ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟΥ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ

Το ελληνικό θεατρικό έντυπο από τον 19ο στον 21ο αιώνα

Διδασκαλείο Νέας Ελληνικής Γλώσσας
Πανεπιστημίου Αθηνών
17-19 Ιανουαρίου 2019

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ
Λίλυ Αλεξιάδου
Μιχαέλα Αντωνίου
Παναγιώτης Μιχαλόπουλος

ΠΡΟΛΟΓΟΣ
Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου

ΚΑΠΑ ΕΚΔΟΤΙΚΗ

ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΕΚΔΟΣΗΣ & ΕΚΤΥΠΩΣΗ
ΚΑΠΑ ΕΚΔΟΤΙΚΗ
Σόλωνος 103 | 106 81 | Αθήνα
T 2103806676/8 & 2106859273 | **E** info@kapaekdotiki.gr
[fb] /Κάπα Εκδοτική | **[in]** @kapa_ekdotiki
kapaekdotiki.gr

ΚΑΠΑ ΕΚΔΟΤΙΚΗ
ΝΟΕΜΒΡΙΟΣ 2025

ISBN
978-960-628-385-7

ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟΥ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ

Το ελληνικό θεατρικό έντυπο
από τον 19ο στον 21ο αιώνα

Διδασκαλείο Νέας Ελληνικής Γλώσσας
Πανεπιστημίου Αθηνών
17-19 Ιανουαρίου 2019

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ
Λίλυ Αλεξιάδου, Μιχαέλα Αντωνίου, Παναγιώτης Μιχαλόπουλος

ΠΡΟΛΟΓΟΣ
Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου

ΚΑΠΑ ΕΚΔΟΤΙΚΗ
ΑΘΗΝΑ 2025

Περιεχόμενα

ΧΡΥΣΟΘΕΜΙΣ ΣΤΑΜΑΤΟΠΟΥΛΟΥ-ΒΑΣΙΛΑΚΟΥ
Πρόλογος / **11**

ΘΕΩΡΗΤΙΚΑ ΖΗΤΗΜΑΤΑ

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ
Η ασύμμετρη πρόσληψη έργων του νεοελληνικού θεάτρου ως κειμένου και ως παράστασης / **16**

ΑΝΝΑ ΤΑΜΠΑΚΗ
Η πρώτη συστηματική *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου* και οι ιδεολογικοί της αντικατοπτρισμοί / **23**

ΓΙΩΡΓΟΣ Π. ΠΕΦΑΝΗΣ
Αρχείο, ρεπερτόριο, αναπλήρωμα / **30**

ΕΚΔΟΤΙΚΟΙ ΟΙΚΟΙ ΚΑΙ ΕΚΔΟΤΕΣ

ΧΡΥΣΟΘΕΜΙΣ ΣΤΑΜΑΤΟΠΟΥΛΟΥ-ΒΑΣΙΛΑΚΟΥ
Εκδόσεις θεατρικών έργων από το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα (1864-1900) στο πρώτο μισό του 20ού αιώνα (1900-1940): Η περίπτωση των εκδόσεων Γεωργίου Δ. Φέξη / **38**

ΑΝΝΑ ΚΑΡΑΚΑΤΣΟΥΛΗ
Από τον Κλέωνα Ραγκαβή στον Παύλο Μάτεσι: Το θέατρο στις Εκδόσεις της Εστίας / **49**

ΔΗΜΗΤΡΑ ΚΟΝΔΥΛΑΚΗ
Η έννοια της «θεατρικής σειράς» και ο δημιουργικός ρόλος του εκδότη στη διαμόρφωση ενός «σύγχρονου ρεπερτορίου»: Το παράδειγμα των Ελλήνων εκδοτών θεάτρου και των σειρών του Μεσοπολέμου / **56**

ΒΑΝΙΑ ΠΑΠΑΝΙΚΟΛΑΟΥ
Ηθοποιοί σε ρόλο δημοσιογράφου και εκδότη / **67**

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΑΡΑΓΙΩΡΓΟΣ
Εκδόσεις Δωδώνη – Βαγγέλης Λάζος / **74**

ΒΑΪΟΣ Φ. ΚΑΜΙΝΙΩΤΗΣ
Θεατρικά έργα στο συρτάρι / **81**

ΕΛΙΣΣΑΒΕΤ ΘΕΟΔΩΡΑΝΟΥ
Η θεατρική Νεφέλη: Η πρωτοπορία ως σταθερή επιλογή / **85**

ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ

ΓΙΑΝΝΗΣ ΚΑΠΠΑΣ
Τα πρώτα θεατρικά περιοδικά του 19ου αιώνα:
Μια κριτική ανάγνωση / **98**

ΠΑΝΑΓΙΩΤΑ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑΚΟΥ
Το ελληνικό θεατρικό έντυπο του Μεσοπολέμου ως φορέας της σκηνογραφικής θεωρίας του Μοντερνισμού: Η περίπτωση της περιοδικής έκδοσης *Τα Παρασκήνια* (1938-1940) / **105**

ΚΥΡΙΑΚΗ ΠΕΤΡΑΚΟΥ
Η εικόνα του θεάτρου, παροντική και μελλοντική,
στα περιοδικά της Κατοχής / **115**

ΣΠΥΡΟΣ ΚΑΚΟΥΡΙΩΤΗΣ
Θεωρία και πράξη του «πολιτικού θεάτρου» στη διάρκεια της Δικτατορίας: Το περιοδικό *Ανοιχτό Θέατρο* (1971-1972) / **122**

ΜΑΡΙΖΑ ΑΤΤΙΑ
Η έκδοση θεατρικών εντύπων (εφημερίδες και περιοδικά) του Σωματείου Ελλήνων Ηθοποιών (ΣΕΗ) από τη μεταπολεμική περίοδο μέχρι τα τέλη του 20ού αιώνα / **130**

ΕΥΣΕΒΙΑ ΧΑΣΑΠΗ-ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΥ
Κουίντα, «Εφημερίδα για το θέατρο και τις άλλες τέχνες».
Μια έκδοση από το Θέατρο Λύκη Βυθού (Θεσσαλονίκη 1995-2001) / **137**

ΕΛΕΝΑ ΣΤΑΜΑΤΟΠΟΥΛΟΥ
Η αντιεξουσιαστική ματιά στο θεατρικό έντυπο.
Η περίπτωση της Facta Non Verba στη Θεσσαλονίκη / **144**

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΟΡΓΑΝΙΣΜΩΝ

ΛΕΩΝΙΔΑΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ
Η εκδοτική παρακαταθήκη του Θεάτρου των Εξαρχείων στην ελληνική θεατρική σκηνή / **152**

ΟΛΥΜΠΙΑ ΓΛΥΚΙΩΤΗ – ΕΛΕΝΗ ΚΟΥΤΣΙΛΑΙΟΥ
Το θεατρικό έντυπο και οι μεγάλοι θεατρικοί οργανισμοί στον 21ο αιώνα: Το παράδειγμα του Δημοτικού Θεάτρου Πειραιά / **159**

ΜΗ ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ ΚΑΙ ΘΕΑΤΡΟ

ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ ΒΟΥΤΖΟΥΡΑΚΗ
Το θέατρο στο περιοδικό *Παναθήναια* / **170**

ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΟΥ
Το παραμυθόδραμα στο παιδικό περιοδικό *Φάρος* της Κωνσταντινούπολης (1909-1912) / **177**

ΧΡΗΣΤΟΣ ΝΤΑΜΠΑΚΑΚΗΣ
Η παρουσία του θεάτρου σε ένα μη θεατρικό περιοδικό: Η περίπτωση του περιοδικού *Οικογενειακός Θησαυρός* / **184**

ΣΟΦΙΑ-ΠΑΝΑΓΙΩΤΑ ΒΛΑΧΑΚΗ
Τα ευθυμογραφήματα του συγγραφικού διδύμου Πολύβιου Βασιλειάδη-Νίκου Τσιφόρου σε αθηναϊκά περιοδικά / **195**

ΕΛΕΝΗ ΠΕΤΡΙΤΣΗ
Η *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση* ως θεατρική επιθεώρηση / **202**

ΒΑΡΒΑΡΑ ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΥ
Η θεατρική πρωτοπορία στην *Επιθεώρηση Τέχνης* / **208**

ΜΑΡΘΑ ΚΟΣΚΙΝΑ
Η *Επιθεώρηση Τέχνης* και το θέατρο στο Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου / **216**

ΤΑΣΟΣ ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΣ
Το αίτημα ίδρυσης ενός Κρατικού Θεάτρου και ο ρόλος των λογοτεχνικών περιοδικών της Θεσσαλονίκης στα τέλη της δεκαετίας του ’40 / **223**

ΤΥΠΟΣ ΚΑΙ ΘΕΑΤΡΟ

ΙΟΥΛΙΑΝΗ Ι. ΒΡΟΥΤΣΗ
Πειραϊκός (Μικρός) Τύπος και Θέατρο: Ο *Απόλλων* (1883-1892) / **232**

ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ (ΕΡΗ) ΓΕΩΡΓΑΚΑΚΗ
Σελίδες ιστορίας του θεάτρου στον αθηναϊκό Τύπο:
Το χρονικό της απραγματοποίητης παράστασης της
Ηλέκτρας του Ευριπίδη το 1895 / **239**

ΟΛΙΒΙΑ ΠΑΛΛΗΚΑΡΗ
Το ελληνικό θέατρο στις ελληνόφωνες και γαλλόφωνες
εφημερίδες της Θεσσαλονίκης 1875-1922 / **247**

ΠΗΝΕΛΟΠΗ ΑΒΟΥΡΗ
Η οπτική του θεατρικού επιχειρηματία: Η παρουσία του θεάτρου
στις σελίδες της εφημερίδος *Όφις* Ζακύνθου / **254**

ΚΩΣΤΑΣ ΚΟΥΡΜΟΥΛΑΚΗΣ
Ο θεατρικός επιχειρηματίας Ανδρέας Μακέδος
στον Τύπο του Μεσοπολέμου / **262**

ΜΑΡΙΑ ΣΕΧΟΠΟΥΛΟΥ
«Έρευνα Γιώργου Κ. Πηλιχού»: Θεματικές συνεντεύξεις
γύρω από το Εθνικό Θέατρο / **269**

ΑΓΑΘΗ ΤΕΛΗ
Η υποδοχή της ίδρυσης του ΔΗΠΕΘΕ Ιωαννίνων μέσα
από τον τοπικό Τύπο (1983-1985) / **277**

ΓΡΑΠΤΑ ΤΕΚΜΗΡΙΑ ΚΑΙ ΥΠΟΚΡΙΤΙΚΗ

ΑΛΕΞΙΑ ΑΛΤΟΥΒΑ
Μαθήματα Υποκριτικής μέσω του περιοδικού Τύπου
στον Μεσοπόλεμο / **286**

ΣΠΥΡΙΔΩΝ ΚΥΒΕΛΟΣ
Ελένη Παπαδάκη: Εξαντλημένες εκδόσεις – διαδικτυακοί τόποι / **295**

ΜΙΧΑΕΛΑ ΑΝΤΩΝΙΟΥ
Τα θεατρικά *τετράδια εργασίας* του Δημήτρη Καταλειφού / **300**

ΝΑΤΑΛΙΑ ΚΑΤΣΟΥ
Φαντασματικές μορφές που σχηματίζονται μέσω σκηνικών οδηγιών και ο κίνδυνος αφανισμού τους εκτός του έντυπου κειμένου / **311**

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΚΡΙΤΙΚΗ ΚΑΙ ΚΡΙΤΙΚΑ ΚΕΙΜΕΝΑ

ΜΑΡΙΑ ΧΑΜΑΛΗ
Η ελληνική διανόηση για τον Eugene O'Neill: Η συμβολή της έντυπης (κριτικής και μεταφραστικής) δραστηριότητας στην πρόσληψη του Αμερικανού συγγραφέα (1930-1950) / **320**

ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΜΙΧΑΛΟΠΟΥΛΟΣ
Θεατρική κριτική και απόπειρες λογοκρισίας στον περιοδικό και ημερήσιο Τύπο στα χρόνια του ελληνικού Εμφυλίου Πολέμου / **327**

ΣΤΥΛΙΑΝΗ ΚΕΡΑΜΙΔΑ
Η γερμανόφωνη μεταπολεμική δραματουργία στο νεοελληνικό θέατρο: Μεταφράσεις, κριτική, κριτικά κείμενα και εκδόσεις (1960-2005) / **332**

ΓΕΩΡΓΙΑ ΠΕΡΒΟΛΑΡΑΚΗ
Η στήλη της θεατρικής κριτικής στην εφημερίδα *Ριζοσπάστης*: Η κριτικός Θυμέλη / **342**

ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΑ

ΗΡΩ ΚΑΤΣΙΩΤΗ
Θεατρικά προγράμματα σε ειδική αποστολή / **350**

ΑΝΝΑ ΜΑΥΡΟΛΕΩΝ
Τα θεατρικά προγράμματα ως πηγή της θεατρολογικής έρευνας από τον 19ο στον 21ο αιώνα / **360**

ΚΩΣΤΑΣ ΚΑΡΑΣΑΒΒΙΔΗΣ
Θεατρικά προγράμματα του θιάσου Κοτοπούλη από την Αίγυπτο (1928 και 1931): Στρατηγικές προώθησης και διαφήμισης, ρεπερτόριο, συντελεστές / **370**

ΠΑΝΑΓΙΩΤΑ ΣΩΤΗΡΧΟΥ
Το θεατρικό πρόγραμμα ως διαφημιστικό έντυπο: Η περίπτωση του Εθνικού Θεάτρου / **377**

ΙΛΙΑ ΛΑΚΙΔΟΥ
Αποκρυπτογραφώντας το θεατρικό πρόγραμμα:
Το παράδειγμα του Ελεύθερου Θεάτρου (1970-1979) / **383**

ΓΩΓΩ Κ. ΒΑΡΖΕΛΙΩΤΗ
Η φιλολογία στην υπηρεσία της παράστασης:
Εκδόσεις κρητοεπτανησιακών κειμένων στα προγράμματα του
Αμφι-Θεάτρου του Σπύρου Α. Ευαγγελάτου / **391**

ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΚΑΡΡΑ
Προγράμματα της Εταιρείας Θεάτρου «Η Σκηνή»
και της νέας ΣΚΗΝΗΣ του Λευτέρη Βογιατζή / **398**

ΕΛΛΗ ΓΑΒΡΙΗΛ
Τα προγράμματα των παραστάσεων της Εταιρείας
Θεάτρου Δόλιχος: Μια πορεία είκοσι ετών / **408**

ΕΛΕΝΗ ΤΣΕΦΑΛΑ
Θεατρικά προγράμματα και αφίσες στο μεταπολεμικό θέατρο
των Ελλήνων στην Αυστραλία (1960-2010) / **416**

ΚΡΙΤΙΚΑ ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ

ΑΦΡΟΔΙΤΗ ΔΗΜΟΠΟΥΛΟΥ
Το θεατρικό πρόγραμμα ως διαμεσολαβητής ανάμεσα στο
σύγχρονο αγγλικό έργο και το ελληνικό κοινό κατά τη δεκαετία
του 1950: Η περίπτωση του Εθνικού Θεάτρου / **426**

ΘΕΟΔΟΥΛΗ (ΛΙΛΥ) ΑΛΕΞΙΑΔΟΥ
Ο Έμπορος της Βενετίας και ο Σάυλωκ.
Οι αναγνώσεις του Άγγελου Τερζάκη μέσα από τα προγράμματα
των παραστάσεων του Εθνικού Θεάτρου / **434**

ΕΛΕΝΗ ΓΕΩΡΓΙΟΥ
Η παράσταση από τη ματιά του σκηνοθέτη:
Το σημείωμα του σκηνοθέτη και η οπτική τεκμηρίωση
στα θεατρικά προγράμματα / **444**

ΕΙΔΙΚΑ ΘΕΜΑΤΑ

ΑΝΘΗ Γ. ΧΟΤΖΑΚΟΓΛΟΥ
Ο βλαξ υπηρέτης του Δ. Μαριδάκη: Η πρώτη (;) έκδοση κειμένου του ελληνικού θεάτρου ανδρεικέλων (Φασουλή) / **454**

ΝΙΚΟΣ Α. ΔΟΝΤΑΣ
Η θέση ενός προγράμματος όπερας ή/και μουσικού θεάτρου στη σύγχρονη Ελλάδα / **463**

ΑΦΡΟΔΙΤΗ ΝΙΚΟΛΑΪΔΟΥ – ΑΝΝΑ ΠΟΥΠΟΥ
Προς μια ιστοριογραφία του ελληνικού κινηματογράφου στην πράξη: Από την έντυπη έκδοση στις ψηφιακές πρακτικές προώθησης και επικοινωνίας, και πάλι πίσω / **470**

ΠΟΛΥΧΡΟΝΗΣ ΓΙΑΝΝΙΚΟΠΟΥΛΟΣ
Η εξέλιξη της ελληνικής θεατρικής αφίσας στο πέρασμα του χρόνου / **478**

ΠΡΟΟΠΤΙΚΕΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΕΣ

ΠΑΥΛΙΝΑ ΧΑΤΖΗΓΕΩΡΓΙΟΥ
Εθνική πολιτική βιβλίου και θεατρικό έντυπο μέσα από τη μελέτη των αρχείων του Εθνικού Κέντρου Βιβλίου (1994-2012) / **486**

ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ ΚΑΦΕΤΖΟΠΟΥΛΟΥ
Η ψηφιακή μετάβαση: Ο διάλογος με τους νόμους της Google / **492**

Κατάλογος συγγραφέων / **499**

ΧΡΥΣΟΘΕΜΙΣ ΣΤΑΜΑΤΟΠΟΥΛΟΥ-ΒΑΣΙΛΑΚΟΥ

Πρόλογος

Με ιδιαίτερη χαρά προλογίζω τον παρόντα τόμο των πρακτικών του επιστημονικού συνεδρίου με τίτλο *Το ελληνικό θεατρικό έντυπο από τον 19ο στον 21ο αιώνα*.

Το Συνέδριο πραγματοποιήθηκε στο Αμφιθέατρο του Διδασκαλείου της Νέας Ελληνικής Γλώσσας της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών στις 17-19 Ιανουαρίου 2019, ενταγμένο στις δράσεις του Πανεπιστημίου Αθηνών για τον εορτασμό του έτους «Αθήνα, Παγκόσμια Πρωτεύουσα του Βιβλίου - 2018», στο πλαίσιο των δραστηριοτήτων του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών «Ελληνικό και Παγκόσμιο Θέατρο: Δραματουργία, Παράσταση, Εκπαίδευση» του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών.

Η Unesco είχε ανακηρύξει την Αθήνα «Παγκόσμια Πρωτεύουσα Βιβλίου» για το 2018, έναν σημαντικό θεσμό, η λειτουργία του οποίου είχε ξεκινήσει το 2001, με πρώτη πρωτεύουσα τη Μαδρίτη. Ο Δήμος Αθηναίων, έχοντας καταθέσει έναν πλήρη φάκελο υποψηφιότητας, σε συνεργασία με θεσμικούς φορείς του βιβλίου της χώρας, επικράτησε των συνυποψηφίων του, ο αριθμός των οποίων, σύμφωνα με την επίσημη ανακοίνωση, ανήλθε σε ύψη ρεκόρ. Πρόκειται για μία μεγάλη επιτυχία του Δήμου της Αθήνας που αποτυπώνει τη διεθνή ακτινοβολία της Ελληνικής Πρωτεύουσας και ενισχύει τη στρατηγική επιδίωξή του να την αναδείξει σε ένα σύγχρονο πολιτιστικό κέντρο.

Η διοργάνωση αυτή περιέλαβε πλέον των 600 επιμέρους εκδηλώσεων που συνεχίστηκαν μέχρι τον Απρίλιο του 2019. Στο πρόγραμμα αυτό συμμετείχαν οργανισμοί του Δήμου Αθηναίων, η Εταιρεία Ανάπτυξης και Τουριστικής Προβολής της Αθήνας (ΕΑΤΑ), η Ένωση Ελληνικού Βιβλίου (ΕΝΕΛΒΙ), ο Σύνδεσμος Εκδοτών Βιβλίου (ΣΕΚΒ), η Εταιρία Συγγραφέων, η Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος (ΕΒΕ), ο Κύκλος Παιδικού Βιβλίου (ΙΒΒΥ), το Ελληνικό Ίδρυμα Πολιτισμού, επίσης ποικίλοι πολιτιστικοί οργανισμοί, φορείς του δημόσιου και ιδιωτικού τομέα, καθώς επίσης πρεσβείες και διάφορα ινστιτούτα, για να μνημονεύσουμε μόνο μερικούς από τους πάμπολλους φορείς που έλαβαν μέρος.

Στο ενδιαφέρον αυτό πρόγραμμα δεν ήταν δυνατό να μη συμμετάσχει το Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, το πρώτο πανεπιστήμιο της χώρας, οργανώνοντας ξεναγήσεις και εκδηλώσεις στις βιβλιοθήκες του.

Το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ με ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την έρευνα, ιστορία, μελέτη και διάχυση του βιβλίου, δεν ήταν δυνατόν να μη δώσει το παρόν στο πρόγραμμα αυτό. Ας σημειωθεί ότι το 2018-2019 είχε ιδρυθεί από την υπογράφουσα, τότε Πρόεδρο του ΤΘΣ, το Ερευνητικό Εργαστήριο Ιστορίας του Βιβλίου με διευθύντρια την Καθηγήτρια κυρία Άννα Καρακατσούλη, με σκοπό την καλλιέργεια των ανωτέρω τομέων του βιβλίου.

Η επιλογή της θεματολογίας του Συνεδρίου αυτού με τίτλο *Το ελληνικό θεατρικό έντυπο από τον 19ο στον 21ο αιώνα* στόχο είχε την ανάδειξη της ιστορικής πορείας του θεατρικού

εντύπου στις ποικίλες εκφάνσεις του από τους προηγούμενους αιώνες στη σύγχρονη εποχή, επίσης την προσέλκυση ενός ευρέος φάσματος μελετητών του Θεάτρου, του Τύπου, της Τυπογραφίας και των Εκδόσεων, όπως και κάθε άλλου ενδιαφερόμενου.

Ας σημειωθεί ότι είχε προηγηθεί το Επετειακό Συνέδριο για τα 20 χρόνια του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών (27-29 Απριλίου 2017) με τίτλο *Πηγές της έρευνας στη σύγχρονη ελληνική θεατρολογία*, στο οποίο είχαν περιληφθεί συναφή θέματα σχετικά με εκδόσεις, αρχεία, βιβλιοθήκες κ.ά. και το οποίο είχε συγκεντρώσει εντυπωσιακό αριθμό ομιλητών και συνέδρων.

Στο παρόν Συνέδριο *Το ελληνικό θεατρικό έντυπο από τον 19ο στον 21ο αιώνα* προτάθηκαν προς εξέταση οι εξής άξονες: «Θεατρικές Εκδόσεις (Θεατρικά έργα και μελέτες)», «Εκδότες και Τυπογραφεία», «Θεατρικές Σειρές, Θεατρικά Περιοδικά και Εφημερίδες», «Θεατρικά Προγράμματα», «Το θέατρο σε μη θεατρικά περιοδικά και εφημερίδες», «Το αναγνωστικό κοινό και το θεατρικό έντυπο», «Τα οικονομικά του θεατρικού εντύπου», «Κρατική πολιτική», «Οικονομικές ενισχύσεις και βραβεύσεις» και τέλος «Λογοκρισία».

Πράγματι, η ανταπόκριση των επιστημόνων και των ερευνητών ήταν μεγάλη. Εβδομήντα τέσσερις ομιλητές κατέθεσαν πολύ ενδιαφέρουσες προτάσεις, η μία καλύτερη από την άλλη. Ο Επίτιμος και Ομότιμος Καθηγητής του Πανεπιστημίου Αθηνών κύριος Βάλτερ Πούχνερ, ενθουσιασμένος από την πρωτοτυπία των εισηγήσεων, μου επεσήμανε χαρακτηριστικά: «Χτυπήσατε φλέβα χρυσού».

Στην εναρκτήρια συνεδρίαση του συνεδρίου χαιρετισμούς απεύθυναν ο τότε Αναπληρωτής Πρύτανης του ΕΚΠΑ, σήμερα Ομότιμος Καθηγητής, κύριος Ναπολέων Μαραβέγιας, η τότε Κοσμήτορας της Φιλοσοφικής Σχολής του ΕΚΠΑ, σήμερα Ομότιμη Καθηγήτρια, κυρία Ελένη Καραμαλέγκου, η Υπεύθυνη Τύπου της Αθήνας Παγκόσμιας Πρωτεύουσας του Βιβλίου και Σύμβουλος του Δημάρχου Αθηναίων κυρία Άννα Ρούτση και η Διευθύντρια της Διεύθυνσης Γραμμάτων του Υπουργείου Πολιτισμού κυρία Σίσσυ Παπαθανασίου. Τους ευχαριστούμε θερμά για την τιμή να παραστούν στην έναρξη των εργασιών του Συνεδρίου. Την ενότητα των χαιρετισμών έκλεισε η υπογράφουσα, τότε Πρόεδρος του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών.

Το συνέδριο στέφθηκε με επιτυχία, γεγονός που οφείλεται σε πολλούς παράγοντες. Θερμές ευχαριστίες εκφράζονται στους υπεύθυνους της διοργάνωσης εκ μέρους του Δήμου Αθηναίων για τη στήριξη και την επικοινωνιακή προβολή του συνεδρίου.

Ευχαριστούμε επίσης τις εκδόσεις Gutenberg για την προσφορά του υλικού του συνεδρίου, καθώς και τους χορηγούς επικοινωνίας, την ΕΡΤ, την Εφημερίδα των Συντακτών και τον ραδιοφωνικό σταθμό «Αθήνα 9,84» για την προβολή του συνεδρίου.

Βεβαίως τίποτε δεν πραγματοποιείται χωρίς οργάνωση και σκληρή προσπάθεια και γι' αυτό ευχαριστίες εκφράζω ξεχωριστά προς όλα τα μέλη της Οργανωτικής Επιτροπής για τη συμβολή τους: Την Αντιπρόεδρο της Οργανωτικής Επιτροπής, σήμερα Ομότιμη Καθηγήτρια, κυρία Άννα Ταμπάκη, και τη Γραμματέα, Καθηγήτρια κυρία Άννα Καρακατσούλη, τα μέλη της Οργανωτικής Επιτροπής, τον Καθηγητή κύριο Γιώργο Πεφάνη, σήμερα Πρόεδρο του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, και την Αναπληρώτρια Καθηγήτρια κυρία Γωγώ Βαρζελιώτη. Ιδιαίτερα ευχαριστώ την Καθηγήτρια κυρία Άννα Καρακατσούλη, που ανέλαβε το βάρος της διοργάνωσης μαζί με τα μέλη της Οργανωτικής Επιτροπής, κατ' αλφαβητική σειρά, τις κυρίες Λίλυ Αλεξιάδου, Μιχαέλα Αντωνίου και Ίλια Λακίδου, μέλη ΕΔΙΠ του Τμήματος.

Ευχαριστώ επίσης θερμά την Αναπληρώτρια Καθηγήτρια κυρία Κλειώ Φανουράκη για τη δημιουργία του spot για την προβολή του Συνεδρίου στην ΕΡΤ. Επίσης τον Γραμματέα του ΠΜΣ κύριο Θεόφιλο Μπεναρδή για την πρόθυμη επίλυση τεχνικών και οικονομικών θεμάτων.

Ευχαριστώ, επίσης, τα μέλη της Επιστημονικής Γραμματείας, τους διδάκτορες του ΤΘΣ κυρία Παυλίνα Χατζηγεωργίου και κύριο Γιάννη Κάππα για την προθυμία και τη συνέπειά τους.

Το καλαίσθητο έντυπο πρόγραμμα του Συνεδρίου οφείλεται στην επιμελημένη και προσεκτική επεξεργασία του από την αείμνηστη γραφίστρια Μαρία Μασμανίδου, συνεργάτιδα του Τυπογραφείου Μιχάλη Παπαδάκη και πολύ καλή φίλη, που έφυγε πρόωρα από κοντά μας. Ο αδόκητος θάνατός της μας συνέθλιψε συναισθηματικά, γιατί, εκτός από την απώλεια ενός εξαιρετικού ανθρώπου, το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών έχασε μια υπεύθυνη και συνεπή συνεργάτιδά του, που είχε άρτια επιμεληθεί πολλές από τις εκδόσεις του.

Ολοκληρώνοντας τον παρόντα πρόλογο, θα ήθελα να σημειώσω ότι το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, που το 2020 συμπλήρωσε τριάντα χρόνια από την ίδρυσή του, παρά τις δυσκολίες και τα περιορισμένα οικονομικά του, είχε διοργανώσει από το 1993 μέχρι τις αρχές του 2019 πενήντα συνέδρια, συμπόσια και ημερίδες, ένας πραγματικά εντυπωσιακός αριθμός συνεδριακής δράσης, που αντικατοπτρίζει τη ζωντάνια και τον δυναμισμό των μελών του Τμήματος, αλλά και το επιστημονικό ενδιαφέρον τους για μία ευρεία θεατρολογική θεματολογία, που παράλληλα προσελκύει και κινητοποιεί μεγάλο αριθμό συνέδρων από άλλα πανεπιστημιακά τμήματα, επίσης ερευνητές, νέους επιστήμονες, διδάκτορες και υποψήφιους διδάκτορες. Οι γόνιμες επιστημονικές αυτές συναντήσεις και η ώσμωση γνώσεων, ιδεών και απόψεων, μαζί με τα αποτελέσματα των νέων ερευνών, αποτυπώνονται στα πρακτικά των συνεδρίων, που με την έκδοσή τους, παλαιότερα σε ογκώδεις τόμους, σήμερα και σε ηλεκτρονική μορφή, έχουν συμβάλει αποτελεσματικά στον εμπλουτισμό της ελληνικής θεατρολογικής βιβλιογραφίας. Το ίδιο πιστεύουμε ότι θα ισχύσει και για την παρούσα έκδοση με την πρωτότυπη θεματολογία της.

Τέλος, απευθύνω ιδιαίτερες ευχαριστίες στους επιστημονικούς επιμελητές του τόμου, τον Επίκουρο Καθηγητή κύριο Παναγιώτη Μιχαλόπουλο και αλφαβητικά τις κυρίες Λίλυ Αλεξιάδου και Μιχαέλα Αντωνίου, μέλη ΕΔΙΠ του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, για την επιμελημένη επεξεργασία και διόρθωση των κειμένων, καθώς και για τον σχεδιασμό του παρόντος πονήματος.

Ευχαριστίες απευθύνω επίσης στην Κάπα Εκδοτική, για το ποιοτικό αποτέλεσμα της εκτυπωτικής μονάδας τους που προσφέρει στο κοινό ψηφιακά και όχι μόνο, άρτιες εκδόσεις, όπως ο παρών τόμος.

Ας είναι καλοτάξιδος!

Θεωρητικά ζητήματα

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

Η ασύμμετρη πρόσληψη έργων του νεοελληνικού θεάτρου ως κειμένου και ως παράστασης

Σε δύο διαλέξεις του έτους 1988, στον «Παρνασσό» και στο Πνευματικό Κέντρο του Δήμου Αθηναίων, διατύπωσα την άποψη πως η γενική εικόνα των δημοσιευμένων θεατρικών έργων διαφέρει σημαντικά από αυτήν των έργων που έχουν παρασταθεί, επειδή υπάρχουν μια σειρά από έργα που έχουν τυπωθεί, αλλά δεν βρήκαν το δρόμο τους προς τη σκηνή και, αντίστροφα, έργα που έχουν παρασταθεί, αλλά δεν έφτασαν ποτέ στο τυπογραφείο.[1] Αυτό το θέμα της διαφοράς, στα τριάντα χρόνια που έχουν μεσολαβήσει από τότε, έχει βελτιωθεί σημαντικά και η σύγκλιση των τυπωμένων δραμάτων με τα παριστανόμενα έργα πλησιάζει πλέον σε μια κάποια ταύτιση, στον βαθμό που δε θα βρεθεί εύκολα έργο που να έχει παρασταθεί και να μην δημοσιεύεται μετά, πράγμα που μοιάζει να είναι ο κανόνας, ενώ το αντίστροφο, έργο να έχει πρώτα δημοσιευτεί και μετά παρασταθεί, είναι μάλλον η εξαίρεση. Βεβαίως, αυτές είναι απλώς τάσεις και διαφέρουν από κατηγορία σε κατηγορία του θεάτρου (π.χ. τα κείμενα του εμπορικού θεάτρου ή των επιθεωρήσεων δεν βρίσκουν τόσο εύκολα το δρόμο τους προς το τυπογραφείο).

Αλλά στο μελέτημα αυτό μας ενδιαφέρει μια άλλη παράμετρος: η ετεροχρονία, δηλαδή η χρονική απόσταση μεταξύ δημοσίευσης και παράστασης ή και αντίστροφα, στις περιπτώσεις εκείνες όπου το θεατρικό κείμενο πήγε στο τυπογραφείο *και* στη σκηνή (στην περίπτωση του Ευαγγελάτου η διττή υπόσταση του κειμένου συμπίπτει απόλυτα, γιατί δημοσίευε πάντα τη διασκευή στα Προγράμματά του, μια πρακτική που ακολούθησαν και μερικά άλλα θέατρα).[2] Υπάρχει βέβαια και μια άλλη παράμετρος που έχει ενδιαφέρον: η χρονική απόσταση μεταξύ σύνθεσης του κειμένου και παράστασης ή μεταξύ γραφής του έργου και δημοσίευσης, παρά-

[1] Β. Πούχνερ, «Το θέατρο στη μεταπολεμική Ελλάδα», *Παρνασσός*, τόμ. Λ΄, 1988, σσ. 386-398 και ως «Το δράμα στη μεταπολεμική Ελλάδα», *Ελληνική Θεατρολογία. Δώδεκα Μελετήματα*, Αθήνα, Εταιρεία Θεάτρου Κρήτης, 1988, σσ. 419-433, καθώς και «Το θεατρικό έργο στη μεταπολεμική Ελλάδα. Μια προσέγγιση», *Εκκύκλημα*, τχ. 24, 1990, σσ. 40-45 (4ο).

[2] Για τη σημασία των διασκευών αυτών, βλ. Β. Πούχνερ, «Η διασκευή της *Ερωφίλης* του Γεωργίου Χορτάτση από το Αμφι-θέατρο στο Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Κρήτης 1996, ήτοι Τι κερδίζει και τι χάνει ο σύγχρονος σκηνοθέτης στην προσαρμογή ενός αριστουγήματος της κλασικίζουσας δραματουργίας στους ρυθμούς της εποχής μας;», *Ο μίτος της Αριάδνης. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα, Εστία, 2001, σσ. 181-205 και του ίδιου, «Η βαθύτερη ενότητα του σκηνοθετικού, δραματουργικού και ιστορικοφιλολογικού έργου του Σπ. Ευαγγελάτου», Γ. Βαρζελιώτη, Π. Μαυρομούστακος (επιμ.), *Σκηνή και Αμφιθέατρο. Αφιέρωμα στον Σπύρο Α. Ευαγγελάτο. Πρακτικά Συνεδρίου. Αθήνα 7-9 Μαρτίου 2016*, Αθήνα, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, 2018, σσ. 163-182.

μετρος επίσης σημαντική για τη μελέτη των ρυθμών της πρόσληψης της νεοελληνικής δραματογραφίας. Ιδίως όταν αναλύουμε και παλαιότερες εποχές από αυτήν την άποψη, το φαινόμενο μιας τέτοιας ετεροχρονίας ή ασυμμετρίας της πρόσληψης είναι μάλλον ο κανόνας. Ο Παλαμάς, για παράδειγμα, στο περίφημο άρθρο του «Για το δράμα, όχι για το θέατρο»,[3] συνιστά οι θεατές να διαβάσουν (να «μελετήσουν») οπωσδήποτε το κείμενο του έργου μετά την παράσταση. Και εδώ το πράγμα διαφέρει από είδος σε είδος: ενώ τα δραματικά έργα «αξιώσεων», με λογοτεχνική υπόσταση, υπήρχαν συνήθως ήδη εξεδομένα, οι επιθεωρήσεις πολύ συχνά έπρεπε να περιμένουν τις εκδόσεις της Λίλας Μαράκα και του Θόδωρου Χατζηπανταζή, για να είναι τα κείμενα προσιτά σ' ένα ευρύτερο αναγνωστικό κοινό.[4] Αυτό δεν σημαίνει ότι δεν έχουμε και δραματικά έργα «αξιώσεων» τα οποία έχουν μείνει σε χειρόγραφη μορφή.[5] Με τη μνημειώδη βιβλιογραφία της Χρυσοθέμιδος Σταματοπούλου-Βασιλάκου διαθέτουμε τώρα έναν ασφαλή και εξαντλητικό οδηγό για τον Μεσοπόλεμο[6] και με τη βιβλιογραφία των Φίλιππου Ηλιού και Πόπης Πολίτη καλύπτουμε σχεδόν όλο τον 19ο αιώνα·[7] ο προβληματισμός βέβαια αφορά και τις

---

[3] Βλ. Κ. Παλαμάς, *Άπαντα*, τόμ. 6, Αθήνα, Γκοβόστης, χ.χ., σσ. 333-350 και για ανάλυση Β. Πούχνερ, *Ο Παλαμάς και το θέατρο*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1995, σσ. 123 εξ.

[4] Λ. Μαράκα, *Ελληνική Θεατρική Επιθεώρηση 1894-1926. Τέσσερα κείμενα*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2000, τόμ. Α΄ και Β΄ (978 σ.)· Θ. Χατζηπανταζής, Λ. Μαράκα, *Η Αθηναϊκή Επιθεώρηση*, τόμ. 3, Αθήνα, Ερμής, 1977.

[5] Αναφέρω στο σημείο αυτό κυρίως τα έργα που έχουν δημοσιευτεί στην *Παράβασιν*: Κ. Πετράκου, «Το "πρώτο" θεατρικό έργο του Φώτου Πολίτη», *Παράβασις*, τόμ. 3, 2002, σσ. 221-256, Β. Γεωργοπούλου, Κ. Πετράκου, «*Πειό ευγενικός*. Το πρώτο θεατρικό έργο της Γαλάτειας Καζαντζάκη", *ό.π.*, τόμ. 4, 2002, σσ. 221-251, Κ. Πετράκου, «Το πρώτο θεατρικό έργο του Βασίλη Ρώτα: *Τα αποπαίδια της μοίρας*», *ό.π.*, τόμ. 5, 2004, σσ. 125-225, Γ. Π. Πεφάνης, «Από την εμπειρία του στρατοπέδου στη θεατρική γραφή. *Ο Κρυφός Ήλιος* του Ιάκωβου Καμπανέλλη. Πρώτη παρουσίαση», *ό.π.*, τόμ. 6, 2005, σσ. 141-196, Β. Γεωργοπούλου, «*Η τρίαινα ή όλα μοιραία*: ένα επιστημονικό δράμα του Ν. Λιβαδά», *ό.π.*, τόμ. 8, 2008, σσ. 79-126, Θ. Πυλαρινός, «Η *Πενθέρα* του Τερεντίου σε Μετάφραση Αντωνίου Μάτεσι», *ό.π.*, τόμ. 9, 2009, σσ. 499-532, του ίδιου, «Ο *Δημοφών* του Μεταστάσιου σε μετάφραση του προσολωμικού Ιωάννη Καντούνη», *ό.π.*, τόμ. 9, 2009, σσ. 533-586, του ίδιου, «Ο *Αρταξέρξης* του Πέτρου Μεταστάσιου, μεταφρασμένος στην απλοελληνική από τον Προσολωμικό Ιωάννη Καντούνη (1731-1817)», *ό.π.*, τόμ. 10, 2010, σσ. 377-430, J. Bidermann, «*Cenodoxus (Ο Κενόδοξος)* 1609», εισαγωγή Β. Πούχνερ, μτφρ. Σ. Αλαγκιοζίδου, *ό.π.*, τόμ. 11, 2013, σσ. 25-96, Γρ. Ιωαννίδιης, «Άγνωστα (;) έργα του Βασίλη Ζιώγα. Η "ιατρική κωμωδία" *Μούμια* (1959)», *ό.π.*, τόμ. 12/2, 2014, σσ. 181-222 και πέντε διαφορετικά έργα στον τόμο 13/2, 2015, σσ. 239-592 κτλ. Βλ. επίσης Αρετή Βασιλείου, «Το χειρόγραφο της ιστορικής τραγωδίας *Ίσαυροι/Εικονοκλάσται* του Κλέωνος Ραγκαβή (1887) και η παράστασή της από το "Βασιλικόν Θέατρον" (1904)», *Σκηνή*, τχ. 7, Θεσσαλονίκη 2016, σσ. 1-27, κείμενο σσ. 28-234, Αρετή Βασιλείου, *Τρυγών η φιλέρημος. Το θέατρο του Αλέξανδρου Μωραϊτίδη και η αναζήτηση της καλλιτεχνικής και εθνικοθρησκευτικής ταυτότητας στο τελευταίο τέταρτο του 19ου και το πρώτο του 20ού αιώνα*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2015.

[6] Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Ελληνική Βιβλιογραφία Θεατρικών Έργων Διαλόγων και Μονολόγων: 1900-1940*, Πέτρος Βραχιώτης (επιμ.) πρόλογος Βάλτερ Πούχνερ, Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη/Θεατρική Βιβλιοθήκη αρ.11, 2020, 1760 σελ. (τόμ. Α΄ 880 σελ., τόμ. Β΄ 880 σελ.).

[7] Φίλιππος Ηλιού, *Ελληνική βιβλιογραφία του 19ου αιώνα: Βιβλία, φυλλάδια*, τόμ. Α΄: *1801-1818*, Αθήνα, Βιβλιολογικό Εργαστήρι/Ε.Λ.Ι.Α., 1997, τόμ. Β΄: *1819-1832*, Αθήνα, ΜΙΕΤ, 2011· Φίλιππος Ηλιού, Πόπη Πολέμη, *Ελληνική Βιβλιογραφία 1864-1900: Συνοπτική αναγραφή*, 4 τόμ. Αθήνα, Ε.Λ.Ι.Α., 2006. Το κενό καλύπτει η γενική βιβλιογραφία των Δ.Σ. Γκίνη και Β.Γ. Μέξα, *Ελληνική βιβλιογραφία 1800-1863*, 3 τόμ., εν Αθήναις 1939-1957, και η θεατρική βιβλιογραφία της Γ. Λαδογιάννη-Τζούφη, *Αρχές του νεοελληνικού θεάτρου: Βιβλιογραφία των εντύπων εκδόσεων 1637-1879*, Ιωάννινα 1982 (νεότερη έκδοση Αθήνα 1996, Δρώμενα, Παράρτημα 2), η οποία χρειάζεται όμως αναθεώρηση και συμπλήρωση. Για την εξειδίκευση ως προς τα θεατρικά κείμενα, βλ. Βλ. Β. Πούχνερ, Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, «Βιβλιογραφικές ασκήσεις στην ελληνική δραματουργία, πρωτότυπη και μεταφρασμένη, του 19ου αιώνα (1864-1900): Οι αυτοτελείς εκδόσεις», *Παράβασις*, τόμ. 10, 2010, σσ. 309-375· Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, «Ελληνική βιβλιογραφία μονόπρακτων έργων του 19ου

θεατρικές μεταφράσεις: εκεί μας καλύπτουν οι δύο βιβλιογραφίες του Κ. Κασίνη για τον 19ο και τον 20ό αιώνα (2006, 2013)[8]. Για το παραστασιολόγιο, διαθέτουμε για τον 19ο αιώνα την απογραφή από τον ελληνικό Τύπο της ερευνητικής ομάδας γύρω από τον Θ. Χατζηπανταζή,[9] την απογραφή του ρεπερτορίου των παραστάσεων της Ε.Α. Δελβερούδη ώς το 1922,[10] της Α. Βασιλείου για τον Μεσοπόλεμο[11] (και του Μ. Σειραγάκη για το ελαφρό μουσικό θέατρο)[12] και ύστερα, για το ξένο ρεπερτόριο, τη δίτομη μονογραφία του Γρ. Ιωαννίδη,[13] που βασίζεται στη διδακτορική του διατριβή[14].

Με την ύπαρξη τόσων εργαλείων, το θέμα επιτρέπει πλέον μια συστηματική αντιμετώπιση και ακόμα και μια τυπολογική κατάταξη των πρακτικών που επικρατούσαν σε κάθε εποχή και σε κάθε είδος του θεάτρου. Μολοντούτο, το πράγμα φαίνεται πιο σύνθετο, γιατί υπάρχουν πολλές άτυπες μορφές και περιπτώσεις και από συγγραφέα σε συγγραφέα οι αιτίες και τα κίνητρα της ανισοχρονίας των μορφών της πρόσληψης διαφέρουν σημαντικά. Υπάρχει, βέβαια, και ο παράγοντας της ποιότητας, τόσο της παράστασης όσο και της έκδοσης: οι παραστάσεις του 19ου αιώνα είναι όλες ερασιτεχνικές, των μπουλουκιών προς το τέλος του αιώνα ημιεπαγγελματικές με τη διαμόρφωση ρουτινιερικών πρακτικών,[15] και οι εκδόσεις που έπονται της παράστασης βρίθουν από αβλεψίες μιας αξιοπρόσεκτης τυπογραφικής αμέλειας[16] (ένας κανόνας από τον οποίο αποκλίνουν μόνο τα ποιητικά δράματα τύπου Παν. Σούτσου ή δράματα «αξιώσεων», όπως του Σπ. Βασιλειάδη και του Δημ. Βερναρδάκη, των οποίων την τυπογραφική φροντίδα είχαν συνήθως οι ίδιοι οι ποιητές). Οι εκδόσεις δεν φανερώνουν μόνο περίεργες ορθογραφικές πρακτικές και συνήθειες, αλλά δυσκολεύονται και στην απόδοση των τοπικών ιδιωμάτων με ενιαία ορθογραφία.[17] Η νέα έκδοση τέτοιων κειμένων δημιουργεί λεπτά φιλολογι-

---

αιώνα», *Παράβασις*, τόμ. 4, 2002, σσ. 87-220· της ίδιας, «Κατάλογος θεατρικών έργων στη Σμύρνη 1800-1922: Πρωτότυπα - Μεταφράσεις», *Το θέατρο στην καθ' ημάς Ανατολή: Κωνσταντινούπολη-Σμύρνη. Οχτώ μελετήματα*, Αθήνα, Πολύτροπον, 2006, σσ. 297-364.

[8] Κ. Γ. Κασίνης, *Βιβλιογραφία των ελληνικών μεταφράσεων της ξένης λογοτεχνίας ΙΘ΄-Κ΄αι.*, 2 τόμ., Αθήνα, Σύλλογος προς Διάδοσιν Ωφελίμων Βιβλίων, 2006, 2013.

[9] Θ. Χατζηπανταζής, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως. Το χρονικό της ανάπτυξης του ελληνικού επαγγελματικού θεάτρου στο ευρύτερο πλαίσιο της Ανατολικής Μεσογείου από την ίδρυση του ανεξάρτητου κράτους ώς τη Μικρασιατική Καταστροφή*, τόμ. Α2: *1828-1875*, Ηράκλειο, ΠΕΚ, 2002 και τόμ. Β2: *1876-1897*, Ηράκλειο, ΠΕΚ, 2012.

[10] Ε.-Α΄. Δελβερού΄δη, *Le repertoire original présenté sur la scene athènienne 1901-1922*, Thèse de doctorat, Université Paris IV-Sorbonne, Paris 1982.

[11] Α. Βασιλείου, *Εκσυγχρονισμός ή παράδοση: Το θέατρο πρόζας στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2005.

[12] Μ. Σειραγάκης, *Το ελαφρό μουσικό θέατρο στην Αθήνα του Μεσοπολέμου: 1922-1940*, 2 τόμ., Αθήνα, Καστανιώτης, 2009.

[13] Γρ. Ιωαννίδης, *Ξένοι συγγραφείς στο ελληνικό θέατρο (1945-1967). Από τη μεριά των παραστάσεων*, Αθήνα, Ηρόδοτος, 2014, και του ίδιου, *Ξένοι συγγραφείς στο ελληνικό θέατρο (1945-1967). Από τη μεριά της δραματουργίας*, Αθήνα, Ηρόδοτος, 2018.

[14] Γρ. Ιωαννίδης, *Η πρόσληψη του ξένου ρεπερτορίου και οι επιδράσεις του στη διαμόρφωση του ελληνικού θεάτρου μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο*, διδακτορική διατριβή, Αθήνα 2006.

[15] Αυτή είναι και η μεθοδολογική επιφύλαξη που μπορεί κανείς να διατυπώσει για το παραστασιολόγιο της ερευνητικής ομάδας γύρω από τον Χατζηπανταζή, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως*.

[16] Β. Πούχνερ, «Εκδοτικά προβλήματα σε δραματικά κείμενα και σε θεατρικές μεταφράσεις του 18ου και 19ου αιώνα (1790-1850)», *Ράμπα και παλκοσένικο. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα, Πορεία, 2004, σσ. 173-204.

[17] Για το θέμα, βλ. Β. Πούχνερ, *Η γλωσσική σάτιρα στην ελληνική κωμωδία του 19ου αιώνα. Γλωσσοκεντρικές στρατηγικές του γέλιου από τα «Κορακιστικά" ώς τον Καραγκιόζη*, Αθήνα, Πατάκης, 2001.

κά προβλήματα, καθώς, από τη μια, πρέπει να εξοβεληθούν τα σφάλματα και οι ορθογραφικές πρακτικές που «βγάζουν μάτι» για τον σημερινό αναγνώστη, από την άλλη, η εξομάλυνση με τις σημερινές ορθογραφικές συμβάσεις δεν πρέπει να φτάσει στο σημείο να χάσει το κείμενο την «αύρα» της ιστορικότητας.[18]

Έτσι, η ανάλυση του προβληματισμού θα περιοριστεί σε ορισμένες χαρακτηριστικές ή και ακραίες περιπτώσεις που αναδεικνύουν την ανάγκη μιας ευρύτερης αντιμετώπισης του θέματος, τώρα που υπάρχουν και αρκετά βοηθήματα και εργαλεία, βιβλιογραφικά των εκδόσεων και παραστασιολογικά, ακόμα και για μια στατιστική ανάλυση. Ωστόσο, η χρησιμότητα ενός τέτοιου εγχειρήματος μένει να αποδειχτεί. Πιο εύκολα εντοπίζονται οι περιπτώσεις σημαντικής ετεροχρονίας ή ανισοχρονίας, όπου το ασύμμετρο της πρόσληψης είναι φανερό. Μερικά παραδείγματα: *Ο Χάσης* του Γουζέλη έκανε 65 χρόνια για να βγει στο τυπογραφείο (1860), ενώ παιζόταν στη Ζάκυνθο σε διάφορες εκδοχές ήδη πριν από το 1800,[19] ενώ τα *Κορακιστικά* του Ιακωβάκη Ρίζου Νερουλού, γλωσσική σάτιρα ενάντια στον Κοραή, δημοσιεύονται το 1813, παίζονται όμως μόνο μία φορά, στην Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου σε σκηνοθεσία του Φώτου Πολίτη το 1929[20] (το άνοιγμα είναι πάνω από εκατό χρόνια). Αντίθετα, η *Βαβυλωνία*, επίσης γλωσσική σάτιρα, του Βυζάντιου κυκλοφορεί σχεδόν αμέσως σε δύο εκδόσεις (1836 και 1840) και παίζεται άπειρες φορές έως σήμερα ακόμα.[21] Η τύχη των τραγωδιών του Ζαμπέλιου είναι διαφοροποιημένη: ενώ οι πρώτες τραγωδίες του χρονολογούνται ακόμα πριν από την Επανάσταση, όλες μαζί εκδίδονται μόλις το 1860 σε μια μεταθανάτια έκδοση.[22] Παρόμοια είναι και η τύχη των έργων του Αλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβή: το πρώτο του δραματικό έργο *Φροσύνη*, γραμμένο στα χρόνια της Επανάστασης, δημοσιεύεται το 1837, ενώ το σύνολο της δραματικής και μεταφραστικής του παραγωγής δημοσιεύεται στους 19 τόμους των *Απάντων* του το 1874-1889.[23]

Μια άλλη σηματική παράμετρος είναι η επιτυχία (βλ. τη διαφορά ανάμεσα στα *Κορακιστικά* και τη *Βαβυλωνία*). Έργα με σημαντική επιτυχία, όπως η αρχαϊστική *Γαλάτεια*, που πέτυχε ως το 1925 τουλάχιστον 150 παραστάσεις, βρίσκει το 1872 αμέσως τυπογραφείο λόγω

[18] Φ. Ηλιού, «Η "διόρθωση" των κειμένων: ιστορική διάσταση και κακές πρακτικές», *Τα Ιστορικά*, τόμ. 17, τχ. 32, Ιούνιος 2000, σσ. 3-10. Για το θέμα της διαμόρφωσης της εκδοτικής πολιτικής ανάλογα με τη φύση και την κατάσταση του προς έκδοση θεατρικού κειμένου, βλ. Β. Πούχνερ, «Εκδοτικοί προβληματισμοί σε ελληνικά θεατρικά κείμενα της Βενετοκρατίας και Τουρκοκρατίας», *Συμπτώσεις και αναγκαιότητες. Δώδεκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα, Παπαζήσης, 2008, σσ. 43-66 και του ίδιου, «Problems in editing Greek dramatic texts of the era of Venetian and Osmanic rule", Chr. Maltezou, A. Tzavara & D. Vlassi (eds.), *I Greci durante la venetocrazia: Uomini, spazio, idee (XIII-XVIII sec.). Atti del Convegno Internazionale di Studi, Venezia, 3-7 dicembre 2007*, Venezia 2009, σσ. 689-699.

[19] Το έργο γράφτηκε το 1794, γιατί ο Σπ. Δε Βιάζης εντόπισε αυτόγραφο χειρόγραφο με ημερομηνία πρώτη Ιανουαρίου 1795, βλ. Διονύσης Σέρρας (επιμ.), *Δημητρίου Γουζέλη, Ο Χάσης. Διασκευή Κ. Πορφύρα*, Ζάκυνθος, Επτανησιακά Φύλλα, 2017. Ένδειξη για τέτοιες παραστάσεις είναι η ύπαρξη μιας διασκευής του έργου απο τον Διον. Λουκίσα, βλ. Γλ. Πρωτοπαπά-Μπουμπουλίδου, *Ανέκδοτος Ζακυνθινή κωμωδία του Διον. Λουκίσα*, Αθήνα, 1965.

[20] Β. Πούχνερ, *Ανθολογία Νεοελληνικής Δραματουργίας*, τόμ. Α΄, Αθήνα, ΜΙΕΤ, 2006, σ. 426.

[21] Για τις επανεκδόσεις της δεύτερης έκδοσης, βλ. Πούχνερ, *Ανθολογία Νεοελληνικής Δραματουργίας*, τόμ. Β΄, Αθήνα ΜΙΕΤ 2006, σσ. 258 κ. εξ.

[22] Β. Πούχνερ, «Ζαμπέλιος, Ιωάννης", *Λεξικό νεολληνικής λογοτεχνίας*, Αθήνα, Πατάκης, 2007, σσ. 763 κ. εξ.

[23] Μερικά από τα δράματά του σταδιοδρόμησαν και στο εξωτερικό, βλ. Β. Πούχνερ, «Μια σημαντική πηγή της ιστορίας του ελληνικού θεάτρου του 19ου αιώνα. Τα *Απομνημονεύματα* του Αλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβή (1894/95, 1930)», *Καταπακτή και υποβολείο. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα, Ergo, 2002, σσ. 81-151.

της ποιητικής φύσης της (και ανεβαίνει αμέσως στη σκηνή),[24] ενώ ο *Καρπάθιος ή ο κατά φαντασίαν ερωμένος*, χωρίς θεατρική επιτυχία, ταλαιπωρείται στα τυπογραφεία δύο φορές χωρίς να ανακάμψει (το 1857 πιθανώς παράσταση ως μονόπρακτο, το 1862 πρώτη έκδοση ως τρίπρακτο, το 1886 δεύτερη έκδοση, μεταθανάτια, από τον γιο του Σωτ. Κουρτέση).[25] Άτυχη ήταν και η *Τρισεύγενη* του Παλαμά, που τυπώθηκε το 1903 αλλά τρόμαξε τον Χρηστομάνο και δεν το ανέβασε όπως είναι·[26] η πανηγυρική της αναγνώριση και ως θεατρικό έργο αργεί ώς το 1963 (οι παραστάσεις του 1915 και του 1935 μάλλον ως αποτυχίες πρέπει να χαρακτηριστούν).[27] Τελείως ειδικές περιπτώσεις αποτελούν ο Σικελιανός, ο Καζαντζάκης[28] και ο Πρεβελάκης,[29] αλλά και δραματουργοί που βρίσκονταν πιο κοντά στη σκηνική πράξη, όπως ο Τερζάκης και ο Θεοτοκάς.[30] Τα πρώιμα έργα του Καμπανέλλη αργούν πολύ να βρουν το δρόμο προς τη σκηνή (αλλά και το τυπογραφείο,[31] με εξαίρεση το έργο *Χορός πάνω στα στάχυα*, που παίχθηκε ήδη το 1950 από το Θίασο Πρόζας του Αδαμ. Λεμού[32]). Μόλις το 1957, με τη ρεαλιστική τριλογία της *Αυλής των Θαυμάτων* (*Η έβδομη μέρα της δημιουργίας*, *Η ηλικία της νύχτας*), υπάρχει κάποια συγχρονία της πρόσληψης ως κείμενο και παράσταση,[33] όπως και με το *Παραμύθι χωρίς όνομα*.[34] Ο Καμπανέλλης είναι καλό παράδειγμα για το πως τα έργα του ενός και ίδιου συγγραφέα μπορεί να έχουν τελείως διαφορετική τύχη· εδώ ο παράγοντας «επιτυχία» παίζει καθοριστικό ρόλο.[35]

Με τη Μαργαρίτα Λυμπεράκη και τον Βασίλη Ζιώγα μπαίνει στο παιχνίδι και ο παράγοντας πρόσληψη στο εξωτερικό. Στην πρώτη περίπτωση, το έργο *L'autre Alexandre* εκδίδεται το 1957 στο Παρίσι και παρασταίνεται την ίδια χρονιά στην Alliance Française, ενώ η ελληνική εκδοχή δημοσιεύεται το 1964 (στο περιοδικό *Θέατρο* του Κ. Νίτσου) και παρασταίνεται το 1977 στη Νέα Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου (υπάρχει και δεύτερη έκδοση το 1986 και τρίτη το 1999).[36] Στη δεύτερη περίπτωση, του Βασίλη Ζιώγα, μερικά από τα *Μονόπρακτα του Παρι-*

---

[24] Βλ. το πληρέστερο παραστασιολόγιο στον Β. Πούχνερ, «Γαλάτεια και Τρισεύγενη. Η εξαιρετική γυναίκα στα όρια της ανθρώπινης κοινωνίας", *Ράμπα και Παλκοσένικο*, σσ. 403-437, ιδίως σσ. 411-418.

[25] Πούχνερ, *Ανθολογία Β΄*, σσ. 274, 280.

[26] Για το θέμα υπάρχει εκτενής βιβλιογραφία.

[27] Για την πρόσληψη της *Τρισεύγενης*, βλ. λεπτομερειακά Πούχνερ, *Ο Παλαμάς και το θέατρο*, σσ. 275-590. Για την παράσταση του 1963, βλ. και Μ. Σειραγάκης, «Η *Τρισεύγενη* του Κωστή Παλαμά στο ΚΘΒΕ (1963)», *Neograeca Bohemica*, 16, 2016, σσ. 49-72.

[28] Κ. Πετράκου, *Ο Καζαντζάκης και το θέατρο*, Αθήνα, Μίλητος, 2005.

[29] Μ. Βοσταντζή, *Το θέατρο του Παντελή Πρεβελάκη*, Αθήνα, Οι εκδόσεις των Φίλων, 1985.

[30] Κ. Πετράκου, *Ο Θεοτοκάς του θεάτρου*, Αθήνα, Μίλητος, 2017.

[31] Λεπτομερειακά στοιχεία στον Β. Πούχνερ, *Τοπία Ψυχής και Μύθοι Πολιτείας. Το θεατρικό σύμπαν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Αθήνα, Παπαζήση, 2010.

[32] *Ό.π.*, σσ. 131 κ. εξ.

[33] *Ό.π.*, σσ. 287-383.

[34] *Ό.π.*, σσ. 384 κ. εξ.

[35] Πούχνερ, *Τοπία Ψυχής και Μύθοι Πολιτείας*.

[36] Προέρχεται από το μυθιστόρημα *Ο άλλος Αλέξανδρος*, 1950, 1971, 1979, 1995 (γαλλικά 1953, αγγλικά New York 1959). Το *Les Danaides* εκδίδεται στο Παρίσι, Gallimard, το 1963, παίζεται στο Παρίσι το 1973 και 1984, ελληνική εκδοχή στον συλλογικό τόμο *Μυθικό θέατρο* (μαζί με τη *Γυναίκα του Κανδαύλη* [1954, 1955] και *Το μυστρικό κρεββάτι* [γαλλικά 1967, ελληνικά 1972) το 1980· ο *Σπαραγμός*, αντίθετα, γράφτηκε πρώτα στα ελληνικά το 1965 και εκδόθηκε το 1970, στα γαλλικά το 1973 και παρασταίνεται την ίδια χρονιά στο Festival Avignon, ενώ στην Ελλάδα το 1985· η *Ζωή* εκδίδεται το 1985 στην Ελλάδα, παρασταίνεται στο Παρίσι το 1990 κ.λπ. Βλ. Β. Πούχνερ, *Η σύγκρουση των φύλων στον αρχετυπικό κόσμο της Μαργαρίτας Λυμπεράκη. Ανθρωπολογικός και θεατρικός εξπρεσιονισμός στη γαλλική και ελληνική δραματουργία της*, Αθήνα, Δίαυλος, 2003, σσ. 19 κ. εξ.

σιού (1956/57, εκδίδονται μόλις το 1990) ανεβαίνουν πρώτα στον γερμανόφωνο χώρο[37], ενώ το *Προξενιό της Αντιγόνης* σταδιοδρομεί εκεί σε διάφορες πόλεις (1969-1981), ώσπου να παρασταθεί το 1977 στη Νέα Σκηνή του Εθνικού.[38] Την ίδια τύχη είχαν και *Τα εφτά κουτιά της Πανδώρας* (1978, 1981) που ανέβηκαν πρώτα στη Βιέννη (1982), πριν δει η Ελλάδα το έργο (1996). Στην περίπτωση του Ζιώγα παρατηρείται και μια σημαντική καθυστέρηση της έκδοσης των έργων του.[39]

Ακραίο παράδειγμα μιας τέτοιας ασύμμετρης πρόσληψης είναι ο Δημήτρης Δημητριάδης: το πρώτο του έργο *Η τιμή της ανταρσίας στη μαύρη αγορά* παίζεται το 1968 στο Παρίσι και δημοσιεύεται σε γαλλική εκδοχή ήδη το 1967,[40] ενώ στην Ελλάδα δεν έχει παιχθεί ποτέ στη σκηνή και εκδίδεται για πρώτη φορά το 1981.[41] Εδώ τίθεται, βέβαια και πλέον, το θέμα της κειμενικής ταυτότητας των διαφόρων παραλλαγών και διασκευών, σε ποιο βαθμό μιλάμε, ακόμα και στη μετάφραση, για το ίδιο έργο. Όλα τα έργα έως το *Η αρχή της ζωής* δεν έχουν παιχθεί ποτέ στη σκηνή.[42] Μόλις μετά το 1995, αρχίζει μια διστακτική πρόσληψη στη σκηνή, η οποία μετά το millennium επιταχύνεται με θεαματικό τρόπο.[43] Αυτή η ιδιαιτερότητα όμως έχει να κάνει, στα πρώτα έργα του, τόσο με τις σκηνογραφικές απαιτήσεις, που ήταν απαγορευτικές για ένα συμβατικό θέατρο, όσο και με το περιεχόμενο, το οποίο δεν υποσχόταν κάποια θετική ανταπόκριση εκ μέρους του κοινού, γιατί τα πολυπρόσωπα έργα με τις σκηνές του «θεάτρου εν θεάτρω» και με τη μεταμοντέρνα γραφή απέκλειναν πολύ από το συνηθισμένο λογοκεντρικό μοντέλο του νεοελληνικού μεταπολεμικού θεατρικού έργου.

Άνιση ήταν και η πρόσληψη ορισμένων θεατρικών έργων του Παύλου Μάτεσι.[44] Ο κατά πολύ αυξανόμενος αριθμός των θεατρικών σχημάτων στην επικράτεια, και κυρίως στην Αθήνα, πριν και μετά τη στροφή του 21ου αιώνα, μαζί με την κοινή τάση της προτίμησης του ελληνικού έργου απέναντι στο μεταφρασμένο και διασκευασμένο ξένο, έχουν αλλάξει τις παραμέτρους της πρόσληψης, όπως και η πληθώρα των μικρών εκδοτικών οίκων, που δίνουν την ευκαιρία

---

[37] *Το λαστινέχιον φέρετρο* στη Βόννη και το Βερολίνο το 1968, *Οι μπριζόλες* το 1962 στη Βιέννη, *Η σταφίδα και το Ψευδοπαίδι* το 1962 στο πανεπιστημιακό θέατρο της Βιέννης.

[38] Γράφτηκε το 1958, παραστάθηκε το 1960 από την Δωδεκάτη Αυλαία. Παραστάσεις στο εξωτερικό: Βιέννη 1969, Λουκέρνη 1970, Innsbruck 1971, Βιέννη 1981 (Reinhardt Seminar).

[39] Τα *Μονόπρακτα του Παρισιού* (1956/57) δημοσιεύονται το 1990, *Το προξενιό της Αντιγόνης* (1958) το 1980, *Οι Κάφροι ή Η αληθινή ιστορία του Μενέλαου και της Ελένης* (1962 ή 1964) το 1996, *Το Μπουκάλι* (1973) το 1983, το ίσως σπουδαιότερο έργο του *Φιλοκτήτης* (1976) το 1990, το *Μπίγκ-Μπανγκ* (1987) το 2002 κ.λπ., πάντα στον εκδοτικό οίκο Ερμής. Βλ. Β. Πούχνερ, *Ποίηση και μύθος στα θεατρικά έργα του Βασίλη Ζιώγα. Πανθεϊσμός και φυσιολολατρία ως τελεολογικές θεμελιώσεις μιας μυστικιστικής κοσμοθεωρίας*, Αθήνα, Πολύτροπον, 2004, σσ. 27-33.

[40] Στο περιοδικό *Théâtre et Université* του Διεθνούς Θεατρικού Φεστιβάλ της Nancy, με προτροπή του διευθυντή του φεστιβάλ, Jacques Lang.

[41] Στον εκδοτικό οίκο Άκμων. Ξανατυπώνεται το 2005 από τον εκδοτικό οίκο Νεφέλη, με νέα εισαγωγή και στο επίμετρο με κείμενα που συσχετίζονται με την παράσταση του 1968 στο Παρίσι. Η ελληνική γραφή χρονολογείται στα χρόνια πριν το 1979.

[42] Για λεπτομερειακή ανάλυση, βλ. W. Puchner, «Apokalyptische Endzeitvisionen im Frühwerk von Dimitris Dimitriadis. Ein Versuch", *Parabasis*, vol. 16, 2018, σσ. 87-185.

[43] Για το παραστασιολόγιο, βλ. Δήμητρα Κονδυλάκη, *Ο θεατρικός Δημήτρης Δημητριάδης. Ερευνώντας τη δυνατότητα του αναπάντεχου*, Αθήνα, Νεφέλη, 2015.

[44] Βλ. Β. Πούχνερ, *Ο μαγικός κόσμος του υπερλογικού στα θεατρικά έργα του Παύλου Μάτεσι. Ερμηνευτικό δοκίμιο*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2003, σσ. 25 κ. εξ. και το παραστασιολόγιο της Ειρήνης Μουντράκη, σσ. 221-230. Ενδεικτικά: *Η τελετή* (γραφή 1966, παράσταση 1967, αυτοτελής εκτύπωση 1997), *Καθαίρεση* (γραφή 1969, δημοσίευση 1978, ώς το 2003 δεν είχε παιχθεί), *Η ποδοσφαιρική βραδιά της Μεγαλειοτάτης* (γραφή 1973, παράσταση 1973/4, έμεινε ανέκδοτο).

μιας εκτύπωσης με χαμηλό κόστος, μια ευκολία που στην εποχή της μονοτυπίας αποτελούσε ένα σημαντικό εμπόδιο για τη δημοσίευση θεατρικών κειμένων. Έτσι εξηγείται, ώς ένα βαθμό, και η σύγκλιση των δύο βασικών τρόπων πρόσληψης ενός θεατρικού έργου: ως σκηνικής παράστασης ή και ως αναγνωστικού κειμένου. Η θεατρική κριτική στον Τύπο βασίζεται συνήθως στην παρακολούθηση παράστασης, η λογοτεχνική ή επιστημονική μελέτη όμως χρειάζεται το σταθερό κείμενο.

ΑΝΝΑ ΤΑΜΠΑΚΗ

Η πρώτη συστηματική *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου* και οι ιδεολογικοί της αντικατοπτρισμοί

Θα ήθελα να αφιερώσω την παρούσα ανακοίνωση, της οποίας οι απαρχές του προβληματισμού ανάγονται στη δεκαετία του '80 σε δυο χαρισματικούς μελετητές, στον αγαπητό μου Βάλτερ Πούχνερ, διακεκριμένο θεατρολόγο και μελετητή του πολιτισμού της Νοτιοανατολικής Ευρώπης, και στην αείμνηστη πρωτοπόρο ιστορικό της Σχολής των Annales Ελένη Αντωνιάδη-Μπιμπίκου με την οποία υποστήριξα τη διατριβή μου, στο Παρίσι, και με έδεσε στη συνέχεια μια σχέση ζωής!

Αναμφίβολα οι θεατρικές σπουδές αποτελούν ένα σύνθετο και πολυπρισματικό αντικείμενο: κείμενο και παράσταση, με τη σύμπλευση των καλών τεχνών αλλά και των ερωτημάτων που θέτουν η διανοητική και κοινωνική ιστορία, καθώς και ο συγκριτισμός.

Πώς γράφεται αλήθεια μια ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου, με τη διάσπαση των πολιτισμικών πυρήνων και τις ασυνέχειες που διέπουν τον γεωγραφικό χώρο στον οποίο ξετυλίγονται τα φαινόμενα από την κρητική Αναγέννηση ως την ίδρυση του ελληνικού κράτους και την παγίωση της θεατρικής ζωής (17ος-19ος αι);[1]

Εκείνα τα πρώτα χρόνια της μελέτης και της ανάδυσης των ερωτημάτων ανακάλυψα την εργασία του Βάλτερ Πούχνερ, με τίτλο: «Ερευνητικά προβλήματα στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου» (α΄ δημοσίευση 1980).[2] Έθετε για πρώτη φορά πλήθος ερωτημάτων, εκκινώντας από την ιστορία της έρευνας του νεοελληνικού θεάτρου, τις απαρχές (Κ. Σάθας, Ν. Λάσκαρης, κ.λπ.), συνεχίζοντας με το θέμα των πηγών, της ταξινόμησης και της αξιολόγησής τους, ως τη διατύπωση των θεατρικών ειδών και ρευμάτων.

Αυτό υπήρξε και το έναυσμά μου για να μελετήσω σε ένα πρώτο κεφάλαιο της διατριβής μου τόσο τις συνέχειες και ασυνέχειες του φαινομένου, αλλά και, θα τολμούσα να πω, την «ιστορία της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου» μέσα από τους ιδεολογικούς κατοπτρισμούς που έθετε το τέλος του 19ου αιώνα και οι αρχές του 20ού, φθάνοντας περίπου ως τη δεκαετία του 1980. Προσπάθησα να μελετήσω συστηματικά τον τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίζουν

[1] Πρβλ. με τον Πρόλογο του Βάλτερ Πούχνερ στη μονογραφία μου *Το νεοελληνικό θέατρο (18ος-19ος αι.). Ερμηνευτικές προσεγγίσεις*, Αθήνα, Δίαυλος, 2005, σσ. 11-12.

[2] Δημοσιεύεται στο περιοδικό *Δωδώνη. Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων* 9, 1980, σσ. 217-242. Αναδημοσιεύεται στον τόμο με μελέτες του ίδιου, *Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου*, Αθήνα, Εκδόσεις Παϊρίδης, 1984, σσ. 31-55.

και κατατάσσουν το υλικό τους οι τρεις βασικές ιστορίες, του Νικόλαου Λάσκαρη, του Γιάννη Σιδέρη και του Μίμη Βάλσα, καθώς και μονογραφίες και ειδικές μελέτες, όπως του Γιώργου Βαλέτα, του Γιώργη Ζωίδη, του Διονύσιου Ρώμα ή του Δημήτρη Σπάθη, που αφιέρωσαν ένα τμήμα τους σε θεωρητικό προβληματισμό. Διέπονται από βασικές αντιφάσεις, κυρίως στη διάκριση σε περιόδους και αξιολόγηση του φαινομένου, που οφείλονται, κατά τη γνώμη μου, στους ιδεολογικούς μηχανισμούς και στις προσωπικές τοποθετήσεις –στο «αφήγημα» για να χρησιμοποιήσω μια έκφραση που κυριαρχεί στις μέρες μας– ενός εκάστου μελετητή.[3]

Συνοπτικά θα πω ότι διαφαίνονται δύο κυρίαρχες τάσεις, γεμάτες και οι δύο με αντιφάσεις: η μια οικοδομείται στην αρχή της απόλυτης συνέχειας και η άλλη στηρίζεται στην έννοια της αυτονόμησης της εκκόλαψης του νεοελληνικού θεάτρου στα χρόνια του Διαφωτισμού.

Ας έλθω όμως στο σημερινό μου θέμα. Ο Νικόλαος Λάσκαρης γεννήθηκε στην Αθήνα στις 14 Ιουνίου 1868. Ο πατέρας του ήταν συμβολαιογράφος και η μητέρα του καταγόταν από ευκατάστατη οικογένεια.[4] Έλαβε καλή μόρφωση, φοίτησε στο Βαρβάκειο Γυμνάσιο και μετά συνέχισε με σπουδές Νομικής στο Πανεπιστήμιο Αθηνών.

Στα 1888 μεταβαίνει στο Παρίσι με έξοδα του πλούσιου εκ μητρός θείου του Ευστάθιου Γλυμενόπουλου για να συμπληρώσει τις νομικές σπουδές του. Στη γαλλική πρωτεύουσα βλέπει πολύ θέατρο, εντρυφεί όσο μπορεί περισσότερο στον κόσμο του θεάματος. Όταν επιστρέφει μετά από δύο χρόνια στην Αθήνα, έχει πάρει τη ρηξικέλευθη και οριστική του απόφαση να μην ακολουθήσει τη σίγουρη σταδιοδρομία της δικηγορίας, αλλά να αφοσιωθεί στο θέατρο.

Προς το τέλος του αιώνα, αρχίζει να αναπτύσσεται το ενδιαφέρον του για την ιστορία του θεάτρου. Για τον σκοπό αυτό συλλέγει υλικό τόσο στην Ελλάδα όσο και στα ταξίδια που πραγματοποιεί στο εξωτερικό: βιβλία, θεατρικά προγράμματα, έχει την τύχη να συζητήσει με παλαιούς ηθοποιούς και ανθρώπους του θεάτρου που ήταν εν ζωή, καταγράφοντας τις αναμνήσεις τους. Επιδίδεται, για πρώτη φορά μετά τον Κωνσταντίνο Σάθα, σε μια συστηματική ιστοριοδιφική και φιλολογική έρευνα και στο γύρισμα του αιώνα αρχίζει να δημοσιοποιεί τα πορίσματα των ερευνών του για τα πρώτα βήματα του νεοελληνικού θεάτρου σε εφημερίδες και περιοδικά της εποχής: *Ημερολόγιον* Σκόκου, *Ημερολόγιον Οικογενειακόν*, *Εικονογραφημένη Εστία*, *Νέα Εστία*, *Παναθήναια*, *Χρόνος*, *Ολύμπια* κ.ά.

Το 1923 βλέπει το φως της δημοσιότητας το πρώτο σημαντικό επιστημονικό του έργο, το *Θεατρικόν Λεξικόν*, γαλλικών θεατρικών όρων, μεταφρασμένων στα ελληνικά με πολλά δικά του σχόλια.

Έρχομαι στην *Ιστορία* του, στην οποία ενέταξε τις προγενέστερες μελέτες του και φαίνεται ότι τον απασχολούσε πολλά χρόνια πριν να αποφασίσει τη συγγραφή της.

Προϊστορία του θέματος

Η επιστημονική ανάγκη να παρουσιαστεί και να σχολιαστεί ένα άγνωστο ή παραγνωρισμένο σύνολο στοιχείων για την αναγέννηση του θεάτρου στον νεότερο Ελληνισμό ανάγεται ήδη στα

[3] Άννα Ταμπάκη, *Το νεοελληνικό θέατρο (18ος-19ος αι.). Ερμηνευτικές προσεγγίσεις*, σσ. 34-35. Πρβλ. Anna Tabaki, *Le théâtre néohellénique: Genèse et formation. Ses composantes sociales, idéologiques et esthétiques* (Paris, EHESS, 1995, vol. I, II, III), Diffusion Septentrion, Presses Universitaires, Thèse à la carte, Lille, 2001, σσ. 20-37. Της ίδιας, « Questions sur la périodisation du théâtre néohellénique, XVIe-XIXe siècles », *Bizantina et Moderna. Mélanges en l'honneur d'Hélène Antoniadis-Bibicou*, εκδότες Gilles Grivaux, Σωκράτης Πετμεζάς, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα, [2007], σσ. 349-367.

[4] Βλ. το λήμμα «Νικόλαος Λάσκαρης» στη Wikipedia: https://el.wikipedia.org/wiki/Νικόλαος_Λάσκαρης (ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 18.7.2018).

μέσα περίπου του 19ου αιώνα.[5] Έχουμε σποραδικές αναφορές στις πρώτες «ιστορίες της λογοτεχνίας» μας, όπως σ' αυτήν του Αλέξανδρου Ρίζου-Ραγκαβή, γραμμένη αρχικά στα γαλλικά,[6] σε βιβλία ευρύτερου χαρακτήρα,[7] στις εκτενείς μελέτες του Μαρκησίου Queux de Saint-Hilaire (Marquis de Queux de Saint-Hilaire), για τον Αλέξανδρο Σούτσο, τον Άγγελο Βλάχο, για τις μεταφράσεις και μιμήσεις στην ελληνική γλώσσα, κ.ά., όλες δημοσιευμένες στο περιοδικό *Annuaire de l'Association pour l'encouragement des Études grecques en France*. Έχουμε ακόμη ανεκδοτολογικές μαρτυρίες περιηγητών. Αυτή η περιστασιακή κατά κανόνα παραγωγή, εστιάζεται κυρίως στην αναγέννηση του θεάτρου μας μετά από την ίδρυση του νεότερου κράτους.[8]

Ας σταθούμε σε μια μονογραφία της οποίας οι κεντρικές ιδέες είχαν ήδη διαδοθεί μέσα από μια σειρά άρθρων του Georges Bourdon στα γαλλικά που δημοσιεύθηκαν στη *Revue d'Art dramatique*, πριν από τη δημοσίευση ενός τόμου, στα 1892, με τίτλο: *Η Αναγέννηση μιας τέχνης. Το νεοελληνικό θέατρο*,[9] μελέτημα που γνωρίζει και χρησιμοποιεί ο Λάσκαρης. Σύμφωνα με τον Γάλλο συγγραφέα, ο ελληνικός Μεσαίωνας διήρκεσε ως τον Αγώνα της Ανεξαρτησίας.

> La Grèce du moyen âge traverse deux phases très marquées: les siècles de douleur, où la barbarie passe sur elle jusqu'à la prise de Constantinople, en 1453; les siècles de servitude, mais aussi le relèvement, où peu à peu, écrasée sous le talon turc, elle reprend conscience d'elle-même, de sa force, de ses droits: – la passion et la résurrection. Dans la première, peu ou point de théâtre; dans la seconde, de très rares, très timides et très imparfaits essais. [10]

---

[5] Anna Tabaki, *Le théâtre néohellénique. Genèse et formation. Ses composantes sociales, idéologiques et esthétiques*, σσ. 21 κ.ε.

[6] Alexandre Rizo-Rangabé, *Histoire littéraire de la Grèce moderne*, Παρίσι, Calmann Lévy, 1877, τ. II, σσ. 188-198. Έχουμε γερμανική έκδοση στα 1882 και ελληνική στα 1887 (*Περίληψις Ιστορίας της Νεοελληνικής Φιλολογίας*).

[7] Βλ. τα σχόλια για τους Παναγιώτη Σούτσο, Ιωάννη Ζαμπέλιο, Αλέξανδρο Ρίζο-Ραγκαβή και Αλέξανδρο Σούτσο που οφείλουμε στον Eugène Yéméniz (Consul de Grèce), *La Grèce Moderne. Héros et Poètes*, Παρίσι, Michel Lévy, 1862, κεφ. VI et VII, σσ. 261-331.

[8] Βλ. για παράδειγμα τις πληροφορίες για τη σκηνική δραστηριότητα στη Σύρο και αλλού που περιέχονται στην αλληλογραφία του Édouard Grasset με τον Frédéric Soulié (Le Fermanli [Édouard Grasset], « Du théâtre grec moderne. Lettre à Monsieur Frédéric Soulié », *Le Monde Dramatique*, I, 1835, σσ. 87-88, 398-401, καθώς και Édouard Grasset, « Du théâtre grec modern », στο: *Souvenirs de Grèce*, Nevers, 1838). Θα μπορούσαμε να προσθέσουμε αρκετούς άλλους τίτλους, που περιέχουν ενδιαφέρουσες ταξιδιωτικές μαρτυρίες –παρ' όλες τις αναπόφευκτες ανακρίβειες που συχνά ελλοχεύουν– προκειμένου να αναβιώσουμε τη θεατρική ατμόσφαιρα στον 19ο αιώνα. Συγκρατούμε για παράδειγμα το έργο του G. Cochrane, *Wanderings in Greece*, 2 τόμοι, Λονδίνο, 1837, όπου περιέχεται η περιγραφή των παραστάσεων της πρώτης θεατρικής περιόδου στην Αθήνα του 1836. Πρβλ. με τη μελέτη της Λιζιάννας Δελβερούδη: Élise-Anne Delvéroudi, « Le théâtre en Grèce au XIXe siècle. Témoignages de voyageurs », *Communications grecques présentées au VIe Congrès International des Études du Sud-Est Européen (Sofia 30 août-5 sept. 1989)*, Athènes, Comité National des Études du Sud-Est Européen-Centre d'Études du Sud-Est Européen, 1990, σσ. 193-201. Επίσης το πρόσφατα μεταφρασμένο στα ελληνικά βιβλίο του Edmond About, *La Grèce contemporaine*, 1η έκδοση, Παρίσι, 1854, στο οποίο γίνονται αναφορές στο θέατρο Μπούκουρα και στον ιδιόμορφο τρόπο λειτουργίας του. Πρβλ. Εντμόντ Αμπού, *Η Ελλάδα του Όθωνα*, πρόλογος Τάκης Θεοδωρόπουλος, μτφρ. Αριστέα Κομνηνέλλη, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2018.

[9] Georges Bourdon, *La Résurrection d'un art. Le théâtre grec moderne*. Avec une Préface de M. Jean Jullien, Aux Bureaux de la *Revue d'art dramatique*, Παρίσι, 1892.

[10] Βλ. Georges Bourdon, *La Résurrection d'un art. Le théâtre grec moderne*, σσ. 25-35.

Μετά το 1453 έχουμε τους αιώνες της δουλείας αλλά και τη βαθμιαία ανασυγκρότηση και συνειδητοποίηση, το πάθος και την αναγέννηση. Στην πρώτη φάση (ως το 1453) δεν υπάρχει θέατρο, ενώ στη δεύτερη έχουμε κάποιες δειλές δοκιμές – εδώ εντάσσει τα «νηπιακά, αβέβαια βήματα» του κρητικού θεάτρου. Ο Bourdon πιστεύει ότι η αναγέννηση του θεάτρου μας συμβαίνει στον 19ο αιώνα.

Στα τέλη του 19ου αιώνα καθοριστική υπήρξε η συμβολή του Κωνσταντίνου Σάθα ο οποίος έθεσε εν πρώτοις, μέσα από μια ογκωδέστατη μελέτη, το ερώτημα της ύπαρξης θεάτρου στο Βυζάντιο,[11] θέμα που προκάλεσε έκτοτε μεγάλη συζήτηση, στην οποία ενεπλάκησαν με άμεσο ή έμμεσο τρόπο οι πρώτοι ιστορικοί του θεάτρου μας, και ακολούθως ανακίνησε το ενδιαφέρον για την κρητική δραματουργία.[12] Ο Σάθας, ένας ακόμη πρωτοπόρος της εποχής του, ερεύνησε προσεκτικά τις σωζόμενες πηγές, αλλά ο τρόπος παρουσίασης των τεκμηρίων και οι αμφιλεγόμενες ερμηνείες τους δεν είναι απαλλαγμένα από συγχύσεις. Οφείλουμε, ωστόσο, να αναγνωρίσουμε τη σημασία του εγχειρήματός του, που αποσκοπούσε να φωτίσει την ιστορία του Ελληνισμού στις ρίζες του.

Η *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου* του Νικόλαου Λάσκαρη

Η βούληση συγγραφής μιας «ιστορίας» του νεοελληνικού θεάτρου αρχίζει να γίνεται αισθητή από τη στιγμή που κατακτά τη θέση του ως αυτόνομο είδος στην επιστημονική έρευνα. Έρχεται στο προσκήνιο όταν η πολιτισμική ιστορία και αυτή των νεοελληνικών γραμμάτων προσεγγίζονται με μια νέα ματιά και προκαλούν το ερμηνευτικό ενδιαφέρον. Χρονολογικά αυτή η ωρίμανση συμπίπτει με τη δραστηριότητα του Νικόλαου Λάσκαρη, αφού έπρεπε πρώτα να συστηματοποιηθούν οι διάσπαρτες γνώσεις, μέσα από εξαντλητική πρωτογενή έρευνα και να καταστεί δυνατή η μεθοδική καταγραφή και αποτίμηση της θεατρικής δραστηριότητας στα νεότερα χρόνια. Φθάνουμε ως τον Μεσοπόλεμο και το τέλος της δεκαετίας 1930-1940, στιγμή κατά την οποία εκδίδεται το δίτομο έργο του Λάσκαρη, *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*,[13] ενώ θα ακολουθούσαν άλλοι δύο τόμοι για να ολοκληρωθεί το έργο. Στη δεκαετία του ’50 (1951) βλέπει το φως ο πρώτος τόμος της *Ιστορίας* του Γιάννη Σιδέρη.[14] Στις μέρες μας η έρευνα του Πλάτωνα Μαυρομούστακου έφερε στο φως και τους υπόλοιπους τόμους που είχαν παραμείνει σε ανέκδοτη μορφή.[15] Παρ’ όλα τα αναπόφευκτα κενά, αυτά τα δύο έργα υπήρξαν και εξακολουθούν να αποτελούν βασικά εργαλεία για τον μελετητή του θεάτρου μας. Οι μονογραφίες που ακολούθησαν, χωρίς να έχουμε ακόμη μια συνολική σύνθεση της ιστορίας και της δραματουργίας του νεοελληνικού θεάτρου συμπλήρωσαν αλλά δεν ανέτρεψαν τις βασικές κατευθυντήριες γραμμές τους.

---

[11] *Ιστορικόν δοκίμιον περί του θεάτρου και της μουσικής των Βυζαντινών*, Βενετία, 1878, αναστατική έκδοση Δ. Ν. Καραβία, Αθήνα, 1979. Για το ζήτημα αυτό, περιεκτική και σφαιρική παραμένει η μελέτη του Βάλτερ Πούχνερ, «Το Βυζαντινό θέατρο. Θεατρολογικές παρατηρήσεις στον ερευνητικό προβληματισμό της ύπαρξης θεάτρου στο Βυζάντιο», στον τόμο: *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία*, Αθήνα, 1984, σσ. 15-92, οι σημειώσεις περιέχονται στις σελ. 397-416. Του ιδίου «Miscellanea Byzantina histrionica. Μελέτες για το θέατρο στο Βυζάντιο. α) Η «υπόκρισις» στο βυζαντινό θέατρο. Τεκμήρια και υποθέσεις. β) Τρεις πρόσφατες μονογραφίες για το βυζαντινό θέατρο», στον τόμο: *Ο Μίτος της Αριάδνης. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», 2001, σσ. 15-93.

[12] *Κρητικόν θέατρον ή Συλλογή ανεκδότων και αγνώστων κειμένων*, Βενετία, 1879.

[13] Νικόλαος Λάσκαρης, *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*, Αθήναι, Εκδ. Ι. Βασιλείου, 1938, 1939.

[14] *Ιστορία του Νέου Ελληνικού Θεάτρου 1794-1944*, τ. Α΄ 1794-1908, Αθήνα, Εκδ. Καστανιώτη, 1990 (1η εκδοση 1951).

[15] Ακολουθεί ο Β΄ τόμος, σε τρία μέρη: Β΄1, Β΄2, Β΄3, Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη, 1999, 2000, 2009.

Η διάκριση σε περιόδους του νεοελληνικού θεάτρου δεν είναι ενιαία στις δύο αυτές συνθέσεις, ούτε καν στους βασικούς της άξονες. Ο Λάσκαρης, παρακινημένος από την επιθυμία του να παρουσιάσει μια εικόνα αδιάρρηκτη, συνεχή τού προς εξέταση φαινομένου, κοινωνός της μεγάλης συζήτησης που προκάλεσε στην Ευρώπη το *Ιστορικόν δοκίμιον* του Σάθα και εξαιρετικός γνώστης της ξένης βιβλιογραφίας, επιχειρεί να σκιαγραφήσει στην «Εισαγωγή» του, η οποία εκτείνεται σε περίπου 90 σελίδες (9-97), μια ενιαία εικόνα που οδηγείται προς τα πίσω ως τη ρωμαϊκή εποχή. Στο πρώτο μέρος ανακεφαλαιώνει τις σύγχρονές του θεωρίες σχετικά με τη γένεση του δυτικού θεάτρου. Συμμερίζεται τον ενθουσιασμό αρκετών βυζαντινολόγων για την επιβίωση και τη δήθεν αδιάσπαστη συνέχεια της θεατρικής ζωής στο Βυζάντιο. Δεχόμενος τις απόψεις του Σάθα, διατυπώνει την υπόθεση ότι όχι μόνον το θέατρο στο Βυζάντιο διατηρήθηκε σε όλη τη διάρκεια της μακράς ζωής της αυτοκρατορίας, αλλά επηρέασε και συνέβαλε στην αναγέννηση του δυτικού του ομολόγου.[16]

Ακολουθεί το παρακάτω ερμηνευτικό σχήμα: οι Ρωμαίοι αυτοκράτορες καταδίωξαν για πολιτικούς λόγους το σοβαρό θέατρο· ο μεγάλος ευνοούμενος της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας στην περίοδο παρακμής της είναι το είδος της *παντομίμας*. Μετά την πτώση της Ρώμης, το θέατρο περνά σε δυσμένεια αλλά καταφέρνει να μην εξαλειφθεί εντελώς. Η θριαμβεύουσα νέα θρησκεία, ο χριστιανισμός, παρ' όλη την έλλειψη εμπιστοσύνης προς αυτό το «ειδωλολατρικό» θέαμα, δεν καταφέρνει να το ξεριζώσει ολοσχερώς· αντιθέτως ενσωματώνει τελετουργικά του στοιχεία στις δικές της παραδόσεις. Ακόμη και η εκκλησιαστική αρχιτεκτονική έχει υποστεί την επίδραση της διάταξης του αρχαίου θεάτρου (την άποψη αυτή υιοθετεί και ο Λάσκαρης).[17] Αυτή η όσμωση οδηγεί στα «μυστήρια», τα δυτικά «λειτουργικά δράματα». Εν συνεχεία ο Λάσκαρης, κάνοντας ευρεία χρήση της τεκμηρίωσης που παρέχει ο Σάθας, ενώ εκμεταλλεύεται εκ παραλλήλου τη μεταγενέστερη διεθνή βιβλιογραφία, υποστηρίζει την ύπαρξη ενός θεάτρου «θρησκευτικού» και «κοσμικού» (λαϊκού) στο Βυζάντιο. Δεν αγνοεί την αδυναμία αρκετών παρακινδυνευμένων ερμηνειών του Σάθα,[18] μα ούτε και αγνοεί τις διχογνωμίες των βυζαντινολόγων σχετικά με το ζήτημα αυτό.

Βοηθούμενος επίσης από την επισκόπηση του Σάθα για το κρητικό θέατρο, αναφέρεται σε αυτό εν συντομία, αρνούμενος να θέσει εδώ τις απαρχές του νεοελληνικού θεάτρου· αναγνωρίζει μεν τις ποιοτικές αρετές του αλλά επιμένει (και δεν θα είναι ο μόνος) στο κυρίαρχο στοιχείο *μίμησης* ξένων έργων.[19] Καταλήγει:

> Ούτως εχόντων των πραγμάτων, τα δραματικά έργα των Κρητών ποιητών, μη εξαιρουμένης ουδ' αυτής της *Ερωφίλης*, του «εξοχωτάτου αυτού προϊόντος του Κρητικού θεάτρου», κατά τον Ν. Βέην, πολύτιμα πάντως, μεθ' όλην την αναμφισβήτητον ξενικήν αυτών προέλευσιν, ως απεικονίζοντα εν μέρει την μεταβυζαντινήν φιλολογίαν ημών, δεν

[16] Νικόλαος Λάσκαρης, «Εισαγωγή», στον τόμο *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*, σσ. 82-83: «Ο Σάθας [...] νομίζει φυσικωτάτην την υπόθεσιν ότι οι βυζαντινοί πρόσφυγες προς τοις άλλοις εδίδαξαν τους Ιταλούς και το υπ' αυτών αγνοούμενον θέατρον. Η υπόθεσις αύτη είναι εν μέρει δι' εμέ βεβαιότης». Πρβλ. Κ. Σάθας, *Ιστορικόν Δοκίμιον*, σ. υς'.

[17] Νικόλαος Λάσκαρης, «Εισαγωγή», στον τόμο *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*, σ. 78.

[18] Λάσκαρης, «Εισαγωγή», στον τόμο *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*, σ. 32: «Επισωρεύει και πολλάς άλλας σκοτεινάς, αλλά και πλείστας όσας εικοτολογίας, αι οποίαι τείνουν μάλλον να συσκοτίσουν ή διευκρινίσουν το δυσεπίλυτον όντως ζήτημα του Βυζαντινού θεάτρου».

[19] Λάσκαρης, «Εισαγωγή», στον τόμο *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*, σσ. 86-97.

> δύνανται ουχ' ήττον, ως ανωτέρω ελέχθη, να θεωρηθώσι ως απαρχαί της εντελώς νέας περιόδου του ελληνικού θεάτρου, του Νεοελληνικού κληθέντος θεάτρου.[20]

Η επτανησιακή δραστηριότητα περιγράφεται αναλυτικά, μέσα από κεφάλαια που συγκροτούν το κύριο σώμα του έργου, με όσα τεκμήρια ήταν γνωστά στην εποχή του, καθώς δεν είχαν ακόμη ανακαλυφθεί αρκετά κείμενα, μεταφραστές και συγγραφείς, όπως η *Ευγένα* του Θεοδώρου Μοντσελέζε, ο κυθήριος Γεώργιος Μόρμορης, διασκευαστής του *Αμύντα*, ή ο κεφαλονίτης Πέτρος Κατσαΐτης (*Ιφιγένεια*, *Θυέστης*).

Ο Λάσκαρης δεν γνωρίζει καλά στην εποχή του τη θεατρική δραστηριότητα του 17ου-18ου αιώνα, που πολλές πτυχές της αποκαλύφθηκαν μετά το δεύτερο μισό του 20ού αιώνα. Αφιερώνει μια εκτενή υποσημείωση στο τέλος της «Εισαγωγής» του, απαριθμώντας τις λίγες εκδόσεις (Guarini, Metastasio, Goldoni) που είχε υπόψη του.

Η δομή του βιβλίου υπόκειται σε έναν γεωγραφικό καταμερισμό, πολύ δύσκολο να τον υπερβεί κανείς ακόμη και σήμερα, εξαιτίας των διάσπαρτων πολιτισμικών πυρήνων του Νεότερου Ελληνισμού που ανθίζουν διαδοχικά σε έναν ευρύτερο γεωγραφικό χώρο ως την ίδρυση του κράτους: αναφέρεται, μέσα από τη χρονολογική εξέλιξη των θεατρικών φαινομένων, διαδοχικά στα τεκταινόμενα στην Οδησσό, στο Βουκουρέστι, στη Σύρο, στο Ναύπλιο στην Αθήνα, παρακολουθώντας τις περιπέτειες ίδρυσης θεατρικής σκηνής, όπου και ολοκληρώνεται ο δεύτερος τόμος στα έτη 1843-1844.

Έχω την τύχη να έχω στη βιβλιοθήκη μου ενδεχομένως ένα από τα τελευταία δερματόδετα αντίτυπα που κυκλοφορούσαν στην αγορά τη δεκαετία του '70 (το απέκτησα το 1975, όταν ξεκίνησα τις μεταπτυχιακές μου σπουδές, από το βιβλιοπωλείο «Ενδοχώρα» που διατηρούσε επί της Σόλωνος και Σίνα ο λόγιος βιβλιόφιλος Μάνος Μοσχονάς). Παραθέτω μια συνοπτική εικόνα των περιεχομένων του:

Πρώτος τόμος
Εισαγωγή
Κεφάλαιον Α΄ - Η ελληνική γλώσσα προ της Επαναστάσεως [*Κορακιστικά* (1813), και άλλα φαναριώτικα κείμενα].
Κεφάλαιον Β΄ - Τα εν Οδησσώ, 1814-1824 (...).
Κεφάλαιον Γ΄ - Τα εν Βουκουρεστίω, 1798-1837 (...).
Κεφάλαιον Δ΄ - Συνέχεια των εν Βουκουρεστίω (...)
Κεφάλαιον Ε΄ - Τα εν Ναυπλίω, 1826-1834 (...).
Κεφάλαιον ΣΤ΄ - Τα εν Ζακύνθω, 1500-1834 (...).
Ακολουθούν ευρετήρια κυρίων ονομάτων και έργων και πίνακας περιεχομένων.

Δεύτερος τόμος
Κεφάλαιον Α΄ - Συνέχεια των εν Ζακύνθω, 1835-1863 (...).
Κεφάλαιον Β΄ - Συνέχεια των εν Ζακύνθω, 1863-1935 (...).
Κεφάλαιον Γ΄ - Τα εν Κερκύρα, 1530-1832 (...).
Κεφάλαιον Δ΄ - Συνέχεια των εν Κερκύρα, 1832-1915 (...).
Κεφάλαιον Ε΄ - Τα εν Κεφαλληνία και τη λοιπή Επτανήσω (...).

[20] Λάσκαρης, «Εισαγωγή», στον τόμο *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*, σσ. 95-96.

Κεφάλαιον ΣΤ΄ - Τα εν Σύρω, 1830-1850 (...).
Κεφάλαιον Ζ΄ - Συνέχεια των εν Σύρω, 1840-1907 (...).

Το θέατρον εν Αθήναις
Κεφάλαιον Α΄ - 1835-1836 (...).
Κεφάλαιον Β΄ - 1837 (...).
Κεφάλαιον Γ΄ - 1838-1840 (...).
Κεφάλαιον Δ΄ - 1840-1841 (...).
Κεφάλαιον Ε΄ - 1842-1844 (...).
Ακολουθούν ευρετήρια κυρίων ονομάτων και έργων και πίνακας περιεχομένων.

Μπορούμε να δούμε την *Ιστορία* του Νικόλαου Λάσκαρη ως ένα σύνολο πολύτιμων πληροφοριών που αγκαλιάζουν ένα ευρύ γεωγραφικό φάσμα και μια μακρά περίοδο, να διακρίνουμε τις απαρχές της προπαρασκευής, ικανής να προσδώσει στη γένεση και εξέλιξη της θεατρικής ζωής τη συνεκτικότητά της, αφού και τα γεγονότα συνδέονται μεταξύ τους όλο και περισσότερο οργανικά. Αυτή η νέα εποχή συμπίπτει ακριβώς με τις αρχές του 19ου αιώνα, περίοδο συνυφασμένη με την ωρίμανση του διαφωτιστικού πνεύματος και την ιδεολογική χρήση του θεάτρου. Μοιάζει σήμερα παράδοξο, στην εποχή του όμως δεν ήταν άστοχο το ότι τοποθέτησε την έναρξη του νεότερου θεάτρου μας με τη συγγραφή και έκδοση μιας γλωσσικά «στρατευμένης» κωμωδίας, των *Κορακιστικών* (1813) του Ιακωβάκη Ρίζου Νερουλού. Αυτή η περίοδος συνδέεται αφενός μεν με την παρουσία μεταφράσεων και πρωτότυπων έργων που διαπνέονται από διαφωτιστικά, δημοκρατικά και αντιτυραννικά ιδεώδη, και από την άλλη σημαίνει την απαρχή της σκηνικής δραστηριότητας, καταρχήν στις Παραδουνάβιες Ηγεμονίες και στις κοινότητες της διασποράς και έπειτα στα νέα κέντρα του Ελληνισμού, στη Σύρο, στην Αθήνα. Αυτή τη γόνιμη όσμωση συνέλαβαν σωστά οι κεραίες ενός ανθρώπου που έζησε μέσα στο θέατρο και έζησε για να το υπηρετεί.

Απ' όσα προηγήθηκαν, έγινε κατανοητό ότι στην περίπτωση του Νικόλαου Λάσκαρη έχουμε έναν σύνθετο διανοούμενο, λόγιο και γλωσσομαθή, που εκθέτει, ιδίως στην «Εισαγωγή» του έναν πλούσιο και ενδιαφέροντα προβληματισμό για τις συνέχειες και ασυνέχειες των πολιτισμικών φαινομένων. Στο κύριο μέρος του έργου του συνενώνονται η λογιοσύνη, η σχολαστική τεκμηρίωση με τη μικροϊστορία, το ανεκδοτολογικό μέρος, εξίσου πολύτιμο εφόσον προέρχεται από την άμεση εμπειρία του, τις αναμνήσεις του ή τις αφηγήσεις που είχε την ευκαιρία να συλλέξει και να επεξεργαστεί από τους μεγαλύτερους ηλικιακά ανθρώπους του θεάτρου.

ΓΙΩΡΓΟΣ Π. ΠΕΦΑΝΗΣ

Αρχείο, ρεπερτόριο, αναπλήρωμα

Σε μια ανασκόπηση των θεωριών που εξετάζουν τις σχέσεις του δράματος και της παράστασής του, ο Marvin Carlson[1] εντοπίζει τέσσερις εννοιολογικούς κόμβους από όπου περνούν οι σχέσεις αυτές: την εικονογράφηση (illustration), τον διαχωρισμό (separation), τη μετάφραση (translation) και την εκπλήρωση (fulfillment). Η έννοια της εικονογράφησης συνδέεται με μια δέσμη θεωριών (η εμβέλεια των οποίων έχει μειωθεί δραστικά ήδη από τη δεκαετία του '60 και εντεύθεν) οι οποίες εκλαμβάνουν το δραματικό έργο ως ένα αύταρκες, πλήρες και ολοκληρωμένο έργο το οποίο, ως τέτοιο, μπορεί το ίδιο να νομιμοποιεί τον εαυτό του, να αυτοπροσδιορίζεται και να αυτοθεμελιώνεται ανεξάρτητα από τις ιστορικές συνθήκες και τις πολιτισμικές περιστάσεις.[2] Ο διαχωρισμός του δράματος από την παράσταση βρίσκεται στον αντίποδα των θεωριών της εικονογράφησης και μάλιστα ως αποτέλεσμα της απόρριψής τους. Στο κέντρο της θέσης αυτής βρίσκονται οι ιδέες του Edward Gordon Craig περί αυτονομίας της σκηνικής τέχνης και η ανάγκη αποδέσμευσής της από το δράμα. Η θεωρία της μετάφρασης διατηρεί την ιδέα του ολοκληρωμένου δραματικού έργου, αλλά αντιμετωπίζει την παράσταση ως ένα εξίσου ολοκληρωμένο έργο με τους δικούς του κώδικες, το οποίο αποκωδικοποιεί και «μεταφράζει» το δραματικό κείμενο. Η σημειολογική αυτή προσέγγιση δεν αποφεύγει την ιεράρχηση των δύο έργων, παραχωρώντας όχι μόνο χρονολογική αλλά και αισθητική προτεραιότητα στο δράμα, καθώς το κείμενο είναι αυτό που επιβάλλει τις αρχικές παραμέτρους της σκηνικής εργασίας.[3] Η θεωρία της εκπλήρωσης, τέλος, αμφισβητεί την αυτάρκεια του δράματος και υποστηρίζει ότι μόνο η παράσταση ενός έργου μπορεί να το ολοκληρώσει. Εφ' όσον προορισμός του δραματικού κειμένου είναι η από σκηνής παρουσία του («γράφεται για να παιχτεί», όπως λέει ο κοινός λόγος), η ολοκλήρωσή του μπορεί να εννοηθεί στην εκπλήρωση του προορισμού του. Εδώ κρύβεται επίσης μια ιεράρχηση: όσο σπουδαίο και αν είναι ένα κείμενο, δεν υπαγορεύει, αλλά συμβάλλει σε μια συνολική δημιουργία, δεν επιβάλλει κάποιες αρχές, αλλά συνεργάζεται με τις άλλες τέχνες για την επίτευξη του ανώτερου στόχου, του υπέρτερου σκοπού που είναι η παράσταση. Η παράσταση, επομένως, είναι συνάμα διαδικασία και αποτέλεσμα εκπλήρωσης, με άλλα λόγια: εκπληρούμενη η ίδια, εκπληρώνει τα επιμέρους συστατικά της, άρα και το δρα-

[1] Marvin Carlson, «Theatrical Performance: Illustration, Translation, Fulfillment, or Supplement?», *Theatre Journal* vol. 37, nº 1, 1985, σσ. 5-11. Το μελέτημα αναδημοσιεύεται στο Philip Auslander (ed.), *Performance: Critical Concepts*, vol. II, London & New York, Routledge, 2003, σσ. 79-85, απ' όπου και οι παραπομπές.

[2] Οι θεωρίες αυτές έχουν ποικίλες προελεύσεις (λ.χ. από τις θέσεις των κριτικών Roger Fry, Charles Lamb και Clive Bell) και διαφορετικούς προσανατολισμούς, συγκλίνουν εντούτοις στην άποψη ότι το έργο τέχνης είναι περίκλειστο και αύταρκες. Εδώ, υφέρπει βεβαίως ο όρος «self containment» του Clement Greenberg για τα έργα του μοντερνισμού.

[3] Carlson, «Theatrical Performance: Illustration, Translation, Fulfillment, or Supplement?», σ. 82.

ματικό κείμενο.

Κανείς από τους τέσσερις εννοιολογικούς κόμβους δεν έχει απενεργοποιηθεί εντελώς, κανείς δεν κυριαρχεί απόλυτα στη θεωρία ή την πράξη του θεάτρου. Η εικονογράφηση έχει υποχωρήσει πολύ στις σύγχρονες συζητήσεις, αλλά πολλοί φιλοθεάμονες αναγνώστες προσέρχονται ακόμα στο θέατρο «για να δουν Shakespeare ή Σοφοκλή»· η μετάφραση ενεργοποιείται κάθε φορά που «ένα μεγάλο κείμενο πρέπει να ανεβεί με επάρκεια στη σκηνή»· η εκπλήρωση παρουσιάζεται ακόμα πολύ ισχυρή, ακόμα και στα πεδία του θεάτρου πρόζας, ενώ ο διαχωρισμός ενισχύεται σταδιακά στα πεδία της performance art ή στις θεωρίες με ανθρωπολογικούς ή μεταδραματικούς προσανατολισμούς.

Με αυτόν τον κάπως σχηματικό, αλλά αρκετά λειτουργικό, μερισμό του Carlson μπορεί να συνδυαστεί το αντιθετικό εννοιολογικό δίπολο που πρότεινε η Diana Taylor. Αυτό αναπτύσσεται ανάμεσα στο *αρχείο*, το οποίο διαφυλάττει και φέρει όλη τη γραπτή κουλτούρα χάρη στη μονιμότητα και σταθερότητα της γραφής, και στο *ρεπερτόριο*, το οποίο εν πολλοίς περιλαμβάνει τον κόσμο της παράστασης. Το αρχείο επιβαρύνεται με «αιώνες αποικιοκρατικής, ευαγγελικής ή κανονιστικής δραστηριότητας»[4] του ιμπεριαλιστικού αναπτύγματος της δυτικής επιστημολογίας.[5] Το αρχείο είναι τα έγγραφα και τα βιβλία αλλά και τα κτίρια, τα ερείπια και τα αρχαιολογικά ευρήματα, τα οστά: κάθε τι ανθεκτικό στον χρόνο και στη λήθη. Πώς να αποκρύψουμε λοιπόν την *αρχή* μέσα στο *αρχείο*, άρα και την εξουσία μαζί με την απαρχή; Η *αρχειακή αρχή* είναι η εκ του μακρόθεν εξουσία του αναμφισβήτητου νοήματος ή το νόημα της διήκουσας αρχής, της αρχής-εξουσίας που διεκτείνεται στον χώρο και τον χρόνο αναλλοίωτη, απαράλλακτη, απαραμείωτη, με εγγυημένο το νόημά της, με προδιαγεγραμμένες τις εφαρμογές της. Πέραν τούτου όμως, το αρχείο έχει και την εξουσία του χωρισμού, αφού μπορεί να χωρίζει την πηγή της «γνώσης» από το υποκείμενο της γνώσης:[6] ας πούμε λ.χ. το αρχι-κείμενο της *Αντιγόνης*, το κείμενο-αρχείο της *Αντιγόνης*, ως πηγή γνώσης, από τα υποκείμενα της γνώσης αυτής, λ.χ. τον Hegel, τον Lacan, τον Καστοριάδη, την Butler ή, ενδεχομένως, την ίδια την Taylor. Μπορεί επίσης να χωρίσει την πηγή της γνώσης από ό,τι θεωρούμε κάθε φορά ότι είναι αυτή η γνώση, από ό,τι είναι λ.χ. το αρχι-κείμενο της *Αντιγόνης* για τους εκάστοτε σκηνοθέτες, τους σκηνογράφους και τους ηθοποιούς που την επαναφέρουν στη σκηνή.

Απέναντι στη συνοχή, τη σταθερότητα και τη διάρκεια του αρχείου το ρεπερτόριο εγείρει τη ρευστότητα, την αστάθεια και το εφήμερο, καθώς περιλαμβάνει χειρονομίες και σωματικές κινήσεις, προφορικές επιτελέσεις, χορό και τραγούδι, όλες τις εφήμερες και μη αναπαραγώγιμες μορφές γνώσης. Η Taylor συνδέει το ρεπερτόριο με την επινόηση, τον αυθορμητισμό, τη σωματική παρουσία κατά τη διαδικασία παραγωγής και πρόσληψης της γνώσης και τη συμμετοχή σε αυτήν.

Εύκολα καταλαβαίνουμε ότι στο παράδειγμα του θεάτρου η δυαδική αυτή σκέψη μπορεί να οδηγήσει σε απογοητευτικούς δρόμους. Εάν παραχωρήσουμε στο αρχείο ό,τι του αποδίδει ο τεϊλορικός προσδιορισμός του, για το ρεπερτόριο δεν θα μείνει παρά μια αίσθηση αυθορμητισμού, μια λαμπερή παροντικότητα ή μια επινοητική φλόγα που γρήγορα θα σβήσει μέσα στις ταξινομήσεις και τις κατηγοριοποιήσεις του αρχείου. Το αρχείο απορροφά τη δραματουργία και τα κείμενά της, τα θεατρικά προγράμματα, τα σκηνοθετικά τετράδια, τα σκηνογραφικά

[4] Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham, Duke University Press, 2003, σ. 15.

[5] Γιώργος Π. Πεφάνης, *Περιπέτειες της αναπαράστασης. Σκηνές της θεωρίας II*, Αθήνα, Παπαζήσης, 2013, σ. 389.

[6] Taylor, *The Archive and the Repertoire*, σ. 19.

σχέδια, τις ενδυματολογικές φιγούρες, τα κινησιολογικά περιγράμματα, τις φωτογραφίες και τα διαφημιστικά video, τις συνεντεύξεις των συντελεστών και τη δημοσιογραφική αρθρογραφία, κοντολογίς ό,τι προετοιμάζει, περιγράφει και αναλύει την παράσταση έως αυτή να λάβει χώρα, συν το θεατρικό έργο. Αλλά και πάλι το αρχείο δεν σταματά εδώ, είναι ακόρεστο, αδηφάγο, απορροφά και ό,τι έπεται της παράστασης, ό,τι θα γραφτεί γι' αυτήν ή με αφορμή το έργο, μελετήματα και βιβλία, πανεπιστημιακές διδασκαλίες,[7] αφιερώματα σε περιοδικά, ψηφιακά κείμενα κ.ο.κ. Στο ρεπερτόριο παραμένει μόνο αυτό το ένδοξο «εδώ και τώρα» της παράστασης, με όση εμβέλεια μπορεί να έχει το «εδώ» και όση διάρκεια το «τώρα». Το σχήμα αυτό δεν επαληθεύεται από την εμπειρία και η ίδια η Taylor παραδέχεται ότι όπως το αρχείο έτσι και το ρεπερτόριο συχνά διαμεσολαβείται από εξωγενή, αρχειακά στοιχεία,[8] ότι σε διάφορες περιστάσεις (λ.χ. οι γαμήλιες ή οι δικαστικές τελετές) απαιτούνται «επιτελεστικές και συνάμα τεκμηριωμένες συμπεριφορές»,[9] στοιχεία συνάμα του ρεπερτορίου και του αρχείου, απαιτείται δηλαδή σύμπραξη μιας πηγαίας, αυθόρμητης συμπεριφοράς, που ξετυλίγεται εντός του *ρεπερτορίου*, στο *εδώ και τώρα* της περίστασης και μιας συμπεριφοράς που προέρχεται έξωθεν, από το *αρχείο*, και υπαγορεύεται από τους κανόνες και τις κανονικότητες που αυτό απαιτεί. Βέβαια η σύμπραξη αυτή δεν αναγνωρίζεται ρητά στο θέατρο και στην performance.[10]

Εάν θέλαμε τώρα να συνδυάσουμε το δίπολο αρχείο-ρεπερτόριο με τους τέσσερις εννοιολογικούς κόμβους του Carlson, θα λέγαμε ότι η εικονογράφηση εστιάζει στο αρχείο και χρησιμοποιεί το ρεπερτόριο ως απλή ενεργοποίησή του. Αντιθέτως, ο διαχωρισμός εστιάζει στο ρεπερτόριο, καθώς ενδιαφέρεται για την ενέργεια και τη ζωτικότητά του και όχι για την κλειστότητα του αρχείου. Ενδιάμεσες θέσεις κατέχουν η μετάφραση και η εκπλήρωση, οι οποίες προϋποθέτουν και τους δύο όρους σε μία συνέργεια, αλλά με διαφορετικό τρόπο. Η μεν μετάφραση εκλαμβάνει ως σύνολο αναφοράς το αρχείο με διακομιστή του το ρεπερτόριο, ενώ η εκπλήρωση πρόσκειται περισσότερο στην πλευρά του ρεπερτορίου, καθώς μόνο αυτό μπορεί να ενεργοποιήσει και να ολοκληρώσει ένα αρχείο (και υπό το πρίσμα αυτό η εκπλήρωση αντιβαίνει πλήρως στην εικονογράφηση).

Σε όλα αυτά τα ταξινομικά σχήματα εξυπακούεται, με τον έναν ή τον άλλον τρόπο, η αντίθεση ανάμεσα σε έναν «κειμενικό» και έναν παραστασιακό πόλο ή αλλιώς σε μια δραματική/λογο-τεχνική και μια παιγνιώδη ή παραστασιακή κουλτούρα,[11] η οποία προτάσσει την παροντικότητα, την ενθαδικότητα, τη φυσική παρουσία και την προφορικότητα.[12] Τι θα γινόταν, όμως, εάν δεχόμασταν ότι δεν υπάρχει καμία αντίθεση ανάμεσα στους πόλους αυτούς, ότι η αντίθεση δεν είναι παρά μια θεωρητική επινόηση που επιτρέπει στους πόλους να είναι πόλοι; Σε αυτό το ερώτημα οδηγείται η αμφισβήτηση της συνοχής τόσο του αρχείου όσο και του ρεπερτορίου. Η συνοχή του αρχείου αμφισβητείται από το γεγονός ότι κανένα κείμενο δεν είναι περίκλειστο και αυτοαναφορικό στη διαδικασία τόσο της παραγωγής όσο και της πρόσληψής του. Το ίδιο όμως ισχύει και για τη συνοχή του ρεπερτορίου: καμία παιγνιώδης κουλτούρα,

[7] Για το πανεπιστήμιο ως αρχείο του θεάτρου, βλ. το άρθρο της Bonnie Marranca, «Theatre and the University at the End of the Twentieth Century», *Performing Arts Journal*, XVII, 2-3, 1995, σσ. 55-71.

[8] Taylor, *The Archive and the Repertoire*, σσ. 20-21.

[9] Diana Taylor, «Remapping Genre through Performance: From "American" to "Hemispheric" Studies», *PMLA*, vol. 122, 2007, (σσ. 1416-1430), σ. 1428 και *The Archive and the Repertoire*, σ. 21.

[10] Για μια κριτική στη θέση αυτή, βλ. Πεφάνης, *Περιπέτειες της αναπαράστασης. Σκηνές της θεωρίας II*, σσ. 390-391.

[11] Για τον όρο «Playing Culture», βλ. Wilmar Sauter, *The Theatrical Event. Dynamics of Performance and Perception*, Iowa, University of Iowa Press, 2000, σ. 79 κ. εξ.

[12] Benjamin Bennett, *All Theater is Revolutionary Theater*, Ithaca & New York, Cornell University Press, 2005, σ. 185.

καμία παράσταση δεν είναι άμοιρη ενός *ελάχιστου κειμένου*, τουτέστιν ενός εννοιολογικού υποστρώματος, μιας μνημονικής παρακαταθήκης, ενός βιωματικού φορτίου, ενός ορίζοντα προσδοκιών ή μιας πολιτισμικής παράδοσης.[13] Όπως υποστηρίζω αλλού, «δεν υπάρχει κείμενο ή παράσταση, ανάγνωση ή θέαση χωρίς αναφορές, αυτό το *ελάχιστο κείμενο* στην αφετηρία της δημιουργίας, αλλά και ερμηνείας κάθε κειμένου και κάθε παράστασης. Μπορεί το κείμενο αυτό να είναι [...] ανώνυμο, ανεπισήμαντο, αλλά είναι πάντα διαβασμένο, ήδη από τον τίτλο του βιβλίου και από την αυλαία της παράστασης».[14]

Εάν λοιπόν σε κάθε αρχείο ανιχνεύονται στοιχεία ρεπερτορίου και σε κάθε ρεπερτόριο εξιχνιάζονται αναφορές σε ένα αρχείο και, με θεατρικούς όρους, εάν σε κάθε δραματικό κείμενο λανθάνουν απροσδιόριστες παραστάσεις και σε κάθε παράσταση εντοπίζονται ποικίλοι πυρήνες του ελάχιστου κειμένου, τότε τα όρια του θεάτρου (του δράματος και της παράστασης) δεν μπορεί να είναι ποτέ ξεκάθαρα και αυστηρά. Υπό το πρίσμα αυτό, το θέατρο δεν συνιστά μια πλήρη αλλά μια συνεχώς *αναπληρούμενη* οντότητα. Από το αρχείο και το ρεπερτόριο περνούμε έτσι στο *αναπλήρωμα*.

Στο προαναφερθέν μελέτημά του, ο Carlson είχε χρησιμοποιήσει τη ντερριντιανή αυτή έννοια προκειμένου να εξηγήσει τον ανοικτό χαρακτήρα των σκηνικών ερμηνειών ενός θεατρικού έργου.[15] Στην προσπάθειά του να αποδομήσει τις ρουσωικές *Εξομολογήσεις* ως προς τις σχέσεις του προφορικού με τον γραπτό λόγο, ο Jacques Derrida εισάγει στο *De la Grammatologie* την έννοια του supplément και στις δύο σημασίες της, ως αναπλήρωμα και ως συμπλήρωμα.[16] Αρχικά, το αναπλήρωμα εμφανίζεται ως εξωτερική πρόσθεση, ως συμπλήρωμα σε κάτι που είναι πλήρης παρουσία. Το παράδοξο εδώ είναι ότι, μόλις αναγνωρίσουμε την προσθήκη σε κάτι πλήρες, η προσθήκη αυτή μοιάζει να εκμηδενίζεται, να χάνει την αξία της. «Εκείνο που προστίθεται δεν είναι τίποτα, επειδή προστίθεται σε μια πλήρη παρουσία, σε σχέση με την οποία είναι εξωτερικό». Η ομιλία συμπληρώνει την εποπτική παρουσία, η γραφή συμπληρώνει την ομιλία, «ο πολιτισμός έρχεται να προστεθεί στη φύση, το κακό στην αθωότητα»,[17] όπως και η θεατρική παράσταση στο δραματικό κείμενο, ακολούθως το θεατρικό πρόγραμμα στην παράσταση, η θεατρική κριτική στο πρόγραμμα και στην παράσταση κ.ο.κ.

Από την άλλη μεριά, όμως, το συμπλήρωμα είναι αναπλήρωμα, έρχεται να καλύψει ένα κενό, μια απουσία, μια έλλειψη που υποτίθεται ότι δεν υπήρχε πριν από την έλευση του αναπληρώματος. Το αναπλήρωμα με την παρουσία του προδίδει επομένως μιαν απουσία, είναι *αναπλήρωμα-τινός*, *επέχει-θέσει*,[18] αποκαλύπτει μια έλλειψη που προηγουμένως δεν φαινόταν, μια αστάθεια, μια εκκρεμότητα ή μια αβεβαιότητα που πριν έμοιαζε ακλόνητη. Επομένως, το αναπλήρωμα-παράσταση αποσταθεροποιεί το αναπληρούμενο-κείμενο και μόνο με την παρουσία του. Στην πραγματικότητα, η παρουσία του προϋποθέτει και ταυτόχρονα συνεπάγεται αυτό το αποσταθεροποιήσιμο και αποσταθεροποιημένο κείμενο και το εντάσσει σε μια δυναμική σχέση διαφορικότητας. Η οπτική για το ζήτημα που μας ενδιαφέρει αλλάζει τώρα εντελώς:

---

[13] Για την έννοια του ελάχιστου κειμένου, βλ. George P. Pefanis, «The Minimum Text of the Performance and the Intertextual Binding», *Imagination, Sensuality, Art*, Proceedings of the III Mediterranean Congress of Aesthetics, (Portorož, Slovenija), Ljubljana 2007, σσ. 162-166 και πιο αναλυτικά στο Γιώργος Π. Πεφάνης, *Σκηνές της θεωρίας. Ανοιχτά πεδία στη θεωρία και την κριτική του θεάτρου*, Αθήνα, Παπαζήσης, 2007, σσ. 195-246.

[14] Πεφάνης, *Περιπέτειες της αναπαράστασης. Σκηνές της θεωρίας ΙΙ*, σ. 298.

[15] Carlson, «Theatrical Performance: Illustration, Translation, Fulfillment, or Supplement?», σσ. 83-84.

[16] Jacques Derrida, *De la Grammatologie*, Paris, Minuit, 1967· ελληνική μετάφραση του Κωστή Παπαγιώργη: *Περί γραμματολογίας*, Αθήνα, Γνώση, 1990, απ' όπου και οι παραπομπές.

[17] Derrida, *Περί γραμματολογίας*, σ. 286.

[18] *Ό.π.*, σ. 251.

δεν υπάρχει καμία σχέση εικονογράφησης ή διαχωρισμού, μετάφρασης ή εκπλήρωσης, αλλά μόνο σχέση αναπλήρωσης. Η παράσταση ενός έργου, η όποια παράσταση ως αναπλήρωμα του όποιου έργου, μαρτυρά από μόνη της ότι το έργο είναι ελλιπές, ότι ανέκαθεν ήταν ελλιπές, εξού και η έλευση του αναπληρώματος.

Ας μην σκεφτούμε ότι το αναπλήρωμα-παράσταση ως *συμπλήρωμα-τινός* είναι υποδεέστερο εκείνου που αναπληρώνει ή συμπληρώνει, δηλαδή του δραματικού έργου, διότι θα πρέπει πρώτα να αναρωτηθούμε ως προς τι είναι ελλιπές το αναπληρούμενο έργο, ως προς τι εκκρεμεί η πληρότητά του. Έτσι θα συνειδητοποιήσουμε ότι η έλλειψη, η εκκρεμότητα του αναπληρούμενου έργου εκδηλώνεται στο μέτρο που εκδηλώνεται και το έργο της αναπλήρωσης. Με άλλα λόγια, το αναπλήρωμα-παράσταση χαρίζει στο αναπληρούμενο-έργο την ελλειπτικότητά του, εισάγει στην δήθεν πληρότητά του το κενό, στην οιονεί πυκνή παρουσία του, την απουσία.

Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα για να κατανοήσουμε με ευκρίνεια τη σχέση αρχείου, ρεπερτορίου και αναπληρώματος είναι η περίπτωση του μπρεχτικού *Ο καταποντισμός του εγωιστή Γιόχαν Φάτσερ*,[19] το οποίο δεν συνιστά ένα ολοκληρωμένο έργο, αλλά αποτελείται από ένα χαώδες υλικό που παράγεται σε πέντε διαφορετικές φάσεις της δημιουργίας του Brecht (1926-1930, 1951) και εκτείνεται σε 500 και πλέον σελίδες ανέκδοτων διαλόγων και λυρικών κομματιών, σκίτσων και σημειώσεων, χορικών και φιλοσοφικών σχολίων. Όλα αυτά τα κείμενα αποτελούν το *Αρχείο Φάτσερ*. Οι δραματικές σκηνές του υλικού αυτού αποτελούν το «Ντοκουμέντο Φάτσερ», ενώ όλο το υπόλοιπο υλικό αποτελεί το «Σχόλιο Φάτσερ». Αυτό το *Υλικό Φάτσερ* (Σχόλιο και Ντοκουμέντο) λειτουργεί ως μια πηγή ανατροφοδότησης διαφόρων μεταφράσεων, διασκευών, μελετημάτων, σκηνοθεσιών και παραστάσεων (από την παράσταση του Frank-Patrick Steckel στη βερολινέζικη Schaubühne το 1976 ή του Heiner Müller στο Schauspielhaus του Αμβούργου το 1978 και στο Berliner Ensemble το 1993 έως στις ελληνικές εκδοχές του Τάκη Τζαμαργιά, σε μετάφραση και δραματουργική επεξεργασία του Πέτρου Μάρκαρη, στο θέατρο Επί Κολωνώ το 2004 ή του Σίμου Κακάλα, σε μετάφραση-διασκευή της Ελένης Βαροπούλου, στην Πειραματική Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου το 2018. Οι παραστάσεις αυτές διαμορφώνουν ένα *Ρεπερτόριο Φάτσερ*, το οποίο προϊόντος του χρόνου καταχωρείται στο *αρχείο*. Γύρω από το *Υλικό Φάτσερ*, όμως, διαμορφώνεται και ένα πλέγμα διακειμενικών σχέσεων εντός του μπρεχτικού corpus κειμένων, μια αλυσίδα αναπληρωμάτων, καθώς το «Ντοκουμέντο Φάτσερ» δανείζει τους χαρακτήρες του σε άλλα μπρεχτικά έργα, όπως η *Όπερα της πεντάρας*, η *Μάνα κουράγιο*, οι μικρές *Ιστορίες του Κόινερ*, αλλά και σε άλλα διδακτικά έργα, τα οποία βεβαίως παίζονται πολύ συχνότερα. Έτσι, η σχετική σκηνική σπανιότητα του «έργου» αντισταθμίζεται από την ισχυρή διακειμενικότητά του.[20]

Ο Derrida βεβαίως ισχυρίζεται επιπλέον ότι και το καταγωγικό σύνολο αναφοράς δεν ήταν ποτέ πλήρες, ότι φιλοξενούσε πάντα μέσα του την απουσία, άρα και την επιθυμία αναπλήρωσής της, ότι εν τέλει η καταγωγή δεν είναι ακραιφνής καταγωγή αλλά αναπλήρωμα μιας

[19] Βλ. την πρόσφατη διασκευή και μετάφραση του έργου από την Ελένη Βαροπούλου για την παράσταση του Εθνικού Θεάτρου στην Πειραματική σκηνή το 2018, σε σκηνοθεσία Σίμου Κακάλα, στο Μπέρτολτ Μπρεχτ, *Ο καταποντισμός του εγωιστή Γιόχαν Φάτσερ*, Αθήνα, Σοκόλη, 2018.

[20] Βλ. Ελένη Βαροπούλου, *Το ζωντανό θέατρο. Δοκίμιο για τη σύγχρονη σκηνή*, Αθήνα, Άγρα, 2002, σσ. 235-239· Νάντια Βαλαβάνη, «Θέατρο συμμέτοχο στις διαδικασίες της κοινωνικής αλλαγής. Η οργανωτική λειτουργία των διδακτικών έργων του Μπρεχτ», στο Νάντια Βαλαβάνη (επιμ.), *Μπέρτολτ Μπρεχτ. Κριτικές προσεγγίσεις*, Αθήνα, Πολύτροπον, 2004, σσ. 441-502· Νάντια Βαλαβάνη, «Η μήτρα των διδακτικών θεατρικών έργων του Μπρεχτ. Ο καταποντισμός του εγωιστή Γιόχαν Φάιτσερ», εφ. *Η Αυγή*, 16 Ιανουαρίου 2005.

άλλης καταγωγής, η οποία είναι πάντα ήδη υπολειπόμενη του εαυτού της.[21] Αυτό το βήμα, όμως, δεν το κάνει ο Carlson, διότι ταυτόχρονα θα όφειλε να παραδεχθεί ότι και τα αριστουργήματα του θεατρικού κανόνα δεν είναι παρά τεράστιας εμβέλειας και αντοχής, πλην όμως, αναπληρώματα άλλων, λιγότερο γνωστών, έργων ή μυθολογικών αφηγημάτων, τελετουργικών σχημάτων, θεατρικών παραστάσεων, φιλοσοφικών εγχειρημάτων ή πολιτικών προταγμάτων. Αντιθέτως, στρέφει την προσοχή του στις ερμηνείες των έργων, στις ατέλειωτες ερμηνευτικές αλυσίδες, που είναι και αλυσίδες αναπληρωμάτων, οι οποίες εμπλουτίζουν το έργο, διευρύνουν τον κόσμο των νοημάτων του, διεκτείνουν την εμβέλειά του.

Αυτή η στροφή όμως δεν μπορεί να αποκρύψει το γεγονός ότι ένα έργο δέχεται ένα αναπλήρωμα επειδή και το ίδιο είναι αναπλήρωμα ενός άλλου προγενέστερου έργου ή μιας παράστασης: είναι ένα αναπλήρωμα που δέχεται το ίδιο ένα αναπλήρωμα. Έτσι, η αναπληρωτική κίνηση έχει τόσο αναδρομική όσο και προβολική φορά: αρχίζει από ένα οιονεί κείμενο-καταγωγή, που ποτέ δεν υπήρξε απολύτως καταγωγικό, αφού ήταν και αυτό ήδη ένα αναπλήρωμα άλλων κειμένων και παραστάσεων· κατευθύνεται προς μια μελλοντική πληρότητα παρουσίας (λ.χ. η παράσταση ως αυτοποιητικό αναδραστικό κύκλωμα (ή βρόχος) της Fischer-Lichte),[22] που όμως ποτέ δεν θα υπάρξει καθώς και αυτή θα αναπληρωθεί από άλλα κείμενα και άλλες παραστάσεις κ.ο.κ. Στην αναδρομή της, η αναπληρωτική κίνηση μοιάζει να στρέφεται προς την πηγή, τη ρίζα, την καταγωγή, τη φύση, την πρωταρχή. Φρούδα ελπίδα. «Θέλουμε να ανατρέξουμε», γράφει ο Derrida, «από το αναπλήρωμα στην πηγή: οφείλουμε να αναγνωρίσουμε ότι υπάρχει αναπλήρωμα στην πηγή».[23] Στην προβολή της, η αναπληρωτική κίνηση μοιάζει να στρέφεται προς ένα ολοκλήρωμα, ένα *τέλος* ή μια τελείωση. Αλλά τίποτα δεν ολοκληρώνεται με το πέσιμο της αυλαίας, κάθε αυλαία που πέφτει ισοδυναμεί με μια άλλη που σηκώνεται, κάθε κυκλωτική κίνηση αποδεικνύεται σπείρα και διακλάδωση, διαφυγή σε μια ατελεύτητη αλληλουχία άλλων αναπληρωμάτων. Θέλουμε να ρίξουμε την αυλαία. Θέλουμε να εκτιναχθούμε στην ολοκλήρωση της παράστασης, να κατακτήσουμε το *τέλος* της σκηνικής δράσης, αλλά οφείλουμε να αναγνωρίσουμε ότι υπάρχει αναπλήρωμα στο τέλος, ότι το τέλος αναβάλλεται από τις διαδοχικές μεσιτεύσεις των αναπληρωμάτων. Η παράσταση (ή τουλάχιστον ένα σύνολο στοιχείων της) συνεχίζεται αναπληρούμενη στις κριτικές που δέχεται, στην έκδοση των έργων, στις φωτογραφίες και στο video, στα βιώματα και, αργότερα, στις αναμνήσεις των θεατών και των συντελεστών της, στις ερμηνευτικές μελέτες που προκαλεί, στις μελέτες που αυτές οι μελέτες θα τροφοδοτήσουν, στις ιστορικές αφηγήσεις, στα αφηγήματα που αυτές οι αφηγήσεις θα προκαλέσουν, σε άλλες παραστάσεις που έμμεσα ή άμεσα θα συνομιλήσουν μαζί της, σε άλλα δραματικά κείμενα που θα την λάβουν υπόψη τους ή θα την «κρύψουν» στα άρρητα υποστρώματά τους: η αλυσίδα εκδιπλώνεται όλο και περισσότερο. Οι μεσιτεύσεις «γεννούν το νόημα εκείνου ακριβώς που αναβάλλουν»:[24] η πρωταρχή και η ολοκλήρωση, η καταγωγή και η τελικότητα, η πηγή και το τέλος αναβάλλονται επ' αόριστον μέσω της αναπληρωτικής αλυσίδας.

---

[21] Γεράσιμος Κακολύρης, *Ο Ζακ Ντεριντά και η αποδομητική ανάγνωση*, Αθήνα, Εκκρεμές, 2004, σ. 209.

[22] Ο όρος: «autopoietische feed-back Schleife». Βλ. Erika Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics*, London & New York, Routledge, 2008, σσ. 39-40, κ.α., (η άκομψη ελληνική απόδοση: «λούπα ανάδρασης», στο Erika Fischer-Lichte, *Θέατρο και μεταμόρφωση. Προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού*, Αθήνα, Πατάκης, 2013, σελ. 80 κ.α.). Για μια κριτική του όρου στο θέατρο, βλ. Πεφάνης, *Περιπέτειες της αναπαράστασης. Σκηνές της θεωρίας ΙΙ*, σ. 259 κ. εξ.· Βάλτερ Πούχνερ, «Αισθητική της τελεστικότητας. Ένας νοερός διάλογος με την Erika Fischer-Lichte», *Παράβασις*, τόμ. 12:2, 2014, (σσ. 15-38), σσ. 22-26.

[23] Derrida, *Περί γραμματολογίας*, σ. 515.

[24] *Ό.π.*, σ. 271.

Είναι σαφές ότι η αναπληρωτική αλυσίδα ξεπερνά τη σχέση κειμένου-παράστασης και απλώνεται σε όλο το φάσμα του θεατρικού φαινομένου –ασφαλώς και πολύ πέραν αυτού. Υπό την αρχή της αναπλήρωσης πάντως, η άποψη εκείνη που θα ήθελε τη θεατρολογία να υιοθετεί ως κύριο αντικείμενό της τη θεατρική παράσταση, μια συγκεκριμένη κάθε φορά παράσταση, αποδυναμώνεται και κινδυνεύει να θεωρηθεί ανεδαφική, στο μέτρο που το έδαφός της δεν είναι πλέον σταθερό και συμπαγές, όπως πιστευόταν έως τώρα. Εάν η παράσταση δεν είναι το κυρίαρχο περίκλειστο γεγονός αλλά ένα διακριτό αναπλήρωμα μιας άλλης παράστασης ή ενός κειμένου· επίσης, εάν δεν είναι η κατάληξη μιας δημιουργικής πορείας αλλά ένας εξελικτικός σταθμός μιας διαδρομής που συνεχίζεται επ' αόριστον, τότε θα πρέπει να αλλάξει το επιχειρησιακό πλάνο των θεατρικών σπουδών και να απεγκλωβιστεί από τα «αυτοποιητικά αναδραστικά κυκλώματα», που ούτε αυτοποιητικά ούτε κυκλώματα είναι, αλλά σπειροειδείς αναπτύξεις που περιλαμβάνουν, με την ίδια συνεκτική δύναμη, τόσο το προβεβλημένο σκηνικό γεγονός όσο και το σεμνό θεατρικό πρόγραμμα, τόσο το δημοσιευμένο δραματικό κείμενο όσο και το απόκρυφο σκηνοθετικό τετράδιο, τόσο την πολύβουη πρεμιέρα όσο και την ταπεινή πρόβα –και όλα αυτά σε συχνά απρόβλεπτους αναπληρωτικούς σχηματισμούς που εκτείνονται σε άγνωστα εδάφη του μέλλοντος.

Ίσως είναι πλέον καιρός να αντικαταστήσουμε στον τρόπο σκέψης μας την ιστορία του θεάτρου ως παράθεση και αιτιολογική παράταξη γραμμικών γεγονότων με μια άλλη αφήγηση, λιγότερο συνεκτική αλλά πιο περιπετειώδη, λιγότερο βέβαιη και πιο απρόβλεπτη, με μια αφήγηση που να ανιχνεύει, πίσω από τη γραμμικότητα, αναπληρωτικές αλυσώσεις και, πίσω από τη σταθερότητα των γεγονότων, τη ροϊκότητα των διακειμένων, των σύνθετων προσληπτικών μηχανισμών και των δημιουργικών ανασυνθέσεων. Η αρχή της αναπλήρωσης θα είναι δύσκολο να υιοθετηθεί και να εφαρμοστεί, καθώς θα προσκρούει σε έξεις, σε στρατηγικές και σε μηχανισμούς που αντιβαίνουν στον προσανατολισμό της. Τουλάχιστον, όμως, για τους πιο ανήσυχους μελετητές και στοχαστές του θεάτρου θα είναι πάντα ένα δέλεαρ η άρση της αντιθετικής διπολικότητας που υφέρπει στη σκέψη μας και τη διηθεί. Ποια θα ήταν η πρόκληση εδώ; Η πρόκληση θα ήταν να προσπαθήσουμε να σκεφτούμε το θεατρικό φαινόμενο χωρίς ιεραρχικές ταξινομήσεις, χωρίς την ευκολία των βολικών διαζεύξεων τελετουργία-μύθος, παράσταση-κείμενο, ρόλος-υποκείμενο, μάσκα-πρόσωπο, ομιλία-γραφή, πρόβα-παράσταση, παράσταση-αναπαράσταση, σκηνή-πλατεία, πρότερο-ύστερο· να σκεφτούμε ότι ίσως το *πρότερο*, αυτό που για τη συμβατική σκέψη *έρχεται* (χρονολογικά, αξιολογικά, ηθικά) *πρώτο*, θα μπορούσε να μην είναι παρά μια σκιά ριγμένη από το ύστερο,[25] ότι στη φράση «έρχεται πρώτο», το «έρχεται» δεν δηλώνει παρά μόνο μία από τις πολλές πιθανές προελεύσεις, ενώ το «πρώτο» δεν σημαίνει παρά μόνο ένα πιθανό σημείο μιας ατέρμονης, αναδρομικής και προβολικής κίνησης. Η πρόκληση θα ήταν να σκεφτούμε το θέατρο όχι με τομές, αλλά με συνέχειες, όχι με υπογραφές ιδιοκτησίας αλλά με μορφώματα *ετεροποιητικής* αλληλουχίας,[26] τα οποία δείχνουν ότι η παράσταση ετοιμάζεται και παράγεται με στοιχεία «έξω από αυτήν», άρα όχι με όρους αυτοποιητικού βρόχου, αλλά αντιθέτως με διασταυρώσεις και διακλαδώσεις, με επιμιξίες και χιάσματα, κοντολογίς με αλυσώσεις αναπληρωμάτων, και να επιχειρήσουμε «επικίνδυνες» διαδρομές στο σώμα των κειμένων, στον χάρτη των παραστάσεων, στις επινοήσεις των δοκιμών, στα περικείμενα των εκδόσεων, στις μουτζούρες των σκηνοθετικών τετραδίων και ανάμεσά τους.

---

[25] Κακολύρης, *Ο Ζακ Ντεριντά και η αποδομητική ανάγνωση*, σ. 217.

[26] Ο όρος: «heteropoiesis». Βλ. Evan Thompson, *Mind in Life: Biology, Phenomenology, and the Sciences of Mind*, Cambridge MA., Harvard University Press, 2007, σ. 98· Gareth White, *Audience Participation in Theatre. Aesthetics of the Invitation*, Basingstoke & Hampshire, Palgrave Macmillan, 2013, σ. 188.

Εκδοτικοί οίκοι και εκδότες

ΧΡΥΣΟΘΕΜΙΣ ΣΤΑΜΑΤΟΠΟΥΛΟΥ-ΒΑΣΙΛΑΚΟΥ

Εκδόσεις θεατρικών έργων από το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα (1864-1900) στο πρώτο μισό του 20ού αιώνα (1900-1940): Η περίπτωση των εκδόσεων Γεωργίου Δ. Φέξη

Ο μελετητής που αποφασίζει να ασχοληθεί ολιστικά με τις εκδόσεις θεατρικών έργων της περιόδου 1900-1940 γρήγορα αντιλαμβάνεται την πενιχρή σχετική βιβλιογραφία σε σχέση με τον πλούτο του ανεκμετάλλευτου ακόμα υλικού. Αξίζει λοιπόν κατ' αρχάς να προβούμε σε μία γενικότερη βιβλιογραφική ενημέρωση για το θέμα, χρήσιμη τόσο για τον σημερινό όσο και για τον μελλοντικό αναγνώστη, επισημαίνοντας τη συμβολή στη μελέτη της ιστορίας του ελληνικού βιβλίου των Φίλιππου Ηλιού, Λουκίας Δρούλια, Κωνσταντίνου Στάικου, Κυριάκου Ντελόπουλου, Κώστα Χατζιώτη, Άννας Καρακατσούλη,[1] Βάσια Τσοκόπουλου, Χριστίνας Μπάνου κ.ά.

Στις ατομικές συμβολές των ανωτέρω επιστημόνων, οφείλουμε να προσθέσουμε εκδόσεις συλλογικών τόμων όπως το τετράτομο έργο *Εγκυκλοπαίδεια του Ελληνικού Τύπου: 1784-1974*[2] του Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών, σε επιμέλεια της Λουκίας Δρούλια και της Γιούλας Κουτσοπανάγου, επίσης το συλλογικό έργο *Περιπέτειες του βιβλίου στην Ελλάδα 1880-1940: Ένα ανθολόγιο*,[3] επιμέλεια των Βάσια Τσοκόπουλου, Αγγελικής Πασσιά, Γιάννη Χρυσοβέργη, κ.ά., καθώς και πρακτικά σχετικών θεματικών συνεδρίων.[4] Πιστεύω ότι και τα πρακτικά του παρόντος συνεδρίου θα αποτελέσουν σημαντική συμβολή στην ειδική αυτή βιβλιογραφία.

---

[1] Το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, περιλαμβάνοντας στο δυναμικό του τη συνάδελφο Άννα Καρακατσούλη, ίδρυσε το 2019, στη διάρκεια της θητείας μου στην προεδρία του Τμήματος, το Εργαστήριο Ιστορίας του Βιβλίου με αντικείμενο μελέτης την ιστορία του βιβλίου σε διεπιστημονική αλληλεπίδραση με άλλα επιστημονικά πεδία και τέχνες, όπως με τη Θεατρολογία, τις Καλές Τέχνες, τη Φιλολογία, την Ιστορία της Τέχνης, την Ιστορία της Εκπαίδευσης, την Οικονομία, την Κοινωνιολογία και τη Βιβλιοθηκονομία (ΦΕΚ αρ. φ. 2134/7.6.2019).

[2] *Εγκυκλοπαίδεια του ελληνικού τύπου 1784-1974: Εφημερίδες, περιοδικά, δημοσιογράφοι, εκδότες*, επιμ. Λουκία Δρούλια, Γιούλα Κουτσοπανάγου, Αθήνα, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών, 2008. 4 τόμοι.

[3] *Περιπέτειες του βιβλίου στην Ελλάδα 1880-1940: Ένα ανθολόγιο*, ανθολόγηση και επιμέλεια Βάσιας Τσοκόπουλος, Αγγελική Πασσιά, Γιάννης Χρυσοβέργης, Αθήνα, Εθνικό Κέντρο Βιβλίου, 1998.

[4] Βλ. ενδεικτικά στα πρακτικά συνεδρίων κατά χρονολογική σειρά: *Το βιβλίο στις προβιομηχανικές κοινωνίες: Πρακτικά*, Αθήνα, Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών, 1982· *Εκδοτικά προβλήματα και απορίες: Πρακτικά Συνεδρίου στη μνήμη του Γ.Π. Σαββίδη*, Αθήνα, Σπουδαστήριο Νέου Ελληνισμού, 2002· *Ο κύκλος του βιβλίου: Ο συγγραφέας, ο επιμελητής - τυπογράφος, ο εκδότης, ο κριτικός, ο αναγνώστης: Επιστημονικό Συμπόσιο, 3-4 Απριλίου 2009*, Αθήνα, Σχολή Μωραΐτη, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 2011· *Η εκδοτική του κειμένου της νεοελληνικής γραμματείας: Ημερίδα αφιερωμένη στη μνήμη της Ε. Παχίνη-Τσαντσάνογλου και του Γ. Π. Σαββίδη*, Θεσσαλονίκη, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών, Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2016, κ.ά.

Προκειμένου να προχωρήσουμε στην αποτύπωση της γενικής εικόνας των θεατρικών εκδόσεων της περιόδου 1900-1940, κρίνεται σκόπιμη η αναζήτηση κάποιων δεδομένων της προγενέστερης περιόδου 1864-1900, τα οποία μπορούν να συμβάλουν στη συναγωγή χρήσιμων συμπερασμάτων.

Μέγιστης σημασίας για την έρευνα υπήρξε η ολοκλήρωση της βιβλιογραφικής καταγραφής των εκδόσεων του 19ου αιώνα στην ελληνική γλώσσα, με την έκδοση από το ΕΛΙΑ του τετράτομου έργου του Φίλιππου Ηλιού και της Πόπης Πολέμη *Ελληνική Βιβλιογραφία 1864-1900: Συνοπτική αναγραφή*, το 2006.[5] Όμως η βιβλιογραφία αυτή, πραγματικός θησαυρός για την έρευνα, δεν έχει ακόμη αποτελέσει αντικείμενο των ειδικών μελετητών του θεάτρου, πέραν του εκτενούς μελετήματος «Βιβλιογραφικές ασκήσεις στην ελληνική δραματουργία, πρωτότυπη και μεταφρασμένη του 19ου αιώνα» (1864-1900): Οι αυτοτελείς εκδόσεις», που επεξεργάστηκε ο καθηγητής Βάλτερ Πούχνερ και η υπογράφουσα.[6] Η έλλειψη ερευνητικών εργαλείων, όπως η έκδοση θεματικών βιβλιογραφιών, αλλά και η απουσία συγκροτημένης αναδρομικής Ελληνικής Εθνικής Βιβλιογραφίας πλήρως επεξεργασμένης, ώστε να προσφέρει τη δυνατότητα εξαγωγής αριθμητικών δεδομένων και στατιστικών στοιχείων, οδήγησε τους ανωτέρω μνημονευθέντες μελετητές να προχωρήσουν στην ανάδειξη κάποιων πρώτων ποσοτικών δεδομένων της θεατρικής εκδοτικής παραγωγής σε σχέση με τη συνολική εκδοτική παραγωγή όλης της περιόδου, επίσης στη συναγωγή αριθμητικών και στατιστικών δεδομένων σε σχέση με τον τόπο έκδοσης, αλλά και με τον ειδολογικό χαρακτηρισμό των θεατρικών έργων και τον αριθμό των πράξεων των έργων.

Όμως πέρα από τις ανωτέρω παραμέτρους γεννούνται ερωτήματα που έχουν μείνει αναπάντητα όπως:

α) Ποιες ανάγκες κάλυπτε η θεατρική έκδοση, ήταν απλό ανάγνωσμα προς τέρψη των αναγνωστών, ή συνδέεται με την παράσταση; Έπεται αυτής ή προηγείται χρονολογικά;

β) Ποια τα σημαντικότερα τυπογραφεία που εμφανίζονται να τυπώνουν τα περισσότερα θεατρικά έργα;

γ) Πόσα είναι αριθμητικά τα πρωτότυπα θεατρικά έργα και πόσες οι μεταφράσεις;

δ) Ποιο το αναγνωστικό κοινό στο οποίο απευθύνονται; (Στην περίπτωση αυτή πρέπει να ερευνηθούν οι κατάλογοι των συνδρομητών, όταν αυτοί συνοδεύουν μία έκδοση).

ε) Ποιος κατέβαλε τα έξοδα της εκτύπωσης, ο τυπογράφος, ο συγγραφέας ή ο μεταφραστής στις περιπτώσεις των μεταφράσεων;

στ) Ποια η απήχηση των θεατρικών εκδόσεων στο αναγνωστικό κοινό της εποχής τους; (Αναζήτηση των βιβλιοκριτικών της εξεταζόμενης περιόδου που έχουν δημοσιευτεί για τις θεατρικές εκδόσεις).

Τα ερωτήματα αυτά αποδεικνύουν ότι, παρά το γεγονός ότι ο θεατρικός 19ος αιώνας έχει ικανοποιητικά μελετηθεί, ακόμα απουσιάζουν απαντήσεις που ενδέχεται να καλύψουν νεότεροι μελετητές σε μελλοντικά μελετήματά τους.

Χαρακτηριστικό της εκδοτικής παραγωγής στον 19ο αιώνα είναι η απουσία εκδοτικών οίκων. Η έκδοση βιβλίων γενικότερα, όσο και αυτή των θεατρικών έργων, εξαρτιόταν αποκλειστικά από τη λειτουργία των τυπογραφείων, που προχωρούσαν στο τύπωμα βιβλίων επί

[5] Φίλιππος Ηλιού και Πόπη Πολέμη, *Ελληνική βιβλιογραφία 1864-1904: Συνοπτική αναγραφή*, Αθήνα, Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, 2006, 4 τόμοι.

[6] Βάλτερ Πούχνερ, Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου, «Βιβλιογραφικές ασκήσεις στην ελληνική δραματουργία, πρωτότυπη και μεταφρασμένη του 19ου αιώνα», *Παράβασις*, τόμ. 10, 2010, σσ. 309-375.

πληρωμή. Έτσι τα τυπογραφεία δεν ακολουθούσαν μία συγκεκριμένη εκδοτική πολιτική και τα βιβλία ήταν ουσιαστικά αυτοεκδόσεις των συγγραφέων ή των μεταφραστών.[7]

Παρ' όλα αυτά, μελετώντας την εκδοτική παραγωγή τής ανωτέρω περιόδου εντοπίζονται να καθιερώνονται σειρές κυρίως για την έκδοση μυθιστορημάτων, είδος που από τα μέσα του 19ου αιώνα γνωρίζει μεγάλη ανάπτυξη, σε συνάρτηση με τα ενδιαφέροντα του αναγνωστικού κοινού, όπως άλλωστε έχουν επισημάνει σχετικοί μελετητές.[8]

Αντίστοιχο όμως ενδιαφέρον αποκαλύπτεται και για το θέατρο, όπως αποδεικνύουν οι θεατρικές σειρές που έχουν εντοπιστεί με τις εξής επωνυμίες:

«Συλλογή τραγωδιών»,[9] «Συλλογή διαφόρων θεατρικών ποιημάτων»,[10] «Συλλογή τραγωδιών και κωμωδιών»,[11] «Συλλογή κωμωδιών»,[12] «Θάλεια ή Συλλογή κωμωδιών»,[13] «Ελικών ή Συλλογή κωμωδιών»,[14] «Ανθοδέσμη ή Συλλογή κωμωδιών»[15] κ.ά. Επίσης με την επωνυμία «Βιβλιοθήκη», όπως «Βιβλιοθήκη του Θεάτρου»,[16] «Θεατρική Βιβλιοθήκη»,[17] «Δραματική Βιβλιοθήκη»,[18] «Μελοδραματική Βιβλιοθήκη»,[19] «Σακελλαρίου Βιβλιοθήκη του Λαού»,[20] «Βιβλιοθήκη Ελλήνων Συγγραφέων»,[21] «Βιβλιοθήκη Μαρασλή».[22]

---

[7] Κώστας Τσοκόπουλος, «Ιστορία της έκδοσης στην Ελλάδα 1830-1974: Μία επισκόπηση», *ΕΚΕΒΙ, ενότητα: Τεκμήρια-Βιβλιοθήκες-Έρευνα* (www.ekebi.gr/frontofficeportal).

[8] Κωνσταντίνος Ι. Κασίνης, *Βιβλιογραφία των ελληνικών μεταφράσεων της ξένης λογοτεχνίας ΙΘ΄-Κ΄ αιώνα: Αυτοτελείς εκδόσεις 1801-1900*, Αθήνα, Σύλλογος προς Διάδοσιν Ωφελίμων Βιβλίων, 2006, σ. 10. Βλ. επίσης Βάσιας Τσοκόπουλος, *ό.π.*

[9] *Συλλογή τραγωδιών*, που παρεστάθηκαν στο Θέατρο του Βουκουρεστίου το 1820 (*Βρούτος* του Βολταίρου, *Φίλιππος* του Αλφιέρι, *Ορέστης* του Αλφιέρι, *Μερόπη* του Βολταίρου).

[10] *Συλλογή διαφόρων θεατρικών ποιημάτων*, Βιέννη, 1820-1821, τόμ. Α΄: *Αχιλλεύς εν Σκύρω* του Μεταστάσιου, *Ο Φιλώτας* του Lessing, *Ο Θεόφιλος ή Η χαρά εις τα λοίσθια*, *Η Αριάδνη εν Νάξω*, μελόδραμα του Johann Christian Brandes, τόμ. Β΄: *Άλκηστις*, μελόδραμα του Wieland, *Η εκλογή του Ηρακλέους*, δράμα λυρικό του Wieland, *Η απόφασις του Μίδου*, κωμικό μελόδραμα του Wieland, *Ο Άριστος ή Η αντευεργετηθείσα φιλοπατρία*, δράμα του Φιλήμονος. (Στέλλα Κουρμπανά, «Μελόδραμα και πρώιμες μορφές γερμανικής όπερας στη *Συλλογή διαφόρων θεατρικών ποιημάτων* (1820-1821)», *Ερανιστής*, τόμ. 26, 2008, σσ. 105-140).

[11] *Συλλογή τραγωδιών και κωμωδιών* υπό Θεμιστοκλέους Μ. Ελευθεριάδου (Ερμούπολη, 1835).

[12] *Συλλογή κωμωδιών*: 3 τόμοι με μονόπρακτα (Αθήνα 1852-1853), *Συλλογή κωμωδιών* (6 εκδόσεις), (Πάτρα, 1862), *Συλλογή κωμωδιών* (4 εκδόσεις), (Ερμούπολη, 1965), *Συλλογή κωμωδιών* (3 εκδόσεις), (Πάτρα, 1880), *Συλλογή κωμωδιών* (2 εκδόσεις), (Αθήνα, 1888-1890), κ.ά. Οι ανωτέρω σειρές περιελάμβαναν μονόπρακτες κωμωδίες, συνήθως ολιγοσέλιδες, που τυπώνονταν υπό μορφή φυλλαδίων χαμηλού κόστους και αποσκοπούσαν στην τέρψη του λαϊκού αναγνωστικού κοινού. Ας σημειωθεί ότι στην ελληνική βιβλιογραφία του 19ου αιώνα εντοπίζονται 42 λήμματα με τίτλο *Συλλογή κωμωδιών* (βλ. Φίλιππος Ηλιού και Πόπη Πολέμη, *ό.π.* Βλ. επίσης Χ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου «Ελληνική Βιβλιογραφία μονόπρακτων έργων του 19ου αιώνα. Α΄ συμβολή», *Παράβασις*, τόμ. 4, 2004, σσ. 87-219).

[13] *Θάλεια ή Συλλογή κωμωδιών* (2 εκδόσεις), Αλεξάνδρεια, 1868.

[14] *Ελικών ή Συλλογή κωμωδιών χάριν των εραστών του ελληνικού θεάτρου* (10 εκδόσεις), (Ερμούπολη 1875-1880).

[15] *Ανθοδέσμη ή Συλλογή κωμωδιών* (7 εκδόσεις), (Αθήνα, 1877-1880).

[16] *Βιβλιοθήκη του Θεάτρου Θάλεια, Μελπομένη ήτοι Συλλογή κωμωδιών και δραματίων* (3 εκδόσεις), (Κωνσταντινούπολη, 1872).

[17] *Θεατρική Βιβλιοθήκη, ή Συλλογή κωμωδιών και δραμάτων* (2 εκδόσεις), (Σμύρνη, 1877).

[18] *Δραματική Βιβλιοθήκη* (4 εκδόσεις από διαφορετικούς τυπογράφους), (Αθήνα, 1875-1884).

[19] *Μελοδραματική Βιβλιοθήκη* (3 εκδόσεις), (Αθήνα, 1883).

[20] *Σακελλαρίου Βιβλιοθήκη του Λαού* (4 εκδόσεις): *Βαβυλωνία, Μισάνθρωπος, Ταρτούφος και Φιλάργυρος, Αμφιτρύων* (Αθήνα1889-1894).

[21] *Βιβλιοθήκη Ελλήνων Συγγραφέων*, τραγωδίες του Σοφοκλή: *Ηλέκτρα, Αίας, Φιλοκτήτης, Αντιγόνη, Οιδίπους επί Κολωνώ, Οιδίπους τύραννος, Ιφιγένεια εν Ταύροις* (1885-1900).

[22] *Βιβλιοθήκη Μαρασλή*. Στη διάρκεια του 19ου αιώνα δεν εντοπίζονται εκδόσεις θεατρικών έργων στα πλαί-

Όσον αφορά στα τυπογραφεία του 19ου αιώνα που λειτουργούσαν ως εκδοτικές επιχειρήσεις και εξέδιδαν θεατρικά έργα, λιγοστά είναι εκείνα που εμφανίζονται να συνεχίζουν την εκδοτική δραστηριότητά τους στα πρώτα χρόνια του 20ού αιώνα και να εκδίδουν θεατρικά έργα. Από την κατηγορία αυτή ξεχωρίζει η περίπτωση δύο τυπογραφείων:

α) Το τυπογραφείο Ανέστη Κωνσταντινίδη.[23] Γεννημένος στην Κύπρο το 1846, ο Ανέστης Κωνσταντινίδης σπούδασε φιλολογία στο Πανεπιστήμιο Αθηνών, με σκοπό να διαδεχθεί τον πατέρα του στη διεύθυνση του πρώτου ιδιωτικού εκπαιδευτηρίου που λειτουργούσε τότε στην Αθήνα. Στη συνέχεια μετέβη στη Γερμανία όπου μυήθηκε στην τέχνη της τυπογραφίας και, επιστρέφοντας στην Αθήνα, ασχολήθηκε αρχικά ως μεταφραστής και επιμελητής εκδόσεων ξένων βιβλίων. Στον χώρο του βιβλίου ξεκίνησε την επιχειρηματική του δραστηριότητα με ένα μικρό βιβλιοπωλείο και οίκο με την επωνυμία «Κοραής».

Το 1884 περιήλθε στην κατοχή του το σημαντικό τυπογραφείο του Ανδρέα Κορομηλά και έκτοτε διεύρυνε την εκδοτική παραγωγή του σε πολλούς τομείς της ελληνικής σκέψης και επιστήμης, καθιστώντάς το σημαντικό εκδοτικό κέντρο που συνέβαλε τα μέγιστα στην ανάπτυξη και διάδοση του ελληνικού βιβλίου. Θεωρείται αναμορφωτής και εκσυγχρονιστής του χώρου των εκδόσεων και της τυπογραφίας στην Ελλάδα. Πέθανε το 1901.

Όσον αφορά στη θεατρική εκδοτική του δραστηριότητα μέχρι το 1895 είχε τυπώσει μόνο τρεις εκδόσεις θεατρικών έργων (το 1892 δύο τόμους με τραγωδίες του Σοφοκλή και το 1895 τη *Βαβυλωνία* του Βυζάντιου), ενώ στον 20ό αιώνα από το 1900-1907 τυπώνει 11 θεατρικά έργα.[24]

β) Το τυπογραφείο Π. Δ. Σακελλαρίου, που άρχισε να λειτουργεί στην Αθήνα από το 1857. Ιδρυτής του ο Αθανάσιος Α. Σακελλάριος. Γεννημένος το 1826 στον Άγιο Πέτρο Κυνουρίας, σπούδασε στη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών και στη συνέχεια δίδαξε ως καθηγητής στην Κύπρο (1850-1855) και στην Αθήνα (1867-1887). Παράλληλα ίδρυσε το τυπογραφείο του που ανέπτυξε μεγάλη δραστηριότητα και σύντομα επεκτάθηκε και στον εκδοτικό τομέα.[25]

σια της σειράς αυτής, παρά μόνο οι τέσσερις τόμοι του έργου *Μαθήματα δραματολογίας* του Γιαρδίνου από το 1897 έως το 1899. Όλες οι εκδόσεις της Βιβλιοθήκης Μαρασλή πραγματοποιήθηκαν στο πρώτο μισό του 20ού αιώνα από το 1901 έως και το 1908, *Χάμλετ* (1900 και 1905) του Σαίξπηρ, *Θάνατος Ιωάννου του Κεραυνού* του Τολστόι (1901), *Ο γάμος του Κρετσίνσκη* του Σούκοβο (1901) και τα *Πανδρολογήματα* του Γκογκόλ (1901), τα έργα του Σαίξπηρ *Κυβελίνος* (1903), *Ρωμαίος και Ιουλιέττα* (1904), *Βασιλεύς Ληρ* (1905), *Ιούλιος Καίσαρ* (1905), *Μάκβεθ* (1905) και *Οθέλλος* (1905), *Οι χαλκοπρόσωποι* του Emile Augier (1906), *Οι κουτοπόνηροι* του Barrière (1901), σε μετάφραση του Άγγελου Βλάχου, *Το χρήμα* του Alex Dumas (μετ. Νικ. Πολίτης, 1906), *Ο φόβος της χαράς* του Emile de Girardin (μετ. Άγγελος Βλάχος, 1906), *Εγώ* (1906) και *Ξυδάκης και Θανασούλης* του Labiche (1906), *Ο πληκτικός κόσμος* των Edouard Pailleron και Emile de Girardin (1906), *Οι καλοί μας φίλοι* του Victorien Sardou (1906), *Αντιόπη* (1908) και *Νικηφόρος Φωκάς* του Δημ. Βερναρδάκη (1908), με κοινό χαρακτηριστικό ότι, από τα ανωτέρω, όλα τα έργα της γαλλικής δραματουργίας είχαν ως μεταφραστή τον Άγγελο Βλάχο (το 1906 εκδίδει 6 μεταφράσεις του) (βλ. Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Ελληνική βιβλιογραφία θεατρικών έργων, διαλόγων και μονολόγων 1900-1940*, Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 2020, 2 τόμοι. Στο εξής για συντομία βλ. Χ.Σ.-Β.).

[23] «Ανέστης Κωνσταντινίδης», βλ. *Biblionet*. Βλ. επίσης Κώστας Χατζιώτης, *Βιβλιοπωλεία και εκδοτικοί οίκοι της Αθήνας: 1831-1900*, τόμ. Α΄, Αθήνα, Αθηναϊκή Βιβλιοθήκη, 2000, σσ. 157-160.

[24] Βλ. Χ.Σ.-Β., αρ. 66, 131, 132, 133, 150, 188, 189, 432, 446, 573 και 596 το 1907. Από το ίδιο τυπογραφείο εκδίδονται επίσης ποικίλα ημερολόγια που δημοσιεύουν στις σελίδες τους θεατρικά έργα (*ό.π.*, αρ. 12, 13, 76, 176, 254, 365, 383, 398, 438, 451, 454, 465, 474, 531, 559).

[25] Κώστας Χατζιώτης, *ό.π.*, σσ 137-138. Βλ. επίσης Βάσιας Τσοκόπουλος, *ό.π.*

Σε σχέση με τη συμβολή του στις θεατρικές εκδόσεις μέχρι το τέλος του 19ου αιώνα τυπώνει τον *Ιούλιο Καίσαρα* του Σαίξπηρ (Αθήνα, 1858), τον *Άγγελο τύραννο του Παταυΐου* του Ουγκώ (Αθήνα, 1853), τον *Γεώργιο Δανδίνο* του Μολιέρου (Αθήνα, 1858) και τη *Μερόπη* του Βερναρδάκη (Αθήνα, 1866). Επίσης από το τυπογραφείο του εκδίδονται ο Κανονισμός, ο Οργανισμός και η Έκθεσις πεπραγμένων του Μουσικού και Δραματικού Συλλόγου του εν Αθήναις Ωδείου. Το ενδιαφέρον του ανωτέρω τυπογραφείου για το θέατρο αποτυπώνεται με την έκδοση θεατρικών έργων στις ακόλουθες τρεις σειρές, όπως ήδη μνημονεύτηκαν: «Σακελλαρίου Βιβλιοθήκη του Λαού»,[26] «Βιβλιοθήκη Ελλήνων Συγγραφέων»[27] και «Βιβλιοθήκη Μαρασλή».[28]

Το 1901 ο Σακελλάριος αποβιώνει[29] και στην επιχείρηση τον διαδέχονται οι γιοι του Πολύβιος Σακελλάριος[30] και Δημήτριος Σακελλάριος.[31] Το τυπογραφείο συνεχίζει τη δραστηριότητά του και τον 20ό αιώνα και τυπώνει 26 θεατρικά έργα συνεχόμενα από το 1900-1911, τα 20 από αυτά ενταγμένα στη «Βιβλιοθήκη Μαρασλή», και κατόπιν αραιά, από ένα βιβλίο το 1916, το 1929 και το 1930.[32]

Η ολοκλήρωση μεγάλων ερευνητικών προγραμμάτων με στόχο την καταγραφή αυτοτελών και μη θεατρικών έργων τόσο στο β΄ μισό του 19ου αιώνα (1864-1900)[33] όσο και για το πρώτο μισό του 20ού αιώνα (1900-1940)[34] επιτρέπει πλέον την απόκτηση εποπτείας στο ανωτέρω υλικό και σύνταξη πινάκων αριθμητικών δεδομένων που ακολουθούν:

1864-1900	
α) Αυτοτελείς εκδόσεις θεατρικών έργων[35]	1.531
β) Θεατρικά έργα σε περιοδικά, εφημερίδες και ημερολόγια των Αθηνών[36]	507
Σύνολο 2.038	

1900-1940	
α) Αυτοτελείς θεατρικές εκδόσεις[37]	1.437
β) Θεατρικά έργα δημοσιευμένα[38] σε περιοδικά και ημερολόγια (όχι εφημερίδες)	2.178
Σύνολο 3.515	

[26] Βλ. σημείωση αρ. 21.
[27] Βλ. σημείωση αρ. 22.
[28] Βλ. σημείωση αρ. 23.
[29] Κώστας Χατζιώτης, *ό.π.*, σ. 138.
[30] Το τυπογραφείο εμφανίζεται μνημονευόμενο στον 20ό αιώνα κυρίως ως Π.Δ. Σακελλαρίου. Ο Πολύβιος Σακελλάριος απεβίωσε το 1927 (*ό.π.*).
[31] Ο Δημήτριος Σακελλάριος απεβίωσε το 1922 (*ό.π.*).
[32] Βλ. Χ.Σ.-Β., αρ. 53, 58, 70, 155, 300, 385, 416, 450, 485-488, 490, 542, 543, 545-549, 551, 552, 556, 620, 621, 714, 1032, 1063, 1181,1536, 1629, 2086, 2798, 2976, 2987, 2118.
[33] Βασιλική Παπανικολάου, «Από το χαρτί στην οθόνη: Θεατρικά έργα σε ψηφιακή μορφή», *Σκηνή*, τόμ. 6, 2014, σσ. 101-113.
[34] Βλ. Χ.Σ.-Β.
[35] Βάλτερ Πούχνερ και Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *ό.π.*, σ. 311.
[36] Βασιλική Παπανικολάου, *ό.π.*
[37] Βλ. Πέτρος Βραχιώτης, στο Χ. Σ.-Β., σ.100.
[38] *Ό.π.*

Περίοδος 1900-1940

Η ίδια τακτική συνεχίζεται και στο πρώτο μισό του 20ού αιώνα. Από τις 1.437 αυτοτελείς θεατρικές εκδόσεις οι 1.000, δηλ. τα 2/3 τυπώνονται σε μεμονωμένα τυπογραφεία. Όμως το στοιχείο εκείνο που χαρακτηρίζει την εκδοτική παραγωγή της περιόδου αυτής (1900-1940) είναι η εμφάνιση και καθιέρωση εκδοτικών οίκων, που αρχίζουν να λαμβάνουν μορφή σύγχρονης εκδοτικής επιχείρησης και οι οποίοι σε σχέση με το ζητούμενο, δηλ. την έκδοση θεατρικών έργων, εκδίδουν 444 αυτοτελείς θεατρικές εκδόσεις, δηλ. το 1/3 του συνόλου των αυτοτελών εκδεδομένων θεατρικών έργων.

Οι εκδοτικοί οίκοι κατά χρονολογική σειρά εμφάνισης των θεατρικών εκδόσεών τους είναι οι ακόλουθοι:

1885 Γεώργιος Δ. Φέξης[39]
1893 Μιχαήλ Ι. Σαλίβερος[40]
1895 Τυπ. Εστίας Κ. Μάισνερ και Ν. Καργαδούρη[41]
1898 Ιωάννης Ν. Σιδέρης[42]
1900 Κώστας Γ. Ελευθερουδάκης[43]
1902 Ιωάννης Δ. Κολλάρος, «Βιβλιοπωλείον Εστίας»[44]
1912 Εκδόσεις «Άγκυρα»[45]
1915 Γεώργιος Ι. Βασιλείου[46]
1916 Εκδοτική Εταιρεία «Τα Έργα»[47]
1917 Μιχαήλ Ζηκάκης[48]
1919 Εκδοτική Εταιρεία «Τύπος»[49]
1921 Χρυσόστομος Γανιάρης, «Αθηναϊκόν Βιβλιοπωλείον»[50]
1923 Δημήτριος και Πέτρος Δημητράκος[51]
1923 Αριστοτέλης Ράλλης, Εκδόσεις «Αθηνά»[52]
1925 Γεώργιος Παπαδημητρίου[53]
1926 Κώστας Γκοβόστης[54]

---

[39] Κώστας Χατζιώτης, *Βιβλιοπωλεία και εκδοτικοί οίκοι της Αθήνας: 1900-1950*, τόμ. Β΄, Αθήνα, Αθηναϊκή Βιβλιοθήκη, 2001, σσ. 15-24.
[40] *Ό.π.*, σσ. 47-49.
[41] Άννα Καρακατσούλη, *Στη χώρα των βιβλίων: Η εκδοτική ιστορία του Βιβλιοπωλείου της Εστίας 1885-2010*, Αθήνα, Εκδόσεις των Συναδέλφων, 2011.
[42] Κώστας Χατζιώτης, *ό.π.*, σσ. 31-34.
[43] *Ό.π.*, σσ. 41-45. Βλ. επίσης Εμμανουέλα Νικολαΐδου, *Βιβλιοπωλείο Ελευθερουδάκη: Άνθρωποι, βιβλία, μία ιστορία*, Αθήνα, Ελευθερουδάκης, 2005.
[44] Άννα Καρακατσούλη, *ό.π.*
[45] Κώστας Χατζιώτης, *ό.π.*, σσ. 69-70.
[46] *Ό.π.*, σσ. 61-64. Βλ. επίσης του ιδίου, *Εκδοτικός οίκος - Βιβλιοπωλείο Γεωργίου Βασιλείου: 100 χρόνια από την ίδρυσή του*, Αθήνα, Παρισιάνος, 2013.
[47] Κώστας Χατζιώτης, *Βιβλιοπωλεία και εκδοτικοί οίκοι της Αθήνας: 1900-1950*, *ό.π.*, σσ. 57-58 .
[48] *Ό.π.*, σσ. 95-97.
[49] *Ό.π.*, σσ. 99-100.
[50] *Ό.π.*, σσ. 101-105.
[51] *Ό.π.*, σσ. 35-40.
[52] *Ό.π.*, σσ. 73-74.
[53] *Ό.π.*, σ. 29.
[54] *Ό.π.*, σσ. 111-118.

1926 Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια[55]
1927 Αριστοφάνης Παπαδημητρίου «Αστήρ»[56]
1929 Ηλίας Ν. Δικαίος[57]
1930 Εκδόσεις «Πυρσός»[58]
1930 Αριστείδης Μαυρίδης[59]
1934 Εκδόσεις «Κύκλος»[60]
1939 Αθανάσιος Καραβίας[61]

Όσον αφορά στον αριθμό των αυτοτελών εκδόσεων θεατρικών έργων της περιόδου 1900-1940, οι εκδοτικοί οίκοι[62] κατατάσσονται ως εξής:

Γεώργιος Φέξης	(186 εκδόσεις)
Μιχαήλ Ι. Σαλίβερος	(59 εκδόσεις)[63]
Ιωάννης Κολλάρος, «Βιβλιοπωλείον της Εστίας»	(52 εκδόσεις)[64]
Ιωάννης Σιδέρης	(45 εκδόσεις)[65]
Δημήτριος και Πέτρος Δημητράκος	(42 εκδόσεις)[66]
Τυπ. Εστίας Κ. Μάισνερ και Ν. Καργαδούρη	(35 εκδόσεις)
Μιχαήλ Σ. Ζηκάκης	(35 εκδόσεις)[67]
Κώστας Γκοβόστης	(25 εκδόσεις)[68]
Γεώργιος Ι. Βασιλείου	(23 εκδόσεις)[69]
Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια	(18 εκδόσεις)
Αριστοτέλης Ράλλης- Εκδόσεις «Αθηνά»	(16 εκδόσεις)[70]

[55] *Ό.π.*, σσ 107-108.
[56] *Ό.π.*, σ. 29.
[57] *Ό.π.*, σσ. 71-72.
[58] *Ό.π.*, σσ. 108-109.
[59] *Ό.π.*, σσ. 165-167.
[60] *Ό.π.*, σσ. 155-156.
[61] *Ό.π.*, σσ. 183-184.
[62] Αναλυτικότερα για τις εκδόσεις θεατρικών έργων των εκδοτικών οίκων που περιλαμβάνονται στον πίνακα που ακολουθεί, βλ. Χ.Σ.-Β., τόμ. Β΄, αλφαβητικό ευρετήριο ονομάτων.
[63] Εξέδωσε συνολικά 59 θεατρικά έργα, μερικά από τα οποία στις σειρές «Λαϊκή Βιβλιοθήκη» (1908), «Ελληνική Φιλολογία» (1917), «Λαϊκή Θεατρική Βιβλιοθήκη» (1919) και «Δραματική και Ποιητική Βιβλιοθήκη» (*Γκόλφω* του Περεσιάδη το 1919).
[64] Επικεντρώθηκε στην έκδοση έργων του Γρηγόριου Ξενόπουλου και του Σπύρου Μελά, επίσης σε έργα του Σαίξπηρ στη σειρά «Σαιξπείρου Δράματα».
[65] Στο διάστημα 1910-1940 εξέδωσε 45 βιβλία θεατρικών έργων, τέσσερα εκ των οποίων στη σειρά «Θεατρική Βιβλιοθήκη Σιδέρη» (Δεληκατερίνης, Λιδωρίκης, Πολέμης, Τσοκόπουλος μεταξύ 1925-1927).
[66] Έδωσαν έμφαση στο παιδικό θέατρο καθιερώνοντας τη σειρά «Παιδική Βιβλιοθήκη Δημητράκου», στα πλαίσια της οποίας εκδόθηκαν θεατρικά έργα για παιδιά.
[67] Καθιέρωσαν τη σειρά «Θεατρική Βιβλιοθήκη Ζηκάκη» με έμφαση στην έκδοση μεταφράσεων ξένης δραματουργίας.
[68] Καθιέρωσε τη σειρά «Θεατρική Βιβλιοθήκη Γκοβόστη» με έμφαση τόσο στην ελληνική όσο και στην ξένη δραματουργία.
[69] Εξέδωσε θεατρικά έργα τόσο στο πλαίσιο της σειράς «Βιβλιοθήκη Εκλεκτά Έργα» όσο και της σειράς «Λογοτεχνική Βιβλιοθήκη Βασιλείου».
[70] Επικεντρώθηκε στις εκδόσεις θεάτρου για παιδιά.

Κώστας Γ. Ελευθερουδάκης	(14 εκδόσεις)[71]
Χρυσόστομος Γανιάρης	(10 εκδόσεις)[72]
Τυπογραφείο Κ. Μάισνερ και Ν. Καργαδούρη	(10 εκδόσεις)
Εκδόσεις «Άγκυρα»	(9 εκδόσεις)[73]
Εκδόσεις «Πυρσός»	(9 εκδόσεις)
Εκδοτική Εταιρεία «Τα Έργα»	(8 εκδόσεις)[74]
Ηλίας Ν. Δικαίος	(8 εκδόσεις)
Αριστοφάνης Παπαδημητρίου «Αστήρ»	(6 εκδόσεις)[75]
Αριστείδης Μαυρίδης	(6 εκδόσεις)
Γεώργιος Παπαδημητρίου	(3 εκδόσεις)[76]
Εκδοτική Εταιρεία «Τύπος»	(2 εκδόσεις)
Μ. Σ. Σαριβαξεβάνης	(1 έκδοση)[77]

Εκδόσεις Φέξη

Ο αριθμός των 186 θεατρικών εκδόσεων στη διάρκεια της περιόδου 1900-1940 δικαίως κατατάσσει πρώτο τη τάξει τον εκδοτικό οίκο Φέξη στους ελληνικούς εκδοτικούς οίκους της ανωτέρω περιόδου με τη μορφή μιας σύγχρονης εκδοτικής επιχείρησης με τη σημαντικότερη συμβολή στην παραγωγή ελληνικού βιβλίου και πρώτη στην εκδοτική παραγωγή θεατρικών έργων.[78]

Ο Γεώργιος Φέξης γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη το 1866 και πέθανε στην Αθήνα το 1936. Ήταν γιος του επίσης εκδότη Δημήτριου Α. (Αναστάσιου) Φέξη, ο οποίος είχε δικό του τυπογραφείο στην Κωνσταντινούπολη, στο οποίο τυπώθηκαν, σύμφωνα με την *Ελληνική Βιβλιογραφία* των Φίλιππου Ηλιού και Πόπης Πολέμη, σειρά τίτλων απόκρυφων μυθιστορημάτων, έργα του Ιουλίου Βερν, *Ο διάβολος εν Τουρκία* του Στέφανου Ξένου κ.ά.[79] Μεταξύ αυτών, τύπωσε στην Κωνσταντινούπολη και τρία θεατρικά έργα: α) τα μονόπρακτα *Ο κύριος Επτά ή Ο ολέθριος αριθμός* (Κωνσταντινούπολη, 1875)[80] και *Όποιος κυνηγά πολλούς λαγούς κανένανε δεν πιάνει* (Κωνσταντινούπολη, 1875)[81] και τη δίπρακτη κωμωδία *Η πονηριά του μυγοχαύτη* (Κωνσταντινούπολη, 1879).[82]

---

[71] Εξέδωσε 14 έργα της ελληνικής και ξένης δραματουργίας, χωρίς την καθιέρωση κάποιας ειδικής σειράς.

[72] Εξέδωσε 10 βιβλία θεατρικών έργων της ελληνικής και ξένης δραματουργίας, χωρίς την καθιέρωση κάποιας ειδικής σειράς.

[73] Εξέδωσε θεατρικά έργα αυτοτελώς αλλά και στο πλαίσιο της σειράς «Λογοτεχνική Βιβλιοθήκη Άγκυρας».

[74] Η εκδοτική αυτή εταιρεία εξέδωσε θεατρικά έργα, σε δύο σειρές, «Άριστα δράματα» και «Μουσικά Δράματα».

[75] Εξέδωσε τις σειρές «Βιβλιοθήκη Παιδική», «Παιδικά Θεατρικά Βιβλία» και «Παιδικό Μουσικό Θέατρο» με θεατρικά έργα για παιδιά.

[76] Εξέδωσε τρία θεατρικά έργα στη σειρά «Βιβλιοθήκη Νέας Λογοτεχνίας».

[77] Εξέδωσε ένα θεατρικό έργο στη σειρά «Εκλεκτά έργα ξένης λογοτεχνίας».

[78] Βάσιας Τσοκόπουλος, *ό.π.*, σ. 2. Βλ. επίσης Κώστας Χατζιώτης, *ό.π.*, σσ. 17-18.

[79] Φίλιππος Ηλιού και Πόπη Πολέμη, *ό.π.*

[80] Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, «Ελληνική βιβλιογραφία μονόπρακτων έργων του 19ου αιώνα: Α΄ Συμβολή», *ό.π.*, αρ. 213.

[81] *Ό.π.*, αρ. 218.

[82] Φίλιππος Ηλιού και Πόπη Πολέμη, *ό.π*, αρ.1879.389, βλ. επίσης Βάλτερ Πούχνερ και Χ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *ό.π.*, σ. 345, αρ. ΗΠ389.

Από τους τίτλους των εκδόσεων φαίνεται ότι ο Δημήτριος Α. Φέξης μετακινήθηκε στην Αθήνα το 1881, όπου μετέφερε το τυπογραφείο του με το οποίο συνέχισε την τυπογραφική του δραστηριότητα μέχρι το 1893.

Από το 1885 μνημονεύεται ως Εκδότης και Βιβλιοπώλης, ενώ από το 1887 υπογράφει τις εκδόσεις του: Τύποις Δ. Α. Φέξη και υιών, ή Τυπογραφείον και Βιβλιοπωλείον. Δ. Α. Φέξη και Υιών, προετοιμάζοντας το έδαφος της διαδοχής του από τους δύο γιους του, τον Γεώργιο Δ. Φέξη και τον Αναστάσιο Δ. Φέξη.

Όσον αφορά στις θεατρικές εκδόσεις στο διάστημα αυτό τυπώνει στην Αθήνα τα έργα: το 1881 *Χορός μεταμφιεσμένων* του Verdi (1881), *Αμλέτ* του Σαίξπηρ (1883), στη σειρά «Δραματική Βιβλιοθήκη ήτοι Σειρά δραμάτων» εκδιδομένη υπό Ι. Κωστοπούλου, *Ο διδάσκαλος Μαθιός*, τρίπρακτη κωμωδία (1883), *Ο υποψήφιος Δήμαρχος Μενιδιάτης*, μονόπρακτη κωμωδία μετ' ασμάτων Ν. Κοντού (1883), *Τα κακουργήματα της Αγγέλας* του ιδίου (1883), *Η εκδίκησις της μητρός*, τρίπρακτο δράμα του Γεωργίου Ι. Μαγγιώρου και *Δύο γάμοι τα μεσάνυχτα*, μονόπρακτη κωμωδία μετ' ασμάτων (1884), *Ο υποψήφιος δήμαρχος*, μονόπρακτη κωμωδία του Ν. Α. Τσουκάτου (1887), *Είς γάμος διά δικαστικού κλητήρος*, μονόπρακτη κωμωδία του Georges Wulff (1888).[83]

Ο Γεώργιος Δ. Φέξης, ακολουθώντας τον πατέρα του, εγκαταστάθηκε και αυτός στην Αθήνα το 1881 σε ηλικία 15 ετών και αρχικά εργάστηκε ως πωλητής λαϊκών αναγνωσμάτων στους δρόμους της Αθήνας.[84] Αν και ο πατέρας του φαίνεται ότι αποσύρθηκε το 1893, ο ίδιος εμφανίζεται να τυπώνει με το όνομά του βιβλία από το 1887 (σε ηλικία 21 ετών), τρία παραμύθια τη χρονιά αυτή, επίσης την *Τελευταία ημέρα καταδίκου* του Ουγκώ σε φυλλάδια το 1888, ενώ από το 1889, με την έκδοση της *Ιστορίας του Γαλλογερμανικού Πολέμου 1870-1871* του Κωνστ. Γ. Σταυρίδη υπογράφει πλέον ως «Εκδότης Γεώργιος Δ. Φέξης».[85]

Στα χέρια του νεαρού εκδότη θα γεννηθεί μία σύγχρονη για την εποχή του εκδοτική επιχείρηση, η οποία στα σχεδόν 50 χρόνια λειτουργίας της θα εκδώσει έναν τεράστιο αριθμό βιβλίων που ξεπερνούν τις 7.000, καλύπτοντας μία ευρεία θεματολογική γκάμα βιβλίων, σχολικών, εγκυκλοπαιδικών, ιστορικών φιλοσοφικών, θρησκευτικών, λογοτεχνικών, ιατρικών, ταξιδιωτικών, πρακτικών γνώσεων κ.ά.[86]

Η εικόνα της συγκροτημένης εκδοτικής επιχείρησης[87] αποδεικνύεται από το γεγονός ότι δεν εκδίδει τυχαία τίτλους βιβλίων, αλλά καθιερώνει εκδοτικές σειρές που φανερώνουν μία συστηματική πολιτική του εκδοτικού οίκου για ευρεία διάδοση των ελληνικών εκδόσεων, ικανοποιώντας όχι μόνο το ευρύ αναγνωστικό κοινό των μέχρι τότε αναγνωστών του που διάβαζαν λαϊκά αναγνώσματα, μυθιστορήματα (απόκρυφα, ληστρικά, διασκευές ξένων μυθιστορημάτων) καζαμίες κ.ά., αλλά και ένα μορφωμένο κοινό με επιμέρους ειδικά ενδιαφέροντα, όπως αποδεικνύουν οι επωνυμίες των σειρών που καθιερώνει: «Φιλοσοφική και Κοινωνιολογική Βιβλιοθήκη Φέξη», «Νομική Βιβλιοθήκη», «Πολεμική Βιβλιοθήκη Φέξη», «Πατριωτική Βιβλιοθήκη», «Βιβλιοθήκη Φέξη Αρχαίων Ελλήνων Συγγραφέων», «Λογοτεχνική Βιβλιοθήκη Φέξη» κ.ά.[88]

---

[83] *Ό.π.*

[84] Βάσιας Τσοκόπουλος, *ό.π.*

[85] Φίλιππος Ηλιού και Πόπη Πολέμη, *ό.π.*,αρ. 1889.398 και αρ. 1889.399.

[86] Κώστας Χατζιώτης, *ό.π.*, σσ. 17-23.

[87] Το 1901 αναγγέλλει στο αθηναϊκό κοινό ότι η επιχείρησή του απέκτησε σύγχρονες τυπογραφικές εγκαταστάσεις, μεγάλο τυπογραφείο και βιβλιοδετείο το οποίο αναλαμβάνει την εκτύπωση βιβλίων, περιοδικών, συγγραμμάτων κ.ά. (*ό.π.*, σ. 21).

[88] *Ό.π.*, σσ. 18-21.

Από τις ανωτέρω σειρές θα επικεντρωθούμε σε τρεις σχετικές με το θέατρο:

Α΄: Θεατρική Βιβλιοθήκη (1903-1911)

Στη σειρά αυτή εκδόθηκαν 77 θεατρικά έργα, όμως πρέπει να έγιναν πολλές επανεκδόσεις.[89] Επιμελητής της σειράς αναλαμβάνει ο Νικόλαος Λάσκαρης, συγγραφέας και μεταφραστής, εξέχουσα προσωπικότητα της θεατρικής ζωής την περίοδο αυτή[90], ο οποίος δίνει το στίγμα του στην επιλογή των θεατρικών έργων που θα περιληφθούν στη σειρά αυτή. Ο ίδιος θα εκδώσει στη σειρά αυτή τα περισσότερα από τα έργα του, ενώ γενικά η σχέση του με τις εκδόσεις Φέξη έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Εκτός από τις δικές του κωμωδίες και μεταφράσεις, επιλέγει μία σειρά έργων του ελληνικού αλλά και του ευρωπαϊκού θεάτρου, περιλαμβάνοντας ενδεικτικά μολιερικές μεταφράσεις του Ισιδωρίδη Σκυλίτση και του Παντελή Σούτσα, καθώς και τα τελευταία έργα του δραματολογίου του θεάτρου της εποχής, με έμφαση στην κωμωδία και στα έργα του γαλλικού boulevard.[91]

Β΄: Μελοδραματική Βιβλιοθήκη (1905-1909)

Η σειρά αυτή που λειτούργησε μεταξύ 1905-1909 με επιμέλεια του μουσουργού Διονύσιου Λαυράγκα εξέδωσε συνολικά τριάντα οκτώ (38) μελοδραματικά έργα. Ενδεικτικά μνημονεύουμε τα έργα: *Χορός προσωπιδοφόρων* του Verdi, *Η πριγκίπισσα των δολλαρίων* του Leo Fall, *Ο κόμης του Λουξεμβούργου* του Lehar, *Το ονειρώδες βάλς* του Strauss, *Βοκκάκιος* του Suppé, *Οι σωματοφύλακες στο μοναστήρι* του Ferrier, *Φάουστ* του Gounod, *Υπνοβάτης* του Bellini, *Παληάτσοι*" του Leoncavallo, *Η κυρά Φροσύνη και ο Αλής Πασάς*, καθώς και *Μάρκος Μπότσαρης* του Καρρέρ, *Τα δύο αδέλφια* και *Η μάγισσα* του Λαυράγκα, *Ο υποψήφιος βουλευτής* του Ξύνδα κ.ά. Οι εκδόσεις ήταν μικρού σχήματος και χρησιμοποιούνταν ως πρόγραμμα των θεατρικών παραστάσεων που εδίδοντο στο Δημοτικό Θέατρο της Αθήνας από ξένους μελοδραματικούς θιάσους.[92]

Λειτούργησε και δεύτερη σειρά της ανωτέρω βιβλιοθήκης με επιμέλεια από τον Νικόλαο Ποριώτη, ακολουθώντας τις προδιαγραφές των άλλων εκδόσεων του οίκου Φέξη.[93]

Γ΄. Λογοτεχνική Βιβλιοθήκη Φέξη (1915-1917)

Η ανωτέρω σειρά θα λειτουργήσει στο διάστημα 1915-1917, στο πλαίσιο της οποίας θα εκδώσει και είκοσι τρία (23) θεατρικά έργα. Ενδεικτικά μνημονεύουμε έργα του Περεσιάδη (*Γκόλφω*, *Εσμέ η Τουρκοπούλα*, *Η Σκλάβα*, *Ο χορός του Ζαλόγγου*), του Ίψεν (*Αρχιτέ-*

---

[89] Κωνσταντίνα Γεωργιάδη, «Οι εκδόσεις των έργων του Νικόλαου Λάσκαρη: Μία απόπειρα συγκεντρωτικής καταγραφής», *Σκηνή*, τόμ. 5, 2013, σσ. 125-142. Βλ. επίσης Χ.Σ.-Β., *ό.π.*

[90] Το 1894 ήταν ιδρυτής του Συνδέσμου Δραματικών Συγγραφέων, το 1904-1910 Πρόεδρος του Σωματείου Ελλήνων Ηθοποιών, το 1908-1910 Πρόεδρος του Σωματείου Ελλήνων Ηθοποιών, το 1908-1909 ιδρυτής και ταμίας της Εταιρείας Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων (βλ. Κωνσταντίνα Γεωργιάδη *ό.π.*).

[91] *Ό.π.*, σ. 128. Βλ. επίσης της ιδίας, «Ο Νικόλαος Λάσκαρης και η αρχή του τέλους για την *εις τα καθ' ημάς* προσαρμογή στο πλαίσιο της μεταγλώτισσης γαλλικών κωμωδιών», *Αριάδνη*, τόμ. 20-21, 2014-2015, σσ. 121-134 και της ιδίας, *Νικόλαος Λάσκαρης και το ελληνικό βουλεβάρτο των χρόνων της Μπελ Επόκ*, υπό έκδοση στις Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης. Βλ. επίσης Δήμητρα Κονδυλάκη, «Η έννοια της "θεατρικής σειράς" και ο δημιουργικός ρόλος του εκδότη...» στον παρόντα τόμο.

[92] Κώστας Χατζιώτης, *ό.π.*, σ. 19. Βλ. επίσης Δήμητρα Κονδυλάκη, *ό.π.* Ας σημειωθεί ότι ο οίκος Φέξη στεγαζόταν στην οδό Αιόλου 76, στην πλατεία Κοτζιά, απέναντι από το Δημοτικό Θέατρο (Δήμητρα Κονδυλάκη, *ό.π.*).

[93] Κώστας Χατζιώτης, *ό.π.*

κτων Σόλνες, *Βρυκόλακες*, *Ο εχθρός του λαού*, *Ρόσμερσχολμ*), του Σαίξπηρ (*Βασιλεύς Ληρ*, *Έμπορος της Βενετίας*, *Ρωμαίος και Ιουλιέττα*, *Μάκβεθ*, *Οθέλλος*, *Τρικυμία)*, του Στρίντμπεργκ (*Δανειστής*, *Δεσποινίς Τζούλια*, *Οι συνάδελφοι*, *Ο πατέρας*)[94] κ.ά.

Από το ανωτέρω υλικό, και όχι μόνο, καθίσταται σαφές ότι απαιτείται ενδελεχέστερη μελέτη για κάθε σειρά θεατρικού ενδιαφέροντος του οίκου Φέξη, όπως και γενικά για τη δράση του εκδοτικού αυτού οίκου, γεγονός που δεν είναι δυνατό να επιτευχθεί σε μία εισήγηση συνεδρίου.

Η καθιέρωση των τριών σειρών θεατρικού ενδιαφέροντος του οίκου Φέξη, καθώς και η πληθώρα των σειρών[95] των άλλων μεγάλων αλλά και μικρότερων εκδοτικών οίκων, όπως ήδη αυτές μνημονεύτηκαν, ωθεί την έρευνα προς μία νέα θεώρηση του νεοελληνικού θεάτρου μέσα από την άνθηση των θεατρικών εκδόσεων και θεατρικών σειρών. Αξίζει να εξεταστεί εάν η θεατρική έκδοση καλλιέργησε τη θεατροφιλία και προετοίμασε το θεατρόφιλο κοινό για την παρακολούθηση των αντίστοιχων παραστάσεων ή εάν η επιτυχία της παράστασης συγκεκριμένων έργων προκάλεσε την έκδοσή τους, ερωτήματα που έχουν ήδη αρχίσει να απασχολούν ειδικούς μελετητές[96] και στα οποία θα δώσει απαντήσεις η μελέτη του υλικού της *Ελληνικής βιβλιογραφίας θεατρικών έργων, διαλόγων και μονολόγων 1900-1940*.[97]

[94] Χ.Σ.-Β., τόμ. Α΄.

[95] Βλ. σημειώσεις, *ό.π.*, αρ. 64-78.

[96] Χ.Σ-Β., *ό.π.*,σσ. 48-51, 96-98. Βλ. επίσης Δήμητρα Κονδυλάκη, *ό.π.*

[97] Κάθε λήμμα της ανωτέρω βιβλιογραφίας συνοδεύεται με πληροφορίες για την εγγύτερη χρονολογικά παράσταση του έργου σε σχέση με την έκδοσή του (βλ. Χ. Σ.-Β., *ό.π.*).

ΑΝΝΑ ΚΑΡΑΚΑΤΣΟΥΛΗ

Από τον Κλέωνα Ραγκαβή στον Παύλο Μάτεσι: Το θέατρο στις Εκδόσεις της Εστίας

Το Βιβλιοπωλείον της Εστίας, ή οι Εκδόσεις του Κολλάρου όπως ήταν ευρύτερα γνωστές ακόμη μέχρι τα τέλη του 20ού αιώνα, αποτελούν το μακροβιότερο παράδειγμα εκδοτικής επιχείρησης στην ελληνική ιστορία με αδιάλειπτη συνολική λειτουργία σχεδόν 140 ετών. Στη μακρά περίοδο που καλύπτει η δραστηριότητα των εκδόσεων της Εστίας μπορούμε ουσιαστικά να παρακολουθήσουμε την πορεία και την εξέλιξη της ιστορίας του βιβλίου στη σύγχρονη Ελλάδα μέσα από τις στρατηγικές επιλογές των διαδοχικών εκδοτών της, όλοι τους μέλη της ιδρυτικής οικογένειας των Κολλάρων από τον Πύργο της Τήνου. Το Βιβλιοπωλείον της Εστίας είναι μια χαρακτηριστική οικογενειακή επιχείρηση, όπως συμβαίνει στην πλειονότητα των ελληνικών εκδοτικών οίκων, που κατόρθωσε να παραμείνει δραστήρια επί πέντε γενιές και να υπερβεί τους κινδύνους και τις αντιξοότητες που την απείλησαν κατά καιρούς.[1]

Αν θέλαμε να συνοψίσουμε τις καίριες αποφάσεις εκδοτικής στρατηγικής που καθόρισαν την επιβίωση και την επιτυχία του οίκου θα επιλέγαμε κατ' αρχάς την προσήλωση στο σχολικό βιβλίο στα τέλη του 19ου αιώνα, εξειδίκευση που θεμελίωσε ο ιδρυτής Γεώργιος Κασδόνης και υπηρέτησε με συνέπεια και επιχειρηματική επινοητικότητα ο διάδοχος και ανιψιός του Ιωάννης Δ. Κολλάρος. Η επόμενη κρίσιμη τομή επέρχεται μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Ήδη από το 1937, με την ίδρυση του Οργανισμού Εκδόσεως Διδακτικών Βιβλίων που αποφάσισε η δικτατορία Μεταξά, οι εμπορικοί εκδοτικοί οίκοι, και μαζί και η Εστία, απώλεσαν την εξαιρετικά προσοδοφόρα αγορά των σχολικών βιβλίων που πλέον εκδίδονταν από το κράτος και διανέμονταν δωρεάν στους μαθητές.[2] Μετά τον πόλεμο ο Κωνσταντίνος Σαραντόπουλος, απόστρατος αξιωματικός του Πυροβολικού και σύζυγος της μοναχοκόρης του Κολλάρου Ευτυχίας, που είχε την ευθύνη του βιβλιοπωλείου και της επιλογής των εκδόσεων από το 1925,[3] εγκαινίασε μια εντελώς νέα στη σύλληψή της σειρά, τη «Νεοελληνική Λογοτεχνία».[4] Οι μικρού μεγέθους

[1] Άννα Καρακατσούλη, *Στη χώρα των βιβλίων: Η εκδοτική ιστορία του Βιβλιοπωλείου της Εστίας, 1885-2010*, Αθήνα, Οι Εκδόσεις των Συναδέλφων, 2011, σ. 26.

[2] Μέχρι τότε οι μαθητές αγόραζαν τα σχολικά βιβλία ενώ για μεγάλο χρονικό διάστημα ίσχυσε το σύστημα του ελεύθερου ανταγωνισμού, όπου ο δάσκαλος είχε τη δυνατότητα να επιλέξει το εγχειρίδιο που θα χρησιμοποιούσε μεταξύ των εγκεκριμένων από το Υπουργείο Παιδείας. Βλ. Στρατής Μπουρνάζος, «Η εκπαίδευση στο ελληνικό κράτος», στο Χρήστος Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα*, τόμ. A_2, *1900-1922: Οι Απαρχές*, Βιβλιόραμα, χ.χ., σσ. 188-281· Καρακατσούλη, *Στη χώρα των βιβλίων*, σσ. 136-144.

[3] Νίκος Παντελάκης, *«Σαν να διάβασα ένα βιβλίο...»: Ο βιβλιοπώλης της Εστίας εξομολογείται*, Αθήνα, Εστία, 2003, σσ. 40-44.

[4] Καρακατσούλη, *Στη χώρα των βιβλίων*, σσ. 159-162.

(«τσέπης») αριθμημένοι τόμοι σε σκληρή βιβλιοδεσία από λευκό χοντρό χαρτόνι και χάρτινη εικονογραφημένη κουβερτούρα σε προσιτή τιμή γρήγορα καθιερώθηκαν στο αναγνωστικό κοινό. Ταυτόχρονα, καθώς στη νέα σειρά ο Σαραντόπουλος προσέλκυσε σύσσωμη σχεδόν τη Γενιά του '30 (Γιώργος Θεοτοκάς, Άγγελος Τερζάκης, Μ. Καραγάτσης, Ηλίας Βενέζης, κ.ά.), θεμελιωνόταν το στίγμα και το κύρος του οίκου ως εκδότη «ποιοτικής λογοτεχνίας». Τέταρτη κατά σειρά θα τοποθετούσαμε την απόφαση της Μαρίνας Καραϊτίδη, της κόρης του Κ. Σαραντοπούλου που ανέλαβε τα ηνία του οίκου το 1972 μετά τον θάνατο του πατέρα της, να μετακινήσει το βιβλιοπωλείο και την έδρα της επιχείρησης από την οδό Σταδίου, που ήταν το παραδοσιακό κέντρο της αγοράς του βιβλίου στην Αθήνα, στη Σόλωνος απέναντι σχεδόν από τη Νομική Σχολή, περιοχή που το 1978, όταν έγινε η μετεγκατάσταση του οίκου, χαρακτηριζόταν ως «βιβλιοπωλική έρημος». Με αυτήν την κίνηση αναδείχθηκε ο δυναμισμός της Εστίας που γρήγορα άλλαξε την τοπογραφία της αθηναϊκής βιβλιαγοράς και μετέτρεψε τους δρόμους γύρω από τη Νομική σε «βιβλιοπωλική όαση».[5] Τελευταία χρονικά πρέπει να αναφέρουμε τη συμβολή της νυν εκδότριας, Εύας Καραϊτίδη, κόρης της Μαρίνας, με την απόφασή της να αναπτύξει τις επιστημονικές εκδόσεις του οίκου στους τομείς της Ιστορίας, της Πολιτικής, της Φιλοσοφίας, της Ψυχανάλυσης κ.ά. ισόρροπα προς τους λογοτεχνικούς τίτλους και με ιδιαίτερη έμφαση στην επιμέλεια και την καλαίσθητη εμφάνιση των τόμων, εμπλουτίζοντας σημαντικά το προφίλ του οίκου.

Διαφαίνεται ήδη από τα ανωτέρω ότι το θέατρο δεν συγκαταλέγεται στις προτεραιότητες των Εκδόσεων της Εστίας. Στον ιστορικό κατάλογο του οίκου, σε σύνολο περίπου 4000 νέων τίτλων που καταγράψαμε για την περίοδο 1885-2010 (χωρίς δηλαδή να περιλαμβάνονται οι πολυάριθμες επανεκδόσεις), τα έργα που αφορούν το θέατρο μόλις ξεπερνούν την εκατοντάδα, είναι άνισα κατανεμημένα κυρίως στις δεκαετίες του 1920 και του 1930 και πολύ αργότερα σε εκείνην του 1980 και στη συντριπτική τους πλειοψηφία αφορούν την ελληνική παραγωγή.[6] Κρίνουμε συνεπώς ότι η ενασχόληση της Εστίας με το θέατρο, όσο και αν περιλαμβάνει σημαντικά έργα, είναι μάλλον συγκυριακή, θέμα προσώπων περισσότερο παρά συνολικής εκδοτικής στρατηγικής, και αυτό θα προσπαθήσουμε να καταδείξουμε εδώ. Καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση των εκδοτικών επιλογών του Βιβλιοπωλείου της Εστίας αναφορικά με το θέατρο έπαιξαν ο Γρηγόριος Ξενόπουλος και ο Γιώργος Θαλάσσης στα δύο χρονικά άκρα της περίπου. Εκεί συμπυκνώνεται ουσιαστικά και το ενδιαφέρον της Εστίας για το θέατρο.

Για να παρακολουθήσουμε τη σχέση του εκδοτικού οίκου με το θέατρο και το θεατρικό έντυπο είναι απαραίτητο να επιμείνουμε σε τρία χαρακτηριστικά του και στοιχεία της ιστορίας του που την καθόρισαν. Το πρώτο είναι η στενή σύνδεση του οίκου με το σχολικό βιβλίο, το δεύτερο η συμπόρευσή του με το περιοδικό της *Νέας Εστίας* και η συνεργασία με τον Γρηγόριο Ξενόπουλο και, τέλος, η προσπάθεια ανατροπής της εικόνας της Εστίας ως αστικού συντηρητικού οίκου κατά τη Μεταπολίτευση.

Ο ιδρυτής του οίκου και δάσκαλος Γεώργιος Κασδόνης ακολούθησε -εν γνώσει του; από ένστικτο και ταλέντο; δεν γνωρίζουμε- τον δρόμο των πολύ γνωστότερων, επίσης δασκάλων, Γάλλων εκδοτών Louis Hachette και Pierre Larousse, που στα μέσα του 19ου αιώνα έγιναν εκ-

[5] Η κατανομή αυτή των βιβλιοπωλείων και των εκδοτικών διατηρήθηκε μέχρι την πρώτη δεκαετία του 21ου αιώνα όταν η οικονομική κρίση επέφερε το κλείσιμο των περισσότερων καταστημάτων στην περιοχή και εντέλει και του ίδιου του βιβλιοπωλείου της Εστίας, τον Μάρτιο του 2013.

[6] Ο κατάλογος των εκδόσεων της Εστίας για την περίοδο 1885-2010 έχει αναρτηθεί στο διαδίκτυο σε ελεύθερη πρόσβαση στο https://www.academia.edu/5045448/Catalogue_of_Hestia_Publishers_Greece_1885-2010. (ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης 19.10.2024).

δότες εκπαιδευτικού υλικού κάθε είδους και, τελικά, οικοδόμησαν αυτοκρατορίες.[7] Στον αιώνα των επαναστάσεων, που ήταν ο 19ος αιώνας, συντελέστηκε η καίρια μετάβαση από την πρωτοκαθεδρία του θρησκευτικού εντύπου στην πλημμυρίδα του σχολικού βιβλίου. Εξέλιξη άρρηκτα δεμένη με τον σταδιακό εκδημοκρατισμό των δυτικών κοινωνιών, τη γενίκευση της υποχρεωτικής ουδετερόθρησκης εκπαίδευσης και την τεχνολογική πρόοδο της τυπογραφίας που επέτρεψε τη μαζική παραγωγή φθηνών βιβλίων.[8] Στο πρότυπο των Γάλλων πρωτοπόρων, ο Κασδόνης επικέντρωσε την εκδοτική παραγωγή της Εστίας όχι μόνο στα σχολικά βιβλία αλλά και σε κάθε είδους βοηθητικό υλικό της σχολικής διαδικασίας (βιβλία των δασκάλων, οι γνωστοί μεγάλοι επιτοίχιοι χάρτες, βοηθήματα και μεταφράσεις για τους μαθητές). Κατά την πρώτη περίοδο του εκδοτικού οίκου (1885-1900), σε σύνολο 276 εντοπισμένων τίτλων οι 146, δηλαδή ποσοστό πάνω από 50%, αφορούν σχολικά εγχειρίδια και αυτή είναι η κυρίαρχη τάση που θα διατηρηθεί τις επόμενες δεκαετίες. Σε αυτό το πλαίσιο, τα θεατρικά έργα που εκδίδει η Εστία είναι στην πλειονότητά τους αρχαία δράματα σε μετάφραση για διδακτική χρήση. Ειδικότερα, η διδασκαλία αρχαίου δράματος καθ' όλη τη διάρκεια του 19ου αιώνα προβλεπόταν στο πρόγραμμα της Δ΄ και τελευταίας τάξης του Γυμνασίου με ελευθερία του διδάσκοντος να επιλέξει μεταξύ των έργων των τριών τραγικών.[9] Στους καταλόγους της Εστίας συναντάμε, για παράδειγμα, έναν *Οιδίποδα Τύραννο* και έναν *επί Κολωνώ* σε μετάφραση Άγγελου Βλάχου (1893), μια *Αντιγόνη* σε νεοελληνική μετάφραση του Αλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβή (1896 – η οποία επανεκδίδεται σταθερά τουλάχιστον ως το 1929), και τα δράματα του Ευριπίδη, *Μήδεια* και *Ιππόλυτος*, σε μετάφραση Γεωργίου Μπουκουβάλα (1906). Οι εκδοτικές επιλογές της Εστίας αποδείχτηκαν εξαιρετικά εύστοχες καθώς στο αναλυτικό πρόγραμμα του 1914, όπου προσδιορίζονται για πρώτη φορά με σαφήνεια τα διδακτέα δραματικά κείμενα, διαβάζουμε: «Ερμηνεία μίας εκ των τραγωδιών του Σοφοκλέους και μερών κατ' εκλογήν εκ των εξής τραγωδιών του Ευριπίδου: *Ιππολύτου*, *Ιφιγενείας εν Αυλίδι*, *Ιφιγενείας εν Ταύροις* και *Μηδείας*.»[10]

Πέρα από αυτή την ειδική κατηγορία, ωστόσο, εκδίδονται και ορισμένα νεώτερα έργα. Οι πρώτες εκδόσεις που εντοπίσαμε προέρχονται από τον κύκλο των συνεργατών του περιοδικού *Εστία*, του αρχικού πυρήνα του οίκου: τον Κλέωνα Ραγκαβή με τους *Ισαύρους* (1888), τον Μπάμπη Άννινο με την τετράπρακτη κωμωδία του *Η νίκη του Λεωνίδα* (1898), και τον Γιάννη Ψυχάρη με τη συλλογή *Ρωμαίικο θέατρο: Ο Κυρούλης. Δράμα. Ο Γουανάκος. Κωμωδία* (1902).[11] Μεγαλύτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ίσως η σειρά μεταφράσεων του Σαίξπηρ από τον Δημήτριο Βικέλα (*Οθέλλος*, *Ρωμαίος και Ιουλιέτα*, *Ο Έμπορος της Βενετίας*, *Άμλετ* και *Βασιλιάς Ληρ*) που εκδίδονται το 1896-1897, ταυτόχρονα δηλαδή με την αναβίωση των Ολυμπιακών Αγώνων στην Αθήνα κατά την οποία ο Βικέλας πρωτοστατεί στην επικαιρότητα ως ο πρώτος Πρόεδρος της Διεθνούς Ολυμπιακής Επιτροπής. Ως παλαιότερη μετάφραση θεατρικού

[7] Odile και Henri-Jean Martin, «Le monde des éditeurs», στο Roger Chartier, H.-J. Martin, *Histoire de l'édition française. Vol. 3: Le temps des éditeurs du romantisme à la Belle Epoque*, Paris, Fayard/Cercle de la Librairie, 1990, σσ. 202-210.

[8] Frédéric Barbier, "The Publishing Industry and Printed Output in Nineteenth-Century France", στο Kenneth E. Carpenter (επιμ.), *Books and Society in History*, London & New York, R.R. Bowker Company, 1983, σσ. 199-230.

[9] Ευθύμιος Καλτσούνας, *Η πρόσληψη του αρχαίου δράματος στην Ελλάδα τον 19ο αιώνα: Η περίπτωση της εκπαίδευσης (προγράμματα σπουδών, σχολικά εγχειρίδια, εκπαιδευτικά βοηθήματα και φιλολογικές εκδόσεις)*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Θεάτρου, ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη, 2015, σσ. 69-70, στο http://ikee.lib.auth.gr/record/280747/files/GRI-2016-15666.pdf (ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης 19.10.2024).

[10] *Ό.π.*, σ. 72.

[11] Ο Ψυχάρης ανήκε στον στενό κύκλο των συνεργατών της Εστίας, η οποία σε όλη την πορεία της υποστήριξε σθεναρά τον δημοτικισμό και τη γενικότερη ανακαινιστική τάση στη γλώσσα και τη λογοτεχνία.

έργου από την Εστία καταγράφεται η *Αιμιλία Γκαλότττι* του Λέσσινγκ σε απόδοση Βερνάρδου, πρίγκιπα της Σαξονίας, το 1889.[12]

Στο γύρισμα του αιώνα, τον Κασδόνη έχει πλέον διαδεχθεί στη διεύθυνση του οίκου ο ανεψιός του, Ιωάννης Κολλάρος, που θα ταυτίσει με το όνομά του τόσο τις εκδόσεις όσο και το βιβλιοπωλείο της οδού Σταδίου. Ο Κολλάρος έμεινε πιστός στη στρατηγική του ιδρυτή και συνέχισε να στηρίζει το ήμισυ της συνολικής παραγωγής του οίκου στα σχολικά εγχειρίδια. Διατήρησε επίσης τη συνεργασία με τους συγγραφείς του οίκου και τους παλιούς συντάκτες της περιοδικής *Εστίας*, που είχε διακόψει την κυκλοφορία της το 1895.[13] Τα θεατρικά έργα των πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα υπογράφουν οι Γρηγόριος Ξενόπουλος, Σπύρος Μελάς, Αριστομένης Προβελέγγιος και Ιωάννης Πολέμης. Παράλληλα, η Εστία εκδίδει δύο τραγωδίες του Γκαίτε σε μετάφραση Κώστα Χατζόπουλου, το 1920, την *Ιφιγένεια εν Ταύροις* και τον *Φάουστ*. Η πρωτοβουλία όμως που έμελλε να αποτελέσει θεσμό στα λογοτεχνικά πράγματα της νεώτερης Ελλάδας και να καθορίσει τη φυσιογνωμία του εκδοτικού οίκου ήταν η έκδοση ενός νέου περιοδικού στα χνάρια της πρώτης *Εστίας*, της *Νέας Εστίας*. Το περιοδικό κυκλοφόρησε το πρώτο τεύχος του στις 15 Απριλίου 1927 υπό τη διεύθυνση του Γρηγόριου Ξενόπουλου. Η ανάθεση αυτή σφράγισε τη στενή συνεργασία του Ξενόπουλου με τον Κολλάρο, που γίνεται έκτοτε ο εκδότης του, αναλαμβάνοντας και τις επανεκδόσεις παλαιότερων τίτλων του συγγραφέα (συνολικά 53 έργα του Ξενόπουλου εκδίδονται από την Εστία ως το 1935, που επέρχεται η ρήξη με αφορμή οικογενειακές διενέξεις μεταξύ του συγγραφέα και του Πέτρου Χάρη).[14] Μεταξύ των θεατρικών που ξανακυκλοφορεί η Εστία σταχυολογούμε τα *Φωτεινή Σάντρη. Στέλλα Βιολάντη. Ραχήλ. Πειρασμός* (1913), *Παιδικόν θέατρον. Κωμωδίαι, διάλογοι, μονόλογοι* (1925), *Δεν είμ' εγώ, ή η Λογική. Τρίπρακτη φάρσα* (1928), ξανά ο *Πειρασμός* σε αυτοτελή έκδοση (1930) κ.ά.

Η αποφασιστική επιρροή του Ξενόπουλου είναι προφανής στην επιλογή της θεματικής του δεύτερου διαγωνισμού της *Νέας Εστίας*, «προς συγγραφήν θεατρικού έργου δια ...το θέατρον», τον Αύγουστο 1928 (ο πρώτος προκηρύχθηκε το 1927 με αντικείμενο το διήγημα).[15] Η προκήρυξη αφορούσε ένα τρίπρακτο ή τετράπρακτο θεατρικό έργο που θα μπορούσε να παρασταθεί στη σκηνή, με ελεύθερο θέμα, αρκεί να ήταν πρωτότυπο, και απευθυνόταν αποκλειστικά στους συνδρομητές του περιοδικού (η τιμή της συνδρομής λογιζόταν ως κόστος συμμετοχής). Η κριτική επιτροπή απαρτιζόταν από τους Κώστα Θεοδωρίδη, διευθυντή του θεάτρου Κυβέλη και σύζυγο της ηθοποιού που ανελάμβανε τη δέσμευση να ανεβάσει τα βραβευμένα έργα το καλοκαίρι του 1929, Γρηγόριο Ξενόπουλο, Σπύρο Μελά, Κώστα Οικονομίδη και Άλκη Θρύλο. Στον διαγωνισμό υποβλήθηκαν 47 έργα (το περιοδικό ενημέρωνε τακτικά τους αναγνώστες του για τα έργα που λάμβανε), αλλά τα αποτελέσματα θεωρήθηκαν φτωχά και κατάλληλο να παιχθεί κρίθηκε μόνο ένα, το *Ανθούλα Βαλίδη* της Ιωάννας Γ. Μπουκουβάλα. Δυστυχώς το βραβευμένο έργο δεν είχε ρόλο για την Κυβέλη καθώς η πρωταγωνίστρια ήταν μια «πολύ νεαρή τραγική ηρωΐδα» και ο θίασος δεν διέθετε, κατά τη θερινή περίοδο του 1929, άλλη γυναίκα ικανή να την αποδώσει (η Κυβέλη ήταν τότε 40 ετών). Επιφυλασσόταν πάντως να το ανεβάσει όταν θα είχε κατάλληλη ηθοποιό.[16]

---

[12] Το βιβλίο, που φέρει στο εξώφυλλο την επωνυμία του Βιβλιοπωλείου της Εστίας, τυπώθηκε στο Τυπογραφείο Ανέστη Κωνσταντινίδου και αντίτυπό του σώζεται στην Εθνική Βιβλιοθήκη (κωδικός τεκμηρίου ΝΦ-3597).

[13] Καρακατσούλη, *Στη χώρα των βιβλίων*, σσ. 38-46.

[14] *Ό.π.*, σσ. 124-128.

[15] *Ό.π.*, σσ. 100-101.

[16] Τα αποτελέσματα ανακοινώθηκαν στο τεύχος της 15ης Δεκεμβρίου 1929, βλ. *Νέα Εστία*, τόμ. 3, τχ. 72, σσ.

Πολύ σύντομα μετά την περίοδο Ξενόπουλου επήλθε η μεγάλη κρίση του εκδοτικού οίκου, απόρροια της απόφασης της δικτατορίας Μεταξά για τη δημιουργία του Οργανισμού Εκδόσεων Διδακτικών Βιβλίων, το 1937, και τη δωρεάν διανομή των σχολικών εγχειριδίων στους μαθητές. Η Εστία έχασε δια μιας τη βασική αγορά της που της είχε εξασφαλίσει οικονομική ευρωστία από την ίδρυση του οίκου. Τα χρόνια του πολέμου και της Κατοχής μπορούμε να πούμε ότι ο οίκος, που διοικείται ουσιαστικά από τον γαμπρό του Κολλάρου, Κωνσταντίνο Σαραντόπουλο, πέφτει σε νάρκη. Επιβιώνει μόνο χάρη στη λειτουργία του βιβλιοπωλείου και την αδιάλειπτη κυκλοφορία της *Νέας Εστίας* ενώ οι εκδόσεις περιορίζονται στο ελάχιστο. Μεταξύ των ολίγιστων βιβλίων που εκδίδει η Εστία στα χρόνια της Κατοχής συγκαταλέγεται και ένα θεατρικό έργο υψηλής αξίας, η μετάφραση του *Κλήρου του μεσημεριού* του Κλωντέλ από τον ποιητή Τάκη Παπατσώνη, το 1945.[17]

Μετά την Απελευθέρωση ήταν ζωτικής σημασίας για τον οίκο να επινοήσει επειγόντως ένα νέο στίγμα στο πεδίο της σύγχρονης πνευματικής παραγωγής. Είναι η αδιαμφισβήτητη επιτυχία του Κωνσταντίνου Σαραντόπουλου. Με τη βοήθεια του Ηλία Βενέζη, θα εγκαινιάσει τη σειρά της «Νεοελληνικής Λογοτεχνίας» με αφηγηματικά έργα παλαιοτέρων και συγχρόνων δόκιμων Ελλήνων συγγραφέων, επανεκδόσεις, κυρίως, γνωστών τίτλων. Η σειρά ήταν τυποποιημένη: ίδιο σχήμα, ίδιο δέσιμο, ίδια τυπογραφική εμφάνιση· φροντισμένες και προσιτές εκδόσεις για το ευρύ κοινό που γνώρισαν άμεσα πολύ μεγάλη ανταπόκριση από τους αναγνώστες. Στη σειρά δεν βρήκε θέση το θέατρο. Χάρη σε αυτήν όμως ο οίκος προσέλκυσε τους πλέον καθιερωμένους συγγραφείς της Γενιάς του ’30 αναλαμβάνοντας επίσης την έκδοση έργων τους εκτός σειράς. Κατ’ αυτόν τον τρόπο, η Εστία θα γίνει στις επόμενες δεκαετίες ο εκδότης των δραματικών έργων των Άγγελου Τερζάκη και Γιώργου Θεοτοκά. Εκδίδει σε έναν τόμο τα *Γαμήλιο εμβατήριο. Θεοφανώ. Θωμάς ο δίψυχος* (1971) του πρώτου ενώ έχουν προηγηθεί τα *Συναπαντήματα στην Πεντέλη, κωμωδία σε τρεις πράξεις* και *Το τίμημα της λευτεριάς (Κατσαντώνης), έργο σε τρεις πράξεις* (1957), *Αλκιβιάδης, έργο σε τρεις πράξεις και επτά εικόνες* και *Το γεφύρι της Άρτας, έργο σε πέντε εικόνες* (1958) του δεύτερου όπως και η δίτομη συλλογή *Θεατρικά έργα* (τόμ. Α΄, 1964 και τόμ. Β΄, 1966), επίσης του Θεοτοκά.

Με αυτούς τους καταξιωμένους πνευματικούς ταγούς με υψηλότατη θεσμική αναγνώριση (οι περισσότεροι συγγραφείς της «Νεοελληνικής Λογοτεχνίας» έγιναν μεταπολεμικά μέλη της Ακαδημίας Αθηνών) πορεύτηκε η Εστία ως τη Μεταπολίτευση. Τότε, σε ένα εκδοτικό πεδίο που ανασυντασσόταν εκ θεμελίων, με νέους οίκους που πολλαπλασιάζονταν ταχύτατα ενώ ταυτόχρονα άλλαζαν οι συγγραφείς και τα είδη των βιβλίων που ήθελαν να διαβάσουν οι αναγνώστες μετά την επτάχρονη λογοκρισία, η Εστία απουσιάζει από την εκδοτική πλημμυρίδα του πολιτικού βιβλίου που ξεσπά το 1974. Δεν έχει να προτείνει ακόμα ούτε τα βιβλία ψυχανάλυσης και φεμινισμού, ψυχολογίας ή επιστημονικής φαντασίας που αποζητούν οι αναγνώστες.[18] Η Μαρίνα Καραϊτίδη, κόρη του Σαραντόπουλου και εκδότρια από τον θάνατο του πατέρα της το 1972, είδε καθαρά την ανάγκη ανανέωσης του συγγραφικού δυναμικού του οίκου και του πολιτικού του στίγματος.[19] Η «κυρία Μάνια» με τόλμη έσπασε τότε τον κλοιό της οικογενει-

1107-1108.

[17] Η συγκεκριμένη απόδοση επελέγη από τον Νίκο Διαμαντή για το ανέβασμα του έργου από το Θέατρο Σημείο, το 1987.

[18] Λουκάς Αξελός, *Εκδοτική δραστηριότητα και κίνηση των ιδεών στην Ελλάδα. Μια κριτική προσέγγιση της εκδοτικής δραστηριότητας στα χρόνια 1960-1981*, 2η εκδ. συμπληρωμένη, Αθήνα, Στοχαστής, 2008.

[19] Χαρακτηριστικά, το μόνο θεατρικό έργο που εκδόθηκε από την Εστία εκείνη τη χρονιά ήταν η *Επιστροφή στις Μυκήνες* του Ευάγγελου Αβέρωφ-Τοσίτσα (που παιζόταν τότε στο Θέατρο Κάβα από τον θίασο της

ακής επιχείρησης και ανέθεσε την ευθύνη των εκδοτικών επιλογών του οίκου σε έναν νεαρό φιλόλογο, διδάκτορα του Πανεπιστημίου της Οξφόρδης με ειδίκευση στη σύγχρονη ελληνική λογοτεχνία, τον Γιώργο Θαλάσση.

Ο Θαλάσσης υποστήριξε ότι η Εστία, για να συνεχίσει στους νέους καιρούς, θα έπρεπε να πάψει να θεωρεί ότι «είναι μια μεγάλη κυρία» που δεν αναζητά συγγραφείς αλλά αναμένει τους συγγραφείς να προσέλθουν σε αυτήν. Με την πρόθεση να προσελκύσει νέα ονόματα στην Εστία ξεκίνησε, το 1982, μια σειρά χαμηλού κόστους, με λιτά, λευκά κατά κανόνα εξώφυλλα, κοσμημένα συνήθως με μία σφαίρα διαφορετικού χρώματος για κάθε κατηγορία,[20] και σε λίγα αντίτυπα (500-1000), στην οποία είχε τα περιθώρια να δώσει τον λόγο σε νέους, σχετικά άγνωστους συγγραφείς χωρίς προσδοκίες οικονομικής επιτυχίας, και αναζήτησε δραστήρια αυτούς τους συγγραφείς. Δημιούργησε έτσι μια ευκαιρία για το ξεκίνημα μιας καριέρας, όπου όμως και ήδη καθιερωμένοι λογοτέχνες έδωσαν έργα τους προκειμένου να στηρίξουν την προσπάθεια. Επίσης, η σειρά αγκάλιασε χωρίς φραγμούς όλα τα είδη του λόγου (πεζογραφία, ποίηση, δοκίμιο αλλά και το θέατρο), αποκτώντας έναν πολυσυλλεκτικό χαρακτήρα ανοικτό στα νέα ρεύματα και τις νέες φωνές. Ειδικότερα, στη σειρά εκδόθηκαν έργα των Παύλου Μάτεσι,[21] Κώστα Μουρσελά,[22] Γιώργου Μανιώτη,[23] Κώστα Γεωργουσόπουλου,[24] Βάιου Παγκουρέλη,[25] Μαργαρίτας Λυμπεράκη[26] κ.ά. Για την τετραετία 1981-1984, εντοπίστηκαν 41 έργα σε σύνολο 184 τίτλων της περιόδου, που ανήκουν σε αυτή την ομάδα βιβλίων - η οποία, ενώ χαρακτηρίζεται «σειρά» και τα έργα της φέρουν συνεχή αρίθμηση με τον κατάλογό τους να τυπώνεται στο τέλος κάθε τόμου, ποτέ δεν απέκτησε συγκεκριμένη επωνυμία. Περισσότερο από το ένα πέμπτο της παραγωγής της Εστίας ανανεώθηκε τότε άρδην. Από αυτά τα 41 τομίδια τα δέκα αφορούν είτε θεατρικά έργα είτε θεωρητικά κείμενα για το θέατρο και αποτελούν ασφαλώς τη μεγαλύτερη συμπύκνωση θεατρικού λόγου στην ιστορία των εκδόσεων της Εστίας. Με την απότομη αποχώρηση του Θαλάσση από τον οίκο, το 1984, η σειρά διακόπηκε χωρίς συνέχεια.

Οφείλουμε, κλείνοντας, να αναφέρουμε μια τελευταία σειρά της Εστίας, όπου περιλαμβάνονται παλαιότερα θεατρικά κείμενα και κείμενα για την ιστορία του θεάτρου. Αυτή είναι η ιστορική «Νέα Ελληνική Βιβλιοθήκη», γνωστή ως ΝΕΒ, την οποία ο εμπνευστής και διευθυντής της Άλκης Αγγέλου μετέφερε, το 1993, από τις εκδόσεις Ερμής στην Εστία. Στη ΝΕΒ εκδόθηκαν πολύ σημαντικά κείμενα της νεοελληνικής γραμματείας, επειδή όμως η επιλογή και επιμέλειά τους ήταν αποκλειστική αρμοδιότητα του Αγγέλου, δεν θεωρούμε ότι «ανήκουν» πλήρως στις εκδόσεις της Εστίας.[27]

Τιτίκας Νικηφοράκη, σε σκηνοθεσία Γρηγόρη Μεσάλα και μουσική Μάνου Χατζιδάκι), βλ. http://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/navigator/browse.html?object_id=20921 (ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης 19.10.2024).

[20] Τον σχεδιασμό της μακέτας του εξωφύλλου ανέλαβε ο Ανακρέων Καναβάκης. Χρησιμοποιήθηκε το κόκκινο για την πεζογραφία, το πράσινο ή το μωβ για την ποίηση κ.ο.κ. Σε ορισμένες περιπτώσεις ήδη γνωστών συγγραφέων (π.χ. Μάτεσις, Μουρσελάς, Λυμπεράκη κ.ά.) τα έργα κυκλοφόρησαν με εικονογραφημένα εξώφυλλα, αλλά πάντα αριθμημένα εντός σειράς.

[21] *Εξορία* (1982), *«Λύκε, λύκε»* (1984).

[22] *Η κυρία δεν πενθεί. Και άλλες επτά κωμωδίες* (1984).

[23] *Περιπλανώμενη ζωή. Αγία Κυριακή* (1982).

[24] *Κλειδιά και κώδικες θεάτρου. Α. Αρχαίο δράμα* (1982) και *Β. Ελληνικό θέατρο* (1983).

[25] *Υποβολείο* (1983).

[26] *Ζωή* (1985)

[27] Από αυτή την τόσο πλούσια συλλογή αναφέρουμε, σε χρονολογική σειρά, τη μελέτη για το Θέατρο Σκιών της Αικ. Μυστακίδου (1982), τον *Βασιλικό* του Αντωνίου Μάτεσι σε επιμέλεια Ά. Αγγέλου (1994), τη μετάφραση

Την τελευταία δεκαπενταετία η Εστία έχει εκδώσει μόνον επιλεκτικά ορισμένα μελετήματα για το θέατρο και καθόλου θεατρικά έργα. Στους συνεργάτες αυτής της τελευταίας περιόδου συναντάμε τις υπογραφές των Μάριου Πλωρίτη, Βάλτερ Πούχνερ, Ιωσήφ Βιβιλάκη. Αυτά δεν εντάσσονται σε κάποια ειδική θεατρολογική σειρά, συνδέονται περισσότερο με τη γενική στροφή του οίκου στο επιστημονικό βιβλίο και, συμπεραίνουμε, δεν αντικατοπτρίζουν κάποια ειδική πρόθεση συστηματικής ανάπτυξης του θεατρικού εντύπου (σε αντίθεση με την Ιστορία & Πολιτική, τη Φιλοσοφία ή την Ψυχανάλυση που συγκροτούν αυτόνομες σειρές στον κατάλογό της). Ουσιαστικά, μπορούμε να πούμε ότι η ενασχόληση των εκδόσεων της Εστίας με το θέατρο περιλαμβάνει μεν σημαντικά κείμενα, παραμένει όμως περιφερειακής σημασίας για την εκδοτική στρατηγική της, θέμα επιλογών συγκεκριμένων προσώπων που ο οίκος υποδέχεται χωρίς συστηματικά να ενθαρρύνει.

του *Φιλάργυρου* του Μολιέρου από τον Κωνσταντίνο Οικονόμου εξ Οικονόμων σε επιμέλεια Κωστή Σκαλιόρα (1994), τη *Θυσία του Αβραάμ* του Βιτσέντζου Κορνάρου σε επιμέλεια Ελ. Τσαντσάνογλου (1995), τη *Βαβυλωνία* του Δημ. Βυζάντιου σε επιμέλεια Σπ. Ευαγγελάτου (1995), τους τρεις τόμους για τον Καραγκιόζη που επιμελήθηκε ο Γιώργος Ιωάννου (1995-1996), τα έργα του Μπεργαδή, *Απόκοπος* και *Βοσκοπούλα*, σε επιμέλεια Στυλ. Αλεξίου (1998), τον τόμο για την *Αθηναϊκή Επιθεώρηση* σε επιμέλεια Θ. Χατζηπανταζή και Λ. Μαράκα (1997) και, τέλος, τον τόμο για το *Κωμειδύλλιο* του Θ. Χατζηπανταζή (2002).

ΔΗΜΗΤΡΑ ΚΟΝΔΥΛΑΚΗ

Η έννοια της «θεατρικής σειράς» και ο δημιουργικός ρόλος του εκδότη στη διαμόρφωση ενός σύγχρονου ρεπερτορίου: Το παράδειγμα των Ελλήνων εκδοτών θεάτρου και των σειρών του Μεσοπολέμου

Η έννοια της «σειράς» σ' έναν εκδοτικό οίκο δεν είναι κάτι αυτονόητο και σίγουρα ο ρόλος του εκδότη δεν εξαντλείται στην παραγωγή νέων τίτλων. Ο εκδότης είναι ο πρώτος αναγνώστης ενός βιβλίου, εκείνος που το επιθυμεί περισσότερο (πριν ακόμα γεννηθεί) και που δημιουργεί επιθυμία γι' αυτό, που αναζητά, που επιμελείται, που συνδιαμορφώνει το τελικό αποτέλεσμα και την πρόσληψή του, που συμβάλλει στην ανάδυση και στην καθιέρωση τάσεων και ρευμάτων με τις επιλογές του. Δεν θα επιμείνουμε εδώ στη διάκριση μεταξύ *editor* και *publisher*, με τον πρώτο όρο να ορίζει τον επιμελητή ή διευθυντή σειράς και τον δεύτερο τον ιδιοκτήτη ενός εκδοτικού οίκου. Στον ελληνικό όρο *εκδότης*, όπως στον γαλλικό *éditeur*, η ιδιότητα του επιμελητή/πρώτου αναγνώστη και του ιδιοκτήτη/διευθυντή ταυτίζονται, κάτι που πολλές φορές θολώνει τα νερά στην εκδοτική πρακτική. Γιατί συχνά, πόσο μάλλον σήμερα, σε μια εποχή απαξίωσης του βιβλίου, έχουμε την τάση να αντιμετωπίζουμε τον εκδότη ως τυπογράφο, ενώ πολλοί εκδότες περιορίζονται στο να εκδίδουν έτοιμα έργα που τους ανατίθενται –κάτι που συμβαίνει κατ' εξοχήν στο θέατρο– με πρωταρχικό το οικονομικό κριτήριο.

Αν όμως δεχτούμε ότι στο πεδίο της λογοτεχνίας η σειρά και οι επιλογές του διευθυντή της υπεισέρχονται στον καθορισμό του κάθε έργου που περιέχει και, κατά συνέπεια, στην ανάδειξη ενός συγκεκριμένου αισθητικού στίγματος, το ίδιο δεν θα έπρεπε να συμβαίνει και στη «θεατρική σειρά»; Σε τι διαφοροποιείται μια έκδοση επικαιρική, ή ένα θεατρικό πρόγραμμα που συνοδεύει μια παράσταση, από μια έκδοση βιβλίου στο πλαίσιο μιας σειράς –είτε αμιγώς θεατρικής είτε και όχι– ως προς τη δυναμική που μπορεί αυτή να προσδώσει στην ενθάρρυνση μιας συγκεκριμένης αισθητικής; Μέσα από ποιες διαδικασίες ή εκδοτικούς τρόπους ενισχύεται ένα νέο ρεπερτόριο; Και αν το ρεπερτόριο αναφέρεται στη σκηνική παράδοση, μπορεί το θεατρικό βιβλίο να συμβάλει στη διαμόρφωσή του; Αυτό είναι το βασικό ερώτημα που θα τεθεί εδώ, εστιάζοντας στο παράδειγμα των Ελλήνων εκδοτών του Μεσοπολέμου.

Το θεατρικό ρεπερτόριο «δεν συγκροτείται συνειδητά, δεν έχει κάποιου είδους δημιουργό ή υπεύθυνο που θα μπορούσε να το δικαιολογήσει και να του δώσει νόημα. [...] Αποτελείται από τυχαία αντικείμενα τα οποία προσείλκυσαν στο πέρασμα του χρόνου μια κάποια επιθυμία [...]», γράφει ο Jean-Loup Rivière, με πρότυπο τη λειτουργία του ρεπερτορίου στην

Comédie-Française.[1] Υπό αυτή την έννοια, το θεατρικό ρεπερτόριο μοιάζει καρπός μιας συλλογικής μνήμης που συνδέει εκ των υστέρων τον κόσμο της σκηνής με τον κόσμο της πλατείας. Δεν περιέχει ως όρος μόνο μια αλυσίδα κειμένων, αλλά επίσης τις σημαντικότερες παραστάσεις με τις οποίες συνδέθηκαν. Περιέχει δηλαδή με κάποιο τρόπο και την ιστορία που «έγραψε» το κείμενο στο σανίδι, την απήχηση που είχε, τις αντιδράσεις που γέννησε... « Στο βάθος, όσο παράλογο και αν φαίνεται, το ρεπερτόριο αναφέρεται στην παράδοση και στον απόηχο που φέρει».[2] Αναφέρεται στον κόσμο της προφορικότητας, της ζωντανής μετάδοσης.

Το βιβλίο από την άλλη αποτελεί το γραπτό, στατικό και «κλειστό» της αποτύπωμα. Δεν αναφέρεται στη σκηνική παράδοση, συνιστά και διασώζει παρ' όλα αυτά ένα ίχνος της, το κείμενο, αποδεσμευμένο από τη φωνή και το σώμα των ηθοποιών, γυμνό στην τυπογραφική του εγγραφή.[3] Μια θεατρική σειρά μπορεί, λοιπόν, να ιδωθεί ως κάποιου είδους κατάλογος, όχι μόνο λογοτεχνικών αντικειμένων, αλλά κάποιες φορές και σκηνικών αποτυπωμάτων. Σε αντίθεση με το ρεπερτόριο, ως άυλη οντότητα που διαμορφώνεται από την (αστάθμητη) συχνότητα της σκηνικής παρουσίας κάποιων έργων, η σειρά έχει υλική υπόσταση –τα βιβλία είναι αποθετήρια βιωμάτων– και ενορχηστρώνεται από ένα πρόσωπο, τον εκδότη, μια συγκεκριμένη στιγμή, στο πλαίσιο ενός προσδιορισμένου σχεδίου. Από την έννοια του ρεπερτορίου, η θεατρική σειρά μοιάζει να διατηρεί την «οικονομική» και τη «μακροπρόθεσμη» διάσταση, καθώς συγκροτείται μέσα από ένα αφαιρετικό φίλτρο και σε βάθος χρόνου. Ο εκδότης επιλέγει να εκδώσει *κάποια* από τα έργα που οδήγησαν σε αγαπημένες παραστάσεις ή από κείνα που κρίνει ότι θα αποκτήσουν δυναμική στο μέλλον... Μια σειρά υπάρχει επίσης και με τους παλαιότερους ή τους ξεχασμένους τίτλους της,[4] ο απόηχός τους είναι παρών και στις νέες κυκλοφορίες.[5] Γιατί είναι και αυτή «ανοιχτή».[6] Σε κάθε σειρά με συνοχή, κάθε έργο μπορεί, όπως και σ' ένα ρεπερτόριο, «[να ζει] μέσα στο επόμενο και η ζωή του αιωρείται όχι στο παρελθόν αλλά στο μέλλον».[7] Η αξίωση όμως ενός συνεκτικού καταλόγου δεν είναι μόνο ιδεολογικής ή αισθητικής υφής, έχει και εμπορική διάσταση: πρέπει «η συνοχή ενός εγχειρήματος να είναι ευδιάκριτη από τους συνεργάτες και τους παραγγελείς, από τον διανομέα του, από τους βιβλιοπώλες, από τον Τύπο και από τα άλλα μέσα».[8] Τέλος, ας διευκρινίσουμε ότι η προγραμματική κατεύθυνση δεν προσ-

---

[1] Jean-Loup Rivière, « Répertoire de quelques vertus » («Ρεπερτόριο αξιώσεων»), στο: *A quoi sert le répertoire ?* (*Σε τι χρησιμεύει το ρεπερτόριο;*), *Le Journal de Chaillot* 16, Μάρτιος 1984, Παρίσι, χ.α.

[2] Georges Banu, Josianne Rousseau, « Introduction », στο: *A quoi sert le répertoire ?*.

[3] Στη διάρκεια της θεατρικής ιστορίας υπήρξαν σημαντικές ενστάσεις για τον διαχωρισμό του κειμένου από τη σκηνή και σίγουρα δεν πρέπει να θεωρούμε δεδομένη την αποδοχή της θεατρικής έκδοσης ως πρακτικής: Χαρακτηριστικό το παράδειγμα του Μολιέρου που διαμαρτύρεται(!) για την έκδοση του έργου του *Οι σοφολογιώτατες* (*Les Précieuses Ridicules*). «Ακόμα και αν είχα τη χειρότερη γνώμη του κόσμου για τις *Σοφολογιώτατές* μου πριν από την παράσταση, οφείλω να πιστέψω τώρα πως κάτι αξίζουν, εφόσον τόσοι άνθρωποι είπαν καλά λόγια. Αλλά καθώς μεγάλο μέρος των αρετών που τους βρήκαν εξαρτώνται από τη δράση και από τον τόνο της φωνής, είχε σημασία για μένα να μη στερηθούν αυτά τα στολίδια και θεωρούσα ότι η επιτυχία τους στην παράσταση έφτανε και περίσσευε. Δεν χρειαζόταν κάτι παραπάνω». (Molière, *Les Précieuses ridicules*, Actes Sud-Papiers, Paris, «Εισαγωγή», σ. 7.)

[4] Rivière, « Répertoire de quelques vertus ».

[5] «Η παρουσίαση των πρώτων τίτλων πρέπει να προαναγγέλλει την επιλογή των επόμενων, ώστε κάθε τίτλος να εμφανίζεται με την ιδιαιτερότητά του σε μια ενιαία, αναγνωρίσιμη οικογένεια». (Jean-Marie Bouvaist, Jean-Guy Boin, *Du Printemps des éditeurs à l'âge de la raison. Les nouveaux éditeurs en France [1974-1988]*, La documentation française, Paris, Sofedis, 1989, σ. 175).

[6] Rivière, « Répertoire de quelques vertus »: « une série ouverte ».

[7] *Στο ίδιο*.

[8] Bouvaist, Boin, *Du Printemps des éditeurs à l'âge de la raison*.

διορίζεται κατ' ανάγκη εκ των προτέρων. Μια σειρά είναι έργο του εκδότη, που σ' αυτή την περίπτωση έχει θέση δημιουργού· κατασκευάζεται όμως σταδιακά και διακρίνεται αναδρομικά.

Μια τέτοια δημιουργική προσέγγιση δύσκολα εντοπίζεται βέβαια στη σύγχρονη εντόπια πρακτική: η θεατρική έκδοση στην Ελλάδα σήμερα διακρίνεται από χαρακτηριστική έλλειψη ρίσκου, καθώς, όπως διατείνονται οι περισσότεροι εκδότες, «το θέατρο έχει πολύ περιορισμένο αναγνωστικό κοινό», ενώ, επιπλέον, καθώς λένε, «δεν γράφονται και καλά έργα». Γεγονός είναι κυρίως ότι ελάχιστα σύγχρονα έργα παίζονται – συγκριτικά με τα κλασικά ή τα αναγνωρισμένα κλασικά του 20ού αιώνα. Αυτό εξηγεί γιατί οι θεατρικές σειρές στην Ελλάδα σπανίζουν. Εφόσον η σειρά, για να βρει ανταπόκριση στο κοινό και να σημειώσει επιτυχία, προϋποθέτει άνθιση και του είδους που προάγει. Διαφορετικά, ορίζει μια χειρονομία «ρομαντική», δονκιχοτική, βολονταριστική – κάτι το οποίο μοιάζει εντέλει μονόδρομος για μια θεατρική σειρά σήμερα. Επενδύοντας στο θέατρο και στη θεατρική γραφή, ο εκδότης γνωρίζει εκ των προτέρων πως δεν θα έχει κέρδος. Στηρίζει όμως με την επένδυσή του την ελπίδα ότι το ρεπερτόριο *μπορεί να ανανεωθεί*. Προωθεί τον κλονισμό των βεβαιοτήτων γύρω από ένα είδος σε κρίση – όπως η δραματική φόρμα σήμερα. Αναμένει, προετοιμάζει κάτι καινούριο. Σε μια τέτοια περίπτωση, η σειρά, με τις προγραμματικές προϋποθέσεις που θέτει, γίνεται η στέγη ενός νέου ρεπερτορίου, το εκκολαπτήριό του.

Εικ. 1. Νεφέλη, «Η γλώσσα του θεάτρου». Οι πρώτες εκδόσεις της σειράς το 2005.

Τέτοια ήταν η φιλοδοξία μας όταν εγκαινιάσαμε τη «Γλώσσα του θεάτρου» στις Εκδόσεις Νεφέλη το 2004, μια σειρά ανέκδοτων θεατρικών κειμένων των Μωρίς Μαίτερλινκ, Δημήτρη Δημητριάδη, Γιάννη Μαυριτσάκη, Ολιβιέ Πυ, που φέρουν όλα στη σύστασή τους το ερώτημα «τι σημαίνει θέατρο» και τι «ποιητική γλώσσα στο θέατρο σήμερα» και τα οποία εμείς γνωρίσαμε στην ελληνική σκηνή.[9] Δεκαπέντε χρόνια μετά, η «Γλώσσα του θεάτρου», που απο-

[9] Χαρακτηριστικό, ειδικότερα, είναι το παράδειγμα του Γιάννη Μαυριτσάκη, άγνωστου έως τότε συγγραφέα, που η σειρά της Νεφέλης ανακάλυψε, εκδίδοντας, με αναλυτικά εισαγωγικά σημειώματα, το πρώτο και το δεύτερο έργο του (*Το Τυφλό σημείο* και *Wolfgang*, 2008), έργα που τον καθιέρωσαν τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό.

τέλεσε αφορμή για την ανασυγκρότηση του πλούσιου σε θεατρικούς τίτλους καταλόγου της Νεφέλης, μετράει λίγους αλλά σημαντικούς τίτλους και παραμένει ακόμα ενεργή (Εικ. 1).

Η ιδέα αυτής της σειράς γεννήθηκε σαν απάντηση στην αντίληψη που επικρατούσε περί θεατρικής έκδοσης στην Ελλάδα στα τέλη του 20ού αιώνα. Πράγματι, κανείς από τους Έλληνες εκδότες λίγο πριν από το 2000[10] δεν είχε συγκροτημένη πολιτική για το θέατρο, οι εκδόσεις θεατρικών ήταν περιστασιακές, ακολουθώντας ασύντακτες προτάσεις έκδοσης σκηνοθετών ή μεταφραστών, ενώ κάποιες λίγες εναπομείνασες θεατρικές σειρές υπολειτουργούσαν. Αν ένα νέο έργο, ελληνικό ή ξένο, δεν είχε σκηνική επικαιρότητα, είχε ελάχιστες πιθανότητες έκδοσης. Ήταν αδύνατον να εντοπίσει κανείς σε εκδοτικούς καταλόγους Έλληνες θεατρικούς συγγραφείς. Αλλά και οι λίγοι που εντόπιζε, με ελάχιστες εξαιρέσεις, μάλλον φαίνονταν υφολογικά αποκομμένοι από την εποχή. Εξειδικευμένοι επιμελητές και αναγνώστες θεατρικών σπάνιζαν. Ενώ ο διάλογος γύρω από το θέατρο ως λογοτεχνικό, πνευματικό και ιδεολογικό αντικείμενο, *που ενσαρκώνεται στο βιβλίο*, ήταν ανύπαρκτος. Ήταν όμως πάντα έτσι; Και τι δήλωνε άραγε αυτή η απουσία (του θεάτρου από τον κόσμο του βιβλίου) – που και σήμερα, κρίνοντας από τις πολιτικές των μεγάλων εκδοτών, δεν έχει κατ' ουσίαν μεταστραφεί; Με αφετηρία αυτά ακριβώς τα ερωτήματα-διαπιστώσεις, στράφηκα στο Μεσοπόλεμο που αποδεικνύει κατά τη γνώμη μου ότι η ανανέωση του ρεπερτορίου και η άνθιση της θεατρικής έκδοσης συναρτάται με την κοινωνική διείσδυση της θεατρικής τέχνης.[11]

Ας επιχειρήσουμε λοιπόν ένα σύντομο ταξίδι στον χρόνο, όχι με εξαντλητική πρόθεση, αλλά με την επιθυμία να φωτίσουμε αντιστικτικά και τη δική μας εποχή, καθώς η δική μας προσέγγιση έχει κυρίως αισθητική, όχι ιστοριογραφική, σκοπιά.

Από το 1880 και έως το τέλος της δεκαετίας του 1930 η θεώρηση του θεάτρου τόσο στην Ελλάδα όσο και στην Ευρώπη δεν έπαψε να εξελίσσεται. Το «θέατρο τέχνης» σταδιακά επιβάλλεται και αναπτύσσεται πλήρως στα μεσοπολεμικά χρόνια, με όχημα το νατουραλιστικό ρεύμα και την ιψενική επιρροή και κυριότερους εισηγητές στη χώρα μας τον Κωνσταντίνο Χρηστομάνο (Νέα Σκηνή) και τον Θωμά Οικονόμου (Βασιλικό Θέατρο). Η ανάδυση της τέχνης της σκηνοθεσίας έφερε μια σημαντική εξέλιξη και στη θεώρηση της θεατρικής έκδοσης: τα θεατρικά έργα δεν εκδίδονται πλέον μόνο για να διασωθούν, αλλά κυρίως *για να διαβαστούν*. Όσο περισσότερο η δραματική γλώσσα αξιώνει φυσικότητα και αληθοφάνεια, τόσο περισσότερο η θεατρική έκδοση καλείται να διασφαλίσει τη σκηνική «αντοχή» ενός έργου: η λογοτεχνική γίνεται συνώνυμη της δραματικής του αξίας. Το εκδοτικό σημείωμα στον πρόλογο μιας έκδοσης έργων του Νικόλαου Λάσκαρη, η οποία χρονολογείται το 1901, είναι ενδεικτικό. Ο εκδότης Αναστάσιος Δ. Φέξης προσδιόριζε εκεί ότι τα έργα του Λάσκαρη «γίνονταν συνεχώς και παντού δεκτά μ' ενθουσιασμό»:[12] αυτό ακριβώς, κατ' αυτόν, δικαιολογούσε την έκδοσή τους – η δήλωσή του όμως έχει μια επιπλέον σημασία, καθώς νομιμοποιεί και υπογραμμίζει την παρέμβαση ενός «τρίτου» ανάμεσα στο κείμενο και στη σκηνή: του εκδότη! Η έκδοση θεατρικών και λιμπρέτων

[10] Για μια αναλυτική παρουσίαση της εκδοτικής δραστηριότητας γύρω από το θέατρο στην Ελλάδα την τελευταία εικοσαετία του 20ού αιώνα, εστιασμένη στην ανάδειξη νέου ρεπερτορίου, Βλ. Dimitra Kondylaki, *L'édition théâtrale en France et en Grèce durant les années 1980-2000 : l'exemple de textes dramatiques contemporains*, Mémoire de thèse, sous la dir. de Denis Guénoun, Sorbonne, Paris IV, Littératures française et comparée, 2003.

[11] Αντίστοιχο ενδιαφέρον υπό το ίδιο πρίσμα έχει το παράδειγμα των θεατρικών περιοδικών των δεκαετιών '60 και '70, ιδίως το *Θέατρο* του Κρίτα κι ακόμα περισσότερο το *Θέατρο* του Κώστα Νίτσου (1961-1981), με ιδιαίτερα αξιόλογο και πιστό αναγνωστικό κοινό, που φιλοξενούσαν ολόκληρα έργα σύγχρονων συγγραφέων της εποχής, Ελλήνων και ξένων, πρωτοεμφανιζόμενα στην Ελλάδα.

[12] Νικολάου Λάσκαρη, *Κωμωδίαι μονόπρακται*, Εκδόσεις Αναστασίου Δ. Φέξη, Αθήνα, 1901.

σε περιοδικά και σε εξειδικευμένες σειρές σιγά-σιγά αντικαθιστά λοιπόν την πρακτική της αυτοέκδοσης που επικρατούσε ως τότε.

Σύμφωνα με την *Ελληνική βιβλιογραφία θεατρικών έργων, διαλόγων και μονολόγων: 1900-1940*,[13] πολύτιμο εργαλείο για τη μελέτη των εκδοτικών τάσεων της περιόδου, 1437 αυτοτελείς θεατρικές εκδόσεις έχουν καταμετρηθεί από το 1900 έως το 1940.[14] Εξ αυτών, «τα 2/3 ήταν αυτοεκδόσεις, το στοιχείο όμως που καθορίζει αυτή την περίοδο είναι η εμφάνιση και η καθιέρωση εκδοτικών οίκων»,[15] οι οποίοι μάλιστα υιοθετούν την καινοτόμα, για την εποχή, πρακτική της θεατρικής σειράς («θεατρικές βιβλιοθήκες», όπως τις ονομάζουν οι περισσότεροι). Οι θεατρικές σειρές, εξάλλου, είχαν ξεκινήσει ήδη από τον 19ο αιώνα στην ελληνική επικράτεια, με πρωτοβουλία όμως τυπογράφων, όχι εκδοτών, καθώς το θέατρο ήταν το δημοφιλέστερο μέσο ψυχαγωγίας· έτσι, όπως είναι ευνόητο, οι μονόπρακτες κωμωδίες που τύπωναν σε μορφή φυλλαδίων προς τέρψιν του κοινού, πρέπει να ήταν ιδιαίτερα ευπώλητες.[16]

Μεγαλύτερο ενδιαφέρον για μας παρουσιάζουν οι σειρές που εμφανίζονται από τις αρχές του 20ού αιώνα και μετά, στη βάση συγκεκριμένων προγραμματικών αρχών με ενοποιημένο αισθητικό στίγμα. Θεατρικά έργα εκδίδονται όμως με συνέπεια και στο πλαίσιο ευρύτερων λογοτεχνικών σειρών σε έγκυρα βιβλιοπωλεία-εκδοτικούς οίκους της εποχής (και εδώ βλέπουμε ότι ταυτίζεται η έκδοση με τη διάθεση και την πώληση των βιβλίων). Άρα, πρωταρχικό κριτήριο παραμένει το εμπορικό, κάτι που αποδεικνύει τη δημοφιλία του θεάτρου στις προτιμήσεις του κοινού της εποχής.

---

[13] Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Ελληνική βιβλιογραφία θεατρικών έργων, διαλόγων και μονολόγων: 1900-1940*, 2 τόμοι, πρόλογος Βάλτερ Πούχνερ, επιμέλεια Πέτρος Βραχιώτης, ερευνητική ομάδα Πέτρος Βραχιώτης, Αικατερίνη Διακουμοπούλου, Μιχάλης Βγόντζας, Αγγελική Γαλανοπούλου, Μαρία Λουμπάκη, Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη (Σειρά «Θεατρική Βιβλιοθήκη», εποπτεία Βάλτερ Πούχνερ), 2020.

[14] Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου, «Εκδόσεις θεατρικών έργων 1900-1940: Η περίπτωση των εκδόσεων Γεωργίου Δ. Φέξη», Εισήγηση στο συνέδριο Το ελληνικό θεατρικό έντυπο από τον 19ο στον 21ο αιώνα», 17-19.1.2019, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ.

[15] *Στο ίδιο*.

[16] *Στο ίδιο*. Στην παραπάνω εισήγηση έγινε αναφορά στις σημαντικότερες θεατρικές σειρές του 19ου αιώνα και δόθηκαν αναλυτικά ποσοτικά στοιχεία για την κάθε μία. Για τις θεατρικές εκδόσεις του 19ου αιώνα, βλ., επίσης, της ιδίας «Η ελληνική βιβλιογραφία μονόπρακτων έργων του 19ου αιώνα», *Παράβασις*, τόμ. 4, 2002, σσ. 87-203, αλλά και Βάνια Παπανικολάου, «Από το χαρτί στην οθόνη. Θεατρικά έργα σε ψηφιακή μορφή», *Σκηνή*, τχ. 6, 2014, σσ. 101-113. (Στο πλαίσιο του ερευνητικού προγράμματος «Ὑποτροφίες Αριστείας - Βραβεία Αριστείας και καινοτομίας» της Επιτροπής Ερευνών του ΑΠΘ, με στόχο τη συλλογή, ταξινόμηση και ψηφιοποίηση θεατρικών έργων που δημοσιεύτηκαν στην Αθήνα αλλά και εκτός των ελληνικών συνόρων, όπως αναφέρεται, κατά τον 19ο αιώνα.) Θεμελιώδη αναφορά για την ελληνική βιβλιογραφία του 19ου αιώνα αποτελεί το Βιβλιολογικό εργαστήρι «Φίλιππος Ηλιού», που έχει ενταχθεί σήμερα στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος και λειτουργεί στην ιστοσελίδα του Μουσείου Μπενάκη με τη μορφή ηλεκτρονικού βιβλιογραφικού καταλόγου. Η έκδοση των τόμων της ελληνικής βιβλιογραφίας του 19ου αιώνα συνεχίζεται: Φίλιππος Ηλιού, Πόπη Πολέμη (επιμ.) *Ελληνική βιβλιογραφία 1864-1900*, Αθήνα, Βιβλιολογικό εργαστήρι «Φίλιππος Ηλιού», ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ, 4 τμ. 2006, 2011, 2016.

Εικ. 2. Η Στοά Φέξη που συνδέει τις οδούς Βερανζέρου, Πατησίων, Γλαδστώνος. Ο εκδότης Γεώργιος Φέξης στην άκρη αριστερά με το ψαθάκι στο χέρι. (Επιστολικό δελτάριο, 1910-1920).

Στα τέλη του 19ου αιώνα στην Αθήνα λειτουργούσαν πάνω από είκοσι σημαντικά βιβλιοπωλεία-εκδοτικοί οίκοι,[17] μεταξύ των οποίων το «Βιβλιοπωλείον της Εστίας» (ίδρ. 1876), όπου το θέατρο διατηρούσε πάντα μια συντηρητική παρουσία, και εκείνο του «Βιβλιοπωλείου Φέξη» (ίδρ. 1887), από τις σημαντικότερες οικογένειες στον κόσμο της αθηναϊκής βιβλιαγοράς του Μεσοπολέμου (Εικ. 2). Σ' αυτά προστίθενται, στην ανατολή του 20ού αιώνα, το Διεθνές Βιβλιοπωλείο του Ελευθερουδάκη (ίδρ. 1901), το Βιβλιοπωλείο & Εκδοτικός Οίκος Μιχαήλ Ι. Σαλίβερος, το βιβλιοπωλείο «Αι Μούσαι» του Ιωάννου Ν. Σιδέρη (1907), το Βιβλιοπωλείο & Εκδοτικός Οίκος Γεωργίου Βασιλείου (ίδρ. 1915), το Βιβλιοπωλείο και Εκδοτικός Οίκος του Μιχαήλ Ζηκάκη (ίδρ. 1920) και, τελευταίο, το βιβλιοπωλείο του Γκοβόστη (ίδρ. 1926), για να αναφέρουμε μόνο κάποιες από τις περιπτώσεις εκδοτικών οίκων-βιβλιοπωλείων με ξεχωριστό ενδιαφέρον για το θέατρο.

Όλοι οι παραπάνω ήταν ιδιαίτερα δεκτικοί στις νέες τάσεις του ξένου ρεπερτορίου, φιλοξενώντας έργα του Ίψεν, του Στρίντμπεργκ, του Χάουπτμαν, του Τουργκένιεφ, του Ουάιλντ. Το ίδιο ενδιαφέρον εκφράζεται και για το έργο Ελλήνων δραματουργών που γνωρίζουν επιτυχία την εποχή του Μεσοπολέμου, τον Γρηγόριο Ξενόπουλο, τον Δημήτρη Μπόγρη, τον Σπύρο Μελά ή τον Παντελή Χορν. Δεν είναι σκόπιμο εδώ να εντοπίσουμε σχολαστικά τις σχέσεις χρονολογίας πρώτης έκδοσης και πρώτης παράστασης των έργων τους. Εστιάζοντας πάντως, εν είδει παραδείγματος, στις εκδόσεις του Ίψεν, που ταρακούνησε όσο κανείς τα ήθη της εποχής, παρατηρούμε ότι εκδίδονται σε βιβλία (χωρίς να αναφέρουμε και τα περιοδικά) και μεταφράσεις *που δεν ανεβαίνουν* – κάτι που αποδεικνύει τη θεώρηση του δραματουργού και ανεξάρτητα

[17] Κώστας Χατζιώτης, *Βιβλιοπωλεία και εκδοτικοί οίκοι της Αθήνας*, τόμ. Α΄ (1831-1900), Αθήνα, Πνευματικό Κέντρο Δήμου Αθηναίων, «Αθηναϊκή Βιβλιοθήκη», 2000, σ. 84. Συγκεκριμένα, αναφέρεται ο αριθμός 22 (Χ. Μακρίδης, *Οδηγός της Ελλάδος*, Αθήνα, 1899, σσ. 108, 118.

από το σκηνικό γεγονός.[18] Κάποιες εκδόσεις συντονίζονται με τα ανεβάσματα των έργων του,[19] ενώ άλλες προηγούνται,[20] αλλά οι περισσότερες ακολουθούν με διάστημα κάποιων χρόνων.[21] Είναι αναμφισβήτητο ότι αν το θέατρο του Ίψεν δεν είχε κατακτήσει τη διεθνή σκηνή, δεν θα συναντούσε αντίστοιχο ενδιαφέρον ούτε στον εκδοτικό χώρο.

Κατά κανόνα, το εκδοτικό δεν προπορεύεται του σκηνικού γεγονότος. Τα χρόνια αυτά, η έκδοση ενός θεατρικού που δεν είχε ανέβει ή που δεν είχε προοπτική να ανέβει, αφορούσε αποκλειστικά συγγραφείς εγνωσμένου κύρους. Και μόνο η συστηματικότητα όμως με την οποία υποστηριζόταν το θέατρο, η απορροφητικότητα των νέων σκηνικών τάσεων που αποτυπωνόταν στην κυκλοφορία μεταφράσεων που είχαν γίνει για τη σκηνή, αλλά και το αντίθετο, στη μέριμνα για νέες, ακόμα και άπαιχτες, μεταφράσεις, η αφοσίωση σε συγκεκριμένα ονόματα και η φροντίδα για την πληρέστερη δυνατή κάλυψη της δραματουργικής τους παραγωγής, οι πρόλογοι των εκδοτών και τα εισαγωγικά βιογραφικά σημειώματα για τους συγγραφείς και, ακόμα περισσότερο, η δημιουργία σειρών με ευδιάκριτη αισθητική ταυτότητα, που ενθάρρυναν και καλλιεργούσαν τη ζήτηση ενός εξειδικευμένου κοινού, αποδεικνύουν τον ενεργητικό ρόλο των εκδοτών του Μεσοπολέμου στην καθιέρωση του μοντέρνου ρεπερτορίου.

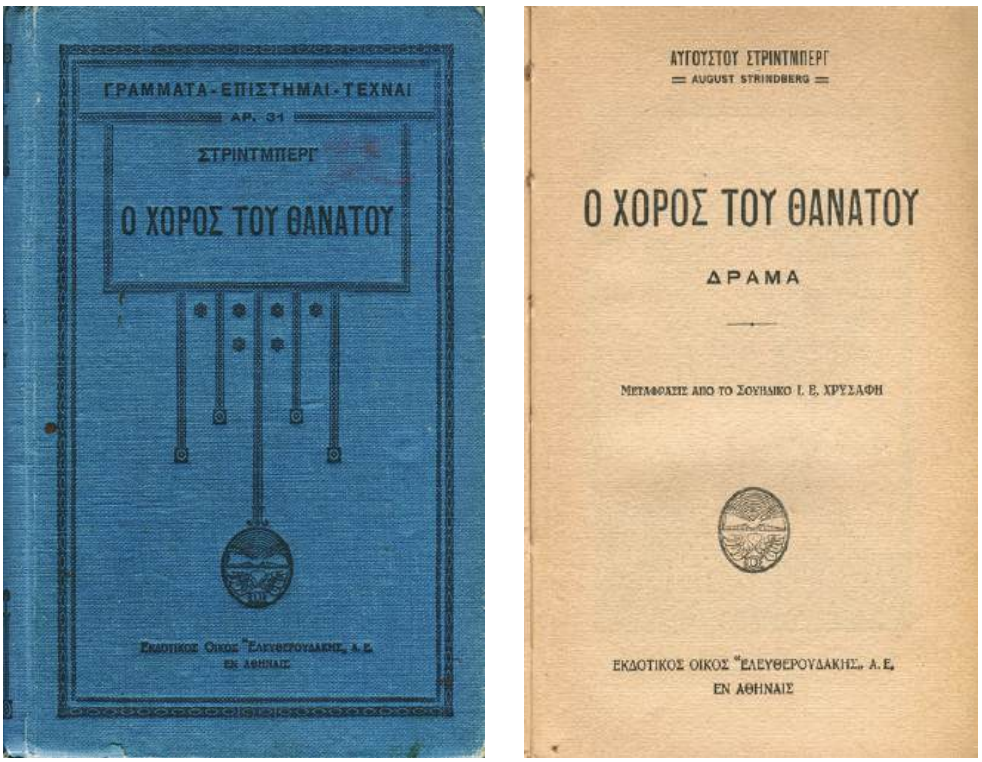
Πιο κάτω, θα δώσω επιγραμματικά κάποια ρεπερτοριακά στοιχεία για τους σημαντικότερους καταλόγους που ανέφερα παραπάνω, με στόχο να διερευνήσω τους τρόπους που προώθησαν το σύγχρονο ρεπερτόριο.

[18] Π.χ. *Ένας εχθρός του λαού*, σε μετάφραση Μάρκου Αυγέρη, εκδ. Φέξη το 1915, *Η αγριόπαπια* και *Ένας εχθρός του λαού*, σε μετάφραση Λέοντα Κουκούλα, εκδ. Βασιλείου το 1921 η πρώτη και Γκοβόστη το 1944 η δεύτερη, *Η κυρά της θάλασσας*, εκδ. Γανιάρης το 1923, *Μπραντ*, εκδ. Καραβίας το 1938 κ.ά.

[19] Π.χ. του *Σπιτιού της κούκλας* στη μετάφραση Μιχαήλ Γιαννουκάκη που είχε ανέβει αρχικά από τον Θίασο Ευτύχιου Βονασέρα το 1899 και επαναχρησιμοποιήθηκε στην παράσταση του Βασιλικού Θεάτρου το 1902, η οποία εκδόθηκε από τον Φέξη το 1903 –μια μετάφραση που μάλιστα επανεκδόθηκε το 1912 ανεξαρτήτως σκηνικής επικαιρότητας–, ενώ πέντε χρόνια αργότερα, το 1917, ο Φέξης κυκλοφόρησε και τη νέα μετάφραση του έργου από τον Ιωάννη Ζερβό που είχε παιχθεί το 1911 από τον θίασο της Κυβέλης σε σκηνοθεσία Θωμά Οικονόμου.

[20] Όπως εκείνη του *Αρχιτέκτονα Σόλνες* από τις εκδόσεις Φέξη το 1915 σε μετάφραση Μάρκου Αυγέρη, η οποία ανέβηκε από τον Θίασο Ελένης Χαλκούση το 1928, ή του *Μπόρκμαν* σε δύο διαφορετικές μεταφράσεις: του Άγη Βαρβιτσιώτη στο περιοδικό *Λύρα* (τχ. Β1, 1/1919, σσ. 23-29, τχ. Β2, 2/1919, σσ. 73-79, τχ. Β3, 3/1919, σσ. 119-125, τχ. Β4-5, 5/1919, σσ. 177-185, τχ. Β6, 6/1919, σσ. 221-234, τχ. Β7, 7-8/1919, σσ. 274-279 & τχ. Β9-12, 9-12/1919, σσ. 321-341) το 1919 και του Γ. Ν. Πολίτη από τις εκδόσεις Χ. Γανιάρη & Σία το 1922.

[21] Όπως εκείνη π.χ. των *Βρυκολάκων*, για να αναφέρουμε το έργο με το πιο πληθωρικό θεατρικό και εκδοτικό ιστορικό, που ανεβαίνουν πρώτη φορά στην Ελλάδα το 1894, δύο χρόνια μετά την πρώτη τους παράσταση στο Παρίσι από τον Antoine, από τον Θίασο Ευτύχιου Βονασέρα και εκδίδονται στη μετάφραση που χρησιμοποιήθηκε στην παράσταση, του Μιχαήλ Γιανουκάκη το 1903 από τον Φέξη, ή του *Ρόσμερσχολμ* που μεταφράζει για τον Οικονόμου ο Ιωάννης Ζερβός και εκδίδεται από τον Φέξη το 1915. Αναλυτικά για την παραστασιογραφία και τις εκδόσεις του Ίψεν στην Ελλάδα, βασιστήκαμε στη μελέτη του Γιάννη Μόσχου: *Ο Ερρίκος Ίψεν στην ελληνική σκηνή. Από τους Βρυκόλακες του 1894 στις αναζητήσεις της εποχής μας*, Αθήνα, Αμολγός, 2016, και ακόμα ειδικότερα, στο κεφάλαιο «Εκδόσεις ελληνικών μεταφράσεων» στο συνοδευτικό CD τεκμηρίωσης, σ. 408.

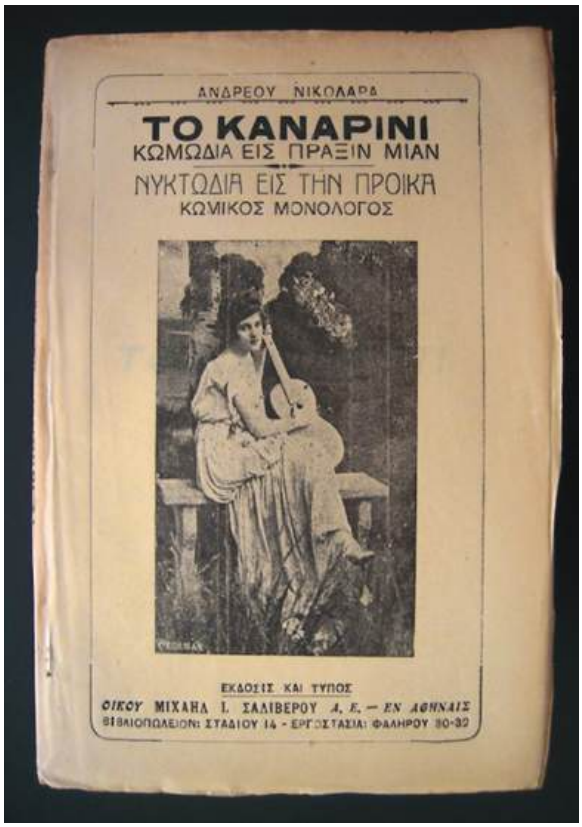


Εικ. 3-4. Το εξώφυλλο και η σελίδα τίτλου της έκδοσης.

Πρώτο ας αναφέρω τον Ελευθερουδάκη που εξέδιδε θέατρο στο πλαίσιο της σειράς «Επιστήμαι - Γράμματα - Τέχναι». Με ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την ελληνική λογοτεχνία της εποχής και συγγραφείς σαν τον Θεοτόκη, τον Παπαδιαμάντη, τον Καζαντζάκη, τον Κονδυλάκη, τον Χρηστομάνο, τον Ψυχάρη στον κατάλογο, αυτή η σειρά περιείχε διαχρονικά έργα της παγκόσμιας λογοτεχνίας (Γκαίτε, Γκόρκι, Δάντης, Λερμοντόφ, Μεριμέ, Σίλλερ...). Στην ίδια όμως σειρά, ο εκδότης είχε εντάξει σύγχρονα έργα του Σούδερμαν, του Χόφμανσταλ, του Νικοντέμι, της Γαλάτειας Καζαντζάκη, του Ξενόπουλου αλλά και του Στρίντμπεργκ (ανεξαρτήτως θεατρικής επικαιρότητας). Πολύ σημαντικό να σημειώσουμε, για τη σημασία που αποδιδόταν στη σειρά, ότι στο εξώφυλλο αναφερόταν και ο αριθμός τίτλου της έκδοσης. Ο *Χορός του θανάτου* που εκδόθηκε το 1930 σε μετάφραση Ι. Ε. Χρυσάφη είναι λ.χ. το 31ο βιβλίο της σειράς (Εικ. 3-4). Στη σελίδα τίτλου ανακάλυπτε κανείς και την ξένη γραφή του ονόματος του συγγραφέα, ενώ ξεχωριστή εντύπωση προκαλεί η σημείωση του εκδότη ότι η μετάφραση έχει γίνει από τα σουηδικά, πράγμα μη αυτονόητο ούτε και σήμερα! Η συγκεκριμένη έκδοση συνοδεύεται μάλιστα από 30σέλιδο(!) βιογραφικό σημείωμα για τον συγγραφέα με την υπογραφή του μεταφραστή. Στοιχεία που στο σύνολό τους αποδεικνύουν το υψηλό επίπεδο και την εμπεδωμένη ευαισθησία για το θέατρο του αναγνωστικού κοινού στο οποίο απευθύνεται το βιβλίο.

Μεγάλη επιτυχία γνωρίζει και η σειρά «Εκλεκτά έργα», που ιδρύεται στον εκδοτικό οίκο Γ. Βασιλείου το 1919 με την έκδοση της *Έντα Γκάμπλερ* σε μετάφραση Λέοντα Κουκούλα, που υπογράφει τη μετάφραση κατόπιν στην *Αγριόπαπια* (1921) και στους *Βρυκόλακες* (1923). Η *Έντα Γκάμπλερ* επανεκδίδεται μόλις τέσσερα χρόνια αργότερα (1923). Ο Ίψεν κατέχει ξεχωριστή θέση ανάμεσα σε ονόματα κορυφαίων πεζογράφων, όπως ο Κνουτ Χάμσουν, ο Ζολά, ο Ουγκώ. Το στοίχημα της σειράς ήταν να βγουν εκλαϊκευμένα για το ευρύ κοινό, σε βιβλία μικρού σχήματος, τα «εκλεκτά» έργα της παγκόσμιας λογοτεχνίας, όπως διαβάζουμε και στον τίτλο. Το θέατρο δεν διακρίνεται ως ξεχωριστό είδος. Αντίστοιχη πολιτική ακολουθούσε ο Βασιλείου και στη σειρά «Λογοτεχνική βιβλιοθήκη», όπου εξέδιδε έργα του Σπύρου Μελά.

Το βιβλιοπωλείο και εκδοτικός οίκος Μιχαήλ Ι. Σαλίβερος Α.Ε., που ιδρύθηκε το 1893 αλλά παρήκμασε μεταπολεμικά, είχε επίσης σύγχρονο θέατρο της εποχής στον κατάλογο, ιδιαίτερα στο πλαίσιο των σειρών «Ελληνική φιλολογία» και «Ξένη φιλολογία», που ιδρύθηκαν τη δεκαετία του ’30. Αυτές οι σειρές περιείχαν έργα, μεταξύ άλλων, του Ίψεν, του Τουργκένιεφ, του Παντελή Χορν και του Γρηγόριου Ξενόπουλου, που είχαν καταξιωθεί στην αθηναϊκή σκηνή: τους πρωτοπόρους ουσιαστικά του νατουραλιστικού ρεύματος που κυριαρχεί εκείνη την εποχή. Εδώ διακρίνεται ένας πιο λόγιος χαρακτήρας εν σχέσει με τις «λαϊκές» εκδόσεις που κυκλοφορούν από τον Σαλίβερο είκοσι χρόνια πριν, δημοφιλή αναγνώσματα τυπωμένα σε μικρά άδετα φυλλάδια με ευτελή τιμή πώλησης. Σ’ αυτή τη σειρά της «Λαϊκής βιβλιοθήκης» εντάσσονταν έργα από την άμεση σκηνική επικαιρότητα της εποχής, όπως οι κωμωδίες του Ανδρέου Νικολάρα (Εικ. 5), λ.χ. το *Καναρίνι*, «κωμωδία εις πράξιν μία, διδαχθείσα το πρώτον από της εν Αθήναις σκηνής των Ολυμπίων υπό του θιάσου Μενάνδρου». Εντύπωση προκαλεί ότι υπήρχε και ξεχωριστή «Λαϊκή Θεατρική Βιβλιοθήκη», ίσως μετεξέλιξη της προηγούμενης, όπου εκδίδεται ο *Φιάκας* του Μισιτζή (1919), ενώ η *Γκόλφω* του Περεσιάδη εντοπίζεται στη «Δραματική και ποιητική βιβλιοθήκη» του ίδιου εκδότη (1919).



Εικ. 5. Ανδρέου Νικολάρα, *Το Καναρίνι*, «κωμωδία εις πράξιν μία, διδαχθείσα το πρώτον από της εν Αθήναις σκηνής των Ολυμπίων υπό του θιάσου Μενάνδρου». Έκδοσις και τύπος Οίκου Μιχαήλ Ι. Σαλίβερου.

Δίνοντας προτεραιότητα σε έργα που είχαν ανέβει με επιτυχία, η «Θεατρική Βιβλιοθήκη» Φέξη, την οποία μάλιστα διηύθυνε ο ιστορικός, τότε πρόεδρος του Σωματείου Ελλήνων Ηθοποιών και ιδρυτής της Εταιρείας Θεατρικών Συγγραφέων Νικόλαος Λάσκαρης, υπήρξε από τις πρώτες που υποστήριξαν το θεατρικό έργο σε σχέση με τη σκηνική/εμπορική του δυναμική. Δεν είναι τυχαίο ότι ο κατάλογος αποτελούνταν από έργα αποκλειστικά θεατρικών συγγραφέων και μάλιστα ιδιαίτερα δημοφιλών στις σκηνές της εποχής: Καλντερόν, Ίψεν, Κορομηλά, Περεσιάδη, με έμφαση στη γαλλική κωμωδία και το μπουλβάρ που μεσουρανεί και στην Αθήνα: Φεντώ, Σαρντού κ.ά. Η σειρά, στα μόλις οχτώ χρόνια λειτουργίας της (1903 ως το 1911) υπήρξε ιδιαίτερα παραγωγική, με 59 τίτλους στον κατάλογο. Με συνεκτικό αισθητικό στίγμα που δηλώνεται από το ενιαίο σε ύφος *art nouveau* εξώφυλλο, το οποίο φέρει τον αριθμό έκδοσης του έργου κάθε φορά, δίνουν έμφαση στην ακριβή απόδοση του ονόματος του δραματουργού, ενώ από το εξώφυλλο δεν παραλείπεται και η αναφορά του μεταφραστή! Η αξιοποίηση της σκηνικής επικαιρότητας αντανακλούσε την επιστροφή μιας παλιάς αντίληψης που η επινόηση της σκηνοθεσίας ως τέχνης επανέφερε στην επιφάνεια: ότι το θεατρικό κείμενο δεν γεννιέται στο εργαστήρι του συγγραφέα αλλά επί σκηνής. Ταυτόχρονα, η έκδοση έρχεται να το επικυρώσει με την αισθητική της και την ανάδειξη των πνευματικών δημιουργών του.

Αξιοσημείωτο είναι ότι ταυτόχρονα με τη «Θεατρική» λειτουργούσε και «Μελοδραματική βιβλιοθήκη» με δύο υποσειρές (1905-1909)![22]

Άνθρωπος με σπάνιο επιχειρηματικό ταλέντο, ο Γεώργιος Φέξης (1866-1936), εμφανίστηκε στον εκδοτικό χώρο το 1887 «αναπτύσσοντας πρωτοφανή εκδοτική δραστηριότητα ακόμη και για τα σημερινά δεδομένα της αγοράς».[23] Ήταν γιος ενός επιχειρηματία με τυπογραφείο στην Κωνσταντινούπολη, του Δημητρίου Φέξη, του οποίου το καθένα από τα τέσσερα παιδιά ίδρυσε τη δική του εκδοτική επιχείρηση. Αλλά η επιχείρηση του Γεωργίου Φέξη μοιάζει να άσκησε τη μεγαλύτερη επιρροή στον ορισμό του επαγγέλματος στην Ελλάδα με την υιοθέτηση ενός εύχρηστου σχήματος βιβλίου με μαλακό εξώφυλλο, με τις πρωτοποριακές πρακτικές που εφάρμοσε στην προώθηση της παραγωγής και, κυρίως, την υιοθέτηση θεματικών σειρών που κάλυπταν μια ευρύτατη γκάμα πεδίων. Στο πρόγραμμά του, που συνδύαζε επιδέξια την παιδαγωγική φιλοδοξία με το εμπορικό πνεύμα, εντυπωσιάζει η πληθωρικότητα των σειρών: η «Λογοτεχνική Βιβλιοθήκη», όπου εκδίδονταν και θεατρικά έργα χωρίς σκηνική επικαιρότητα με άξονα το λογοτεχνικό κριτήριο (η συνεργασία με συγκεκριμένους μεταφραστές παίζει εδώ τον κύριο ρόλο),[24] η «Φιλοσοφική και Κοινωνιολογική Βιβλιοθήκη» και η «Βιβλιοθήκη των Αρχαίων Ελλήνων Συγγραφέων», χωρίς όμως αυτές να αποκλείουν και τις πιο ελαφρές, όπως «Ψυχαγωγική Βιβλιοθήκη», «Βιβλιοθήκη Ταξιδίων» κ.ά.

Από το 1940 και μετά, το θέατρο ενισχύεται και στον Γκοβόστη, βιβλιοπωλείο και εκδοτικό οίκο που είχε ιδρυθεί το 1926, ο οποίος διατηρεί τη θεατρική του σειρά έως και σήμερα («Ελληνικό & Ξένο θέατρο»), αν και από την εξαιρετικά πληθωρική άλλοτε παραγωγή, κυρίως ξένων τίτλων, ένα πολύ μικρό μέρος παραμένει ακόμα στον κατάλογο.[25] Η «Θεατρική Βιβλιοθήκη Γκοβόστη» είχε ιδρυθεί το 1933 και ως το 1940 είχε κυκλοφορήσει είκοσι πέντε θεατρικά έργα. Μεταξύ αυτών, εξέχουσα ήταν η παρουσία των έργων του Όσκαρ Γουάιλντ. Μετά τον πόλεμο, κυριαρχεί το θέατρο του Ευγένιου Ο' Νηλ, ο οποίος εκδόθηκε μια δεκαετία μετά την ανακάλυψή του από το Εθνικό Θέατρο. Πρώτο είχε παιχτεί το έργο του *Άννα Κρίστι* το 1932, σε μετάφραση Κατίνας Παξινού και σκηνοθεσία Φώτου Πολίτη, και ακολούθησαν οι *Πόθοι κάτω από τις λεύκες* το 1937 και το *Πέρα από τον ορίζοντα* το 1939, πάλι σε μετάφραση Παξινού και σκηνοθεσία Δημήτρη Ροντήρη. Ξεκινώντας από τη σκηνική γνωριμία του Ο' Νηλ με το ελληνικό κοινό, ο Γκοβόστης εξέδωσε μεγάλο μέρος των έργων του Αμερικανού δραματουργού από το 1940 και μετά, σε διαφορετικές μεταφράσεις όμως από τις σκηνικές, οι οποίες επανεκδίδονται μέχρι σήμερα (κυριότερες αυτές του Άρη Αλεξάνδρου, σε έργα αφανή

[22] Η «Μελοδραματική Βιβλιοθήκη» αποτελούνταν από δύο υποσειρές: η πρώτη, υπό τη διεύθυνση του Διονύσιου Λαυράγκα, περιλάμβανε έργα των Πουτσίνι, Λεονκαβάλο, Βέρντι, Μπιζέ και άλλες γνωστές όπερες. Οι εκδόσεις ήταν μικρού σχήματος και λειτουργούσαν ως πρόγραμμα των παραστάσεων που ανέβαιναν στο Δημοτικό Θέατρο Αθηνών από ξένους μελοδραματικούς θιάσους. Απέναντι, εξάλλου, από το Δημοτικό Θέατρο, που βρισκόταν στην πλατεία Κοτζιά, βρισκόταν και το κατάστημα του Γ. Φέξη στην οδό Αιόλου 176. Η δεύτερη, υπό τη διεύθυνση του Νικόλαου Ποριώτη, περιλάμβανε έργα των Βέρντι, Ντονιτσέτι, Μπελίνι, ανεξαρτήτως σκηνικής επικαιρότητας. Τα βιβλία τηρούσαν τις προδιαγραφές των υπόλοιπων εκδόσεων. Βλ. *Βιβλιοπωλεία και εκδοτικοί οίκοι της Αθήνας*, τ. Β' ό.π., σ. 19.

[23] Χατζιώτης, *Βιβλιοπωλεία και εκδοτικοί οίκοι της Αθήνας*, τόμ. Β΄, σ. 17.

[24] Π.χ. με τον Μάρκο Αυγέρη, του οποίου συναντάμε αρκετές μεταφράσεις συγγραφέων σαν τον Ίψεν (*Ο εχθρός του λαού*, βλ. σημείωση για τις εκδόσεις του Ίψεν πιο πάνω), αλλά και τον Σαίξπηρ (*Βασιλιάς Ληρ*, *Οθέλλος*, *Μάκβεθ*, *Ρωμαίος και Ιουλιέττα*).

[25] Στη βιβλιοθήκη του Κέντρου Μελέτης και Έρευνας του Ελληνικού Θεάτρου βρίσκονταν 136 θεατρικοί τίτλοι με αυτή την ετικέτα το 2002. Στον κατάλογο της ίδιας χρονολογίας εμφανίζονται λιγότεροι από τους μισούς: 56. (Εκδόσεις Γκοβόστη. Κατάλογος 1926-2002).

που εμφανίζονται σήμερα εξαντλημένα: *Το χρυσάφι*, 1946, *Το συντριβάνι*, 1946, *Το φεγγάρι των Καραϊβικών νησιών*, 1947, *Τα εκατομμύρια του Μάρκο Πόλο*, 1947, *Ερημιά*, 1947). Μεταπολεμικά συγκροτείται εντέλει ένα αντιπροσωπευτικό δείγμα της δραματουργικής παραγωγής του Ίψεν, του Ουάιλντ και του Γκόρκι, ενώ η σειρά συμπληρώνεται από μεμονωμένες εκδόσεις έργων του Γκόγκολ, του Γκαίτε, του Έλιοτ, του Μαγιακόφσκι. Ο εκδότης ακολούθησε με συνέπεια τις επιλογές του, αναπτύσσοντας την παρουσία συγκεκριμένων δραματουργών στα ελληνικά γράμματα, τους οποίους αντιμετώπισε αμιγώς λογοτεχνικά – κάτι που αποδεικνύει η προτίμηση ανέκδοτων μεταφράσεών τους από λογοτέχνες, στενούς συνεργάτες του οίκου. Εξάλλου συγγραφείς σαν τον Γκόγκολ, τον Γκόρκι, τον Ουάιλντ υποστηρίζονται στον κατάλογο και με την πεζογραφική και με τη δραματουργική τους ιδιότητα. Στην πραγματικότητα, εκείνο που καθιστά τον Γκοβόστη σημαντικό οίκο για το θέατρο, και για την υπόθεσή μας εδώ, είναι ότι υπήρξε από τους πρώτους που εφάρμοσαν κριτήρια λογοτεχνικά στην έκδοση αποκλειστικά θεατρικών συγγραφέων, τους οποίους και παρακολούθησε συστηματικά ανεξαρτήτως σκηνικής επικαιρότητας. Εντύπωση προκαλούν τα εικαστικά του εξώφυλλα και οι αισθητικοποιημένες γραμματοσειρές που τα κοσμούν, οι οποίες δημιουργούν μια επιπλέον συνοχή στην προσέγγιση συγκεκριμένων συγγραφέων. Μ' αυτό τον τρόπο, αισθητική, μετάφραση και δραματουργία γίνονται ένα.

Βλέπουμε λοιπόν ότι η πεποίθηση που επικρατεί σήμερα, σύμφωνα με την οποία το θέατρο δεν εκδίδεται εύκολα γιατί είναι περιορισμένο το αναγνωστικό του κοινό, διαψεύδεται απόλυτα από το παράδειγμα των εκδοτών του Μεσοπολέμου και της πρώτης μεταπολεμικής περιόδου. Εδώ τα δεδομένα αντιστρέφονται: ο εκδότης είναι εκείνος που πιστεύει και που δημιουργεί επιθυμία. Όχι μόνο απορροφά, αλλά και ενθαρρύνει τις νέες τάσεις.

Κι έχει γι' αυτό συγκεκριμένα εργαλεία: το όραμά του, την αφοσίωση σε συγγραφείς στους οποίους πιστεύει, τη μέριμνα για νέες μεταφράσεις, τη συνεκτική αντιμετώπιση τίτλων με την υιοθέτηση ενός ευδιάκριτου αισθητικού στίγματος, την περιέργεια για τα σύγχρονα σκηνικά ρεύματα που επιχειρεί να αποτυπώσει μέσω των επιλογών του, των σταθερών συνεργατών του αλλά και των κειμένων τεκμηρίωσης που συνοδεύουν τους τίτλους του. Στον αντίποδα της λογοτεχνίας ή του κλασικού θεάτρου, η εμβέλεια του αναγνωστικού κοινού του σύγχρονου θεάτρου δεν συναρτάται μόνο με το αν γράφονται έργα –θεατρικά έργα γράφονται κατά κόρον και σήμερα– αλλά κυρίως με το αν παίζονται και με τον αντίκτυπο που έχουν στην κοινωνία. Όσο κι αν φαίνεται παράδοξο, όσο πιο δοκιμασμένο σκηνικά είναι ένα θεατρικό κείμενο και πιο ζωηρός ο κοινωνικός διάλογος που τροφοδοτεί, τόσο περισσότερο ισχυροποιείται η λογοτεχνική του αυτονομία, την οποία μια συστηματική εκδοτική πολιτική μπορεί να εδραιώσει και να αναδείξει.

ΒΑΝΙΑ ΠΑΠΑΝΙΚΟΛΑΟΥ

Ηθοποιοί σε ρόλο δημοσιογράφου και εκδότη

Αν υπάρχει κάτι στο οποίο η Ελλάδα κατόρθωσε να ακολουθήσει πιστά την υπόλοιπη Ευρώπη καθ' όλη τη διάρκεια του 19ου αιώνα, είναι η εξάπλωση του περιοδικού και ημερήσιου Τύπου. Μια πρόχειρη και μόνο καταγραφή των τίτλων των εφημερίδων, μικρότερης ή μεγαλύτερης διάρκειας, που εκδόθηκαν και κυκλοφόρησαν, από το 1833 έως το τέλος του αιώνα αποδεικνύει, αν μην τι άλλο, μια ακμαία δημοσιογραφική παρουσία.[1] Σε μια από τις πιο ταραχώδεις περιόδους του ελληνικού κοινοβουλευτισμού, ημερήσια έντυπα με, κατά το πλείστον, πολιτική θεματολογία, ακολουθώντας τα δυτικά πρότυπα, εστιάζουν στην αναζήτηση της εθνικής φυσιογνωμίας και διατηρούν το διαφωτιστικό εκπαιδευτικό στοιχείο στις πολιτικές τους αναλύσεις ως μέσο επιρροής της κοινής γνώμης.[2] Στο πλάι τους και δρώντας, σχεδόν παραπληρωματικά, μια σειρά σατιρικών πολιτικών εντύπων, περιοδικών ή ημερήσιων, εκτός από την προάσπιση των συνταγματικών ελευθεριών, ηγούνται των εθνικών ζητημάτων, και, συγκρίνοντας την «πένα» με το «σπαθί» της εθνικής υπεροχής, λειτουργούν ως βήμα εθνικής ρητορείας και πολιτικής αντιπαράθεσης.[3] Ανεξαρτήτως πολιτικού προσανατολισμού, η ύλη των σατιρικών εντύπων εμπλουτιζόταν από καιρού εις καιρόν με δημοσιεύματα, το κεντρικό θέμα των οποίων ήταν η θεατρική επικαιρότητα της εποχής. Στην παρούσα εργασία θα παρουσιαστούν και θα μελετηθούν τρία σατιρικά έντυπα, ίσως τα λιγότερα γνωστά στο ευρύ κοινό, αλλά παρ' όλα αυτά εξίσου σημαντικά με τα υπόλοιπα: ο *Τοξότης* του Θεόδωρου Ορφανίδη, η *Τρακατρούκα* του Νικόλαου Μπύλλερ και ο *Τραμπούκος* του Παντελή Σούτσα. Η επιλογή δεν είναι τυχαία, καθώς τα τρία έντυπα μοιράζονται ένα ακόμα στοιχείο, πέραν του πολιτικο-σατιρικού περιεχομένου τους: δημιουργήθηκαν από ανθρώπους που, έστω και περιστασιακά, ασχολήθηκαν με τη σκηνική τέχνη· την περίοδο μάλιστα της έκδοσης των εντύπων είχαν ενεργή συμμετοχή στα αθηναϊκά θεατρικά πράγματα. Τι ήταν αυτό που τους ώθησε να στραφούν στη δημοσιογραφία; Και ποια θέση κατείχε το θέατρο και γενικότερα η θεατρική πράξη στα έντυπά τους;

[1] Βλ. Αικατερινή Κουμαριανού, «Γέννηση και ανάπτυξη του ελληνικού Τύπου: 1784-1863», στο Λουκία Δρούλια, Γιούλα Κουτσοπανάγου (επιμ.), *Εγκυκλοπαίδεια του ελληνικού Τύπου 1874-1974*, τόμ. Α, Αθήνα, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών. Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών, 2008, σσ. 23-33.

[2] Λίνα Λούβη, *Περιγέλωτος Βασίλειον*, Αθήνα, Εστία, 2002, σσ. 14-20.

[3] «Στη δεκαετία 1865-1875 κυκλοφορούν σε ακανόνιστα χρονικά διαστήματα στην Αθήνα πάνω από 25 σατιρικές εφημερίδες, που σαρκάζουν και παρωδούν τα όσα συνέβαιναν αυτή την περίοδο, κατά την οποία τρώθηκε βάναυσα το κύρος των νέων θεσμών του βασιλείου», Λίνα Λούβη, «Η αγαπημένη των σατιρικών εντύπων», εφ. *Το Βήμα*, 24.11.2008 στο https://www.tovima.gr/2008/11/24/opinions/i-agapimeni-twn-satirikwn-entypwn/ (ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης 16.11.2024). Βλ. επίσης, της ίδιας, *Περιγέλωτος Βασίλειον*, σσ. 308-309.

Εκκινώντας από διαφορετικές αφετηρίες, οι πορείες των τριών ανδρών ενώθηκαν για λίγο υπό τη σκέπη της σκηνής και της δημοσιογραφίας, συνεχίζοντας αμέσως μετά την αυτόνομη και διαφορετική διαδρομή τους. Ο σατιρικός ποιητής Θόδωρος Ορφανίδης (1816-1886), περισσότερο γνωστός για τους αντιβαβαυρικούς του αγώνες και την ακαδημαϊκή του πορεία ως καθηγητής Βοτανικής του Πανεπιστήμιου Αθηνών, του οποίου διατέλεσε και πρύτανης, υπήρξε καταρχάς ένας από τους βασικούς πρωτεργάτες της αναβίωσης του θεάτρου στην αθηναϊκή πρωτεύουσα, καθώς ήταν από τους πρώτους νεαρούς λογίους που «δεν απηξίουν δ'ν' ανέρχωνται επί της σκηνής, ερασιτέχναι της υποκριτικής».[4] Αγνοώντας τις κοινωνικές προκαταλήψεις που υπήρχαν γύρω από το επάγγελμα του ηθοποιού, εντάχθηκε στον θιάσου του Αθανάσιου Σκοντζόπουλου (1836-1837), ενώ τα επόμενα χρόνια συναντάμε το όνομά του στους καταλόγους της Φιλοδραματικής Εταιρείας (1840), και της Εταιρείας του εν Αθήναις Θεάτρου (1842-1843), όπου συνυπήρξε με τον μετέπειτα εκδότη της σατιρικής *Τρακατρούκας*, Νικόλαο Μπύλλερ, κατά κόσμον Νικόλαο Παυλίδη ή Παυλόπουλο (1818-1860).[5] Από τα λιγοστά που γνωρίζουμε για τον τελευταίο είναι ότι υιοθετήθηκε από κάποιον Βαυαρό αξιωματικό, εξ ου και το γερμανόφωνο επώνυμο, και ότι, πιθανότατα, έκανε σπουδές χαρακτικής.[6] Μετά από ένα σύντομο πέρασμα από τους θιάσους του Λεωνίδα Καπέλου (1844-1845) και του Ιωάννη Κούγκουλη (1848-1854), εγκατέλειψε σκηνή και δημοσιογραφία, επιλέγοντας μια μόνιμη θέση υπαλλήλου στο υπουργείο Οικονομικών.[7] Ο μόνος από τους τρεις που ασχολήθηκε επαγγελματικά με τη θεατρική και σκηνική τέχνη είναι ο τυπογράφος Παντελής Σούτσας (1818-1873), που, από το 1857 και τη συμμετοχή του στην ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου του Γρηγόριου Καμπούρογλου μέχρι και τον πρόωρο θάνατό του, είχε μια σταθερά ανοδική θεατρική πορεία, αρχικά ως πρωταγωνιστής και κατόπιν ως θιασάρχης. Ο σατιρικός *Τραμπούκος* δεν ήταν η μόνη δημοσιογραφική και εκδοτική του προσπάθεια: υπήρξε αρχισυντάκτης της εφημερίδας

[4] [Ανυπόγραφο], «Θεόδωρος Ορφανίδης», *Το Άστυ*, τχ. 47, 1.8.1886, σ. 7. Για την εμπλοκή του Ορφανίδη στις πρώτες θεατρικές προσπάθειες που έγιναν στο ελληνικό κράτος αλλά και για τις αντιδυναστικές του ενέργειες, βλ. Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως. Το χρονικό της ανάπτυξης του ελληνικού επαγγελματικού θεάτρου στο ευρύτερο πλαίσιο της Ανατολικής Μεσογείου από την ίδρυση του ανεξάρτητου κράτους ως τη Μικρασιατική Καταστροφή*, τόμ. Α1, *Ως φοίνιξ εκ της τέφρας του…* 1828-1875, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2002, σσ. 104, 308-309. Για περισσότερα βιογραφικά στοιχεία του Θ. Ορφανίδη, βλ. Ταμπάκη Άννα, «Ορφανίδης Θεόδωρος», *Παγκόσμιο βιογραφικό λεξικό*, τόμ. 8, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1988, σ. 27.

[5] Βλ. Θόδωρος Χατζηπανταζής, «Ηλεκτρονικό Παραστασιολόγιο», στον τόμο *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως. Το χρονικό της ανάπτυξης του ελληνικού επαγγελματικού θεάτρου στον ευρύτερο πλαίσιο της Ανατολικής Μεσογείου από την ίδρυση του ανεξάρτητου κράτους ως τη Μικρασιατική Καταστροφή*, τόμ. Β1-Β2, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2012, σσ. 3 και 9.

[6] Θόδωρος Έξαρχος, «Νικόλαος Μπύλλερ», *Έλληνες ηθοποιοί. «Αναζητώντας τις ρίζες» από τα τέλη του 18ου αιώνα μέχρι το 1899*, Αθήνα-Γιάννινα, Εκδόσεις Δωδώνη, 1995, σ. 20· Νικόλαος Ι. Λάσκαρης, *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*, τόμ. 2ος, Αθήνα, Εκδοτικός Οίκος Μ. Βασιλείου & Σία, 1939, σσ. 302-303. Η *Τρακατρούκα* είναι η μόνη από τα τρία έντυπα που τα σατιρικά κείμενα/ποιήματα συνοδεύονταν από γελοιογραφικά σκίτσα, τα περισσότερα εκ των οποίων φέρουν την υπογραφή του εκδότης της. Για το θέμα της γελοιογραφικής εικονογράφησης του *Τρακατρούκας*, βλ. Δημήτρης Σαπρανίδης, *Ιστορία της ελληνικής γελοιογραφίας: 3000 χρόνια αμφισβήτησης: Από την αρχαιότητα ως τη μεταπολίτευση*, Αθήνα, Ποταμός, 2001, σσ. 66-70.

[7] Χατζηπανταζής, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως*, τόμ. Α2, σ. 266 και τόμ. Β1-Β2, σσ. 3, 9, 13.

Le Miroir Grec (1853), ενώ στο ξεκίνημα της δεκαετίας του 1860 εξέδωσε την αντιπολιτευτική εφημερίδα *Ανέγερσις* (1860-1862).[8]

Η έστω και σποραδική ερωτοτροπία των τριών επίδοξων θεατρίνων με τη δημοσιογραφία, μπορεί αρχικά να προκαλεί το ξάφνιασμα του μελετητή, ωστόσο μια προσεχτική μελέτη των πολιτικών, κοινωνικών και πνευματικών συμφραζομένων της εποχής αποδεικνύει ότι οι Ορφανίδης, Μπύλλερ και Σούτσας δεν ήταν οι μόνοι που συνδύασαν την τέχνη του θεάτρου με εκείνη της πολιτικής και της δημοσιογραφίας. Ο Ορφανίδης ανήκει στη γενιά εκείνη των ρομαντικών ποιητών, όπως και ο σατιρικός ποιητής Σοφοκλής Καρύδης, ο οποίος ενεπλάκη τόσο στα πολιτικά τεκταινόμενα υπό την ιδιότητα του εκδότη της σατιρικής εφημερίδας *Φως* (1860-1877) όσο και στα θεατρικά με την ιδιότητα του θεατρικού συγγραφέα αλλά και θιασάρχη (θίασος Σοφοκλής, 1867-1868), που θεωρούσαν ότι ο σατιρικός ή ο ρητορικός ποιητής όφειλε να διαθέτει «καθαρά κοινωνική, πολιτική συνείδηση».[9] Μέσω των εντύπων τους ανακηρύσσονταν αυτόκλητοι φρουροί των προτύπων, των ιδανικών και της αλήθειας, των ηθικών, παιδευτικών και αισθητικών αξιών, αλλά και όποτε χρειαζόταν μετατρέπονταν σε αιχμηρούς σχολιαστές όσων απασχολούσαν την ελληνική κοινωνία της εποχής: «η εφημερίς αύτη, περιερχόμενη εις τας χείρας πάντων, επιθυμεί ίνα και πάντες ώσιν εν γνώσει, όχι μόνον επί της πολιτικής [...] αλλά και περί παντός άλλου υφισταμένου εν τη κοινωνία μας», έγραφε ο Παντελής Σούτσας, ο οποίος, έστω και με έμμεσο τρόπο, εμπλέκεται μαζί με τον Νικόλαο Μπύλλερ στην μικρή αυτή παράδοση.[10] Εξάλλου, καθ' όλη τη διάρκεια του 19ου αιώνα, δεν ήταν λίγοι εκείνοι που θεωρούσαν τη σκηνή αδερφικό προς τον Τύπο μέσο μαζικής επικοινωνίας: «το θέατρον καθώς και ο Τύπος δεν είναι του πολιτισμού προϊόντα περιττά, προάγουν τον πολιτισμόν και προάγονται παρ' αυτού, συναυξάνουσι και συναναστρέφονται με τον πολιτισμόν και με τα φώτα και η ύπαρξις των στηρίζεται και ενισχύεται η πρόοδος των δια της αμοιβαίας αυτών βοηθείας», έγραφε τον Αύγουστο του 1837 ανώνυμος συντάκτης της εφημερίδας *Αιών*.[11] Το θέατρο, συστατικό στοιχείο μιας κοινωνίας που προσπαθούσε να ξεφύγει από την παράδοση των ασιατικών λαών και να ταυτιστεί με εκείνη των υπόλοιπων ευρωπαϊκών χωρών, δεν μπορούσε να μείνει εκτός της ύλης των εντύπων τους.

Τα τρία έντυπα καλύπτουν την πολιτικά ταραχώδη τριακονταετία 1840-1870, ή, μιλώντας με όρους θεατρικής ιστοριογραφίας, την περίοδο ανάδυσης, ανάπτυξης και εδραίωσης του ελληνικού επαγγελματικού θεάτρου. Ο *Τοξότης* του Θεόδωρου Ορφανίδη παρακολουθεί τις πρώιμες θεατρικές εξελίξεις που έλαβαν χώρα μεταξύ 1840-1841, με αιχμή του δόρατος τις παραστάσεις του ιταλικού μελοδράματος, αλλά και την άφιξη του Κωνσταντίνου Αριστία.[12]

---

[8] Για βιογραφικές πληροφορίες για τον Παντελή Σούτσα, βλ. Ν. Ι. Λάσκαρης, «Παντελής Σούτσας», *Ημερολόγιον του Σκόκου*, τόμ. 20, 1905, σσ. 344-353· Δημήτρης Σπάθης, *Παγκόσμιο βιογραφικό λεξικό*, τόμ. 9Α, Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών, σσ. 341-342· Χατζηπανταζής, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως*, τόμ. Α2, σσ. 266, 321-325.

[9] Κ. Θ. Δημαράς, *Ελληνικός Ρωμαντισμός*, Αθήνα, Ερμής, 2004, σσ. 187, 281. Στην ίδια κατηγορία με τον Σοφοκλή Καρύδη ανήκει και ο εκδότης της πολιτικής δίγλωσσης ελληνο-γαλλικής εφημερίδας *Η Αναγεννηθείσα Ελλάς* (1831-1837), Νικόλαος Φορμανός, ο οποίος, λίγα χρόνια μετά την οριστική διακοπή κυκλοφορίας του εντύπου του, θα συμβληθεί επιχειρηματικά με τον θιασάρχη Κωνσταντίνο Καστόρχη, βλ. Χατζηπανταζής, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως*, τόμ. Α2, σσ. 426-427.

[10] [Π. Σούτσας;], «Ελληνική σκηνή», *Τραμπούκος*, φ. 54, 20.12.1867, σ. 3.

[11] [Ανυπόγραφο], «Ελληνικόν θέατρον», εφ. *Αιών*, 19.9.1857, σ. 3.

[12] *Ο Τοξότης*, σύγγραμμα έμμετρον και πεζόν 1840-1841. Υπό Θεόδωρου Γ. Ορφανίδου Σμυρναίου. Περιοδικώς κατά μήνα εκδιδόμενον. Εν Αθήναις. Εκ της Τυπογραφίας Κωνστ. Καστόρχη (φ. Α΄-Στ΄, Μάρτιος 1840-Μάρτιος 1841).

Τη σκοτεινή, από τη σκοπιά της θεατρικής ιστοριογραφίας, δωδεκαετία 1844-1856,[13] δεν καταφέρνει να φωτίσει η *Τρακατρούκα* που εκδίδεται μεταξύ 1848-1853.[14] Τα σατιρικά άρθρα και ποιήματα, όπου ασκείται πολεμική εναντίον των «συνταγματικών» και είναι υπέρ της οθωνικής μοναρχίας, υπερκαλύπτουν τα θεατρικά δημοσιεύματα, τα οποία είναι τόσο σποραδικά όσο και η εμφάνιση του εκδότη της στην αθηναϊκή θεατρική σκηνή. Με εξαίρεση μια τρισέλιδη ελληνο-ιταλική θεατρική κριτική για την παράσταση του ιταλικού μελοδράματος *Ναμπούκο*,[15] αλλά και τις δηκτικές πολυσέλιδες κριτικές για τα ποιητικά στιχουργήματα του Αλέξανδρου Σούτσου,[16] τα υπόλοιπα αφορούν αγγελίες παραστάσεων του θιάσου Καπέλου, με τον οποίο ο εκδότης συνεργαζόταν τότε, και ολιγόλογα αρνητικά, ως επί το πλείστον, σχόλια για την εργολαβία του ιταλικού μελοδράματος. Τέλος, η «εφημερίς του Λαού του γενάρχη των Ελλήνων ηθοποιών», Παντελή Σούτσα, καλύπτει την τριετία 1866-1869, δηλαδή τα χρόνια των πρώτων επιτυχιών της ελληνικής επαγγελματικής σκηνής.[17] Ο *Τραμπούκος* είναι το μόνο από τα τρία έντυπα που ασχολείται σε συστηματική σχεδόν βάση με το θέατρο και τη σκηνική πράξη. Ο Σούτσας ήταν σαν να ήθελε να γεφυρώσει το χάσμα που υπήρχε στην ύλη των εφημερίδων ανάμεσα στην πληθώρα πολιτικών άρθρων και στην ανυπαρξία ειδήσεων ή άρθρων που αφορούσαν την τέχνη και, πρωτίστως, το θέατρο: «Οι αναγνώσται των εφημερίδων εν Ελλάδι βλέπομεν τόσω σπανίως εκτενείς πραγματείας περί τέχνης εν γένει και φιλολογίας εν αυταίς, ώστε κατέστη πεποίθησις σχεδόν παρ' ημίν ότι εκτός της πολιτικής ουδέν άλλο θέμα άξιον ερεύνης και λόγου […] Η εφημερίς αύτη […] τολμά να συνδιαλεχθή μετά των αναγνωστών αυτής επί τοιούτων ξένων αντικειμένων», έγραφε στο εισαγωγικό σημείωμα που συνόδευε την εκτενέστατη παρουσίαση και ανάλυση του δράματος *Καλλέργαι* του Σπυρίδωνος Βασιλειάδη.[18] Συγκεκριμένα, μέσω των

[13] «[…] η δωδεκαετία 1844-1856 αποτελεί την πιο άχαρη, την πιο άγονη περίοδο της πρώιμης ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου. Και ταυτοχρόνως την πιο σκοτεινή, από τη σκοπιά της ιστοριογραφίας, αφού οι μαρτυρίες που διαθέτουμε είναι τόσο αποσπασματικές και λακωνικές, που δεν μας επιτρέπουν να σχηματίσουμε παρά μόνο μια πολύ αμυδρή και γεμάτη κενά εικόνα», Χατζηπανταζής, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως*, τόμ. Α2, σ. 106.

[14] *Η Τρακατρούκα*, εκδίδεται τρις του μηνός αορίστως. Σεπτέμβριος 1848-Ιούνιος 1853 (φ. 1-69). Ως υπεύθυνοι σύνταξης αναγράφονται εκ περιτροπής οι Γ. Σεργιάδης, Δ. Ιωάννου, Σωτ. Ευσταθίου, Κ. Ρήγας, Ν. Μπρούσαλης, Ν. Αγγελίδης, Σ. Βοικόπουλος, Νικόλαος Μπύλλερ. Για περισσότερες πληροφορίες για το έντυπο βλ. Θανάσης Τσακίρης, «*Η Τρακατρούκα*», στο *Εγκυκλοπαίδεια του Τύπου*, τόμ. Δ, σσ. 201-202.

[15] [Ανυπόγραφο], «Ο θεατρικός παρατηρητής», *Η Τρακατρούκα*, φ. 111-112, 25.11.1851, σσ. 6-8.

[16] Βλ. ενδεικτικά, [Ανυπόγραφο], «Ο ποιητής Α. Σούτζος», *Η Τρακατρούκα*, φ. 70(;), 24.6.1850 σ. 2· [Ανυπόγραφο], «Φιλολογικά, Μυία επί ελέφαντος», *Η Τρακατρούκα*, φ. 99&100, 2&9.9.1850, σ. 3.

[17] *Τραμπούκος*, εφημερίς του Λαού. Εκδιδόται κατά Τετάρτην και Σάββατον, Ιούνιος 1866-Φεβρουάριος 1869. Στα πρώτα τεύχη ως εκδότης αναφέρεται κάποιος Σ. Οικονόμου. Ωστόσο, από το φ. 8 (5.7.1867), το έντυπο μετονομάζεται σε *Ρεμπάπης ή Τραμπούκος μεταμφιεσμένος* με νέο εκδότη, τον Παντελή Σούτσα. Δύο μήνες αργότερα (6.9.1867, φ. 26) μετονομάζεται σε *Τραμπούκος, ο Σκαπανεύς*. Όλα τα δημοσιεύματα είναι ανυπόγραφα, καθώς όμως δεν αναφέρονται άλλοι συντάκτες πλην του Σούτσα, εύκολα συνάγεται το συμπέρασμα ότι μοναδικός συντάκτης του εντύπου ήταν ο ίδιος ο εκδότης του. Η καυστική πένα του Σούτσα είχε γίνει αντικείμενο σχολιασμού ακόμα και στη νεκρολογία του: «Τις δε[ν] ενθυμείται τα βρίθοντα ευτραπελίας και αττικού άλατος άρθρα του Τραμπούκου, τις τα σατιρικά και λυρικά ποιηματά του;», βλ. Δημήτριος Ζαλούχος, «Παντελής Σούτσας», εφ. *Φερεκύδης* Ερμούπολης, φ. 50, 30.5.1875, σ. 2. Η νεκρολογία είναι ανυπόγραφη, ωστόσο η Ηρώ Κατσιώτη ταύτισε τον συγγραφέα του κειμένου με τον Δημήτριο Σ. Ζαλούχο, βλ. Ηρώ Κατσιώτη, «Δημήτριος Σ. Ζαλούχος: ένας λάτρης του Παντελή Σούτσα», Αρετή Βασιλείου, Κωνσταντίνα Γεωργιάδη, Ανδρέας Δημητριάδης (επιμ.), *Ιστορία και ιστοριογραφία του Νεοελληνικού Θεάτρου. Πρακτικά επιστημονικού συνεδρίου προς τιμήν του Θόδωρου Χατζηπανταζή, Ρέθυμνο, Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών*, 2020, σ. 131.

[18] [Ανυπόγραφο], «Εν έτει 1341 Ενετοκρατία Κρήτης. *Οι Καλλέργαι*. Δράμα. Εις πράξεις πέντε», *Τραμπούκος*, φ. 64, 2.2.1868, σ. 3.

εκτενών άρθρων του και των θεατρικών κριτικών που δημοσιεύονταν στο σατιρικό του έντυπο, ο Σούτσας επεδίωκε «να δυνήθη να οφελήση τους αυτοδίδακτους ημών υποκριτάς, καταστήση προσεκτικώτερον το νοήμον των νέων Αβδήρων κοινόν, και, επί πάσιν, εξαλείψη, νοσηράς τινάς ιδέας επί του θέματος τούτου, αίτινες κατέκλυσαν την κοινωνίας μας».[19]

Ωστόσο, ο καχύποπτος μελετητής/αναγνώστης εύκολα μπορεί να αποφανθεί ότι, καθώς οι τρεις από τις τέσσερις κριτικές που δημοσιεύονται αφορούν παραστάσεις που ανέβασε ο θίασος του Σοφοκλή Καρύδη, στον οποίο ο Σούτσας και η γυναίκα του Πολυξένη συμμετείχαν εκείνη την περίοδο, άλλο στόχο δεν είχαν παρά τη διαφήμιση του.[20] Το επιχείρημα καλύπτει μέρος μόνο της αλήθειας. Μια προσεκτική μελέτη δείχνει ότι ο Σούτσας αναφέρεται συχνά σε μεταφραστικές, σκηνογραφικές αβλεψίες του θιάσου και υποκριτικά ατοπήματα των συναδέλφων του. Υπάρχουν όμως και δημοσιεύματα, τα οποία επέχουν περισσότερο θέση άρθρου/πραγματείας, μέσω των οποίων εκφράζει τις απόψεις του γύρω από τη υποκριτική τέχνη και το θέατρο, αρχαίο και σύγχρονο. Με αφορμή, λόγου χάρη, την παράσταση της *Αντιγόνης* από τον φοιτητικό θίασο του Αντώνιο Βαρβέρη, δημοσιεύεται, σε συνέχειες, και χωρίς ίχνος σατιρικού πνεύματος, υπό τον γενικό τίτλο «Ωδείον», άρθρο/μελέτη όπου γίνεται εκτενής λόγος για τη σημαντική θέση του αρχαίου ελληνικού θεάτρου στην ευρωπαϊκή σκέψη, ενώ θα περιγράφει λεπτομερώς η ανακαίνιση του αρχαίου ρωμαϊκού Ωδείου.[21] Με ιδιαίτερη έμφαση θα αναφερθεί και στο γεγονός ότι οι σύγχρονοι Έλληνες περιφρόνησαν επιδεικτικά το αρχαίο ελληνικό θέατρο, καθώς αρέσκονται να παραδίδονται «εις τα ξενικά καρικεύματα».[22] Προφανώς, ο Σούτσας επιθυμούσε να καυτηριάσει την τάση των Αθηναίων θεατών προς τα ξενόφερτα θεάματα και ιδίως την ιταλική όπερα, που εκείνη την εποχή είχε κατακλύσει τις αθηναϊκές σκηνές και, κυρίως, απολάμβανε την οικονομική εύνοια της εκάστοτε κυβέρνησης. Δεν είναι, άλλωστε, η πρώτη φορά που οι συντάκτες των σατιρικών –και όχι μόνο– εντύπων σχολίασαν δηκτικά την τάση των Αθηναίων προς τον «ξενισμόν», είτε αυτός είχε να κάνει με τη μίμηση του δυτικού τρόπου ζωής είτε με τον διακαή τους πόθο να θαυμάσουν από κοντά τις πριμαντόνες του ιταλικού μελοδράματος. Τον Μάρτιο του 1840 ο νεαρός Ορφανίδης έγραφε σε σατιρικό του στιχούργημα:

> Σεις, άλλοτε, περίδοξοι υιοί της χρυσής νίκης,
> Σήμερον φαίνεσθ' ένοχοι, άξιοι καταδίκης [...]
> Κι' απεκδυθέντες την ισχύν γενναίων φρονημάτων
> Τύποι, αντί να γίνεσθε, λαμπρών παραδειγμάτων,
> Έγειν' ο μεν, υπόδουλος του Ρήγα, και του Άσσου
> Κι' ο έτερος, εκθειαστής θερμός, της Ρίτας Βάσσου.[23]

Λίγες μόνο σελίδες αργότερα, ο εκκολαπτόμενος εγχώριος θεατρίνος δημοσίευε εκτενές θεατρόμορφο διάλογο, όπου, επιστρατεύοντας επιχειρήματα από το νεοκλασικιστικό οπλοστάσιο για τη διδακτική και ψυχαγωγική λειτουργία του θεάτρου, απορρίπτει το λυρικό θέατρο, ως

[19] [Ανυπόγραφο], «Ελληνική σκηνή», φ. 54, 20.12.1867, σ. 3.

[20] Για τις παραστάσεις του θιάσου Σοφοκλή, βλ. Χατζηπανταζής, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως*, τόμ. Β1-Β2, σσ. 55-59.

[21] [Ανυπόγραφο], «Ωδείον», *Τραμπούκος*, φ. 58, 60, 62, 64, 10.17.20&24.1.1867.

[22] [Ανυπόγραφο], «Ωδείον, *Τραμπούκος*, φ. 58, 10.1.1867, σ. 3

[23] «Η Εικοστή Πέμπτη Μαρτίου», *Ο Τοξότης*, φ. Α΄, Μάρτιος 1840, σ. 9.

πρόξενο ηδονής χωρίς ωφέλεια.[24] Είκοσι επτά χρόνια αργότερα, ο Σούτσας, βλέποντας ότι τα επαγγελματικά δικαιώματα του κλάδου του συνεχίζουν να θίγονται, θα δηλώσει «εχθρός του μελοδράματος».[25] Χρησιμοποιώντας παρόμοιας ιδεολογικής υφής επιχειρηματολογία με τον Ορφανίδη, θα καταλήξει στο συμπέρασμα ότι το μελόδραμα «ουδεμίαν δύναται να παράσχη ηθικήν και υλικήν ωφέλειαν εις κοινωνίαν […] και προπάντων εις την ελληνικήν».[26]

Ως αντίβαρο οι τρεις εκδότες προτείνουν το σεμνό δραματικό θέατρο της παραδοσιακής τραγωδίας και κωμωδίας, το οποίο επιθυμούσαν να υπηρετήσουν ή υπηρετούσαν, μέσω των παραστάσεων των θιάσων που συμμετείχαν:

> Περιήλθον […] την Ευρώπην, ήκουσα εις τους Παρισίους, τα μελοδράματα, αλλ' ήκουσα προσέτι και τας Τραγωδίας του *Βρούτου* και *Τιμολέοντος*, και αι τρίχες μου ηνορθώθησαν από τας φιλελευθέρους αυτών εννοίας· ήκουσα τας αμιμήτους Κωμωδίας του Μολιέρου, το κάτοπτρον αυτό των ανθρωπίνων αδυναμιών· λυπούμαι δε προβλέπων σήμερον εις την Ελλάδα την χαύνωσιν παντός γενναίου αισθήματος

παρατηρούσε ο Ορφανίδης τον Μάρτιο του 1840.[27] Εννέα χρόνια αργότερα, ως κατακλείδα της «Ειδοποίησις» για κάποια παράσταση κωμωδίας που ανέβαζε ο θίασος Καπέλου-Κούγκουλη, ο Μπύλλερ θα κάνει λόγο για την ηθικοπλαστική και παιδευτική αξία της κωμωδίας:

> Αλλ' ανέκαθεν παρεδέχθη η ιδέα […], ότι η εκ της κωμωδίας γενομένη ωφέλεια είναι μεγίστη, ως συντελούσα δια της σατυρίσεως της κακοηθείας, και δια της μάστιγος του γελοίου, εις το να περιστέλλη και να κάμνη ηθικωτέρους και σωφρονεστέρους τους ανθρώπους. Την ιδέαν μάλιστα ταύτην επεσφράγισαν δια των αθανάτων κωμωδιών των Αριστοφάνης Αγάθων και Μολλιέρος.[28]

Τέλος, μέσα από τις σελίδες του *Τραμπούκου* δημοσιεύτηκε σε συνέχειες πολύστηλη θεατρική κριτική για τον *Ερνάνη* του Ουγκώ και εκτενής ανάλυση του δράματος και των χαρακτήρων του ιστορικού δράματος του Σπυρίδωνος Βασιλειάδη, *Καλλέργαι*.

Ένα θέμα που φαίνεται ότι απασχολούσε τους επίδοξους θεατρίνους ήταν η υποκριτική εκπαίδευση των συναδέλφων τους. Ο Μπύλλερ έψεγε την ελληνική κυβέρνηση για τη χορήγηση μεγάλων χρηματικών ποσών υπέρ του μελοδράματος, και πρότεινε στην πολιτεία να διαθέσει το ποσό αυτό «προς την αποστολήν εις την Ευρώπην νέων και νεανίδων Ελλήνων, […] ώστε αφ' ου ούτοι διδαχθώσιν και επιστρέψωσιν […] να διδάξωσι και διαδώσωσι την τέχνην και εις

---

[24] «Η θεατρική έρις», *Ο Τοξότης*, φ. Α΄, Μάρτιος 1840, σ. 26. Βλ. επίσης, Άννα Ταμπάκη, «*Ο Τοξότης* του Θεόδωρου Ορφανίδη: μια συζήτηση για το ιταλικό μελόδραμα», στο Κωνστάντζα Γεωργακάκη (επιμ.), *Πρακτικά Β΄ Πανελλήνιου θεατρολογικού συνεδρίου. Σχέσεις του νεοελληνικού θεάτρου με το ευρωπαϊκό. Διαδικασίες πρόσληψης στην ιστορία της ελληνικής δραματουργίας από την Αναγέννηση ώς σήμερα*, Αθήνα, Εκδόσεις Ergo, 2004, σσ. 121-127.

[25] [Ανυπόγραφο και άτιτλο], *Τραμπούκος*, φ. 51, 9.12.1867, σ. 4.

[26] *Ό.π.*

[27] «Η θεατρική έρις», *Ο Τοξότης*, φ. Α΄, Μάρτιος 1840, σ. 27.

[28] Ν. Μπύλλερ, «Ειδοποίησις», *Η Τρακατρούκα*, φ. 45, 27.11.1849, σ. 2.

άλλους».[29] Μια εικοσαετία σχεδόν αργότερα, και ενώ οι προσπάθειες δημιουργίας και ίδρυσης δραματικών σχολών έχουν ναυαγήσει, ο εξίσου αυτοδίδακτος Σούτσας, με μοναδική υποκριτική του σκευή τα λιγοστά, πιθανότατα, μαθήματα που είχε πάρει από τον κερκυραίο ποιητή Αντώνιο Μανούσο κατά τη διάρκεια της ολιγόμηνης θητείας του στον θίασο του Γρηγόριου Καμπούρογλου, δίνει μαθήματα υποκριτικής στους ομότεχνούς του. Αναλαμβάνοντας τον ρόλο του ηθοποιού-δάσκαλου μέσω των θεατρικών του κριτικών, αναλύει λεπτομερώς τον κάθε χαρακτήρα, διορθώνει υποκριτικές ατέλειες και δίνει συμβουλές για τον τρόπο που ο κάθε ηθοποιός οφείλει να προσεγγίσει τον ρόλο, προτρέποντας τους να έχουν ως πρώτη ύλη το θεατρικό κείμενο και την ενδελεχή παρατήρηση του εαυτού τους:

> Ο Ερνάνης είναι προσωποποίησις του άκρατου ιπποτισμού [...]. Είναι ο εκδικητής του θανάτου του πατρός του, αλλά δεν είναι και άγριος τις ορεσίβιος μαινόμενος και κραυγάζων. [...] Ο δε αδελφός Ταβουλάρης παριστά λίαν επιτυχώς ληστήν το τε ήθος και την φωνήν [...] αλλαχού δε, ως εν τη σκηνή των τάφων, εδείκνυτο υπέρ το πρέπον ταπεινός, όπερ αντέκειτο και προς όσα απήγγελεν [...]. Το δράμα απομιμείται την φύσιν, επομένως οι υποκρινόμενοι ουδέποτε πρέπει να λησμονώσι πως συμπεριφέρονται εν τω ιδιωτικώ βίω των.[30]

Πρότυπο κάθε ηθοποιού όφειλε να είναι η «μεγαλοφυΐα της σκηνής», Φρανσουά Ταλμά, ο οποίος μέσα από τη λεπτομερή μελέτη του ρόλου και την παρατήρηση έφθανε στα επιθυμητά υποκριτικά αποτελέσματα. Παραθέτει μάλιστα ένα μεγάλο απόσπασμα λεγομένων του γάλλου ρομαντικού ηθοποιού για τον τρόπο που η ενδελεχής παρατήρηση της εμπειρικής πραγματικότητας συμβάλλει στην καλύτερη διάπλαση του ρόλου.[31] Παρόμοιας υφής παρατηρήσεις κάνει για κάθε ηθοποιό του θιάσου, άλλοτε για να επιβραβεύσει υποκριτικές συμπεριφορές και άλλοτε για να επισημάνει λάθη και υποκριτικές παρεκτροπές. Σε μια εποχή που τα εγχειρίδια υποκριτικής ήταν τόσο σπάνια όσο και η εμφάνιση των γυναικών επί σκηνής, η θεωρητική διατύπωση των υποκριτικών απόψεων ενός ηθοποιού περί «φύσης», «φυσικού» και «φυσικότητας» δίνει τη δυνατότητα στον μελετητή να αποκτήσει μια καλύτερη και εναργέστερη εικόνα του τρόπου προσέγγισης του ρόλου αλλά και των υποκριτικών του προτύπων.

Μπορεί αρχικώς στόχος να ήταν η διαφήμιση των παραστάσεων που συμμετείχαν ή ακόμα και η διασφάλιση των εργασιακών τους δικαιωμάτων απέναντι στους ξένους εισβολείς. Ωστόσο, ακόμα και υπό αυτές τις προϋποθέσεις, οι τρεις εκδότες βρίσκουν την ευκαιρία να εκφράσουν έστω και με έμμεσο τρόπο τις απόψεις τους γύρω από τη φύση και τη λειτουργία του θεάτρου, και να συμβάλλουν με τον τρόπο τους στην εισαγωγή ενός νέου θεσμού.

[29] [Ανυπόγραφο και άτιτλο], *Η Τρακατρούκα*, φ. 111-112, 25&11.1851, σ. 3.
[30] [Ανυπόγραφο], «Η ελληνική σκηνή», *Τραμπούκος*, φ. 54, 20.12.1867, σ. 4.
[31] *Ό.π.*

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΑΡΑΓΙΩΡΓΟΣ

Εκδόσεις Δωδώνη – Βαγγέλης Λάζος

Δυο λόγια για το βιβλίο

Η περιπέτεια του βιβλίου αρχίζει από την πρώτη στιγμή που η τυπογραφία αλλάζει, με ρυθμούς εξαιρετικά ταχείς, τη δυνατότητα πρόσβασης και απόκτησης της γνώσης.

Θα πρέπει να παρατηρήσουμε ότι η δυνατότητα μελέτης του βιβλίου ως προϊόντος μιας νέας τεχνολογίας, για λόγους μεθοδολογίας, θα πρέπει να επικεντρωθεί σε δύο βασικές διεπιστημονικές προσεγγίσεις.

Η πρώτη έχει να κάνει με το περιεχόμενο –την ψυχή– που το βιβλίο κουβαλά. Δηλαδή τις ιδέες, τις κατακτήσεις του ανθρώπινου πνεύματος, τα αποτελέσματα της έρευνας. Τη γενικότερη πνευματική παραγωγή.

Η δεύτερη έχει να κάνει με τη γραμμή παραγωγής, που περιέχει ως δευτερεύουσες εκφάνσεις την «εξέταση της σχέσης του χειρογράφου με το τελικό προϊόν, να παρουσιάσει τους διαμεσολαβητές αυτής της διαδικασίας, να προσεγγίσει αυτούς που το διαβάζουν και τον τρόπο πρόσληψης του κειμένου, να το θεωρήσει επικοινωνιακό αγαθό και να ενδιαφερθεί για τις μορφές που λαμβάνει και τις μεθόδους που διέρχεται για να διεισδύσει στις διάφορες αγορές και να συναντήσει το κοινό του».[1]

Στην εποχή μας, απροκάλυπτα πλέον, το βιβλίο –ως προϊόν αμιγώς– εντάσσεται στους ρυθμούς παραγωγής, αλλά και στους νόμους της παγκοσμιοποίησης και των αγορών.

Έτσι, αλλάζει η ποιότητα της πληροφόρησης. Η παραγωγή του βιβλίου «καθοδηγείται» ή, αν θέλετε, «δημιουργείται» κάτω από «κατευθυνόμενες» ανάγκες εξειδικευμένης γνώσης.

Ποδηγετούνται ακόμα και τα κέντρα που «παράγουν» τη γνώση ή, στην καλύτερη περίπτωση, καθορίζονται τα πεδία που ο πολιτισμός αλλά και γενικότερα οι κοινωνίες οφείλουν να πορευτούν. Σε όλες τις περιπτώσεις δε, κατά τον Robert Darnton, το βιβλίο πρέπει να θεωρηθεί ως ένα τμήμα του «Επικοινωνιακού κυκλώματος» και περιλαμβάνει κατά σειρά τον συγγραφέα, τον εκδότη, τον τυπογράφο, τον διανομέα, τον βιβλιοπώλη και τον αναγνώστη.[2]

Όμως, εδώ, επιτρέψτε μου να παρατηρήσω ότι στις μέρες μας, τόσο το *επικοινωνιακό* όσο και το *κύκλωμα* ενέχουν αρνητικό πρόσημο, καθ' ότι: Η επικοινωνία είναι σχεδόν ταυτισμένη, αν όχι με την προπαγάνδα, με το ελεγχόμενο μήνυμα. Το κύκλωμα δε, με άνομα, παράνομα, και, σε πολλές περιπτώσεις, με παρασιτικά αλλά και αντικοινωνικά φαινόμενα.

Αυτά, όσα αφορά την εμπλοκή του βιβλίου, στα οδυνηρά αλλά και εκφυλιστικά φαινόμενα της εποχής μας.

---

[1] Άννα Καρακατσούλη, *Στη χώρα των βιβλίων*, Αθήνα, Εκδόσεις των συναδέλφων, 2011, σ. 15.

[2] Καρακατσούλη, *Στη χώρα των βιβλίων*, σ. 15.

Η γέννηση του νέου

Όλοι γνωρίζουμε, πολύ περισσότερο αισθανόμαστε, ότι το παλαιό πεθαίνει, αργά και βασανιστικά. Το νέο ακόμα αρνείται να γεννηθεί... Γνωρίζουμε ακόμα ότι, μετά από 2500 χρόνια, το πολίτευμα που θέλουν να ονομάζουν δημοκρατία, δημοκρατία δεν είναι... Ας μας ζητούν να ονοματίσουμε το νέο που θα γεννηθεί, «σιγά μη τους κάνουμε το χατίρι», λοιδορεί ο Κορνήλιος Καστοριάδης.

Μετά απ' αυτές τις αρχικές εκτιμήσεις για την κατάσταση των πραγμάτων, όσο αφορά στα πολιτικά και κοινωνικά τεκταινόμενα, επανερχόμαστε στη σημερινή θέση που κατέχει το βιβλίο στο σύγχρονο κόσμο. Θα πρέπει να διευκρινιστεί ότι σε καμία περίπτωση η θέση μας δεν είναι κατά της συγγραφής, έκδοσης και διάθεσης του βιβλίου. Αντίθετα, επιθυμούμε το σπάσιμο αυτής της συγκεκριμένης αλυσίδας. Την επιστροφή σε άλλα αξιακά συστήματα που ο πολιτισμός έχει από αιώνες καθορίσει, θεσπίσει, κατακτήσει.

Βεβαίως, γνωρίζουμε ότι πάντα θα υπάρχει η απόσταση μεταξύ του δημιουργού, του παραγωγού, του μεταπράτη, του διακινητή και του αναγνώστη. Βεβαίως και γνωρίζουμε ότι ο Προυστ απορρίφτηκε από επτά εκδότες πριν, επιτέλους, εκδοθεί το *Αναζητώντας τον Χαμένο Χρόνο*... Ο Μπρεχτ υπέστη την ίδια αντιμετώπιση κ.λπ.

Εκδοτικοί οίκοι στην Ελλάδα

Στην Ελλάδα η ίδρυση εκδοτικών οίκων, κατά τον 20ό αιώνα, αναπτύχθηκε: Ως *μικρή οικογενειακή επιχείρηση* κατ' αρχάς, με όλα τα συνεπακόλουθα που έχουν αυτού του είδους οι επιχειρήσεις. Εστία, Κέδρος, Ίκαρος, Ελευθερουδάκης, Γκοβόστης, Δωδώνη κ.λπ.

Κατά δεύτερο λόγο ως *φορέας κίνησης ιδεών*. Κατ' αυτόν τον τρόπο δημιουργούνται οι εκδοτικοί οίκοι, είτε με κάποια εξειδίκευση στη θεματική τους, είτε με συγκεκριμένους ιδεολογικούς προσανατολισμούς. Φέξης, Δημητράκος, Ρώσσης, Σιδέρης, Παπαδημητρίου, Σύγχρονη Εποχή, Θεμέλιο κ.λπ.

Όπως σημειώνεται και στο βιβλίο της Άννας Καρακατσούλη, *Στη χώρα των βιβλίων*, «η ιστορία ενός εκδοτικού οίκου συνδυάζει την ιστορία των επιχειρήσεων με την ιστορία της διανόησης».[3]

Στο σημείο αυτό πρέπει να κάνουμε μια αναφορά στην ίδρυση εκδοτικών οίκων κατά την περίοδο της γερμανικής Κατοχής. Εκείνη λοιπόν την περίοδο δημιουργούνται εκδοτικοί οίκοι, που στο πλαίσιο μιας ποθούμενης αλλά και αναμενόμενης απελευθέρωσης, ονοματίζουν τους εκδοτικούς τους οίκους με ονόματα που συνειρμικά θυμίζουν την ελευθερία. Έτσι ιδρύονται ο Ίκαρος, ο Γλάρος, ο Αετός, ο Κορυδαλλός κ.λπ.

Η περιπέτεια

Στο σημείο αυτό θα πρέπει να αρχίσουμε την *εξιστόρηση του παραμυθιού*. Έτσι πρέπει να εκληφθεί η περιπέτεια της ίδρυσης, της ακμής, της παρακμής και τελικά της επίπονης πτώσης του εκδοτικού οίκου Δωδώνη.

Θα προσπαθήσω, με όσα στοιχεία, κάτω από αντίξοες συνθήκες, μπόρεσα να συλλέξω, να σας το παρουσιάσω. Θέλω να υπογραμμίσω ότι πληροφορίες και γνώσεις για τον εκδοτικό οίκο Δωδώνη, πέραν του τελευταίου έτους (2017), μάζεψα από διάφορες πηγές, στην πορεία και τις συναναστροφές «μιας ζωής». Της δικής μου. Έτσι θέλω να μνημονεύσω όλους αυτούς που, ο καθένας με τον τρόπο του, στάθηκαν δάσκαλοι, συνοδοιπόροι, φίλοι και σε ορισμένες περιπτώσεις

[3] Καρακατσούλη, *Στη χώρα των βιβλίων*, σ. 21.

μύστες αυτής της περιπέτειας. Τη Νανά Καλιανέση, τον Στρατή Φιλιππότη, τον Αιμ. Καλιακάτσο, τον Φαίδωνα Ψάλλη, τον Μηνά Λουλάκη, τον Βαγγέλη Λάζο, τον Βασίλη Ραφαηλίδη, τον Στρατή Καρρά, την Κούλα Κασιμάτη, τον Πέλο Κατσέλη, τον Φάνη Κακριδή και τόσους άλλους.

Ιδιαίτερη σημασία και αξία έχουν οι συναντήσεις μου με τον γιο του Βαγγέλη Λάζου, Μάρκο, στο βιβλιοπωλείο της οδού Σουλτάνη, όπου ήταν η έδρα του εκδοτικού οίκου.[4]

Ήταν μεγάλη η χαρά μου και η συγκίνησή μου, όταν κατάφερα να δω και να μιλήσω επί πολλές ώρες με τον Βαγγέλη Λάζο στον οίκο ευγηρίας, που μέχρι πρότινος φιλοξενείτο. Ήταν πληγωμένος ψυχικά. Πριν από λίγους μήνες είχε χαθεί η Μαρία Πορτολιού. Σύντροφος και σύζυγος, όχι πάντα κάτω από ανέφελο ουρανό! (Μάης 2015). Πληγωμένος σωματικά. Με κομμένο πόδι από το ζάχαρο (2011). Ήταν συνέντευξη, διήγηση, εξομολόγηση, αυτοκριτική, αναπόληση. Περιείχε όλες τις πτυχές που θα μπορούσε μια ψυχή να ξεδιπλώσει, φέρνοντας πότε το δάκρυ στην άκρη των ματιών του και άλλοτε το χαμόγελο –σαν προσμονή, σαν αναμονή, σαν ελπίδα;– στην άκρη των χειλιών.

Στο σημείο αυτό θέλω να ευχαριστήσω τον φίλο, αδελφό, συνοδοιπόρο, ομοτράπεζο και συμπότη. Τον «δεκαθλητή των παραστατικών τεχνών» Κωνσταντίνο Θεμελή.[5] Χωρίς την ευγενική και μεγαλόψυχη παραχώρηση στοιχείων, από την υπό έκδοση βιογραφία τού ιδρυτή της Δωδώνης, με τον προσωρινό τίτλο *Όλοι αγαπούν τα τραύματά τους*, η εργασία μου θα ήταν βαρετή, ελλιπής και ενδεχομένως ανούσια. Θα περιοριζόταν στην καταγραφή και κατάθεση στοιχείων, όπως ληξιαρχικές πράξεις, συμβόλαια, μισθωτήρια, συμφωνητικά και τιμολόγια, που, έτσι κι αλλιώς, ο εντοπισμός τους είναι περιορισμένος. (Το γράφω έτσι, ώστε να μην υποχρεωθώ, λέγοντας την αλήθεια, να πω ότι είναι σχεδόν ανύπαρκτα!).

Τα πρώτα λόγια

Ας ξεκινήσουμε λοιπόν την περιπέτεια –γιατί σε τέτοια θα εξελιχθεί αυτή η εργασία– της παρουσίασης των εκδόσεων Δωδώνη. «Γεννήθηκα ξημερώματα της 28ης Οκτωβρίου 1940, στο χωράφι. Η μάνα μου είχε γεννήσει έξι παιδιά πριν από μένα... Τον πατέρα μου τον γνώρισα πολύ αργότερα, το 1948». Το ’48 κατεβαίνει στην Αθήνα εγκαταλείποντας τη μιζέρια της ηπειρώτικης υπαίθρου (Στρατίνιστα). Κάνει στην αρχή διάφορες δουλειές του ποδαριού. Μεταξύ αυτών και του βιβλιοπώλη.

Το βιβλίο

Ο Στρατής Φιλιππότης αφηγείται: «Ο Βαγγέλης πριν έρθει στο βιβλιοπωλείο της Εστίας,[6] όπου κι εγώ εργαζόμουν εκείνη την περίοδο, εργαζόταν στο βιβλιοπωλείο του Πατσιλινάκου». Ο προσωπάρχης της Εστίας (Μιχάλης Σαρδέλης) διακρίνει την εργατικότητα του Λάζου και τον προσλαμβάνει. «Άρχισε με εξωτερικές δουλειές και τη γνωστή ‘λάντζα’ ενός καινουργιοφερμένου».

Ο Βαγγέλης Λάζος αρχίζει να αναπτύσσει μια ειδική σχέση με το βιβλίο. Κρατάει σημειώσεις για την κίνηση των βιβλίων. Ποια έχουν εμπορικότητα. Ποια έχουν ζήτηση, αλλά δεν υπάρχει προσφορά. Πού υπάρχει εκδοτικό κενό, ως προς τη θεματική των βιβλίων. Αρχίζει και

[4] Το 2015 μεταφέρθηκε στην οδό Γραβιάς 15.

[5] Κωνσταντίνος Θεμελής: Γεννημένος στο Φλαμπουράρι των Ζαγορίων, σπούδασε φυσικομαθηματικά, ηθοποιία, κλασικό μπαλέτο και τζαζ, μελέτησε τον ηθοποιό μέσα από το σύστημα Γκροτόφσκι. Μέλος της Διεθνούς Σχολής Θεατρικής Ανθρωπολογίας. Ιδρυτής του Θεάτρου Στάλκερ. Συγγραφέας περισσότερων από δέκα βιβλίων, κυρίως από τις εκδόσεις Ίνδικτος.

[6] Το βιβλιοπωλείο της Εστίας εξέθρεψε διαχρονικά αρκετά στελέχη του χώρου του βιβλίου, από τον Γ.Ζηκάκη ως τους Στρατή Φιλιππότη, Διονύση Καψάλη, Ευάγγελο Λάζο, Πόπη Γκανά.

ξετρυπώνει παλαιά βιβλία. Παλιές εκδόσεις που δεν έχουν καμιά ζήτηση, αλλά πιθανώς έχουν αξία. Άλλες που δεν έχουν αξία, αλλά για λόγους επικαιρότητας, συνθηκών, ή άλλων ακαθόριστων παραγόντων, αποκτούν πρόσκαιρη εμπορικότητα.

Η πρώτη προσπάθεια

Με τον αδελφό του Βασίλη και με χρήματα που δανείζονται από τον Στρατή Φιλιππότη και τον έναν από τους γαμπρούς του (Κώστα Ζαφείρη) ανοίγουν το 1962 το πρώτο βιβλιοπωλείο τους στην οδό Ιπποκράτους 17, δίπλα στο θέατρο Ακάδημος. Πουλάει βιβλία από δεύτερο χέρι. Το βιβλιοπωλείο γίνεται *στέκι*, μιας και λειτουργεί κάποιες μέρες ως άτυπο *τσιπουράδικο ή ουζερί*. Θαμώνες, γνωστοί από την Εστία. Ο Βασιλικός, ο Σαμαράκης...

«Κάποια μέρα», αφηγείται ο Βαγγέλης Λάζος, «μπαίνει ένα νεαρό παιδί και λέει Καλημέρα. Λέγομαι Γιάννης Τζαβάρας» (καθηγητής στο Πανεπιστήμιο Κρήτης σήμερα, ο οποίος είχε σπουδάσει στη Χαϊδελβέργη, γερμανομαθής), «κι έχω μια πρόταση για σας. Μου πρότεινε την *Έννοια της Αγωνίας* του Κίργκεγκωρ. Του είπα ότι δεν έχω λεφτά για τέτοιες εκδόσεις. Εν τέλει, έγινε το πρώτο βιβλίο της σειράς Φιλοσοφία... Αργότερα ο Χρήστος Μαλεβίτσης μού πρότεινε Καρλ Γιάσπερς, εξέδωσα και δικά του βιβλία».

Στην αφήγηση-εξομολόγησή του, μου περιγράφει τη γνωριμία του με τον Ευάγγελο Παπανούτσο. «Καλός, λιτός άνθρωπος –δεν έπινε σαν και μας– αλλά αυτό δεν τον εμπόδιζε να είναι αντικομουνιστής».

«Από την πώληση των βιβλίων, άρχισα να βγάζω χρήματα!».

Βιβλιοπωλείο Δωδώνη

Το 1966 δημιουργείται η Δωδώνη. Έδρα της εκεί, στο ίδιο στέκι, Ιπποκράτους 17. Στην Ασκληπιού 3, όπου και έγιναν γνωστές οι εκδόσεις, μεταφέρεται το 1970. Η πορεία των εκδόσεων έπαιξε πρωταγωνιστικό ρόλο στον ευρύτερο πνευματικό κόσμο της χώρας. «Εγώ δεν ξέρω γράμματα, αλλά λατρεύω το βιβλίο», εξομολογείται με αφοπλιστική ειλικρίνεια ο Βαγγέλης Λάζος, στον «βιογράφο» του Κωνσταντίνο Θεμελή.

Δωδώνη – Σειρά Θέατρο

Από ένστικτο, αλλά «παρασυρόμενος» και από τη γυναίκα του Μαρία Πορτολιού, ηθοποιό-απόφοιτο του Θεάτρου Τέχνης, εγκαινιάζουν τη σειρά Θέατρο. Το Ξένο Θέατρο τόμοι 1-20. Το Ελληνικό Θέατρο τόμοι 1-20. Πρώτο βιβλίο: *Καλιγούλας* του Αλμπέρ Καμύ (έργο σε τέσσερις πράξεις), πρόλογος Άρη Δικταίου, μετάφραση Μαρίας Πορτολιού. Ακολούθησαν:

Πάρτυ γενεθλίων του Χάρολντ Πίντερ
Τα μάγια της πεταλούδας του Φεντερίκο Γκαρσία Λόρκα
Μέρες στα δέντρα της Μαργκερίτ Ντιράς
Ω, οι ωραίες μέρες του Σάμουελ Μπέκετ
Αμεδαίος του Ευγένιου Ιονέσκο
Ισορροπία τρόμου του Έντουαρντ Άλμπυ
Λεόντιος και Λένα του Γκέοργκ Μπύχνερ
Μήδεια – Ιεζάβελ του Ζαν Ανούιγ
Η συλλογή – Ο εραστής του Χάρολντ Πίντερ
Νεκροταφείο αυτοκινήτων του Φερνάντο Αρραμπάλ
Μάνα Κουράγιο του Μπέρτολτ Μπρεχτ

Θεϊκά λόγια του Βαλιέ Ινκλάν
Βικτώρ ή Τα παιδιά στην εξουσία του Ροζέ Βιτράκ
Οι νέγροι του Ζαν Ζενέ
Το Πάσχα – Ο Παρίας του Αύγουστου Στρίντμπεργκ
Ο Μπήντερμαν και οι εμπρηστές του Μαξ Φρις
Επτά μονόπρακτα
Εμείς και ο χρόνος του Τζων Πρίσλεϊ
Δαιμόνια μηχανή του Ζαν Κοκτώ

Πρώτο βιβλίο της σειράς ελληνικό θέατρο: *Βιοχημεία* του Παύλου Μάτεσι. Ακολούθησαν:

Παλαιστές του Στρατή Καρρά
Χωρίς γάντι του Αλέκου Λιδωρίκη
Καμπανόπυργος του Άγγελου Βλάχου
Ο συνοδός του Στρατή Καρρά
Η δίκη των εξ του Βασίλη Βασιλικού
Ο Χορός – Δικαίωση του Νίκου Ζακόπουλου

Απόφοιτη του Θεάτρου Τέχνης η Μαρία (όπως έχουμε σημειώσει), κουβαλώντας τον ενθουσιασμό των νιάτων και τα όνειρα της ηλικίας της, χωρίς ιδιαίτερη προσπάθεια –όπως μου λέει και ο ίδιος ο Βαγγέλης Λάζος– τον πείθει για την αναγκαιότητα του εγχειρήματος. Αρχίζει μια συναρπαστική πορεία. Όλα γίνονται με έναν αυτοματισμό και μια ταχύτητα που δικαιολογείται μόνο από την άγνοια του φόβου. Από το μέγεθος του άλματος. Μεταφράσεις. Πνευματικά δικαιώματα. Συμβόλαια με ξένους εκδοτικούς οίκους. Οργασμός. Μέθη. Δημιουργικότητα. Η Μαρία Πορτολιού αναζητά νέα κείμενα. Επιμένει στα νέα θεατρικά έργα, ελληνικά και ξένα. Τα ήδη γνωστά δεν την ενδιαφέρουν. Το νέο προσπαθεί να ανακαλύψει. Μαζί της ο Βασίλης Βασιλικός. Ο Παύλος Μάτεσις. Ο Θόδωρος Έξαρχος. Ο Λυκούργος Καλλέργης. Ο Κώστας Γεωργουσόπουλος. Ο Μιχάλης Γκανάς.

Δωδώνη, όχι μόνο θέατρο

Εδώ θέλω να υπογραμμίσω πως, παρά τη στροφή στην έκδοση θεατρικών κειμένων, οι εκδόσεις Δωδώνη συνέχισαν να εκδίδουν ή να επανεκδίδουν κείμενα εξαιρετικής βαρύτητας. Αναφέρω δειγματοληπτικά το εξαίρετο *Η προέλευση του έργου τέχνης* του Μάρτιν Χάιντεγκερ, με εισαγωγή, μετάφραση, σχόλια του Γιάννη Τζαβάρα. Επίσης:

Εισαγωγή στη φιλοσοφία του Καρλ Γιάσπερ
Το πρόβλημα της γερμανικής ευθύνης του Καρλ Γιάσπερ
Η εσωτερική διάσταση του Χρήστου Μαλεβίτση
Ψυχολογία του Ευάγγελου Παπανούτσου
Λογική του Ευάγγελου Παπανούτσου

Ακόμα, απαριθμώντας τους φιλοσόφους, διανοητές, κοινωνικούς ερευνητές, στοχαστές, που η Δωδώνη έχει εκδώσει, θα πρέπει να αναφερθούμε, χωρίς να εξαντλήσουμε το θέμα, στους: Αϊνστάιν, Βίτγκενσταϊν, Γιάσπερς, Ορτέγκα, Εμπεδοκλή, Ιριμπατζιάκοφ, Καντ, Κίρκεγκωρ, Μπενετέτο, Νίτσε, Τοντόρ, Πόπερ, Χέγκελ κ.λπ.

Θεματικές ενότητες, πέραν των προαναφερομένων, που έδωσε βάρος η Δωδώνη ήταν οι παρακάτω:

Α. Μελέτες για το θέατρο. Μερικοί από τους τίτλους της είναι:

Το θέατρο και το είδωλό του του Αντονέν Αρτώ
Αρχιτέκτονες του σύγχρονου θεάτρου
Βιογραφικό λεξικό των Ελλήνων ηθοποιών του Θεόδωρου Έξαρχου
Πέρα από το παράλογο – Το θέατρο του παραλόγου του Μάρτιν Έσλιν
Ελληνική θεατρολογία του Βάλτερ Πούχνερ
Το θεατρικό. Σκιαγράφηση μιας φαινομενολογικής θεατρολογίας του Γιώργου Πεφάνη
Ο Άγιος Βάκχος του Αλέξη Σολομού
Ο θάνατος της τραγωδίας του Τζωρτζ Στάινερ

Και ακόμα θεωρητικά κείμενα των Αρτώ, Πιραντέλο, Σόου, Μπρεχτ, Πισκάτορ, Μπέργκμαν, Άππια, Χακόπουλου, Μπούρα, Παπαχατζάκη, Λυγίζου κ.ά.

Β. Ιστορία και μελέτη της λογοτεχνίας. Μερικοί από τους τίτλους της είναι:

Μανιφέστα του Σουρεαλισμού του Αντρέ Μπρετόν
Η ζωή του πατέρα μου της Εμέ Ντοστογιέφσκι
Εκείθεν της αφής του Τάκη Αντωνίου
Ζητήματα λογοτεχνικής κριτικής, τόμοι Α΄ και Β΄, του Γιώργου Αράγη
Γραμματολογία του Γιώργου Βελουδή
Μεταβυζαντινά και νέα Ελληνικά του Διονυσίου Ζακυθηνού
Συνοπτική ιστορία της νέας ελληνικής λογοτεχνίας του Λίνου Πολίτη

Εδώ, θέλω να κάνω μια παρένθεση και να αναφέρω ότι από διάφορες πηγές έχω την πληροφορία πως ο Μιχάλης Γκανάς στάθηκε ένας από τους πρωτεργάτες των εκδόσεων Δωδώνη. Πέραν της εργασιακής σχέσης που είχε με τις εκδόσεις, ως διευθυντής προσωπικού, εμπλεκόταν και στην επιλογή των τίτλων, αλλά και της γενικότερης παραγωγής. Δεν μπόρεσα να διασταυρώσω την πληροφορία. Χωρίς να την αρνηθούν ο Βαγγέλης και ο γιος του Μάρκος Λάζος, δεν μου την επιβεβαίωσαν.

Ό,τι έχει σχέση με το θεατρικό κείμενο ταυτίζεται πλέον με τη Δωδώνη. Τόσο πολύ, που οι άλλοι εκδοτικοί οίκοι σχεδόν εκχωρούν ως αυτονόητο το δικαίωμα στον Λάζο να εκδίδει θέατρο. Η Δωδώνη εκδίδει βέβαια και άλλους τίτλους. Φιλοσοφία, τέχνη, δοκίμιο, λιγότερο ποίηση. Όχι πάντα εμπορικές επιτυχίες. (Τι εμπορική επιτυχία και πόση να είναι αυτή;). Αλλά πάντα τίτλους που ακόμα και σήμερα αντέχουν στον χρόνο. Δεν είναι τυχαίο ότι όλοι οι εκδοτικοί οίκοι μόνο περιστασιακά και για ειδικούς λόγους εξέδωσαν τίτλους θεατρικών έργων την εποχή που μεσουρανούσε η Δωδώνη. (Ίκαρος: *Ματωμένος Γάμος*, Εστία: *Μπλοκ C*).

Το 1978 αγοράζει το ακίνητο της οδού Ασκληπιού 3, από τον Ελληνοαμερικανό ποιητή και μποέμ Νικόλαο Κάλας. Μεγάλο το ποσό. Μεγάλες οι ευκολίες πληρωμής από την πλευρά του πωλητή. Δανείζεται από τις τράπεζες. Όλα πάνε καλά. Το 1981, έχοντας αποφασίσει να φύγει από την Αθήνα, ανοίγει με τον αδελφό του βιβλιοπωλείο στα Γιάννενα, όπου θέλει και να εγκατασταθεί. Δανείζεται από τους τοκογλύφους... Το αγοράζει. Γίνεται και αυτό στέκι δι-

ανοουμένων. Τα πρώτα χρόνια συντηρείται από το κατάστημα των Αθηνών. Η οικογένεια μένει στα Γιάννενα. Η Μαρία, με τους δύο γιους της, Μάρκο και Μιχάλη, την κόρη της Μαργαρίτα με τον άντρα της, που ήδη έχει μπει στην επιχείρηση. Ο Βαγγέλης Λάζος δεν αντέχει άλλο! Γυρνάει στην Αθήνα...

Τα γεγονότα εξελίσσονται κατ' αυτόν τον τρόπο έως το 1990. Αρχίζουν οι οικογενειακές έριδες. «Μου έλεγε, σου έλεγε, του έλεγε. Ο ένας για τον άλλο!», εξομολογείται ο Βαγγέλης Λάζος. Το 1998, είκοσι χρόνια μετά την αγορά του, αναγκάζεται να πουλήσει το ακίνητο της οδού Ασκληπιού. Παραμένει όμως ως ενοικιαστής. «Άρχισα να πληρώνω σε όσους χρωστούσα. Όλους... εκτός από μια τράπεζα, η οποία μου πήρε το ακίνητο του βιβλιοπωλείου στα Γιάννινα», λέει.

Δεν μπορώ να αναφερθώ στις δικαστικές περιπέτειες που υπέστησαν οι εκδόσεις Δωδώνη από πιστωτές, συνεργάτες, προμηθευτές. «Τις περισσότερες φορές», όπως λέει ο ιδρυτής τους, «όχι άδικα». Αυτό όμως που πληγώνει είναι οι διώξεις που προέρχονται από την ίδια σου την οικογένεια... «Σου είπα παραπάνω, μου κατηγορούσε ο ένας τον άλλον κι όλοι μαζί εμένα...». Για τους μελλοντικούς ερευνητές, θα υπαινιχτώ ορισμένα γεγονότα, τα οποία δεν μπορούν να παρουσιαστούν αυτήν τη χρονική στιγμή. Ευαίσθητα προσωπικά δεδομένα! Εκκρεμοδικίες. Εισαγγελικές διαταγές, που απαγόρευαν στον ιδρυτή της Δωδώνης να εισέρχεται στον οίκο του! Άνθρωποι –κυρίως κοντινοί συγγενείς– που είναι εν ζωή, εμπλεκόμενοι σε όλο αυτό το πανηγύρι... «Σφαγές» μεταξύ της μακαρίτισσας πλέον Μαρίας Πορτολιού, των παιδιών, του συζύγου της κόρης τους, του αδελφού του Βαγγέλη, Βασίλη.

Σήμερα οι εκδόσεις Δωδώνη βρίσκονται στα χέρια του υιού Μάρκου Λάζου, ο οποίος προσπαθεί να επουλώσει τις παλιές πληγές, να συμμαζέψει ό,τι μπορεί. Κατέχει τα πνευματικά δικαιώματα των περισσότερων τίτλων που έχει στο παρελθόν εκδώσει. Επανεκδίδει αρκετούς παλαιούς τίτλους, αλλά εκδίδει και νέους, είτε στη σειρά του θεάτρου, είτε στις άλλες σειρές (φιλοσοφία, κοινωνιολογία κ.λπ.).

Υ.Γ. Γνωρίζω ότι, ενδεχομένως, η υποκειμενικότητα και το προσωπικό ύφος σε ορισμένα σημεία της εισήγησης-ανακοίνωσης να αφαιρούν κάτι από την «επισημότητα» της επιστημονικής προσέγγισης. Δεν είναι όμως έτσι. Η ενασχόληση με την «επιστήμη» νοείται, κυρίως, ως σχέση πρωτίστως ερωτική και ταυτόχρονα ως προσπάθεια ανάδειξης της αλήθειας. Πρέπει νομίζω να αναδεικνύονται οι λόγοι που ασχολείσαι με αυτό και όχι με κάποιο άλλο αντικείμενο. Η βαθύτερη δηλαδή ουσία των «πραγμάτων». Οι προσωπικοί λόγοι και η προσωπική σχέση. Με άλλα λόγια: «Σε αγαπώ!», δεν είναι επιστημονικό... «Ναι, αλλά είναι αληθές».

ΒΑΪΟΣ Φ. ΚΑΜΙΝΙΩΤΗΣ

Θεατρικά έργα στο συρτάρι

Κρίνοντας από την πληθώρα των παραστάσεων που ανεβαίνουν στις θεατρικές σκηνές της Αθήνας, επικρατεί η εντύπωση ότι η οικονομική κρίση που αντιμετωπίζει η χώρα την τελευταία δεκαετία δεν έχει επηρεάσει το θέατρο. Περισσότερα από 250 έργα έχουν ήδη ανεβεί τη φετινή σεζόν –μέχρι στιγμής![1] Ωστόσο, αν λάβουμε υπόψη κι άλλες παραμέτρους, θα διαπιστώσουμε ότι η μεγάλη θεατρική παραγωγή δεν σημαίνει απαραίτητα ευημερία για το θέατρο. Δύο στοιχεία καταδεικνύουν την οικονομική κρίση που υφίστανται οι θεατρικές σκηνές: πρώτον, αρκετές παραστάσεις είναι εξαιρετικά βραχύβιες, καθώς μετά βίας επαναλαμβάνονται μέχρι δέκα φορές. Έπειτα, οι περισσότεροι από τους συντελεστές, εννοώ τους ηθοποιούς και σκηνοθέτες, παρά τις σπουδές τους στο θέατρο, δεν το έχουν ως κύριο επάγγελμά τους, δεν ζουν δηλαδή από αυτό. Η οικονομική κρίση έχει επηρεάσει φυσικά και τα θεατρικά έργα, τα ελληνικά εν προκειμένω, αφού, παρά την αναμφισβήτητη αξία που έχουν ως λογοτεχνικά κείμενα, ολοκληρώνονται, εν τέλει, όταν παίζονται.

Στις θεατρικές σκηνές προτιμώνται οι ξένοι συγγραφείς –αν εξαιρέσουμε το αρχαίο δράμα, παραστάσεις του οποίου βλέπουμε τους θερινούς μήνες. Ιδιαίτερα αγαπητοί στην Ελλάδα είναι οι Σαίξπηρ, Τσέχωφ, Ίψεν, Στρίντμπεργκ, Ουίλιαμς, Μίλερ, Πίντερ και Ζενέ, έργα των οποίων ανεβαίνουν κάθε χρόνο. Ως καταξιωμένοι και κλασικοί πλέον προσελκύουν σαφώς ένα μεγαλύτερο κοινό σε σχέση με έναν νέο συγγραφέα. Όσοι μάλιστα από αυτούς τους συγγραφείς δεν εμπίπτουν σε πνευματικά δικαιώματα, προτιμώνται από τους συντελεστές. Αντιθέτως, το ανέβασμα ενός νέου έργου ενέχει πάντα οικονομικό ρίσκο και αμφίβολη καλλιτεχνική επιτυχία, δεδομένου μάλιστα ότι απαιτείται και η σχετική προβολή και διαφήμισή του. Αντιστοίχως, οι Έλληνες συγγραφείς που προτιμώνται είναι πάλι γνωστά ονόματα, όπως οι Καμπανέλλης, Κεχαΐδης, Σκούρτης, Αναγνωστάκη και Κατσικονούρης, όλοι τους όμως σε ελάσσονα βαθμό προτίμησης σε σχέση με το ξένο ρεπερτόριο.

Ξεχωριστή θέση κατέχει στις θεατρικές σκηνές η δραματοποίηση λογοτεχνικών κειμένων, κυρίως μυθιστορημάτων και διηγημάτων, που είναι γνωστά και αγαπητά αναγνώσματα. Αρκεί να αναφέρω τη μεγάλη επιτυχία των μυθιστορημάτων του Μ. Καραγάτση *Η Μεγάλη Χίμαιρα*[2] και *Γιούγκερμαν*,[3] τη θεατρική διασκευή των οποίων υπογράφει ο Στρατής Πασχάλης. Ο ίδιος είχε δραματοποιήσει και το 2011 τη *Φόνισσα* του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη, έργο που επίσης είχε διασκευαστεί πρόσφατα, το 2017, και από τη Δέσποινα Γιαννάτου ως χοροθέατρο.[4]

[1] Για τις παραστάσεις των αθηναϊκών σκηνών, βλ. https://www.athinorama.gr/theatre (ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 15.6.2019).

[2] *Η Μεγάλη Χίμαιρα*, πρεμιέρα 22 Νοεμβρίου 2014 στο θέατρο Πορεία, σε σκηνοθεσία Δημήτρη Τάρλοου.

[3] *Γιούγκερμαν*, πρεμιέρα 9 Νοεμβρίου 2019 στο θέατρο Πορεία, σε σκηνοθεσία Δημήτρη Τάρλοου.

[4] *Η Φόνισσα*, πρεμιέρα στις 3 Αυγούστου 2017 στο αρχαίο θέατρο της Δωδώνης, σε διασκευή και σκηνοθεσία της Δέσποινας Γιαννάτου.

Τέλος, αναφέρω τη δραματοποίηση της Κικής Κουβαρά στον *Ζητιάνο* του Ανδρέα Καρκαβίτσα, πάλι το 2017.[5] Η δραματοποίηση ενός κειμένου συνιστά, βέβαια, μια δεύτερη σημαντική δημιουργία, ωστόσο πάντα μένει στη συνείδηση του κόσμου το όνομα του συγγραφέα του οποίου το έργο παρουσιάζεται, ενώ του διασκευαστή παραγκωνίζεται.

Τα προαναφερθέντα στοιχεία καταδεικνύουν, εκ πρώτης όψεως, την απουσία σύγχρονων Ελλήνων θεατρικών συγγραφέων. Η έκδοση ελληνικών θεατρικών έργων είναι εξαιρετικά ισχνή. Οι πωλήσεις τους, άλλωστε, είναι πολύ περιορισμένες σε σχέση με άλλα λογοτεχνικά κείμενα, όπως το μυθιστόρημα. Οπωσδήποτε, υπάρχει μια γενικότερη κρίση του βιβλίου, που δεν οφείλεται μόνο σε οικονομικά αίτια αλλά και στην τεχνολογική ανάπτυξη καθώς και σε άλλες μορφές ψυχαγωγίας, όχι όμως σε βαθμό που να θεωρείται επαρκής αιτία, ώστε να εκτοπίσει σε τόσο μεγάλο βαθμό το θεατρικό κείμενο. Επί παραδείγματι, ο Ιρλανδός θεατρικός συγγραφέας Κόνορ Μακφέρσον είναι από τους πιο διάσημους της γενιάς του, πολυβραβευμένος και ιδιαίτερα αγαπητός στη χώρα μας, αφού δύο θεατρικά του παίζονται για δεύτερη χρονιά με εξαιρετική επιτυχία.[6] Μεγάλη απήχηση έχουν στην Ελλάδα αλλά και σε άλλες χώρες τα έργα της Σάρα Κέην, ίδιας γενιάς με τον Μακφέρσον. Αντίστοιχοι Έλληνες συγγραφείς –νεότεροι των 50 ετών–, εξίσου διάσημοι στην Ελλάδα, που να έχουν μάλιστα ξεπεράσει τα σύνορα της χώρας, φαίνεται ότι δεν υπάρχουν.[7] Όσα πρωτότυπα ελληνικά θεατρικά έργα ανεβαίνουν, δεν έχουν μεγάλη απήχηση.

Το ερώτημα όμως που τίθεται είναι: απουσία σημαίνει και έλλειψη; Τα στατιστικά στοιχεία και τα αριθμητικά δεδομένα δεν αποδίδουν πάντα την πραγματικότητα. Όπως, δηλαδή, οι πολλές παραστάσεις δεν δηλώνουν ευημερία, έτσι μια πρώτη ποιοτική επιτόπια έρευνα, εκ μέρους μου, καταδεικνύει ότι, παρά την απουσία ελληνικών θεατρικών έργων από τις σκηνές, υπάρχει ένα σημαντικό μέρος της σύγχρονης ελληνικής δραματουργίας σχετικά άγνωστο και σίγουρα δυσεύρετο. Πρόκειται για θεατρικά κείμενα κλειδωμένα στα συρτάρια των συγγραφέων, σε χειρόγραφη ή σε τυπωμένη μορφή, είτε αποθηκευμένα σε ηλεκτρονικούς υπολογιστές είτε, σε περίπτωση που έχουν παρασταθεί, διασωσμένα ως βιντεοσκοπημένα τεκμήρια. Όλα τους όμως ανέκδοτα και άγνωστα.

Αρκετοί νέοι συγγραφείς αναζητούν τις κατάλληλες συνθήκες παραγωγής για να παρουσιάσουν επί σκηνής τα έργα τους και φυσικά να τα εκδώσουν. Ευχαριστώ θερμά όλους, όσοι μου εμπιστεύτηκαν ανέκδοτα έργα τους και μου επέτρεψαν να διαβάσω κάποια από αυτά και να τα αναφέρω στην παρούσα εισήγηση ως παραδείγματα έργων στο συρτάρι. Η παρουσίασή τους θα είναι πολύ σύντομη και στον βαθμό, βέβαια, που επιθυμούν οι συγγραφείς τους.

Ξεκινάω με το έργο του Μιχάλη Τιγκιρίδη με τίτλο *Μυελίνη*, με θέμα την προσπάθεια που καταβάλλει ένας νέος άνδρας να αντιμετωπίσει ένα σοβαρό πρόβλημα υγείας, της σκλή-

---

[5] *Ο Ζητιάνος*, πρεμιέρα στις 21 Οκτωβρίου 2017 στο Από Μηχανής Θέατρο, σε σκηνοθεσία Ρουμπίνης Μοσχοχωρίτη.

[6] Πρόκειται για τον *Φάρο*, πρεμιέρα 7 Οκτωβρίου 2017 στο θέατρο Αθηνών, σε σκηνοθεσία Κωνσταντίνου Μαρκουλάκη και για το *Η λάμψη μιας ασήμαντης νύχτας*, πρεμιέρα 25 Φεβρουαρίου 2018 στο θέατρο Επί Κολωνώ, σε σκηνοθεσία Ελένης Σκότη. Βλ. τις ελληνικές εκδόσεις: Κόνορ Μακφέρσον, *Ο φάρος*, μτφρ. Κωνσταντίνος Μαρκουλάκης & Αθανασία Σμαραγδή, Αθήνα, Κάπα Εκδοτική, 2017· Κόνορ Μακφέρσον, *Η λάμψη μιας ασήμαντης νύχτας*, μτφρ. Γιώργος Χατζηνικολάου, Αθήνα, Κάπα Εκδοτική, 2018.

[7] Πρβλ., ωστόσο, την πρόσφατη έκδοση στα αγγλικά της ανθολογίας σύγχρονου ελληνικού θεάτρου με τίτλο *The Oberon Anthology of Contemporary Greek Plays*, London, Oberon Books, 2017. Ο τόμος περιλαμβάνει τα εξής έργα: *M.A.I.R.O.U.L.A* by Lena Kitsopoulou, *Angelstate* by Nina Rapi, *Wolfgang* by Yannis Mavritsakis, *Hungry* by Charalampos Giannou και *Juliet* by Akis Dimou. Πρόκειται, όμως, για ανθολογία και όχι για κάποιον μεμονωμένο συγγραφέα που κατάφερε να περάσει τα σύνορα της χώρας.

ρυνσης κατά πλάκας. Αυτοαναφορικό και ρεαλιστικό αλλά και με έντονο το μεταφυσικό στοιχείο, το έργο δεν έχει ανεβεί ακόμη στο θέατρο, αλλά το κείμενό του αποτέλεσε σενάριο για ταινία μικρού μήκους.[8]

Ο Στέφανος Κακαβούλης είναι ηθοποιός, σκηνοθέτης και συγγραφέας. Από τα ανέκδοτα έργα του αναφέρω τη *Διονυσιακή Νύχτα*, όπου περιγράφεται η ζωή μιας μητέρας με την κόρη της, η οποία πάσχει από εγκεφαλική παράλυση. Η τυχαία γνωριμία των δύο γυναικών με έναν νεαρό παίρνει τεράστιες διαστάσεις στο μυαλό της μητέρας, όταν τον καλεί στο σπίτι για δείπνο, με σκοπό να γνωρίσει η κόρη της τον έρωτα.[9] Το άλλο του έργο με τίτλο *Χωρίς Ντροπή* πραγματεύεται τους κινδύνους που υφίσταται μια έφηβη κοπέλα από το ηλεκτρονικό έγκλημα.[10]

Ο δημοσιογράφος και σκηνοθέτης Δημήτρης Χαλιώτης έχει πολλά έργα στο συρτάρι του. Μου εμπιστεύτηκε δύο: την *Πορσελάνη*, στο οποίο μια πορσελάνινη κούκλα, φτιαγμένη στη Λιμόζ της Γαλλίας στα τέλη 19ου αιώνα, βρίσκεται ξεχασμένη στη βιτρίνα ενός παλαιοπωλείου στην Αθήνα εδώ και 25 χρόνια. Την παραμονή της πρωτοχρονιάς, λίγες ώρες πριν το παλαιοπωλείο κλείσει, ένας άστεγος, που τις τελευταίες μέρες περνάει ξανά και ξανά μπροστά από το μαγαζί κοιτώντας την επίμονα, αποφασίζει να την αποκτήσει. Μαζί ξεκινάνε μια διαδρομή στην Αθήνα τού σήμερα. Δύο παράλληλες ιστορίες, μία στο παρελθόν και μία στο παρόν, ξετυλίγονται με κοινό αφηγητή την κούκλα. Στο άλλο έργο του με τίτλο *Το κλειδί* δύο άνδρες στην ταράτσα ενός πολυώροφου κτηρίου κάπου στα προάστια της Αθήνας, όπου έχει την έδρα της μια πολυεθνική Τράπεζα έχουν ανεβεί να καπνίσουν, λίγο πριν δώσουν συνέντευξη για τη θέση του Strategy Director, την οποία διεκδικούν από κοινού. Όταν αποφασίζουν να κατέβουν κάτω, διαπιστώνουν ότι η πόρτα είναι κλειδωμένη και μπλέκονται σε μια περιπέτεια.

Ο Δημήτρης Παναρετάκης, ηθοποιός και σκηνοθέτης με σπουδές υποκριτικής στο Λονδίνο, γνωρίζει πολύ καλά το μουσικό θέατρο. Έχει γράψει ένα μιούζικαλ (λιμπρέτο και μουσική) με θέμα τη ζωή του Αριστοτέλη Ωνάση στην αγγλική γλώσσα –πλέον και στην ελληνική. Έχει, επίσης, μεταφράσει άγνωστα στο ελληνικό κοινό αγγλικά θεατρικά έργα.

Πολυγραφότατη είναι και η Κλεοπάτρα Εμμανουήλ, παρά το νεαρό της ηλικίας της. Αδημοσίευτα έργα της είναι *Η καντάδα των λύκων* και το *Άννα Μπολέυν: η εξομολόγηση*, ενώ έχει διασκευάσει και ανεβάσει *Τα ανεμοδαρμένα ύψη*[11] της Έμιλυ Μπροντέ και τον *Άρχοντα των δαχτυλιδιών*[12] του Τόλκιν. Η Εμμανουήλ είναι περίπτωση συγγραφέα που ευτύχησε να δημοσιεύσει ένα θεατρικό της έργο. Πρόκειται για το *Σε γνωρίζω...220 χρόνια από τη γέννηση του Διονυσίου Σολωμού*. Το έργο κυκλοφορεί από τις εκδόσεις Ηρόδοτος από το 2017 και ανέβηκε για δύο σεζόν σε θεατρικές σκηνές της Αθήνας.[13]

---

[8] Το έργο ανέβηκε, τελικά, στο θέατρο Άβατον με τον τίτλο *Σαν και πρώτα*, πρεμιέρα 18 Φεβρουαρίου 2019, σε σκηνοθεσία Μιχάλη Τιγκιρίδη.

[9] *Διονυσιακή Νύχτα*, πρεμιέρα 7 Απριλίου 2008 στο Θέατρο Αθηνών, σε σκηνοθεσία Στέλιου Παλούμπη.

[10] *Χωρίς Ντροπή*, πρεμιέρα 24 Νοεμβρίου 2017 στο θέατρο Κάτω απ' τη Γέφυρα, σε σκηνοθεσία Στέφανου Κακαβούλη.

[11] *Ανεμοδαρμένα ύψη*, πρεμιέρα 15 Μαρτίου 2017 στο Ελεύθερο Αυτοδιαχειριζόμενο Θέατρο ΕΜΠΡΟΣ, σε σκηνοθεσία Δημήτρη Παναρετάκη.

[12] Η πρώτη παράσταση του έργου είχε τον τίτλο *Πού' ν' το δαχτυλίδι; Οι μικροί αλλάζουν τον κόσμο*, πρεμιέρα 2 Νοεμβρίου 2013 στο θέατρο Ελυζέ, σε σκηνοθεσία Δημήτρη Παναρετάκη. Την επομένη χρονιά, το έργο ανέβηκε με τον τίτλο *Οι άρχοντες των δαχτυλιδιών-οι μικροί αλλάζουν τον κόσμο*, πρεμιέρα 18 Οκτωβρίου 2014 στο θέατρο Ορφέας, σε σκηνοθεσία Δημήτρη Παναρετάκη.

[13] Κλεοπάτρα Εμμανουήλ, *Σε γνωρίζω...220 χρόνια από τη γέννηση του Διονυσίου Σολωμού*, Αθήνα, Ηρόδοτος, 2017. Πρεμιέρα στις 29 Οκτωβρίου 2017 στο θέατρο Αλκμήνη σε σκηνοθεσία Δημήτρη Παναρετάκη. Το έργο ανέβηκε και την επομένη χρονιά στο Θέατρο 104 με τίτλο *Φως... Διονύσιος Σολωμός*, πρεμιέρα 2 Νοεμβρίου 2018.

Ο εν λόγω εκδοτικός οίκος, αν και ειδικεύεται στη θεωρία του θεάτρου, τη λαογραφία και την ιστορία, επιχειρεί και ένα άνοιγμα προς το θεατρικό βιβλίο. Το πρώτο θεατρικό που εκδόθηκε εκεί ήταν *Το δέντρο* της ποιήτριας Μαρίας Λαϊνά, το 2013.[14] Ακολούθησε, το 2016, *Η εκκρεμότητα* του Τσιμάρα Τζανάτου, σε δίγλωσση έκδοση στα ελληνικά και τα αγγλικά.[15] Τέλος, το 2018 έχουν δημοσιευτεί σε έναν τόμο με γενικό τίτλο *Ο ευτοπικός χάρτης της Ελλάδας* δύο έργα του Αλέξανδρου Κόντου, *Η τελευταία παρτίδα* (δράμα σε τρεις πράξεις) και οι *Φεμινιστές* (κωμωδία σε τρεις πράξεις).[16] Επίσης, είναι χαρακτηριστικό ότι –με εξαίρεση τα δύο τελευταία έργα του Αλέξανδρου Κόντου– τα προηγούμενα τρία είχαν ανεβεί πρώτα επί σκηνής και μετά ακολούθησε η έκδοσή τους, που περιείχε τα στοιχεία των συντελεστών καθώς και φωτογραφίες από την παράσταση. Τα βιβλία λειτούργησαν δηλαδή και ως θεατρικά προγράμματα. Άλλωστε, σε πολλά θεατρικά προγράμματα εμπεριέχεται, πλέον, και το κείμενο και αυτό είναι μάλιστα και ένα κριτήριο των θεατών για την αγορά του προγράμματος. Παρά την ευαισθησία του εκδότη Δ. Σταμούλη προς το θεατρικό κείμενο, ο εκδοτικός οίκος Ηρόδοτος δεν μπορεί να αναλάβει την έκδοση περισσότερων από δύο –το πολύ– έργων τον χρόνο. Τα έργα όμως που αναζητούν εκδότη είναι πολύ περισσότερα.

Από την ενδεικτική αυτή αναφορά, φυσικά, δεν μπορούμε να εξαγάγουμε ασφαλή συμπεράσματα που αφορούν την ελληνική δραματουργία των αρχών του 21ου αιώνα. Αυτό που μπορώ να πω ως μια πρώτη εκτίμηση είναι ότι οι περισσότεροι συγγραφείς είναι συνάμα και σκηνοθέτες ή ηθοποιοί των έργων τους. Ούτε βέβαια το ζητούμενο στην παρούσα φάση είναι να κατηγοριοποιηθούν θεματικές, να αναζητηθούν επιρροές και να επιχειρηθούν αισθητικές αποτιμήσεις. Αυτό που προέχει είναι η γνωριμία και η διάσωση των κειμένων. Γι' αυτό, όσον αφορά στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ, προτείνεται να δημιουργηθεί ένα αρχείο –σε ηλεκτρονική και έντυπη μορφή– στο οποίο, όσοι συγγραφείς επιθυμούν, θα μπορούν να καταθέτουν τα έργα τους, διατηρώντας φυσικά τα πνευματικά τους δικαιώματα. Αν και το Τμήμα διαθέτει ένα πλούσιο αρχείο από θεατρικά προγράμματα, αποκόμματα εφημερίδων, οπτικοακουστικό και φωτογραφικό υλικό,[17] δεν έχει, ωστόσο, ένα αρχείο αδημοσίευτων θεατρικών κειμένων, με αποτέλεσμα μια σημαντική παραγωγή θεατρικής γραφής να παραμένει άγνωστη.[18]

Είναι αλήθεια, πάντως, ότι η έντυπη, κειμενική υπόσταση ενός έργου, συνιστά την ασφαλέστερη διάσωσή του –περισσότερο και από την ηλεκτρονική αποθήκευση. Μια τέτοια προοπτική θα είχε διπλό όφελος. Πρώτον, θα έφερνε ακόμη πιο κοντά το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών στη θεατρική δημιουργία. Δεύτερον, θα διέσωζε ένα corpus θεατρικών έργων το οποίο ενδεχομένως να μην καταφέρει να δει ποτέ το φως της δημοσιότητας και να μείνει έγκλειστο σε ένα όποιου είδους συρτάρι.

---

[14] Μαρία Λαϊνά, *Το δέντρο*, Αθήνα, Ηρόδοτος, 2013. Πρεμιέρα στις 15 Μαΐου 2013 στο Εθνικό Θέατρο-Αίθουσα Εκδηλώσεων, σε σκηνοθεσία Χρύσας Καψούλη.

[15] Τσιμάρας Τζανάτος, *Εκκρεμότητα*, Αθήνα, Ηρόδοτος, 2016. Πρεμιέρα στις 24 Νοεμβρίου 2014 στο θέατρο Αγγέλων Βήμα, σε σκηνοθεσία Βασίλη Νούλα.

[16] Αλέξανδρος Κόντος, *Ο ευτοπικός χάρτης της Ελλάδας*, Αθήνα, Ηρόδοτος, 2018.

[17] Πρβλ. τους Οδηγούς Σπουδών του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, οι οποίοι αναφέρονται σ' αυτό το αρχείο www.theatre.uoa.gr (ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 15.6.2019).

[18] Το μόνο συστηματικό αρχείο που έχω υπόψη μου είναι η πλατφόρμα προώθησης του ελληνικού θεατρικού έργου με τίτλο «The Greek Play Project», που δημιούργησε η θεατρολόγος Ειρήνη Μουντράκη www.greek-theatre.gr (ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 15.6.2019). Ο επισκέπτης της ιστοσελίδας θα βρει περιλήψεις ελληνικών θεατρικών έργων, βιογραφικά στοιχεία των συγγραφέων και θεωρητικά κείμενα για τη δραματουργία τους.

ΕΛΙΣΣΑΒΕΤ ΘΕΟΔΩΡΑΝΟΥ

Η θεατρική Νεφέλη: Η πρωτοπορία ως σταθερή επιλογή

Η παρούσα εισήγηση επικεντρώνεται στην ενδιαφέρουσα θεατρική σειρά του εκδοτικού οίκου Νεφέλη, από την ίδρυσή του το 1979 έως σήμερα. Μια βασική περιοδολόγηση χωρίζει τη δραστηριότητα αυτή σε δύο περιόδους: την πρώτη, που εκτείνεται από την έναρξη των εκδόσεων με ιδρυτή τον Γιάννη Δουβίτσα μέχρι τον θάνατό του το 2003, και τη δεύτερη που διαρκεί από το 2003, όταν αναλαμβάνει ο γιος του Περικλής Δουβίτσας, μέχρι σήμερα. Σκοπός της εισήγησης είναι η ανάδειξη της συνεισφοράς του εκδοτικού οίκου κατά τη διάρκεια της δεύτερης, κυρίως, περιόδου στην προώθηση της κλασικής αλλά και σύγχρονης δραματουργίας, μέσα από την έκδοση σημαντικών έργων του ελληνικού αλλά κυρίως του παγκόσμιου ρεπερτορίου· έργων που δραματουργικά χαρακτηρίζονται από πειραματισμούς και νεωτερισμούς και που ως επί το πλείστον ανεβαίνουν με πρωτοποριακή διάθεση από σχήματα αντίστοιχων στοχεύσεων.

Η έκδοση του πρώτου θεατρικού κειμένου στη Νεφέλη έγινε το 1979 ταυτόχρονα με την ίδρυση του εκδοτικού οίκου, γεγονός που δείχνει τη διάθεση για ποικιλία στα λογοτεχνικά είδη. Παγκόσμια αλλά και νεοελληνική λογοτεχνία, τέχνη, ιστορία, φιλοσοφία, κοινωνιολογία βρέθηκαν στο άμεσο ενδιαφέρον του εκδότη και συνέθεσαν την εκδοτική φυσιογνωμία της Νεφέλης. Βέβαια, την πρώτη δεκαπενταετία του εκδοτικού οίκου, η επιθυμία κάλυψης όλων των προαναφερθέντων τομέων με ποιοτικές εκδόσεις δεν επέτρεψε στον Γιάννη Δουβίτσα να εστιάσει ιδιαίτερα στον τομέα του θεάτρου, καθώς κυκλοφόρησε μόνο δύο τίτλους θεατρικών έργων της παγκόσμιας δραματουργίας.

Το πρώτο ήταν ένα από τα έργα του Μπέρτολτ Μπρεχτ που λίγες φορές συνάντησε τα φώτα της σκηνής, *Τα οράματα της Σιμόν Μασάρ*, σε μετάφραση Σταύρου Ντουφεξή και Άννυς Κολτσιδοπούλου. Έργο το οποίο είχε σκηνοθετήσει ο Ντουφεξής το 1976, στο Εθνικό Θέατρο, χρησιμοποιώντας όμως τότε τη μετάφραση του Δημήτρη Οικονομίδη.[1] Το δεύτερο θεατρικό κείμενο της δεκαετίας του ’80 είναι το *Κρίμα που είναι πόρνη* του Τζων Φορντ, σε μετάφραση του ποιητή Κλείτου Κύρου. Η μετάφραση ανέβηκε την ίδια χρονιά, το 1986, στο Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, σε σκηνοθεσία του Γιάννη Χουβαρδά,[2] ο οποίος θα παίξει τις επόμενες δεκαετίες έναν καταλυτικό ρόλο στις επιλογές των θεατρικών εκδόσεων της Νεφέλης.

Ευχαριστώ θερμά τον Νικηφόρο Παπανδρέου για τις παρατηρήσεις του.

[1] Βλ. στο ψηφιοποιημένο αρχείο του Εθνικού Θεάτρου https://www.nt-archive.gr/play/475 (ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 30.4.2019).

[2] Βλ. στο ψηφιοποιημένο αρχείο του Κ.Θ.Β.Ε. https://ntng.gr/el/discover/digital-museum-single?id=993103 (ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 30.4.2019).

Η Νεφέλη εισάγεται πιο ενεργά στο πεδίο των θεατρικών εκδόσεων στα μέσα της δεκαετίας του ’90, όταν εδραιώνεται η πρώτη σταθερή σχέση με τη μεταφράστρια Μαργαρίτα Μέλμπεργκ, που μεταφράζει από τα σουηδικά έργα δύο νεότερων κλασικών του ευρωπαϊκού θεάτρου, τους *Δανειστές*, την *Καταιγίδα* και τη *Δεσποινίδα Τζούλια* του Στρίντμπεργκ και τη *Γερτρούδη* του Σέντεμπεργκ, τα οποία παίζονται σχεδόν ταυτόχρονα με την έκδοσή τους σε διάφορα θέατρα: Θέατρο Τέχνης,[3] Θέατρο Δωματίου,[4] Θέατρο της Οδού Κεφαλληνίας,[5] αλλά και ΔΗΠΕΘΕ Πάτρας.[6] Η συνεργασία με τη Μέλμπεργκ παραμένει ενεργή μέχρι σήμερα, δεδομένου ότι τον Νοέμβριο επανεκδόθηκε, σε ξαναδουλεμένη μετάφρασή της, *Η κυρά της θάλασσας* του Ίψεν, που είχε πρωτοεκδοθεί το 2010.

Στα μέσα της δεκαετίας του ’90 ξεκινούν και δύο συνεργασίες σχετικές με το σύγχρονο ελληνικό έργο. Η πρώτη, με την Κύπρια συγγραφέα Ευριδίκη Περικλέους-Παπαδοπούλου, της οποίας θα εκδοθούν μέχρι το 2003 τρία θεατρικά έργα, τα οποία ισορροπούν μεταξύ θεατρικότητας και λογοτεχνικότητας. Και η δεύτερη, με την Έλενα Πέγκα, συγγραφέα που πειραματίζεται με τη θεατρική φόρμα, της οποίας θα εκδοθούν από το 1997 μέχρι το 2006 έξι έργα, που θα ανεβούν όλα σε διάφορες σκηνές. Η έκδοση του πρώτου έργου της Πέγκα, *Βαλς εξιτασιόν*, θα σημάνει και την αρχή μιας από τις πιο σταθερές συνεργασίες σε επίπεδο θιάσου, εκείνης με το Θεάτρου του Νότου, το οποίο από το 2003 κι έπειτα θα αναθέτει συστηματικά στη Νεφέλη την έκδοση των θεατρικών κειμένων που ανεβάζει.

Στις λίγες θεατρικές εκδόσεις της πρώτης περιόδου βρίσκουμε επίσης ένα αγνοημένο κλασικό κείμενο, τη *Σελεστίνα* του Φερνάντο Ντε Ρόχας, σε μετάφραση της Άννυς Κολτσιδοπούλου, που ανέβηκε το 1997 σε σκηνοθεσία Σταύρου Ντουφεξή,[7] και ένα σύγχρονο βρετανικό, το έργο του Μάρτιν Κριμπ *Στην εξοχή*, σε μετάφραση της Χριστίνας Μπάμπου-Παγκουρέλη, που ανέβηκε το 2002 από τη Θεατρική Εταιρεία Όψεις σε συνεργασία με το Θέατρο Εμπρός, σε σκηνοθεσία της Άσπας Τομπούλη.[8]

Το 2000 εγκαινιάζεται ένας ακόμη ισχυρός δεσμός της Νεφέλης: αυτή τη φορά με έναν από τους πλέον καταξιωμένους μεταφραστές γερμανόφωνου θεάτρου, τον Γιώργο Δεπάστα. Τα επόμενα χρόνια, ο Δεπάστας θα λειτουργήσει ως φορέας διαφόρων προτάσεων και ακολούθως θα εκδοθούν μεταφράσεις του, οι οποίες ανέβηκαν από σκηνοθέτες που έφερναν μια σημαντική και συχνά πειραματική ματιά στα θεατρικά πράγματα, όπως ο Νίκος Μαστοράκης (*Μια μέρα τον Οκτώβρη* του Γκέοργκ Κάϊζερ, 2000), η Νικαίτη Κοντούρη (*Έντα Γκάμπλερ* του Ίψεν, 2004), η Άντζελα Μπρούσκου (*Ήρθε η ώρα. Τομή* του Άλμπερτ Οστερμάιερ, 2004), ο Βασίλης Παπαβασιλείου (*Ιφιγένεια εν Ταύροις* του Γκαίτε, 2006), ο Στάθης Λιβαθινός (*Ο θάνατος του Δαντόν* του Μπύχνερ, 2011) και η Ιώ Βουλγαράκη (*Οι ληστές* του Σίλλερ, 2014).

[3] Βλ. στο ψηφιοποιημένο αρχείο των παραστάσεων του Θεάτρου Τέχνης Καρόλου Κουν https://www.theatrotechnis.gr/παραστάσεις/αρχείο (ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 30.4.2019).

[4] Βλ. στο ψηφιοποιημένο αρχείο των παραστάσεων του Θεάτρου Δωματίου http://www.theatrodomatiou.gr/el/parastaseis.html (ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 30.4.2019).

[5] Βλ. στο ψηφιοποιημένο αρχείο των παραστάσεων του Θεάτρου της Οδού Κεφαλληνίας https://www.theatrokefallinias.gr/el/events/archive (ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 30.4.2019).

[6] Βλ. στο ψηφιοποιημένο αρχείο των παραστάσεων του ΔΗΠΕΘΕ Πάτρας http://www.dipethepatras.gr/el/shows/oldevents/ (ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 30.4.2019).

[7] Θυμέλη, «*Σελεστίνα* από το “Θέατρο επί τάπητος”», εφ. *Ριζοσπάστης*, 15.7.1997, σ. 22.

[8] «Ανατομία πόθου και απελπισίας», εφ. *Ριζοσπάστης*, 17.1.2002, σ. 31· Ίσμα Μ. Τουλάτου, «Μάρτιν Κριμπ», εφ. *Το Βήμα*, 13.1.2002.

Το 2003, μετά τον θάνατο του Γιάννη Δουβίτσα και την ανάληψη των ηνίων του εκδοτικού οίκου από τον γιο του, το τοπίο της Νεφέλης διαμορφώνεται διαφορετικά. Ο Περικλής Δουβίτσας, έχοντας ζήσει και σπουδάσει στην Αυστρία, τη Γαλλία και τη Γερμανία, φέρνει τη δική του αισθητική, οργάνωση και πολιτική στις εκδόσεις. Δημιουργεί ξεχωριστή θεατρική σειρά, σχεδιάζει και επιμελείται το στήσιμό της και την τιτλοφορεί «Νεφέλη-Παράσταση», αποδεικνύοντας την πρόθεσή του να υποστηρίξει μια διευρυμένη διάσταση του κειμένου, τόσο αναγνωστική όσο και σκηνική, χτίζοντας δηλαδή μια οργανική σχέση των προς έκδοση θεατρικών έργων με τις παραστάσεις τους, η οποία θεμελιώνεται πάνω στις μόνιμες συνεργασίες που γεννήθηκαν με θιάσους του ελεύθερου θεάτρου αλλά και με το Εθνικό Θέατρο. Ο νεαρός Δουβίτσας αύξησε ραγδαία την εκδοτική δραστηριότητα στον τομέα του θεάτρου, εκδίδοντας 79 έργα σε μια δεκαπενταετία, σε αντίθεση με την μικρότερη προηγούμενη θεατρική παραγωγή που αποτελούνταν από 17 έργα σε μια περίοδο 23 ετών. Παράλληλα αυξήθηκε ο αριθμός των έργων που εκδόθηκαν με αφορμή μια παράσταση: από τα 79 έργα της δεύτερης περιόδου, τα 71 εκδόθηκαν εν όψει της παράστασής τους. Οι σχέσεις και οι συνεργασίες που καλλιεργούνται στις δύο περιόδους αποτυπώνονται και στις εκδοτικές επιλογές. Έτσι, παρατηρούμε ότι στην πρώτη περίοδο το σύγχρονο ελληνικό έργο υπερισχύει με οχτώ έργα, αντικατοπτρίζοντας τις συνεργασίες του Γιάννη Δουβίτσα με Έλληνες συγγραφείς· ακολουθεί το ξένο νεότερο κλασικό έργο του 20ού αιώνα με έξι εκδόσεις, το ξένο κλασικό έργο με δύο έργα και το σύγχρονο ξένο έργο με ένα έργο, ενώ δεν εκδίδεται κανένα έργο αρχαίου δράματος, όπως και κανένα παλαιότερο νεοελληνικό. Στη δεύτερη περίοδο, τα περισσότερα εκδιδόμενα έργα ανήκουν στο ξένο κλασικό ρεπερτόριο με 25 έργα και το ξένο νεότερο κλασικό δραματολόγιο με 18 έργα, την τρίτη θέση μοιράζονται το σύγχρονο ξένο και το σύγχρονο νεοελληνικό έργο με 13 έργα αντίστοιχα, ενώ εκδίδονται για πρώτη φορά επτά έργα αρχαίου δράματος και τρία παλαιότερα ελληνικά.

Το βάπτισμα του Περικλή Δουβίτσα στην κολυμβήθρα των θεατρικών εκδόσεων έρχεται μετά από πρόταση του Γιάννη Χουβαρδά, ιδρυτή και διευθυντή του Θεάτρου του Νότου, σημαντικού θεατρικού φυτωρίου του νεοελληνικού θεάτρου, ο οποίος συνεργάζεται με τη Νεφέλη από το 2003, συνεργασία που συνεχίστηκε και κατά τη διευθυντική θητεία του Χουβαρδά στο Εθνικό Θέατρο. Ο Χουβαρδάς και με τις δύο ιδιότητές του συνέβαλε στην επαφή του ελληνικού κοινού με το κλασικό αλλά και με το σύγχρονο γερμανόφωνο ρεπερτόριο και στη δημιουργία ενός δίαυλου επικοινωνίας της ελληνικής θεατρικής σκηνής με τη σύγχρονη ευρωπαϊκή, μέσα από την επιλογή συγκεκριμένων έργων, συνήθως άπαιχτων στην Ελλάδα, στο πλαίσιο της εξερεύνησης νέων θεατρικών τάσεων και της ανάδειξης νέων καλλιτεχνικών δυνάμεων. Η χρονική στιγμή δεν ήταν τυχαία, πρόκειται για μια εποχή όπου υπάρχει αύξηση του νεανικού κοινού που αναζητεί καλλιτεχνικές καινοτομίες, καθώς ανθούν τα θέατρα ρεπερτορίου που στηρίχτηκαν στον καθοριστικό θεσμό των κρατικών επιχορηγήσεων. Οι 43 εκδόσεις θεατρικών έργων που ανέβηκαν στη σκηνή από το 2003 έως το 2012 στο Θέατρο του Νότου και στο Εθνικό Θέατρο ήρθαν να καλύψουν ένα μεγάλο κενό καλών μεταφράσεων, κυρίως του γερμανόφωνου και του αγγλόφωνου και λιγότερο του ρωσόφωνου και του γαλλόφωνου ρεπερτορίου. Στο Θέατρο του Νότου[9] συναντούμε μεταφράσεις έργων ξένων κλασικών, όπως το *Χειμωνιάτικο παραμύθι* και ο *Βασιλιάς Ιωάννης* του Σαίξπηρ, *Ο θάνατος του Δαντόν* του Μπύχνερ, *Η ζωή είναι όνειρο* του Καλντερόν, *Αμφιτρύων* του Κλάϊστ, *Κλαβίγκο* του Γκαίτε, *Σάρα Σάμσον* του Γκότχολντ Εφραίμ Λέσσινγκ, *Βερενίκη* του Ρακίνα και *Οικογενειακή Υπόθεση (Σε στενό οικογενειακό κύ-*

[9] Σύμφωνα με την παραστασιογραφία του Θεάτρου του Νότου που μας παραχώρησε η υπεύθυνη επικοινωνίας του θεάτρου, Αργυρώ Μποζώνη.

κλο) του Αλεξάντρ Οστρόφσκι, έργα ξένων νεότερων κλασικών, όπως το *Μια μέρα τον Οκτώβρη* του Γκέοργκ Κάιζερ, *Έρωτες* του Σνίτσλερ, *Ο πελεκάνος* του Στρίντμπεργκ, μεταφράσεις έργων σύγχρονων ξένων συγγραφέων, όπως η *Υψηλή τάση* της Άμπι Μόργκαν, *Αραβική νύχτα* του Ρόλαντ Σιμελπφένιχ, *Τόσο όμορφα* του Γιον Φόσσε, *Τέσσερις εικόνες αγάπης* του Λουκάς Μπέρφους, *Πολύ μακριά* της Κάρυλ Τσέρτσιλ, *Ο πουπουλένιος* του Μάρτιν Μακ Ντόνα και *Άγριοι – Ο άνδρας με τα θλιμμένα μάτια* του Χεντλ Κλάους καθώς και έργα ελλήνων συγγραφέων, όπως το *Βαλς εξιτασιόν* της Έλενας Πέγκα και το *Περιπέτεια στην πόλη και στην εξοχή* του Ακύλλα Καραζήση. Βασικοί μεταφραστές στο Θέατρο του Νότου ήταν ο Γιώργος Δεπάστας στο γερμανόφωνο θέατρο, ο Νίκος Χατζόπουλος και η Χριστίνα Μπάμπου-Παγκουρέλη στα αγγλικά έργα, ενώ συνεργάστηκαν επίσης η Μαργαρίτα Μέλμπεργκ και ο Στρατής Πασχάλης. Στην περίοδο που ο Χουβαρδάς βρέθηκε στο τιμόνι του Εθνικού Θεάτρου,[10] εξαιτίας ακριβώς του ευρύτατου ρεπερτορίου που έχει συνήθως ένας τέτοιος οργανισμός, σημειώνονται και οι πρώτες εκδόσεις κειμένων αρχαίου δράματος, όπως οι *Πέρσες* του Αισχύλου, η *Άλκηστη* και ο *Ορέστης* του Ευριπίδη. Επίσης, σε συνεργασία με το Εθνικό εκδίδονται μεταφράσεις κλασικών έργων, όπως *Το ημέρωμα της στρίγγλας*, *Η τρικυμία*, ο *Τίτος Ανδρόνικος* και ο *Περικλής* του Σαίξπηρ, *Το ημερολόγιο ενός απατεώνα* του Οστρόφσκι, *Η τριλογία του παραθερισμού* του Γκολντόνι, *Εμίλια Γκαλότι* του Λέσσινγκ και *Δον Ζουάν ή Ο πέτρινος δείπνος* του Μολιέρου, μεταφράσεις νεότερων κλασικών έργων, όπως *Η κασετίνα* του Καρλ Στέρνχαιμ, *Ιστορίες από το δάσος της Βιέννης* του Έντεν Φον Χόρβατ, *Το ξύπνημα της άνοιξης* του Βέντεκιντ, *Οι παίκτες* του Γκόγκολ, *Στον βυθό* του Γκόρκι, *Η κυρά της θάλασσας* του Ίψεν, *Συρανό ντε Μπερζεράκ* του Ροστάν, μεταφράσεις έργων σύγχρονων συγγραφέων, όπως η *Πλαστελίνη* του Βασίλι Σιγκάρεφ, *Ο έμπορος του Λας Βέγκας* του Μαρκ Φον Χέννινγκ, *Η καλή οικογένεια* του Γιούακιμ Πιρινέν, *Ο άσχημος* του Μάριους Φον Μάγιενμπουργκ καθώς επίσης και το έργο *Του Κουτρούλη ο γάμος* του Αλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβή.

Θα πρέπει στο σημείο αυτό να σημειώσουμε ότι το Θέατρο του Νότου και το Εθνικό Θέατρο, οι δύο αυτοί τόσο διαφορετικοί θεατρικοί οργανισμοί, αντιμετώπισαν με τελείως διαφορετικό τρόπο τις θεατρικές εκδόσεις των έργων που ανέβαζαν. Σε ό,τι αφορά το Θέατρο του Νότου, είναι χαρακτηριστικό ότι όσα κείμενα κυκλοφόρησαν στην εποχή πριν την οικονομική κρίση, πουλούσαν στο θέατρο περίπου 500 αντίτυπα στη διάρκεια των παραστάσεων, μέγεθος καθόλου αμελητέο σε σύγκριση με τη μεταγενέστερη πτώση που υπέστη ο συγκεκριμένος τομέας. Θα πρέπει να προσθέσουμε ότι το Θέατρο του Νότου πίστεψε πολύ σ' αυτήν την προσπάθεια και υποστήριξε με κάθε δυνατό τρόπο την προώθηση των έργων στο κοινό της παράστασης, πουλώντας τα μαζί με το πρόγραμμα. Αντίθετα, το Εθνικό έπαιρνε στο θέατρο λίγα αντίτυπα της εκάστοτε έκδοσης, τα οποία σημείωναν ελάχιστη εμπορική κίνηση, καθώς δεν φαίνεται να υπάρχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την προώθησή τους, αφού τοποθετούνται προς πώληση μόνο στο βιβλιοπωλείο και όχι συνοδευτικά μαζί με το πρόγραμμα της παράστασης. Έτσι, ένα έργο θα πουλήσει με δυσκολία 100 αντίτυπα στη διάρκεια των παραστάσεων στο Εθνικό και άλλα τόσα μετά τη διανομή του σε διάφορα βιβλιοπωλεία ανά την Ελλάδα.[11]

[10] Βλ. στο ψηφιοποιημένο αρχείο του Εθνικού Θεάτρου http://www.nt-archive.gr/plays.aspx (ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 1.5.2019).

[11] Συνέντευξη του Περικλή Δουβίτσα στη γράφουσα, 10 Ιουνίου 2018.

Το 2009 η Νεφέλη ξεκινά άλλη μια σταθερή συνεργασία με τον σκηνοθέτη Σάββα Στρούμπο και την ομάδα Σημείο Μηδέν,[12] που από την έναρξη της δραστηριότητάς της θα αναθέσει στον εκδοτικό οίκο να κυκλοφορεί τα κείμενα που ανεβάζει. Στην περίπτωση του Σημείου Μηδέν, οι εκδόσεις των έργων *Στη σωφρονιστική αποικία* και *Η μεταμόρφωση* του Κάφκα, *Οι δίκαιοι* του Καμύ, *Βόυτσεκ* του Μπύχνερ, *Τρωάς* του Δημήτρη Δημητριάδη, *Εμείς* του Γιεβγκένι Ζαμιάτιν, και *Θραύσματα από Κάφκα* του Γκεόργκι Κουρτάγκ ξεχωρίζουν από τις υπόλοιπες εκδόσεις θεατρικών έργων του οίκου, εξαιτίας της ιδιαιτερότητάς τους. Συγκεκριμένα, λειτουργούν ως πρόγραμμα, καθώς το εκάστοτε βιβλίο περιλαμβάνει όχι μόνο το κείμενο του έργου, αλλά και τη διανομή, βιογραφικά ηθοποιών, κείμενα συντελεστών, φωτογραφίες της παράστασης και άλλες πληροφορίες.

Ο Στρούμπος και ο Χουβαρδάς βλέπουν με μεγάλο ενδιαφέρον το θέμα των θεατρικών εκδόσεων, καθώς το τυπωμένο κείμενο αποτελεί για εκείνους μια πρωταρχικής σημασίας πτυχή της θεατρικής διαδικασίας. Αυτό συνδέεται με τη σημαντική θέση που καταλαμβάνει πλέον η μετάφραση στην παράσταση, με τη μεταφραστική διαδικασία που αλλάζει καθοριστικά στη δεκαετία του '90[13] και με τον μεταφραστή να εξελίσσεται σ' έναν βασικό κατ' ουσίαν συντελεστή, που συμμετέχει στην παραγωγή της παράστασης και στην επεξεργασία του κειμένου κατά τη διάρκεια των προβών. Το ύφος που δημιουργεί μια μετάφραση, με την ιδιαιτερότητα της γλώσσας που φέρει και την πολυπλοκότητά της, χαρακτηρίζει την παράσταση και τους στόχους της.[14] Επομένως, τα θεατρικά έργα της Νεφέλης, εκτός από την αναγνωστική τους διάσταση φέρουν και την παραστασιακή τους διάσταση, αφού πρόκειται για τα κείμενα της παράστασης όπως διαμορφώθηκαν κατά τη διάρκεια των προβών. Το κείμενο της παράστασης είναι αυτό που τελικά εκδίδεται.[15] Πρόκειται για μια ζωντανή διαδικασία, καθώς μέχρι την τελευταία στιγμή, ακόμη και μετά την πρεμιέρα, συμπεριλαμβάνεται το σύνολο των αλλαγών της ομάδας πάνω στο κείμενο, ενώ για τις ανάγκες των πρώτων δύο-τριών παραστάσεων προηγείται μια έκδοση 50 αντιτύπων. Όλο αυτό το εγχείρημα, σύμφωνα με τον εκδότη, είναι εφικτό χάρη στους ταχύτατους χρόνους με τους οποίους δουλεύει ο εκδοτικός οίκος, κρατώντας υψηλή την ποιότητα με την προσεκτική επιμέλεια και την ιδιαίτερη αισθητική στην επιλογή χαρτιού και σχεδιασμού του εξωφύλλου, που καθιστά τη θεατρική σειρά εύκολα διακριτή.

Το 2004, η νέα θεατρολόγος Δήμητρα Κονδυλάκη επιστρέφει από το Παρίσι και αναλαμβάνει αρχικά τις δημόσιες σχέσεις των εκδόσεων, προτείνοντας παράλληλα δύο εκδόσεις: την *Τιμή της ανταρσίας στη μαύρη αγορά* του Δημήτρη Δημητριάδη και τη μετάφραση που έκανε ο ίδιος στο *Εσωτερικό* του Μαίτερλινκ, που κυκλοφόρησαν το 2005. Τα δύο κείμενα δεν εκδόθηκαν με την αφορμή μιας παράστασης. *Η Τιμή της ανταρσίας στη μαύρη αγορά* δεν έχει ανεβεί

---

[12] Βλ. στο ψηφιοποιημένο αρχείο της Ομάδας Σημείο Μηδέν http://simeiomiden.gr/shows/ (ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 1.5.2019).

[13] Άννα Ταμπάκη, «Η συμβολή της μετάφρασης στην επανάκτηση του γαλλικού κλασικού ρεπερτορίου στην Ελλάδα του τέλους του 20ού αιώνα. Σκέψεις και αισθητικές αποτιμήσεις. Μια πρώτη προσέγγιση», Δ. Φίλιας, Μ. Βελιώτη-Γεωργοπούλου & Α. Βλαβιανού (επιμ.), *Πολύχρωμες ψηφίδες. Γαλλοφωνία και πολυπολιτισμικότητα*, Αθήνα, Γρηγόρη, 2013, σσ. 157-170.

[14] Μυρτώ Λοβέρδου, «Πέρα από τις γλώσσες», εφ. *Το Βήμα*, 21.6.2009· Πλάτων Μαυρομούστακος, «Θεατρικές αναγνώσεις», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 30.5.1999, σ. 51.

[15] Για τη σπουδαιότητα των θεατρικών μεταφράσεων που περιλαμβάνουν τις κειμενικές προσαρμογές, οι οποίες διαμορφώνονται στις πρόβες μιας παράστασης, βλ. Βίκυ Μακελλαράκη, «Η θεατρική μετάφραση: θεωρία και πράξη», *Πρακτικά 1ης Συνάντησης Νέων Μεταφρασεολόγων με τίτλο «Μεταφραστικές Σπουδές και Έρευνα στην Ελλάδα»*, Θεσσαλονίκη 1-3.11.2006, ΑΠΘ, στο http://www.enl.auth.gr/translation/PDF/Makellaraki.pdf (ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 30.4.2019).

ποτέ στην Ελλάδα αλλά μόνο στο Παρίσι, το 1968, από τον Patrice Chéreau,[16] ενώ το *Εσωτερικό* σε μετάφραση του Δημητριάδη παίχτηκε μία δεκαετία αργότερα, το 2014, από την ομάδα Ατονάλ, σε σκηνοθεσία της Σοφίας Μαραθάκη, στο Θέατρο του Νέου Κόσμου.[17] Οι δύο αυτές προτάσεις της Κονδυλάκη συγκαταλέγονται στη σειρά «Η γλώσσα του θεάτρου», την οποία διευθύνει, μαζί με τη σειρά «Νεφέλη-Παράσταση», από το 2005 η ίδια. Η σειρά «Η γλώσσα του θεάτρου» εμπλουτίζεται το 2008 με δύο ακόμα προτάσεις της Κονδυλάκη: δύο κείμενα του Γιάννη Μαυριτσάκη, το *Wolfang* και *Το τυφλό σημείο*, που παίχτηκαν από το Εθνικό Θέατρο σε σκηνοθεσία Κατερίνας Ευαγγελάτου[18] και από το Θέατρο Πορεία σε σκηνοθεσία Μάρθας Φριντζήλα,[19] αντίστοιχα. Τα τελευταία χρόνια, μετά την οικονομική κρίση, η σειρά ατόνησε, γιατί είχε σαν κύριο στόχο να φιλοξενήσει «κείμενα εκτός σκηνικής επικαιρότητας και ανέκδοτα, ως επί το πλείστον, στην Ελλάδα», απευθυνόμενη σε ανθρώπους του θεάτρου, μια προσπάθεια που δεν στήριξε το κοινό. Το 2010, η Κονδυλάκη φέρνει στο τραπέζι της Νεφέλης μία ακόμη εκπρόσωπο της ελληνικής αβανγκάρντ, τη Ρούλα Πατεράκη, η οποία μετέφρασε με τον Αντώνη Γαλέο τους *Εξόριστους* του Τζαίημς Τζόυς, έργο που σκηνοθέτησε η ίδια στην Εταιρεία Θεάτρου Συν-Επί.

Την τελευταία δεκαετία, δύο ακόμη προτάσεις έρχονται από την Ελένη Βαροπούλου για τις μεταφράσεις του *Προμηθέα Δεσμώτη* του Αισχύλου, που ανέβηκε το 2010 σε σκηνοθεσία του Θόδωρου Τερζόπουλου (συμπαραγωγή του Θεάτρου Άττις και του Φεστιβάλ Αθηνών),[20] και της μπρεχτικής όπερας *Άνοδος και πτώση της πόλης Μαχαγκόνυ*, που παρουσιάστηκε με διεθνή διανομή το 2012 σε σκηνοθεσία της ξένης θεατρικής ομάδας La Fura dels Baus (συμπαραγωγή της ομάδας και του Teatro Real της Μαδρίτης) στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών,[21] ενώ εκδίδονται δύο ακόμη σύγχρονα ελληνικά έργα: η *Αυτοκρατορία (I have your data)* του Γιώργου Βέλτσου, που σκηνοθετήθηκε από τον Μιχαήλ Μαρμαρινό το 2014 στο Μέγαρο Μουσικής Θεσσαλονίκης (συμπαραγωγή του Μεγάρου Θεσσαλονίκης και του ΚΘΒΕ)[22] και *Ο βασιλιάς της Ασίας* του Γιώργου Χειμωνά, που ανέβηκε την ίδια χρονιά σε σκηνοθεσία Κωνσταντίνου Χατζή στο Ίδρυμα Μιχάλη Κακογιάννη.[23] Επίσης, ξεχωριστή για το σύγχρονο ελληνικό θέατρο είναι η συμφωνία για την έκδοση των θεατρικών απάντων του Δημήτρη Δημητριάδη, που άρχισε το 2013. Πρόκειται για μια, κατά κάποιο τρόπο, αυτόνομη θεατρική σειρά, η οποία διαφοροποιείται ως προς την αισθητική, καθώς χρησιμοποιούνται για τα εξώφυλλα σχέδια του ίδιου του συγγραφέα, ενώ στη σειρά συμπεριλαμβάνονται και οι μεταφράσεις έργων αρχαίου δράματος του Δημητριάδη. Ακόμη, στο πλαίσιο της κυκλοφορίας των Απάντων του Γιάννη Σκαρίμπα, έχουν εκδοθεί το *Αντι-Καραγκιόζης ο Μέγας* και *Το βατερλώ δυό γελοίων - Δράμα σε 3 πρά-*

[16] Δήμητρα Κονδυλάκη, *Ο θεατρικός Δημήτρης Δημητριάδης*, Αθήνα, Νεφέλη, 2015, *σσ.* 20-21.

[17] Βλ. στο ψηφιοποιημένο αρχείο παραστάσεων του Θεάτρου του Νέου Κόσμου http://nkt.gr/play/6/eswteriko/ (ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 1.5.2019).

[18] Βλ. στο ψηφιοποιημένο αρχείο παραστάσεων του Εθνικού Θεάτρου https://www.n-t.gr/el/events/oldevents/wolfgang (ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 1.5.2019).

[19] Βλ. στο ψηφιοποιημένο αρχείο παραστάσεων του Θεάτρου Πορεία https://poreiatheatre.com/plays/tyfloshmeio/ (ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 1.5.2019).

[20] Βλ. στο ψηφιοποιημένο αρχείο παραστάσεων του Θεάτρου Άττις http://attistheatre.com/show/promitheas-desmotis-2010/ (ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 1.5.2019).

[21] Βλ. στην ιστοσελίδα The Kurt Weill Foundation for Music https://www.kwf.org/pages/n-teatro-real-mahagonny-travels-to-athens.html (ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 2.5.2019).

[22] Βλ. στο ψηφιοποιημένο αρχείο του Κ.Θ.Β.Ε. https://ntng.gr/el/discover/digital-museum-single?id=1029205 (ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 2.5.2019).

[23] Βλ. στην ιστοσελίδα του Ιδρύματος Μιχάλης Κακογιάννης https://mcf.gr/el/el-1424/ (ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 2.5.2019).

ξεις (1939), κείμενα που δεν έχουν παιχτεί στη σκηνή, ενώ είναι υπό έκδοση όλα τα υπόλοιπα θεατρικά του νεωτεριστή συγγραφέα σε έναν τόμο (εκτός από τον *Ήχο του κώδωνος* που κυκλοφόρησε από τον εκδοτικό οίκο Gutenberg).[24]

Από το 2011 μέχρι και το 2013 παρατηρείται μια πτώση στον τομέα των θεατρικών εκδόσεων της Νεφέλης, που ακολουθεί την γενικότερη μείωση της αγοραστικής δύναμης του αναγνωστικού κοινού εξαιτίας της οικονομικής κρίσης. Τις χρονιές εκείνες εκδίδονται δύο περίπου τίτλοι ανά έτος, αριθμός που θα διπλασιαστεί από το 2014, φτάνοντας στα τέσσερα με πέντε θεατρικά έργα τον χρόνο. Πάρα την αλλαγή της εκδοτικής αγοράς λόγω της κρίσης, ο εκδότης θεωρεί ότι έχει λόγο ύπαρξης μια έκδοση κλασικής δραματουργίας που καταφέρνει να πουλήσει 500 αντίτυπα σε βάθος πενταετίας (καλύπτοντας έτσι τα έξοδά της), ενώ πετυχημένη είναι η έκδοση θεατρικού έργου που θα ξεπεράσει την πώληση 1000 αντιτύπων. Τα περισσότερα κλασικά κείμενα κάνουν και δεύτερη έκδοση, αλλά ελάχιστες είναι οι περιπτώσεις που ξεπέρασαν τα 1000 αντίτυπα: *Η ζωή είναι όνειρο* του Καλντερόν, *Ο θάνατος του Δαντόν* του Μπύχνερ, το *Χειμωνιάτικο παραμύθι* του Σαίξπηρ και το *Κλαβίγκο* του Γκαίτε, ενώ ο *Συρανό ντε Μπερζεράκ* του Ροστάν αποδείχθηκε ιδιαιτέρως ευπώλητος κάνοντας τρεις εκδόσεις. Αντίθετα, τα ελληνικά και ξένα σύγχρονα έργα τυπώνονται μόνο σε 200-300 αντίτυπα και μετά σε 50άδες· τα περισσότερα αντίτυπα πωλούνται στο θέατρο κατά τη διάρκεια της παράστασης και σχεδόν καθόλου στα βιβλιοπωλεία αργότερα, ενώ μόνο κατ' εξαίρεση κάποια θα καταφέρουν να ανατυπωθούν. Σύμφωνα με τα στοιχεία που αντλήσαμε από τον εκδοτικό οίκο, τα κείμενα του αρχαίου ελληνικού δράματος είναι σε θέση να πουλήσουν μόνο όσο διαρκεί η παράσταση και δεν επανεκδίδονται δεύτερη φορά, καταδεικνύοντας έτσι το πρόσκαιρο ενδιαφέρον που εκδηλώνεται εξαιτίας των πολλαπλών μεταφράσεων που προτείνονται κάθε καλοκαίρι.

Με όλα αυτά τα δεδομένα, η γενικότερη αίσθηση του εκδότη είναι ότι η θεατρική σειρά είναι βιώσιμη, αφού διαπιστώνεται η ύπαρξη και η ανταπόκριση ενός μόνιμου, αν και περιορισμένου, αναγνωστικού κοινού ικανού να τη στηρίξει. Ο γενικός χαρακτήρας του εκδοτικού οίκου προσφέρει στη σειρά μεγάλη εμβέλεια, δεδομένου ότι οι θεατρικές εκδόσεις κυκλοφορούν και διανέμονται σε όλη τη χώρα. Σκοπός αυτής της διευρυμένης κυκλοφορίας, σύμφωνα με τον εκδότη, είναι να βρεθεί ο αναγνώστης της λογοτεχνίας κοντά στη θεατρική γραφή κι αυτή να διαβαστεί ως λογοτεχνία πέρα από την παραστάσιμη μορφή της.

Συμπερασματικά, θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι φορείς των προτάσεων για νέες εκδόσεις είναι η ίδια η Νεφέλη αλλά και διάφοροι μεταφραστές και σκηνοθέτες του σύγχρονου ελληνικού θεάτρου. Η εκδοτική φιλοσοφία της θεατρικής Νεφέλης διέπεται από την επιθυμία της ανάδειξης καινούριων και πειραματικών προσπαθειών ερευνητικού θεάτρου, τόσο σε επίπεδο παράστασης, με τις σταθερές συνεργασίες με πρωτοποριακές θεατρικές κινήσεις που ασχολούνται με το μεταμοντέρνο θέατρο (όπως το Θέατρο του Νότου, το Σημείο Μηδέν, το Εθνικό Θέατρο επί θητείας Χουβαρδά) και με σκηνοθέτες που θέλουν να δοκιμάσουν έναν πειραματικό τρόπο στο θέατρο, όσο και σε επίπεδο δραματουργίας, με την παρουσίαση πρωτοποριακών συγγραφέων.

[24] Συμεών Γρ. Σταμπουλού, «Απρόσμενες όψεις του Γιάννη Σκαρίμπα ως θεατρικού συγγραφέα», *Χρόνος*, τχ. 62, 25.6.2018 https://chronos.fairead.net/stampoulou-skaribas-theatro (ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 30.4.2019).

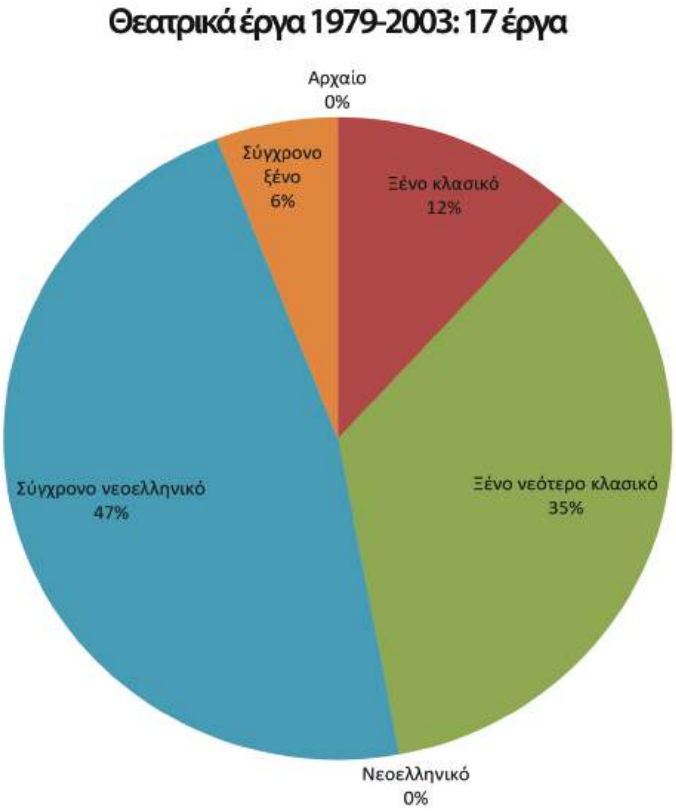
Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Περικλής Δουβίτσας,[25] αυτό που ενδιέφερε διαχρονικά τη Νεφέλη και χαρακτηρίζει την εκδοτική πολιτική της είναι η προβολή της «καινούριας τέχνης» που θα γεννήσει έναν διάλογο στον τομέα του πολιτισμού. Αν συνυπολογίσουμε και τον γενικότερα μικρό αριθμό μεταφράσεων που εκδίδονται, καθώς οι περισσότερες συνήθως μόνο παίζονται, είναι αναμφισβήτητη η συμβολή των εκδόσεων στην προώθηση τόσο της κλασικής όσο και της σύγχρονης δραματουργίας αλλά και της σκηνικής δραστηριότητας στον τόπο μας.

Εικ. 1. Θεατρικά έργα που εκδόθηκαν από τη «Νεφέλη» την περίοδο 2003-2008 με αφορμή παραστάσεις που ανεβάστηκαν στο Θέατρο του Νότου.

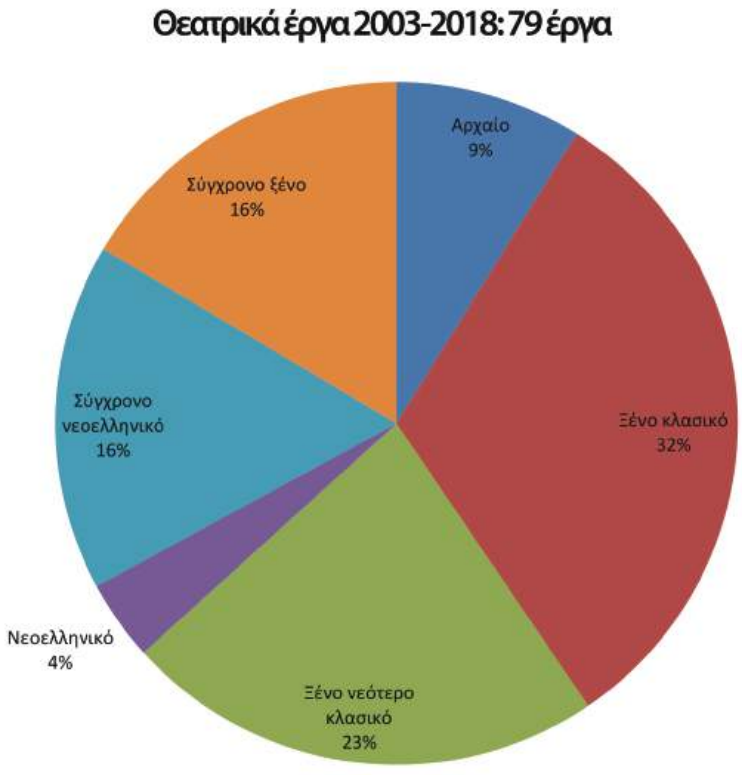
[25] Συνέντευξη του Περικλή Δουβίτσα στη γράφουσα, 10 Ιουνίου 2018.

Εικ. 2. Θεατρικά έργα που εκδόθηκαν από τη «Νεφέλη» την περίοδο 2007-2012 με αφορμή παραστάσεις που ανεβάστηκαν στο Εθνικό Θέατρο.

Εικ. 3. Θεατρικά έργα που εκδόθηκαν από τη «Νεφέλη» την περίοδο 2009-2019 με αφορμή παραστάσεις που ανεβάστηκαν από την Ομάδα Σημείο Μηδέν.



Εικ. 4. Θεατρικά έργα που εκδόθηκαν από τη «Νεφέλη» την πρώτη περίοδο (1979-2003) με εκδότη τον Γιάννη Δουβίτσα.



Εικ. 5. Θεατρικά έργα που εκδόθηκαν από τη «Νεφέλη» τη δεύτερη περίοδο (2003-2018) με εκδότη τον Περικλή Δουβίτσα.

Θεατρικά περιοδικά

ΓΙΑΝΝΗΣ ΚΑΠΠΑΣ

Τα πρώτα θεατρικά περιοδικά του 19ου αιώνα: Μια κριτική ανάγνωση

Ιστορικό πλαίσιο

Στην ιστορική πορεία του ελληνικού Τύπου, οι περιοδικές εκδόσεις οι σχετικές με το θέατρο κατέχουν μια συγκεκριμένη θέση. Ίσως να θεωρούσε κάποιος πως στην κατηγορία αυτή περιλαμβάνονται ασήμαντοι τίτλοι ή ανάξια λόγου έντυπα,[1] ωστόσο τα θεατρικά περιοδικά διεκδικούν τη δική τους αυτόνομη και ξεχωριστή παρουσία και σημασία στην ιστορική χρονογραμμή του νεοελληνικού θεάτρου.[2]

Στην παρούσα εισήγηση, σχετικά με την κατηγορία του θεατρικού περιοδικού εντύπου, θα επιχειρηθεί συμπυκνωμένα –και μετά από επιλογή– μια πρώτη περιήγηση στο λιγότερο γνωστό κεφάλαιο της έκδοσης των πρώτων σωζώμενων ελληνικών θεατρικών περιοδικών του 19ου αιώνα. Για λόγους μεθοδολογίας, απαιτείται μια αναγκαία αποσαφήνιση: Η χρήση του όρου «θεατρικά περιοδικά» μόνο σαφής και ακριβής δεν είναι για τα κριτήρια αντιμετώπισης του υλικού, τα οποία τέθηκαν. Ο όρος «περιοδικό» δεν αντιμετωπίζεται με τα τυπικά σημερινά κριτήρια, όσον αφορά στην εμφάνιση του εντύπου και τη δημοσιευμένη ύλη, αλλά λειτουργεί ως όρος-ομπρέλα για να συμπεριλάβει τόσο τα θεατρικά περιοδικά όσο και αντίστοιχες εφημερίδες της περιόδου. Οι συχνές επικαλύψεις που χρησιμοποιήθηκαν διαχρονικά για να προσδιορίσουν το είδος κάθε δημοσιεύματος που κυκλοφορούσε στα έντυπα, ειδικά στον 19ο αιώνα, δεν μας επιτρέπουν να προχωρήσουμε πάντοτε σε σαφή διαχωρισμό εφημερίδων και περιοδικών. Συχνά έχουν χαρακτηρισθεί πολυσέλιδα περιοδικά ως εφημερίδες και ολιγοσέλιδα φύλλα ως περιοδικά.[3] Συνεπώς, μελετήθηκαν ισότιμα: α) περιοδικά που δημοσιεύουν αποκλειστικά ή σχεδόν αποκλειστικά κριτικά κείμενα, μελέτες, θεατρικά έργα, κριτικές, δοκίμια, ειδήσεις για θέματα ή πρόσωπα του θεάτρου, και β) εφημερίδες που δημοσιεύουν αμιγώς θεατρική ύλη και σχετικές ειδήσεις.[4]

Η παρούσα εργασία υλοποιήθηκε με υποτροφία του ΙΚΥ, η οποία χρηματοδοτήθηκε από την Πράξη «ΕΝΙΣΧΥΣΗ ΤΟΥ ΑΝΘΡΩΠΙΝΟΥ ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΟΥ ΔΥΝΑΜΙΚΟΥ ΜΕΣΩ ΤΗΣ ΥΛΟΠΟΙΗΣΗΣ ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ», από πόρους του Ε.Π. «Ανάπτυξη Ανθρώπινου Δυναμικού, Εκπαίδευση και Διά Βίου Μάθηση, 2014-2020».

[1] Χαράλαμπος Λ. Καράογλου (εποπτεία), *Περιοδικά Λόγου & Τέχνης, 1901-1940. Τόμος Πρώτος: Αθηναϊκά Περιοδικά, 1901-1925*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 1996, σσ. 23-24.

[2] Καράογλου, *Περιοδικά Λόγου & Τέχνης*, σ. 19.

[3] Λουκία Δρούλια, Γιούλα Κουτσοπανάγου, *Εγκυκλοπαίδεια του ελληνικού Τύπου, 1784-1974. Τόμος Πρώτος Α-Δ*, Αθήνα, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών - Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, 2008, σσ. 13-14.

[4] Καράογλου, *Περιοδικά Λόγου & Τέχνης*, σσ. 22-23.

Η αναγκαιότητα της ανάπτυξης θεατρικών περιοδικών εκδόσεων προήλθε μέσα από συνθήκες που διαμορφώθηκαν από τη δεκαετία του 1850 κι έπειτα. Οι θεατρικές οσμώσεις που σημειώθηκαν ενεργοποίησαν τα εκδοτικά κλειδιά, ώστε γύρω στο 1875 να εμφανισθεί η πρώτη εκδοτική δραστηριότητα με θεατρική κατεύθυνση. Μολονότι οι συνθήκες δεν οδηγούν σε απολύτως μετρήσιμα και προσδιοριστικά στοιχεία της παραπάνω αναγκαιότητας, υποδηλώνουν εν τούτοις τους διαμορφωτικούς παράγοντες που συντέλεσαν στην εμφάνιση της συγκεκριμένης εκδοτικής επιλογής.

Οι θίασοι των μπουλουκιών, χωρίς οργανωμένη εσωτερική συγκρότηση και με ευκαιριακή δομή, είχαν εμφανισθεί, ήδη, με την ίδρυση του ελληνικού κράτους.[5] Ερασιτέχνες ηθοποιοί περιόδευαν στην επαρχία δίνοντας παραστάσεις σε αυτοσχέδιους υπαίθριους χώρους. Αργότερα, κατά τη δεκαετία 1856-1866, άρχισαν να δημιουργούνται οι συνθήκες για τη διαμόρφωση του επαγγελματικού θεάτρου. Έτσι, οι ηθοποιοί ξεκίνησαν σιγά-σιγά να συσπειρώνονται σε μικρές ομάδες και το επαγγελματικό θέατρο γεννήθηκε μέσα από θιάσους με εσωτερική συνοχή και με τους πρώτους να χτίζουν σταδιακά τον καλλιτεχνικό μύθο τους. Από το 1860 κι έπειτα, η πρακτική των περιπλανώμενων μπουλουκιών άρχισε να ατονεί, ωστόσο, η στόφα του θεατρικού δυναμικού είχε προλειάνει το έδαφος. Παράλληλα, είχαν ήδη σχηματιστεί από τη δεκαετία του 1860 οι πρώτοι θίασοι σε συνεταιρική βάση, οι οποίοι κυριάρχησαν μετά το 1870.[6] Η σταδιακή συγκρότηση των επαγγελματικών θιάσων γίνεται αισθητή και αποτελεί καθοριστικό βήμα για τον μετασχηματισμό του θεατρικού τοπίου στην Ελλάδα του 19ου αιώνα.

Καθοριστικό παράγοντα της απαρχής θεατρικών εκδόσεων αποτέλεσε η έντονη θεατρική κίνηση που σημειώθηκε από το 1870 κι έπειτα. Ήδη, από τα πρώτα χρόνια της ελεύθερης Ελλάδας, διατυπώθηκαν πρώιμες ανησυχίες σχετικά με τον ρόλο του θεάτρου στην εθνική συγκρότηση, χωρίς όμως να εκπληρωθούν τα αντίστοιχα αιτήματα. Οι όποιες προσπάθειες για μόνιμο κρατικό θέατρο, θίασο και σχολή[7] αποτύγχαναν ή ήταν βραχύβιες και εξασθενούσαν.[8] Η Αθήνα από το 1940 διέθετε το μοναδικό λιθόκτιστο θεατρικό οικοδόμημα, το οποίο είχε καταληφθεί από την έλευση ξένων σχημάτων.[9] Στα 1870, η θεατρική δραστηριότητα άρχισε να ζωηρεύει αισθητά,[10] ενώ η διετία 1870-71 υπήρξε ιδιαίτερα σημαντική για την πολιτισμική ζωή της χώρας. Παράλληλα, η δεκαετία 1870-1880 αποτέλεσε την αφετηρία πληθώρας δραματικών διαγωνισμών.[11] Το 1870, ο κρατικός μηχανισμός επιχορήγησε τους περιπλανώμενους θιάσους, ενώ το 1871 εμφανίζεται το πρώτο θερινό θέατρο[12] και ιδρύεται ο «Μουσικός και Δραματικός Σύλλογος» (Ωδείο Αθηνών).[13] Το 1874, ο θίασος «Αισχύλος» κατορθώνει να δώσει μία παρά-

[5] Αικατερίνη Δεμέτσιχα, *Η θεατρική ζωή στην Αθήνα την εποχή του Γεωργίου του Α΄: Οι παραστάσεις (1864-1900)*, Αθήνα, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, 2012, σ. 503.

[6] Γιάννης Σιδέρης, *Ιστορία του Νέου Ελληνικού Θεάτρου, 1794-1944. Τόμος πρώτος, 1794-1908*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2000, σσ. 181-186.

[7] Κυριακή Πετράκου, *Οι θεατρικοί διαγωνισμοί 1870-1925*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2000, σσ. 83-84· Δημήτρης Σπάθης, *Νεοελληνικό Θέατρο. Τα δύσκολα χρόνια (1840-1862). Θέατρο-Κινηματογράφος-Μουσική-Χορός Β΄*, Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών, 1999, σ. 67.

[8] Σπάθης, *Νεοελληνικό Θέατρο*, σ. 63.

[9] *Ό.π.*, σ. 62 · Πετράκου, *Οι θεατρικοί διαγωνισμοί 1870-1925*, σ. 83.

[10] Πετράκου, *Οι θεατρικοί διαγωνισμοί 1870-1925*, σ. 84.

[11] Βλ. Βουτσιναίος, Ολύμπια, Οικονόμειος, Νικομήδειος, Παρνασσού, στο Κυριακή Πετράκου, *Οι θεατρικοί διαγωνισμοί 1870-1925*, σ. 93.

[12] *Ό.π.*, σ. 84.

[13] *Ό.π.*, σ. 85.

σταση στην Αθήνα και το ίδιο κατορθώνουν τρεις ακόμη θίασοι το 1876.[14] Το 1875, η Αθήνα διέθετε δεκαέξι θέατρα ή αίθουσες θεαμάτων.[15] Από τότε κι έπειτα, ένας τουλάχιστον ελληνικός θίασος δίνει κάθε καλοκαίρι παραστάσεις στην Αθήνα,[16] με το κοινό να υποστηρίζει θερμά τους ελληνικούς θιάσους.[17] Τέλος, η ανάπτυξη της θεατρικής παραγωγής στην πρωτεύουσα συνδέεται με τη γενικότερη οικονομική και πολιτιστική της ανοδική πορεία αλλά και την εντατικότερη αστικοποίηση.[18] Στο πλαίσιο αυτό, η θεατρική ζωή του τόπου συγκροτείται και παγιώνεται.[19]

Στο πλαίσιο αυτό, κομβική ήταν και η αυξημένη θεατρική κινητικότητα που σημειώθηκε εκτός συνόρων. Η κυριαρχία των ξένων θιάσων στην ελληνική θεατρική πραγματικότητα αναγκάζει τους ελληνικούς σε πολυήμερες περιοδείες[20] στις περιοχές του αλύτρωτου ελληνισμού.[21] Οι ελληνικοί θίασοι άρχισαν να πραγματοποιούν μεγάλες περιοδείες στην επαρχία αλλά και στις περιοχές της Ανατολής, της Αιγύπτου και των Βαλκανίων. Η απόφαση αυτή αποτέλεσε κίνηση επιβίωσης, καθώς η Αθήνα είχε καταληφθεί από περιοδεύοντες ξένους θιάσους, κυρίως γαλλικούς και ιταλικούς, με την υποστήριξη της κρατικής μηχανής, αποσκοπώντας στην εξωστρέφεια του πολιτιστικού γίγνεσθαι της χώρας. Στη μη εδραίωση των ελληνικών θιάσων, κυρίως στην Αθήνα, συνετέλεσαν και οι πολλές παραστασιακές τους ατέλειες με τα φτωχά και πρόχειρα μέσα που διέθεταν.[22]

Στους προσδιοριστικούς παράγοντες συμπεριλαμβάνεται και η γενικευμένη έξαρση του «δημοσιογραφείν» στην ελληνική πρωτεύουσα, με την περιόδο ακμής του Τύπου να εκκινεί από το 1864 και εξής.[23] Στην ανάπτυξη του Τύπου συνέβαλαν η δημιουργία πολλών μικρών τυπογραφείων, η γενικότερη ανάπτυξη των αστικών περιοχών αλλά και η διεύρυνση του αναγνωστικού κοινού.[24] Με το φαινόμενο της αστυφιλίας να γενικεύεται, με την οικονομική και πολιτιστική ανάπτυξη να εδραιώνεται, όλο και περισσότερα έντυπα έκαναν την εμφάνισή τους, προσδοκώντας να καλύψουν τη γενικότερη ανάπτυξη που σημειωνόταν. Σε αυτά συνέβαλαν και οι τεχνολογικές δυνατότητες με τα νέα τεχνικά μέσα, τα οποία επηρέασαν μοιραία τη φύση του Τύπου, με τις αξιοσημείωτες αλλαγές να συμπυκνώνονται στη δεκαετία του 1880.[25] Το εν λόγω στοιχείο είναι καίριο, καθώς το κριτήριο της ερμηνείας του εντύπου δεν μπορεί να βασιστεί μόνο στην υποκειμενική παράμετρο, δηλαδή στα κίνητρα του εκδότη. Για τη σφαιρικότερη προσέγγισή του πρέπει να συνυπολογιστούν και οι αντικειμενικές παράμετροι, όπως οι εκδοτικές συνθήκες της εποχής.

---

[14] *Ό.π.*, σ. 92.

[15] Σιδέρης, *Ιστορία του Νέου Ελληνικού Θεάτρου*, σ. 197.

[16] Πετράκου, *Οι θεατρικοί διαγωνισμοί 1870-1925*, σσ. 84-84.

[17] *Ό.π.*, σσ. 92-93.

[18] *Ό.π.*, σ. 85.

[19] *Ό.π.*, σ. 83.

[20] *Ό.π.*, 2000, σ. 91.

[21] *Ό.π.*, σσ. 83-84· Σιδέρης, *Ιστορία του Νέου Ελληνικού Θεάτρου*, σ. 181· Περισσότερα, βλ. στο Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως: Το χρονικό της ανάπτυξης του ελληνικού επαγγελματικού θεάτρου στο ευρύτερο πλαίσιο της Ανατολικής Μεσογείου, από την ίδρυση του ανεξάρτητου κράτους ώς τη Μικρασιατική Καταστροφή*. 4 τόμοι. Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2002 (Α1, Α2), 2012 (Β1, Β2).

[22] Σιδέρης, *Ιστορία του Νέου Ελληνικού Θεάτρου*, σσ. 181, 218.

[23] Δρούλια, Κουτσοπανάγου, *Εγκυκλοπαίδεια του ελληνικού Τύπου*, σ. 34.

[24] Καράογλου, *Περιοδικά Λόγου & Τέχνης*, σσ. 20-21.

[25] Δρούλια, Κουτσοπανάγου, *Εγκυκλοπαίδεια του ελληνικού Τύπου*, σ. 35.

Με την πάροδο των ετών, οι παραπάνω συνισταμένες καλλιέργησαν το έδαφος, ώστε το θέατρο να αποκτήσει μεγαλύτερη εσωτερική συγκρότηση και συστηματική εκδοτική παρουσία.

Εισαγωγή στα περιοδικά

Τα περισσότερα θεατρικά έντυπα της εποχής ήταν περιορισμένης έκτασης και βραχύβια. Αποτέλεσαν τις πρώτες διστακτικές προσπάθειες δημοσιογραφικής κάλυψης της θεατρικής δραστηριότητας του τόπου. Ωστόσο, παρά τον θεατρικό τους χαρακτήρα, τα έντυπα είχαν και ειδικότερο προσανατολισμό, κάνοντας συγκεκριμένες θεατρικές επιλογές αναφορικά με τα γεγονότα που παρουσίαζαν στις σελίδες τους. Δεν απευθύνονταν στο μαζικό κοινό αλλά σε ένα εξειδικευμένο κοινό, εκείνο που παρακολουθούσε θέατρο. Ίσως να ήταν περιορισμένο, αλλά δεν ήταν αμελητέο.

Η προσέγγιση και η μελέτη των θεατρικών περιοδικών εντύπων παρουσιάζει την ακόλουθη προβληματική. Τα τεύχη των εκδόσεων δεν διασώζονται στο σύνολό τους. Παρά τη βραχύβια διαδρομή τους, τα τεύχη που επιβίωσαν μέχρι σήμερα είναι λίγα, κάτι που δυσχεραίνει το ερευνητικό έργο για την εξαγωγή ασφαλών αποτελεσμάτων για τη φυσιογνωμία, τους στόχους, τις επιλογές, τα πρόσωπα, τις θέσεις και τις αντιθέσεις που εξέφρασαν. Η όποια προσέγγιση παραμένει, κατά μια έννοια, μονομερής και αποσπασματική. Η καταγραφή των βιβλιογραφικών στοιχείων των περιοδικών δεν καθίσταται πάντοτε ακριβής και πλήρης, ενώ στις περιπτώσεις όπου λείπει ο προσδιορισμός του πρώτου και του τελευταίου τεύχους, οι χρονολογικές συντεταγμένες έναρξης και λήξης δεν μπορούν να εντοπιστούν με ευκολία.[26]

Θέατρον-Théâtre, 1876-1877[27]

Η απαρχή της μόνιμης παρουσίας θεατρικών εντύπων τοποθετείται στις 26 Σεπτεμβρίου 1876 με το θεατρικό περιοδικό *Θέατρον-Théâtre*, χωρίς να προσδιορίζεται με σιγουριά αν υπήρξαν πρωιμότερες μεμονωμένες εμφανίσεις και προσπάθειες. Μετά την έκδοση του *Θεάτρου-Théâtre* ακολούθησαν κι άλλα θεατρικά έντυπα, είτε μακρόβια είτε –τα περισσότερα– βραχύβια, πολλά από τα οποία είναι ιδιαίτερα σημαντικά για την άντληση πληροφοριών και για τη σκιαγράφηση του θεατρικού γίγνεσθαι, καθώς ο ρόλος τους στα θεατρικά πράγματα βαίνει αντιστρόφως ανάλογος της διάρκειάς τους.[28]

Ο χαρακτήρας του περιοδικού δηλώνεται ήδη από τον δίγλωσσο τίτλο του, ενώ η εβδομαδιαία κυκλοφορία του κράτησε μέχρι τον επόμενο χρόνο,[29] χωρίς να είναι γνωστό πότε διεκόπη. Η έκδοση ήταν εβδομαδιαία και δίγλωσση, στην ελληνική και γαλλική γλώσσα. Η ύλη του εντύπου αρχίζει με ένα μικρό εισαγωγικό κείμενο της διεύθυνσης όπου αναφέρεται η κύρια αποστολή του: Να διατηρεί ενήμερους τους αναγνώστες για τα θεατρικά τεκταινόμενα, να κρίνει με τρόπο αμερόληπτο τις θεατρικές παραστάσεις, περιοριζόμενο αποκλειστικά στον θεατρικό και φιλολογικό κόσμο, και να ενημερώνει για τις σημαντικότερες θεατρικές παραστάσεις στην Ευρώπη, χωρίς όμως να αγνοεί και την ελληνική σκηνή.[30] Το έντυπο επικεντρώνει το εκδοτικό του ενδιαφέρον στο θέατρο του εξωτερικού και τους ξένους θιάσους, με έμφαση στο γαλλικό

[26] Καράογλου, *Περιοδικά Λόγου & Τέχνης*, σ. 26.

[27] Εντοπίστηκαν δύο τεύχη. Τα τεύχη αρύσθηκαν από τη Βιβλιοθήκη Πόλης (Πρώην Δημόσιο Καπνεργοστάσιο - Λένορμαν) και την Ψηφιακή Βιβλιοθήκη της Βιβλιοθήκης της Βουλής των Ελλήνων (ΒτΕ) στο https://srv-web1.parliament.gr/library.asp?item=37280 (ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 11.08.2018).

[28] Καράογλου, *Περιοδικά Λόγου & Τέχνης*, σ. 19.

[29] Διασώζεται το τχ. 14, 15.01.1977.

[30] [Ανωνύμου], «Τοις Αναγνώσταις», *Θέατρον-Théâtre*, 26.09.1876, σ. 1.

θέατρο. Η επιλογή αυτή ήταν αιτιολογημένη, αν σκεφθεί κανείς τη φρενίτιδα που σημειωνόταν στην Αθήνα, όπου ευρωπαϊκοί θίασοι κατέφθαναν σωρηδόν, για να παρουσιάσουν δημοφιλή ή μη έργα, το ένα μετά το άλλο. Η κατεύθυνση αυτή δηλώνεται και στην τελευταία σελίδα του πρώτου τεύχους, όπου αναφέρεται πως το περιοδικό θα παρέχει αρκετές πληροφορίες για το μουσικό θέατρο και το μελόδραμα, βιογραφίες μουσουργών και δραματοποιών, υποθέσεις μελοδραμάτων και δραμάτων, κριτικές για παριστάμενα μελοδράματα, ειδήσεις για τα θέατρα στην ελληνική επικράτεια αλλά και στις ευρωπαϊκές χώρες. Σημειώνεται, επίσης, πως θα δέχεται δωρεάν σύντομες διατριβές για το ελληνικό κυρίως θέατρο, σύμφωνες προς τις αρχές του, ενώ θα αναγγέλλει και κάθε έργο που θα αποστέλλεται προς δημοσίευση.[31]

Με βάση τα παραπάνω, το έντυπο αφιέρωνε μικρό μέρος της ύλης για τα θεατρικά νέα ελληνικών παραστάσεων σε Αθήνα και επαρχία. Το ειδικότερο βάρος, όπως προελέχθη, καταλάμβαναν οι δραστηριότητες και οι αναγγελίες έλευσης των ξένων θιάσων στην Αθήνα. Σημαντικότατο μέρος της ύλης κάλυπτε το μουσικό θέατρο, καθώς το περιοδικό ενημέρωνε συστηματικά για τις παραστάσεις όπερας και μελοδραμάτων από τη Σκάλα του Μιλάνου και το Παρίσι μέχρι την Αγία Πετρούπολη. Παράλληλα, οι συντάκτες, πιστοί στην κατεύθυνση του εντύπου, παρέθεταν σε συνέχειες διάφορα μελοδράματα της εποχής προς τέρψιν του φιλόμουσου κοινού.

Μόνιμη στήλη κριτικής δεν φαίνεται να υπήρχε στο περιοδικό παρά αποσπασματικές απόπειρες μεμονωμένων συντακτών. Εξάλλου, η περσόνα του κριτικού εμφανίζεται αρκετά αργότερα στα θεατρικά πράγματα. Οι κριτικές περιορίζονται σε μια επιδερμική αντιμετώπιση των παραστάσεων, όπως, για παράδειγμα, στο κριτικό σημείωμα της παράστασης του έργου *Βερτράμ ο ναύτης* του Rouchardi,[32] το οποίο αναλώνεται σε μια περιγραφική κριτική και δεν επιχειρεί κάποια βαθύτερη ανάλυση. Ας μην λησμονείται εδώ πως τα έργα, τις περισσότερες φορές, ανέβαιναν με πολύ μικρό χρονικό διάστημα προβών και με πενιχρά μέσα.

Θεατρική Επιθεώρησις, 1880[33]

Από τις αρχές του 1880 είχε αρχίσει να πνέει ένας νέος άνεμος στην ελληνική σκηνή, ενώ από το 1881 κι ύστερα υπήρξε έντονη η ανάγκη ανανέωσης με ηγετική παρουσία αυτή του Νικολάου Λεκατσά.[34] Οι τίτλοι για το θέατρο πυκνώνουν κατά τη δεκαετία αυτή. Ο θεατρικός και εν γένει Τύπος έθεσε το αίτημα τόσο για τη δημιουργία θεατρικών οργανισμών με διαφορετικό μοντέλο οργάνωσης όσο και για τον εμπλουτισμό του ρεπερτορίου με θεατρικά πονήματα της ευρωπαϊκής παραγωγής, κάτι που αποτελούσε και αίτημα του ελληνικού κοινού. Στο πλαίσιο αυτό, σημειώθηκε μια μεγάλη συγκέντρωση της θεατρικής πρακτικής και των θιάσων στην Αθήνα.[35]

Η *Θεατρική Επιθώρησις* πρωτοδημοσιεύθηκε στις 18 Μαΐου 1880 από τον Νικόλαο Γ. Ιγγλέση και κυκλοφορούσε σε εβδομαδιαία βάση. Έχουν εντοπιστεί δύο φύλλα της,[36] γεγονός που περιορίζει δραστικά την όλη μελέτη. Η στόχευση του εντύπου δηλώνεται από το πρώτο φύλλο: η υποστήριξη της ελληνικής σκηνής. Ωστόσο, η περιοδική έκδοση ακροβατεί ανάμεσα στην κάλυψη της ευρωπαϊκής παρουσίας στην Ελλάδα και τις προσπάθειες των ελληνικών

[31] [Ανωνύμου], «Ειδοποιήσεις», *Θέατρον-Théâtre*, 26.09.1876, σ. 4.

[32] [Ανωνύμου], «Θεατρικόν Δελτίον», *Θέατρον-Théâtre*, 15.01.1877, σ. 8.

[33] Τα τεύχη αρύσθηκαν από τη Βιβλιοθήκη Πόλης (Πρώην Δημόσιο Καπνεργοστάσιο - Λένορμαν) της Βιβλιοθήκης της Βουλής των Ελλήνων (ΒτΕ), *ό.π.*

[34] Σπάθης, *Νεοελληνικό Θέατρο*, σσ. 74-75.

[35] *Ό.π.*, σ. 76.

[36] Η σχετική έρευνα σε βιβλιοθήκες και αρχεία βρίσκεται σε εξέλιξη.

θιάσων. Αναφέρεται αναλυτικά σε παραστάσεις θεάτρου και μουσικής ξένων θιάσων, αλλά δεν παραλείπει να παρουσιάσει και την εγχώρια παραγωγή, ενσωματώνοντας παράλληλα και ανυπόγραφα κριτικά σημειώματα από τις παραστάσεις στα θέατρα Απόλλων και Ορφεύς.

Αυλαία, 1882[37]

Η περιοδική έκδοση *Αυλαία* εκδόθηκε το 1882[38] ως εφημερίδα.[39] Η πορεία της διήρκεσε κάτι παραπάνω από 2 μήνες (29.05-02.08)[40] και κυκλοφορούσε σε εβδομαδιαία βάση. Ένα έντυπο που ήταν σαφώς πιο καλαίσθητο σε εμφάνιση από προγενέστερα. Στο πρώτο τεύχος δεν εντοπίζεται σημείωμα του εκδότη με το όραμα και την πολιτική που το έντυπο θα ακολουθούσε. Το περιοδικό αποτελεί και αυτό δίγλωσση έκδοση, ελληνική-γαλλική, και ακολουθεί πάνω-κάτω την ίδια κατεύθυνση: Η βαρύτητα δίνεται στους γαλλικούς θιάσους που επισκέπτονται τη χώρα, προβάλλοντας σχολαστικά τη δραστηριότητά τους στο θέατρο του Φαλήρου. Το μελοδραματικά έργα είχαν και εδώ την τιμητική τους. Δημοσιεύονταν κριτικά άρθρα παραστάσεων σε σταθερή βάση αλλά όχι από τον ίδιο κριτικό. Η έμφαση δίνεται στις υποκριτικές ικανότητες των ηθοποιών, αλλά απουσιάζει πλήρως μια πιο κριτική ματιά για την αισθητική γραμμή και το ύφος της κάθε παραστάσης. Ένα ενδιαφέρον άρθρο, το οποίο ξεφεύγει από τη νόρμα, δημοσιεύεται στο πέμπτο φύλλο, όπου ο αρθρογράφος αναφέρεται στις ελλείψεις της ελληνικής σκηνής αλλά και στη συνολική απουσία του εθνικού δράματος το οποίο θα μορφώσει τον λαό και θα ανυψώσει την ελληνική τέχνη.[41] Εδώ, το περιοδικό εκφράζει προφανείς ιδεολογικές τάσεις και θέσεις για τις ελλείψεις του θεατρικού γίγνεσθαι της εποχής. Τέλος, το έντυπο συνεργάζεται συστηματικά με πρόσωπα τα οποία υπογράφουν αξιοσημείωτα άρθρα –σχεδόν στο σύνολό τους– πίσω από διάφορα ψευδώνυμα (Lucifer, Rask, Passe-Partout, Κάποιος).

Να σημειωθεί πως υπήρξαν και άλλες απόπειρες έκδοσης θεατρικών περιοδικών,[42] τα περισσότερα από τα οποία δεν σώζονται, ενώ όσα φτάνουν μέχρι τις μέρες μας σώζονται αποσπασματικά και δεν δίνουν παρά ελάχιστες πληροφορίες. Όλη αυτή η εκδοτική παραγωγή, αν δεν ενθάρρυνε, ενίσχυε αποφασιστικά το ενδιαφέρον του κοινού για το θέατρο.[43] Αν και δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε με βεβαιότητα εάν τα έντυπα επηρέασαν ή υπαγόρευσαν συγκεκριμένες πολιτικές και παρόλο που ο παρεμβατικός ρόλος δεν φαίνεται να δικαιώνεται, οπωσδήποτε έδιναν έναν παλμό στα θεατρικά τεκταινόμενα.

Προσεγγίζοντας απολογιστικά τις απαρχές του εκδοτικού φαινομένου για το θέατρο, θα μπορούσαν να υπογραμμιστούν μερικές πρώτες διατυπώσεις. Δεν ήταν σπάνιο το φαινόμενο οι εκδότες ενός νέου εντύπου να δικαιολογούν την εμφάνισή του ως απόπειρα κάλυψης ενός κενού ή μιας ανάγκης περί τα θεατρικά, η οποία δεν καλυπτόταν από τα ήδη κυκλοφορούντα περιοδικά.[44] Οι εκδόσεις είναι ολιγοσέλιδες, χωρίς αξιοσημείωτη ποικιλία ύλης και χωρίς λογο-

[37] Τα τεύχη αρύσθηκαν από τη Βιβλιοθήκη Πόλης (Πρώην Δημόσιο Καπνεργοστάσιο-Λένορμαν) και την Ψηφιακή Βιβλιοθήκη της Βιβλιοθήκης της Βουλής των Ελλήνων (ΒτΕ), *ό.π.*

[38] Έχουν εντοπιστεί πέντε φύλλα. Η σχετική έρευνα σε βιβλιοθήκες και αρχεία βρίσκεται σε εξέλιξη.

[39] «Εφημερίς φιλολογική και των θεάτρων», αναγράφεται στο υπότιτλό της.

[40] Σιδέρης, *Ιστορία του Νέου Ελληνικού Θεάτρου*, σ. 221.

[41] Passe-Partout, «Απόλλων», *Αυλαία*, 28.06.1882, σσ. 1-2.

[42] Ενδεικτικοί τίτλοι: *Μικρός Αριστοφάνης* (1876), *Εφημερίς του θεάτρου* (1881), *Καλαί Τέχναι* (1881), *Παρασκήνια* (1881), *Λύρα του Ορφέως* (1885), *Θεατρική Εφημερίς*, (1885), *Θεατρική Ηχώ* (1885), *Θεατρικός Ορίζων* (1885), *Θεατρικός Κόσμος* (1887), *Θεατρικές Νύχτες* (1895).

[43] Σιδέρης, *Ιστορία του Νέου Ελληνικού Θεάτρου*, σσ. 220-221.

[44] Καράογλου, *Περιοδικά Λόγου & Τέχνης*, σ. 34.

τεχνικές ή άλλες περγαμηνές.[45] Η κυκλοφορία των περιοδικών, υπό αντίξοες τις περισσότερες φορές συνθήκες, μπορεί να χαρακτηρισθεί πυκνή, ιδιαίτερα το έτος 1885. Τα περισσότερα κυκλοφορούν σε εβδομαδιαία βάση. Δεν μπορούμε να διαπιστώσουμε εάν τα έντυπα είχαν άτακτη κυκλοφορία ή αν εμφάνιζαν μια σταθερή εκδοτική συμπεριφορά.[46]

Κατά τις πρώτες εκδοτικές απόπειρες, σταθερές στήλες κριτικής δεν υπήρχαν παρά μόνο επιστολικά άρθρα στα οποία ο συντάκτης, που κατά συνήθεια κρυβόταν πίσω από ένα ψευδώνυμο, δεν εξέφραζε μια ουσιαστική κριτική αποτίμηση για την παράσταση.[47] Ασφαλώς, οι συνεργάτες των περιοδικών αποτελούν στοιχείο για την πληρέστερη εικόνα τους, ενώ η θέση των περιοδικών στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου αποτελεί τεκμήριο και απόδειξη της αξίας και της εμβέλειας των πρώτων.[48] Τα λίγα σωζώμενα τεκμήρια δεν μάς δίνουν τη δυνατότητα να γνωρίζουμε με σιγουριά σε ποιό ποσοστό τα έντυπα, ακόμη και βραχείας διάρκειας, είχαν τακτικούς συνεργάτες ή όχι.[49] Σε κάθε περίπτωση, τα περιοδικά αυτά συσπείρωναν γύρω τους ανθρώπους με κοινές θέσεις, αντιλήψεις και προβληματισμούς.

Θα μπορούσαμε να υποθέσουμε πως οι αρχικές προθέσεις δεν επαληθεύτηκαν από το αποτέλεσμα. Είναι πολύ πιθανό η παύση της κυκλοφορίας να οφείλεται στη μειωμένη ανταπόκριση του κοινού, που δεν αποδείχθηκε η επιθυμητή ή η αναμενόμενη. Συνεπώς, ερωτήματα για το ποια ήταν η ανταπόκριση του κοινού, ποιο το ύψος των πωλήσεων ή ο αριθμός των συνδρομητών δεν μπορούν να απαντηθούν με ασφάλεια. Οι πηγές δεν επαρκούν για να παραθέσουμε στοιχεία για την οικονομική κατάσταση των περιοδικών, τα έσοδα από τις διαφημιστικές καταχωρίσεις, τα έξοδα σε τυπογραφεία και τα λειτουργικά έξοδα. Κάτι τέτοιο θα βοηθούσε στο να προσδιοριστεί αν το κλείσιμο των περιοδικών οφείλετο σε οικονομική δυσπραγία ή άλλους παράγοντες. Οι ενδείξεις συνηγορούν πως τα μέσα των περισσότερων εντύπων ήταν πενιχρά και πως η έκδοσή τους εξασφαλιζόταν συνήθως είτε από την ύπαρξη κάποιου χρηματοδότη είτε από τις συνδρομές των μελών του.[50] Τα περισσότερα δεν κατάφεραν να διαμορφώσουν ένα προσωπικό προφίλ, καθώς για διαφορετικούς ή ίδιους λόγους η κυκλοφορία τους σταμάτησε στα πρώτα τεύχη.[51]

Είναι βέβαιο πως για τη σφαιρικότερη και ολιστικότερη προσέγγιση ενός θεατρικού περιοδικού πολλά είναι τα ζητήματα που χρειάζεται να διερευνηθούν. Για ένα σύνθετο, πολυπρισματικό και πολυεπίπεδο θέμα σαν αυτό, όταν τα διαθέσιμα τεκμήρια και στοιχεία δεν επαρκούν, ο μελετητής βρίσκεται σε αδυναμία να δώσει ικανοποιητικές απαντήσεις για μια σειρά ερωτημάτων που προκύπτουν. Η ερευνητική πρόκληση ωστόσο παραμένει, με την παρούση εισήγηση να παρουσιάζει μερικές μόνο πρώτες επισημάνσεις και παρατηρήσεις που προέκυψαν από τα βιβλιογραφικά στοιχεία και την ύλη των εντύπων.[52]

[45] Σιδέρης, *Ιστορία του Νέου Ελληνικού Θεάτρου*, σ. 220.
[46] Καράογλου, *Περιοδικά Λόγου & Τέχνης*, σ. 33.
[47] Σιδέρης, *Ιστορία του Νέου Ελληνικού Θεάτρου*, σ. 222.
[48] Καράογλου, *Περιοδικά Λόγου & Τέχνης*, σσ. 28-29.
[49] *Ό.π.*, σ. 29.
[50] *Ό.π.*, σ. 34.
[51] *Ό.π.*, σ. 35.
[52] *Ό.π.*, σ. 32.

ΠΑΝΑΓΙΩΤΑ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑΚΟΥ

Το ελληνικό θεατρικό έντυπο του Μεσοπολέμου ως φορέας της σκηνογραφικής θεωρίας του Μοντερνισμού: Η περίπτωση της περιοδικής έκδοσης *Τα Παρασκήνια* (1938-1940)

Η εργασία παρουσιάζει και αξιολογεί τη συμβολή της περιοδικής έκδοσης *Τα Παρασκήνια* (1938-1940) στη θεωρητική συζήτηση για τη σκηνογραφία στην Ελλάδα στα τέλη της δεκαετίας του 1930. Συγκεκριμένα, εξετάζει τις ιδεολογικές και αισθητικές παραμέτρους που υπαγόρευσαν την εν λόγω παραγωγή και επικεντρώνεται στα πρόσωπα που υπήρξαν φορείς του σκηνογραφικού λόγου καθώς και στις καταβολές τους, επιχειρώντας να συσχετίσει τα εγχώρια φαινόμενα με τα διεθνή συμφραζόμενα και μάλιστα τη θεωρία και την πρακτική του σκηνογραφικού Μοντερνισμού.

Το περιοδικό

Η εβδομαδιαία περιοδική έκδοση *Τα Παρασκήνια*, που αριθμεί 136 τεύχη από τον Μάιο του 1938 μέχρι και τη διακοπή της κυκλοφορίας της τον Δεκέμβριο του 1940 ενώ είχε μετονομαστεί σε *Πολεμικά Παρασκήνια*, αποτελεί μία από τις πιο ενδιαφέρουσες εκδοτικές προσπάθειες της εποχής του Μεσοπολέμου η οποία εστιάζει στο θέατρο, αν και όχι αποκλειστικά. Το προβάδισμα που δίνεται στην τέχνη της σκηνής γίνεται φανερό και από τους δύο διαδοχικούς υπότιτλους, όπου το θέατρο προτάσσεται των άλλων τεχνών: «Εβδομαδιαία εικονογραφημένη θεατρική, κινηματογραφική και καλλιτεχνική εφημερίς» (φ. 1-17) και «Εβδομαδιαία έκδοσις ειδήσεων, ερεύνης και κριτικής της τέχνης», όπου προτάσσεται και πάλι το θέατρο, και ακολουθούν οι λοιπές τέχνες: «λογοτεχνία – εικαστικές τέχνες – μουσική – κινηματογράφος – ραδιόφωνον»] (φ. 18 κ.εξ., όταν τη δημοσιογραφική και σταδιακά και την οικονομική διεύθυνση είχε πλέον αναλάβει ο γνωστός συγγραφέας και θεατράνθρωπος Θ. Ν. Συναδινός). Με έντονη ειδησεογραφική χροιά, που αντανακλάται και στην τυπογραφική τους εμφάνιση, *Τα Παρασκήνια*, όπως έχει σημειωθεί από μελετητές, δεν συγκεντρώνουν άφθονα «αξιόλογα άρθρα που θέτουν ή συζητούν τα μεγάλα θέματα του θεάτρου».[1] Εντούτοις, παρατηρείται στις σελίδες

[1] Χ. Λ. Καράογλου (επιμ.), *Περιοδικά λόγου και τέχνης 1901-1940. Αναλυτική βιβλιογραφία και παρουσίαση*, τόμ. Γ΄: Αθηναϊκά περιοδικά 1934-1940, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2007, σ. 447.

τους μια ασυνήθιστη πύκνωση δημοσιευμάτων που αφορούν ένα ζήτημα που μόλις έχει αρχίσει να αναδύεται στα ελληνικά έντυπα του Μεσοπολέμου: τη σκηνογραφία.[2]

Ας διευκρινιστεί πάντως πως τα *Παρασκήνια* δεν είναι η μόνη περιοδική έκδοση της περιόδου όπου δημοσιεύονται κείμενα σκηνογραφικής θεωρίας, η οποία την εποχή εκείνη διοχετεύεται σχεδόν αποκλειστικά στις σελίδες του Τύπου, ελλείψει ειδικών αυτοτελών εκδόσεων ή συστηματικών εκθέσεων.[3] Από τα περιοδικά όπου εντοπίζονται ανάλογα κείμενα ξεχωρίζουν τα *Νεοελληνικά Γράμματα*, ευρύτερης σκόπευσης περιοδικό (1935-1941), όπου για τα σκηνογραφικά ζητήματα αρθρογραφεί ο σκηνοθέτης Σωκράτης Καραντινός. Όπως συμβαίνει και σε διεθνές επίπεδο, αυτοί που ανακινούν τη συζήτηση περί σκηνογραφίας στην Ελλάδα είναι οι ίδιοι οι καλλιτέχνες –σκηνογράφοι ή σκηνοθέτες–, οι οποίοι, έχοντας αντιμετωπίσει τα προβλήματα της σκηνής στην πράξη ή έχοντας ενημερωθεί με τον έναν ή τον άλλον τρόπο για τη δυτική θεωρία και πρακτική, ενίοτε συνδυάζοντας και τα δύο, έχουν διαμορφώσει απόψεις σχετικά με το τι οφείλει να είναι η σκηνογραφία στην εποχή τους. Στη συζήτηση εμπλέκονται και λόγιοι –κατά κανόνα δημοσιογραφούντες συγγραφείς– που ενδιαφέρονται και αυτοί για τους όρους ενσωμάτωσης της σκηνογραφίας στο νέο θεατρικό τοπίο που βρίσκεται ακόμα σε περίοδο διαμόρφωσης.[4]

Παρά την έκταση του φαινομένου, *Τα Παρασκήνια* παραμένουν το περιοδικό που δημοσιεύει τον μεγαλύτερο αριθμό κειμένων σκηνογραφικής θεωρίας, με τη μορφή είτε άρθρων είτε συνεντεύξεων, που έχουν συνταχθεί απευθείας στα ελληνικά ή μεταφραστεί από άλλη γλώσσα. Την αποστολή αυτή, με έμφαση στην πρωτότυπη παραγωγή, επωμίζεται κατά κύριο λόγο ο νεαρός εκκολαπτόμενος σκηνογράφος Γιώργος Ανεμογιάννης. Δημοσιεύονται ακόμα δύο συνεντεύξεις τού επίσης σκηνογράφου Γιώργου Βακαλό, μία συνέντευξη του περιστασιακού σκηνογράφου, εικαστικού και γραφίστα Άγγελου Σπαχή, ένα θεωρητικό κείμενο υπογράφει ο σκηνοθέτης Πάνος Καλογερίκος, ενώ μεταφέρονται απόψεις και γραπτά αλλοδαπών σκηνογράφων, όπως ο Walter René Fuerst, ο Otto Niedermoser, ο Hermann Grom-Rottmayer και ο Benno von Arent.

---

[2] Γενικά για το περιοδικό, βλ. Καράογλου (επιμ.), *Περιοδικά λόγου και τέχνης 1901-1940*, σσ. 441-466· Ρέα Γρηγορίου, «*Τα Παρασκήνια*», στο Λ. Δρούλια, Γ. Κουτσοπανάγου (επιμ.), *Εγκυκλοπαίδεια του ελληνικού Τύπου 1784–1974. Εφημερίδες, περιοδικά, δημοσιογράφοι, εκδότες*, τόμος Γ΄, Λ–Π, Αθήνα, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών, 2008 (Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών, 103), σσ. 447–449, και Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη, *Ο Θ. Ν. Συναδινός και η παρουσία του στο ελληνικό θέατρο*, ανέκδοτη διδακτορική διατριβή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, 2018, σσ. 320-325. Παρά τον ειδησεογραφικό χαρακτήρα του περιοδικού, θα συμφωνήσω με τη Σταματογιαννάκη και τον Καράογλου πως *Τα Παρασκήνια* είναι ένα εξαιρετικά ενδιαφέρον περιοδικό που θα άξιζε να μελετηθεί σε έκταση και βάθος και ειδικότερα όσον αφορά τα θεατρικά ζητήματα.

[3] Η μόνη αυτοτελής έκδοση για τη σκηνογραφία στα χρόνια αυτά είναι το βιβλίο του Ε. Ν. Τζελέπη με αφορμή τη μεταθανάτια έκθεση των έργων του Πάνου Αραβαντινού από την Εταιρεία Φιλοτέχνων την άνοιξη του 1931: Ε. Ν. Τζελέπης, *Πάνος Αραβαντινός (1886-1930), η ζωή και το έργο του*, Αθήνα, Εστία, 1931.

[4] Το ζήτημα παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον και διαθέτει ευρύτερες διαστάσεις, στα οποία δεν είναι δυνατόν να ανταποκριθεί το παρόν άρθρο. Σε κάθε περίπτωση, στις προθέσεις μου είναι μια συνολική μελέτη της σκηνογραφικής θεωρίας στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου σε συνέχεια της διδακτορικής διατριβής μου, όπου συζήτησα για πρώτη φορά το θέμα αλλά όχι σε όλη την πιθανή του έκταση (*Η σκηνογραφία στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου*, ανέκδοτη διδακτορική διατριβή, Τμήμα Θεάτρου, ΑΠΘ, 2013).

Τα κείμενα

Το πρώτο κείμενο σκηνογραφικής αισθητικής που δημοσιεύεται στα *Παρασκήνια* υπογράφει ο Πάνος Καλογερίκος και έχει τίτλο «Σκηνοθετικά προβλήματα. Η δράσις και ο σκηνικός διάκοσμος» (βλ. Παράρτημα, αρ. 12). Πρόκειται για μια συντομευμένη και γλωσσικά βελτιωμένη εκδοχή κειμένου που είχε δημοσιευτεί ανυπόγραφα, αλλά με παρόμοιο τίτλο, δεκατέσσερα χρόνια πριν στο περιοδικό του Σωματείου Ηθοποιών *Το Ελληνικόν Θέατρον*, την περίοδο που ο Καλογερίκος διατελούσε υπεύθυνος σύνταξης· τότε το άρθρο είχε παρουσιαστεί ως μεταφρασμένο «εκ του γερμανικού», από την Κα Μ.Δ.Β.[5] Κατά πάσα πιθανότητα το γεγονός αυτό εξηγεί γιατί η προσπάθεια έμεινε χωρίς συνέχεια και ο Καλογερίκος έκτοτε συνέβαλε στη διάδοση της σκηνογραφικής θεωρίας από τις σελίδες των *Παρασκηνίων* αποκλειστικά ως μεταφραστής.

Τον κύριο όγκο των σχετικών δημοσιευμάτων υπογράφει ο Γιώργος Ανεμογιάννης, ο οποίος είχε προετοιμαστεί από τις σπουδές του προς τούτο. Απόφοιτος της τάξης της σκηνογραφίας του Reinhardt Seminar αλλά και της «Ειδικής Σχολής Σκηνογραφίας» του Πολυτεχνείου της Βιέννης (1938), αναλαμβάνει μια τακτική στήλη σκηνογραφικής θεωρίας στα *Παρασκήνια*, ενώ έχει ήδη απασχολήσει τις σελίδες του περιοδικού ως παλαιός γνώριμος του διευθυντή του Θ. Ν. Συναδινού από την εποχή που ήταν ακόμα σπουδαστής.[6] Η στήλη σκηνογραφικής θεωρίας καθιερώθηκε αμέσως μετά την επίσημη εμφάνιση του Ηρακλειώτη Ανεμογιάννη στην Αθήνα με την άκρως επιτυχημένη πρώτη ατομική έκθεσή του στη Γκαλερί Στρατηγοπούλου (ξενοδοχείο Κεντρικόν, 22 Μαρτίου-5 Απριλίου 1939), όπου εξέθεσε μακέτες για πιθανά ανεβάσματα δραματικών και λυρικών έργων· με την έκθεση αυτή συστήθηκε στο εγχώριο φιλότεχνο κοινό εξασφαλίζοντας τη θριαμβευτική είσοδό του στον κόσμο του εγχώριου επαγγελματικού θεάτρου.[7] Με την αφορμή αυτή, ο Ανεμογιάννης φέρεται όχι μόνο ως ταλαντούχος καλλιτέχνης αλλά και επιστημονικά καταρτισμένος σκηνογράφος.[8] Αναλυτικά, στα *Παρασκήνια* ο Ανεμογιάννης δημοσιεύει πέντε άρθρα, ορισμένα από αυτά σε συνέχειες (βλ. Παράρτημα, αρ.

---

[5] [εκ του γερμανικού Κα Μ. Δ. Β], «Θεατρική αισθητική. Δράσις και σκηνικός διάκοσμος. Η αναλογία των εντυπώσεων», *Το Ελληνικόν Θέατρον*, φ. 9, 1.12.1925, σ. 1

[6] Για την παραμονή και τις σπουδές του Ανεμογιάννη στη Βιέννη, βλ. Γιώργος Ανεμογιάννης, *Θεατρική περιπέτεια*, Αθήνα, [χ.ό.ε.], 1990, σσ. 21-44. Η γνωριμία του Συναδινού με τον ιδανικό συνεργάτη των *Παρασκηνιών* για τα σκηνογραφικά ζητήματα χρονολογείται από το καλοκαίρι του 1936 κατά τη διάρκεια ταξιδιού του πρώτου στην Αυστρία στο πλαίσιο του 9ου Διεθνούς Θεατρικού Συνεδρίου. Ο Συναδινός, που φαίνεται πως εντυπωσιάστηκε αρκούντως από τον νεαρό Ανεμογιάννη, υπερηφανεύεται πως είναι ο πρώτος που σύστησε τον εκκολαπτόμενο καλλιτέχνη στο ελληνικό κοινό από τις στήλες ενός άλλου περιοδικού, των *Νεοελληνικών Γραμμάτων*, συστήνοντας ταυτόχρονα και την πρακτική της σπουδής της σκηνογραφίας, την οποία ο Ανεμογιάννης δεν είχε ακόμα ολοκληρώσει («Ένας Έλληνας σκηνογράφος», *Νεοελληνικά Γράμματα*, φ. 34, 24.7.1937, σσ. 8 & 11). Πάντως, το έδαφος για τη γνωριμία του ελληνικού κοινού με τον νεαρό σκηνογράφο είχε προλειάνει ένα προγενέστερο άρθρο με υπογραφή του καθηγητή του Πολυτεχνείου της Βιέννης Χέρμαν Γκρομ-Ρόττμαγερ, μεταφρασμένο από τον παιδικό φίλο του Ανεμογιάννη και συνοδοιπόρο στη φοιτητική ζωή Νίκο Παπαματθαιάκη, στο οποίο ο καθηγητής επαινεί τον Έλληνα μαθητή του (Grom Rotmayer [sic], «Ένας Έλληνας σκηνογράφος», μτφρ. Νίκος Παπαματθαιάκης, *Νεοελληνικά Γράμματα*, φ. 32, 10.7.1937, σ. 9). Όταν πλέον επέστρεψε ο Ανεμογιάννης στην Ελλάδα, *Τα Παρασκήνια* δημοσίευσαν συνέντευξή του, όπου πέρα από τις καλλιτεχνικές αρετές διαπιστώθηκε πως ήταν, αν και νεότατος, «καταταλαγμέν[ος] στα περισσότερα ζητήματα» (Παράρτημα, αρ. 13). Ένα επίκαιρο θέμα, η ίδρυση του Θεατρικού Μουσείου από την Εταιρεία Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων, έδωσε την ευκαιρία για την πρώτη συνεργασία του Ανεμογιάννη με το περιοδικό (Γ. Ανεμογιάννης, «Ένα νέο μουσείο», *Τα Παρασκήνια*, φ. 23, 15.10.1938, σ. 4).

[7] Βλ. Ανεμογιάννης, *Θεατρική περιπέτεια*, σ. 48.

[8] Πρόκειται για σχόλιο του θεατρικού επιχειρηματία Γιώργου Χέλμη ([Ανυπόγραφο], «Ο καλλιτεχνικός κόσμος για το έργο του κ. Γ. Ανεμογιάννη», *Τα Παρασκήνια*, φ. 46, 4.4.1939, σ. 2.

5, 6, 7, 8, 11), ενώ ενδιαμέσως δημοσιεύει ακόμα δύο γραπτές συνεντεύξεις των δύο βασικών καθηγητών του στη Βιέννη, των Χέρμαν Γκρομ-Ρόττμαγερ (βλ. Παράρτημα, αρ. 9) και Όττο Νιντερμόζερ (βλ. Παράρτημα, αρ. 10). Ο ίδιος δίνει μία συνέντευξη στον Αντρέα Φραγκιά για τη στήλη «Μοντέρνοι Καλλιτέχνες» (βλ. Παράρτημα, αρ. 19).[9]

Συνεντεύξεις είναι και τα δημοσιεύματα που παρουσιάζουν στο κοινό των *Παρασκηνίων* τις «ιδέες» του Κωνσταντινουπολίτη Γιώργου Βακαλό (βλ. Παράρτημα, αρ. 1 & 14), ο οποίος μαζί με τον Ανεμογιάννη, υπήρξε ο πρώτος σκηνογράφος με ειδικές σπουδές που δούλεψε στο ελληνικό θέατρο. Ο Βακαλό είχε σπουδάσει στην ειδική σχολή École Medgyes pour la technique du théâtre, που διηύθυνε στο Παρίσι ο Ούγγρος Ladislas Medgyes (περ. 1926), ενώ είχε παρακολουθήσει μαθήματα και στη θεατρική Σχολή του Atelier που διευθυνόταν από τον Charles Dullin. Μετά τις σπουδές του είχε δουλέψει επί δεκαετία στο γαλλικό θέατρο ως σκηνογράφος, πριν κληθεί το καλοκαίρι του 1939 σε συνεργασία από τον συμφοιτητή του Γιαννούλη Σαραντίδη, ο οποίος είχε μόλις αναλάβει θέση σκηνοθέτη στον Ελεύθερο Καλλιτεχνικό Οργανισμό της Κατερίνας Ανδρεάδη.[10]

Ένας ακόμα Έλληνας εικαστικός και σκηνογράφος, ο Άγγελος Σπαχής, φιλοξενείται στις σελίδες του περιοδικού προσφέροντας την οπτική του για ένα ειδικό σκηνογραφικό ζήτημα που τον απασχολούσε την περίοδο εκείνη: τη σκηνογραφία της επιθεώρησης, είδος που συγκαταλέγεται στις προτεραιότητες του περιοδικού (βλ. Παράρτημα, αρ. 18).[11]

Στη γνωριμία με ξένους σκηνογράφους συμβάλλει και μια σειρά δημοσιευμάτων με την ευκαιρία της επίσκεψης του Βάλτερ Ρενέ Φυρστ στην Αθήνα την άνοιξη του 1940.[12] *Τα Παρασκήνια* όχι μόνο παρουσιάζουν τη ζωή και το έργο αυτού του Αυστριακού ζωγράφου, αρχιτέκτονα και σκηνογράφου που καθιερώθηκε στους παρισινούς πρωτοποριακούς κύκλους του Μεσοπολέμου, αλλά και μεταφέρουν μεταφρασμένο ένα μεγάλο μέρος των θεωρητικών του προβληματισμών. Συγκεκριμένα, μεταφράζονται από τον Πάνο Καλογερίκο σε οκτώ συνέχειες αποσπάσματα από το εμβληματικό του έργο *Du décor*,[13] με τους τίτλους «Ο σκηνικός διάκοσμος και τα προβλήματά του» και «Ο συμβολικός διάκοσμος. Η παράξενη θεωρία του Γκόρντον Κραιγκ» (βλ. Παράρτημα, αρ. 20, 21). Ας σημειωθεί πως ο Φυρστ δεν ήταν άγνωστος στην Ελλάδα, καθώς είχε εργαστεί παλαιότερα στη χώρα μας, κατά τη δεκαετία του 1910 στον χώρο του ελαφρού μουσικού θεάτρου. Τότε είχε μάλιστα δημοσιευτεί στην εφ. *Νέα Ελλάς* ένα πρώιμο σύντομο κείμενό του με τίτλο «Καλλιτεχνία και σκηνή» (21.2.1916). Πρόκειται κατά πάσα πιθανότητα για το πρώτο θεωρητικό κείμενο σκηνογραφικής αισθητικής που είδε το φως στην ελληνική γλώσσα και περιείχε εν σπέρματι προβληματισμούς που αναπτύχθηκαν αργότερα στο *Du décor* και πολύ περισσότερο στη διευρυμένη και εξαιρετικά εικονογραφημένη αγγλόφωνη εκδοχή του, καρπό της συνεργασίας με τον Αμερικανό S. J. Hume.[14]

---

[9] Η αρθρογραφία του Ανεμογιάννη στα *Παρασκήνια* συμπληρώνεται από τη γραπτή συνέντευξη που του παραχώρησε ο Στέφαν Τσβάιχ, με τον οποίο αλληλογραφούσε ήδη από τα χρόνια της Βιέννης («Ο Στέφαν Τσβάικ [sic] μιλάει στα *Παρασκήνια* για το έργο του και τα καλλιτεχνικά ζητήματα. Ένας ύμνος του στην Ελλάδα», *Τα Παρασκήνια*, φ. 93, 24.2.1940, σσ. 2 & 4).

[10] Βλ. Ελένη Βακαλό, *Γιώργος Βακαλό, το θέλγητρο της γραφής*, Αθήνα, Γκαλερί Νέες Μορφές, 1994, σ. 13.

[11] Καράογλου (επιμ.), *Περιοδικά λόγου και τέχνης 1901-1940*, σσ. 44

[12] Βλ. Παράρτημα, αρ. 16. Για την επίσκεψη αυτή, βλ. και Ω., «Ο Βάλτερ Ρενέ Φουέρστ [sic] στην Αθήνα», *Νέα Εστία*, τόμ. 27, τχ. 230, 15.4.1940, σ. 508.

[13] W. R. Fuerst, *Du décor*, Παρίσι, La Douce, 1925.

[14] W. R. Fuerst & S. J. Hume, *Twentieth century stage decoration*, τόμ. Α: κείμενο & τόμ. Β: εικόνες, α΄ έκδ. Λονδίνο, Alfred A. Knopf, 1929.

Από το εξωτερικό προέρχεται και μια ακόμη συνέντευξη που, όχι εντελώς αναπάντεχα, βρίσκει θέση στις σελίδες των *Παρασκηνίων*. Πρόκειται για άρθρο που μεταφέρει τις απόψεις του Γερμανού Μπέννο φον Άρεντ, επίσημου σκηνογράφου του Γ΄ Ράιχ, ο οποίος είχε αναλάβει την περίοδο εκείνη να αναμορφώσει το θέατρο του Ζάλτσμπουργκ. Με αυτήν την αφορμή, ο Γερμανός καλλιτέχνης μοιράζεται με τον Έλληνα ανταποκριτή του περιοδικού στο Βερολίνο «μερικά λόγια γενικότερης φύσης σχετικά με την αποστολή του σκηνογράφου στο νεότερο θέατρο» (βλ. Παράρτημα, αρ. 15). Γίνεται έτσι φανερό πως ο εκδότης του περιοδικού όχι μόνο «προσαρμόστηκε στους όρους και τις επιταγές του μεταξικού καθεστώτος» προκειμένου «να διασφαλίσει την απρόσκοπτη κυκλοφορία του περιοδικού»[15] αλλά και έδωσε βήμα στην ιδιαιτέρως ενεργή πολιτιστική προπαγάνδα του γερμανικού εθνικοσοσιαλιστικού καθεστώτος στη μεσοπολεμική Ελλάδα.[16]

Τέλος, είναι αξιοσημείωτη η ένταξη διαλέξεων περί τη σκηνογραφία στη σειρά ομιλιών που σκόπευαν να διοργανώσουν *Τα Παρασκήνια* τον χειμώνα του 1940 «στις μεγαλύτερες αίθουσες της Αθήνας και με θέματα θεατρικά, καλλιτεχνικά, φιλολογικά, μουσικά και κινηματογραφικά», οι οποίες όμως ακυρώθηκαν, όπως ήταν αναμενόμενο, λόγω της εισόδου της χώρας στον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Στον κατάλογο των ομιλητών (πλάι στους Γιάννη Σιδέρη, Νικόλαο Λάσκαρη, Παντελή Χορν, Άγγελο Τερζάκη, Βασίλη Ρώτα, Θ. Ν. Συναδινό, Μιλτιάδη Λιδωρίκη, Τάκη Μουζενίδη κ.ά.) εντοπίζονται τα ονόματα των «σκηνογράφων» Γιώργου Ανεμογιάννη, Γιώργου Βακαλόπουλου και Γιάννη Τσαρούχη, αλλά και του «σκηνοθέτη-σκηνογράφου της Comédie Française» Βάλτερ Ρενέ Φυρστ (βλ. Παράρτημα, αρ. 2, 3, 4). Δυστυχώς, κείμενα που πιθανώς συντάχθηκαν για τον σκοπό αυτό, σήμερα λανθάνουν.

Η θεωρία

Στο μεγαλύτερο μέρος τους τα παραπάνω δημοσιεύματα απηχούν προβληματισμούς που αναδύθηκαν στο πλαίσιο του επαναπροσδιορισμού του θεάτρου ως Τέχνης στις αρχές του 20ού αιώνα από τους πρωτοπόρους αναμορφωτές καλλιτέχνες, οι οποίοι κινούνται στο ευρύτερο πνεύμα της αισθητικής του Μοντερνισμού και στο οργανωτικό πλαίσιο των Θεάτρων Τέχνης. Προκειμένου να επιτευχθεί η αναμόρφωση αυτή, που δεν ήταν απλή αναπροσαρμογή τεχνικών αλλά ριζική αλλαγή νοοτροπιών, θεωρήθηκε απαραίτητη η θεωρητική θεμελίωση. Η θεωρία της Τέχνης του Θεάτρου, όπως ονομάστηκε από τον E. G. Craig, αναπτύχθηκε γοργά σε ποσότητα αλλά και ποιότητα και αποτέλεσε την ύλη περιοδικών και το περιεχόμενο αυτοτελών εκδόσεων και στις δύο όχθες του Ατλαντικού.[17] Γρήγορα βρήκε ιδανική δίοδο εξάπλωσης στα εκπαιδευτι-

[15] Σταματογιαννάκη, *Ο Θ. Ν. Συναδινός και η παρουσία του στο ελληνικό θέατρο*, σ. 321.

[16] Το δημοσίευμα αυτό υπήρξε μια μόνο ψηφίδα της γενικότερης προπαγανδιστικής δράσης των εθνικοσοσιαλιστών στο πεδίο του πολιτισμού στη χώρα μας. Βλ. Φαίδρα Κουτσούκου, «Η Γερμανική Ακαδημία και η ιδέα της εξαγωγής πολιτισμού: Το παράρτημα της Καλαμάτας κατά τη δεκαετία του τριάντα», στο Γ. Καρακατσιάνης (επιμ.), *Νότια Πελοπόννησος 1935-1950*, Αθήνα, Αλφειός, 2009, σσ. 303-317. Για τη σχέση του Φον Άρεντ με τον Χίτλερ, βλ. Brigitte Hamann, *Hitler's Vienna: A Dictator's Apprenticeship*, μτφρ. Thomas Thornton, Oxford University Press, Οξφόρδη, 2000, σ. 67.

[17] Αναφέρω ενδεικτικά τα θεμελιακά κείμενα του Craig, *The art of the theatre*, Εδιμβούργο & Λονδίνο, Foulis, 1905 και *On the art of the theatre*, Λονδίνο, Heinemann, 1911, καθώς και του Adolphe Appia, *Die Musik und die Inscenierung*, Bruckmann, Μόναχο, 1899 και *La Mise en Scène du Drame Wagnerien*, Παρίσι, Chailley, 1895. Στη συνέχεια, μια πληθώρα βιβλίων γράφτηκαν από θεατρικούς αναμορφωτές της εποχής στην Ευρώπη (Γαλλία, Γερμανία) και στην Αμερική με περιεχόμενο σχετικό με τις νέες μεθόδους ανεβάσματος μιας παράστασης, όπου κομβική σημασία είχαν τα ζητήματα της όψης.

κά ιδρύματα, τις λεγόμενες Σχολές της Τέχνης του Θεάτρου, που είχαν πρότυπο τη σχολή του ίδιου του E. G. Craig στην προπολεμική Φλωρεντία (1913-1915).[18]

Τέτοιου είδους σχολές, οι οποίες λειτουργούσαν ως αγωγοί της αποκτηθείσας ως τότε πείρας στους μοντερνιστικούς τρόπους, είναι και οι σχολές στις οποίες φοίτησαν ο Ανεμογιάννης και ο Βακαλό στο εξωτερικό. Εκεί οι σπουδαστές της σκηνογραφίας ακολουθούσαν διπλή κατεύθυνση, θεωρητική και πρακτική. Αφενός καλλιεργούσαν σχεδιαστικές και συνθετικές δεξιότητες και αφετέρου εφοδιάζονταν με γνώσεις περί την ιστορία της σκηνογραφίας και του θεατρικού χώρου, την ίδια στιγμή που ανέπτυσσαν θεωρητικό προβληματισμό σχετικά με τη λειτουργία της σκηνογραφίας στο πλαίσιο της παράστασης. Πρόκειται για μια λειτουργία που στο αναδυόμενο μοντερνιστικό θέατρο της εποχής είχε μεταβληθεί ριζικά: η σκηνογραφία είχε πάψει να έχει ρόλο μιμητικό και είχε αποκτήσει ρόλο αναδημιουργικό, δεν ήταν πλέον εικονογράφηση του περιβάλλοντος δράσης αλλά ένα μέσο οπτικής ερμηνείας του έργου.

Το corpus των κειμένων που εξετάζονται εδώ μεταφέρει αυτούσιο ή/και προσαρμόζει στα εγχώρια συμφραζόμενα αυτόν τον διεθνή προβληματισμό περί της φύσης, της λειτουργίας και των αρχών της σκηνογραφίας στο πλαίσιο του Μοντερνισμού. Τα κείμενα αυτά για την Ελλάδα αποτελούν σαφή ένδειξη αλλαγής νοοτροπίας στο σκηνογραφικό πεδίο και συνειδητής στροφής προς εκσυγχρονισμό και εκμοντερνισμό, χωρίς όμως απαραίτητα τον ριζοσπαστισμό αρκετών από τα δυτικά αντίστοιχα· το ίδιο άλλωστε παρατηρείται και στις σκηνικές πραγματοποιήσεις των εγχώριων σκηνογράφων εκτός ελαχίστων εξαιρέσεων.[19] Ενώ τα κείμενα του Ανεμογιάννη, γραμμένα τα περισσότερα πριν καν ξεκινήσει η επαγγελματική καριέρα του, μοιάζουν να μεταφέρουν λίγο-πολύ κατά γράμμα τα διδάγματα της μαθητείας, οι «ιδέες» του Βακαλό στηρίζονται βεβαίως στις προ δεκαετίας σπουδές του, δεν είναι όμως αβάσιμο να υποτεθεί πως, εμπλουτισμένες με την πείρα της σκηνής, επαληθεύουν με τον καλύτερο τρόπο τα όσα διδάχτηκε θεωρητικά. Και στις δύο περιπτώσεις πρόκειται για θεωρία που στηρίζει την πράξη και μαθητεία που καθορίζει την καλλιτεχνική δημιουργία.

Δεδομένου του κοινού πλαισίου και παρά την ποικιλία των συντακτών και των καταβολών τους, δεν είναι περίεργο που ο προβληματισμός που αναπτύσσεται στο σύνολο σχεδόν των κειμένων είναι παρόμοιος. Το γενικό ερώτημα που τίθεται είναι «ποιες είναι οι αντιλήψεις σας για τη σκηνογραφία;», το οποίο μπορεί να αναλυθεί στα επιμέρους ερωτήματα: Τι είναι σκηνογραφία; Ποια η λειτουργία της σκηνογραφίας στο πλαίσιο της παράστασης; Ποιος ο ρόλος και το πρόσωπο του σκηνογράφου; Ποια η σχέση της σκηνογραφίας με το θεατρικό έργο, τον ηθοποιό και τις εικαστικές τέχνες; Κατά περίπτωση εξετάζονται επιπλέον ειδικά ζητήματα, όπως η σκηνική τεχνολογία αιχμής, το θεατρικό κοστούμι ή η σκηνογραφία του κινηματογράφου. Από τις απαντήσεις, οι οποίες σε μεγάλο βαθμό συγκλίνουν, δεν εξετάζονται στο παρόν άρθρο λόγω έλλειψης χώρου όσες αφορούν ειδικά ζητήματα.

Ας ξεκαθαριστεί εξ αρχής πως οι γράφοντες δέχονται πως η σκηνογραφία προσφέρει «μιαν έκφρασι όχι ζωγραφική αλλά σκηνική» (Παράρτημα, αρ. 21, [7ο], σ. 3). Με άλλα λόγια, όπως γράφει ο Νιντερμόζερ, η σκηνογραφία «δεν είναι Τέχνη αυτόνομη, ούτε κι ανεξάρτητη. Είν' ένα κομμάτι μιας μεγάλης έκφρασης Τέχνης που συνηθίζομ' εμείς να λέμε "παίξιμο". Φαι-

[18] Βλ. Jean-François Dusigne, « Régénérer, explorer, transmettre: le studio, l'école » και Monique Borie, « Transmission et tradition. Pour une école du théâtre d'art » στο G. Banu (επιμ.), *Les Cités du théâtre d'art; de Stanislavski à Strehler*, Παρίσι, Éditions Théâtrales, 2000, σσ. 189-196 & 199-204 αντίστοιχα.

[19] Κωνσταντινάκου, *Η σκηνογραφία στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου*.

νομενικά στην έκφρασή της μοιάζει συγγενής με τις εικαστικές τέχνες, ωστόσο η ύπαρξή της ανήκει στο θεατρικό έργο, στον χορό και στην μουσική» (Παράρτημα, αρ. 10, σ. 4).

Υπό αυτό το πρίσμα, δεν είναι τυχαίο πως οι γράφοντες συμφωνούν ότι η σκηνογραφία είναι τέχνη «υπηρετική» και «αναπαραγωγική» (Παράρτημα, αρ. 10, σ. 4· Παράρτημα, αρ. 5, [Β΄], σ. 1): υπηρετεί τον «λόγο» και αναπαράγει τα στοιχεία που υπαγορεύονται από το θεατρικό έργο (Παράρτημα, αρ. 7, [Α΄], σ. 1). Όπως τονίζουν με έμφαση, ο συγγραφέας έχει περιλάβει τα πάντα στο κείμενό του και η δουλειά του σκηνογράφου είναι να τα ανιχνεύσει και να τα καταστήσει ορατά (Παράρτημα, αρ. 5, [Β΄], σ. 6). Δεν πρόκειται όμως για πιστή αναπαραγωγή των σκηνικών οδηγιών, γιατί αυτές «δεν είναι πάντα εξυπηρετικές ούτε ιδεώδεις από άποψη γούστου» (Παράρτημα, αρ. 1), αλλά για δημιουργία σύμφωνα με το βαθύτερο νόημα, το "πνεύμα", του έργου. Σε κάθε περίπτωση, «[η] αποστολή του σκηνογράφου έγκειται στο να συντελεί εις την απόδοσιν της ατμοφαίρας [...] με τα απλούστερα δυνατά μέσα» (Παράρτημα, αρ. 1). Συγκεκριμένα, πρόκειται για απόδοση της «ψυχολογικής ατμόσφαιρας με ορατούς σκηνικούς τρόπους» (Παράρτημα, αρ. 20, σ. 3). Γιατί για τον σκηνογράφο «σκοπός δεν είναι να δείξει ένα ωραίο ντεκόρ», συμπλήρωνε ο Βακαλό, αλλά να παρουσιάσει «έναν τόπο θεατρικής δράσεως» (Παράρτημα, αρ. 1), έναν χώρο όπου θα διαδραματιστεί μια ιστορία και θα κινηθεί ο ηθοποιός αποδίδοντας "καλλιτεχνικά" τον ρόλο του (Παράρτημα, αρ. 19· Παράρτημα, αρ. 14, σ. 6· Παράρτημα, αρ. 15, σ. 2). Είναι λοιπόν «απαραίτητο η δράσις και ο σκηνικός διάκοσμος να δημιουργούν εντύπωσι αμοιβαίας εξυπηρετήσεως, σε χρώμα, γραμμές, κίνησι, έκφρασι, κι έτσι ο χώρος της σκηνής να είναι γεμάτος από διαρκή και ατελείωτο ρυθμό» (Παράρτημα, αρ. 12). Έτσι, η σκηνογραφία λειτουργεί ταυτόχρονα σε πολλές κατευθύνσεις: πρόκειται, κατά τον Ανεμογιάννη, για την «προσαρμογή του άψυχου διακόσμου στη υπόθεση του έργου, στον ηθοποιό και στο λόγο που εμψυχώνεται από το ζωντανό υλικό» (Παράρτημα, αρ. 5, [Α΄], σ. 6).

Υπάρχει όμως μία ενδεδειγμένη σχολή σκηνογραφίας ή ένα στιλ κατάλληλο για όλα τα έργα; Κανένας δεν πιστεύει στον έναν και μοναδικό τρόπο που θα εξασφαλίσει άρτιο ανέβασμα κάθε είδους έργου. Οι ίδιοι οι σκηνογράφοι διεκδικούν για τον εαυτό τους το δικαίωμα να μην ανήκουν σε συγκεκριμένη σχολή: «Δεν υπάρχουν στο θέατρο σχολαί ρεαλιστικών ντεκόρ, ή στιλιζέ, ή ιμπρεσσιονιστικών κτλ.» δηλώνει ο Βακαλό. «Το κάθε έργο έχει την ατμόσφαιρά του» (Παράρτημα, αρ. 1). Έτσι, προτιμούν να υιοθετούν το ύφος που κατά την αντίληψή τους ταιριάζει σε κάθε έργο (για παράδειγμα, σε ένα ρεαλιστικό έργο δεν ταιριάζει «στιλιζαρισμένο ντεκόρ») (Παράρτημα, αρ. 10, σ. 4). Ενώ στην περίπτωση της επιθεώρησης και γενικότερα του μουσικού θεάτρου, ο σκηνογράφος «μπορεί ν' αφήσει τη φαντασία του να καλπάσει προς όποιαν αναζήτηση ποθήσει χωρίς να δεσμεύεται από την κυριαρχία του κειμένου» (Παράρτημα, αρ. 18, σ. 1). Γι' αυτό ο Ανεμογιάννης υπενθυμίζει ότι κάθε έργο είναι μια ξεχωριστή σύλληψη και κάθε εποχή θέλει την ιδιαίτερη σκηνογραφία της (Παράρτημα, αρ. 7, [Α΄]) και σημειώνει ότι αν κάποιος σκηνογράφος είναι ικανός σε όλα τα στιλ τότε πρόκειται περί ιδιοφυΐας (Παράρτημα, αρ. 19).

Ιδιοφυΐα ή όχι, ο ίδιος ο σκηνογράφος δεν παύει να είναι ένα πολυσχιδές ον. Κατά τον Βακαλό «πρέπει να είναι συγχρόνως και αρχιτέκτων και ζωγράφος και γλύπτης», προκειμένου να «ανταπεξέλθει εις όλας αυτάς τας εκ των ειδικών συνθηκών [...] που του δημιουργεί η συμβατικότης της σκηνής δυσκολίας» (Παράρτημα, αρ. 14, σ. 6), ενώ για τον Νιντερμόζερ πρέπει να διαθέτει «ορισμένες ικανότητες σχεδίου και ζωγραφικής, ιστορικές γνώσεις και να συγκεντρώνει μιαν εξυπνάδα για τα τεχνικά ζητήματα», εν τέλει να είναι «ένας ζωντανός άνθρωπος» (Παράρτημα, αρ. 10, σ. 4). Για όλα αυτά πρέπει να έχει κάνει ειδικές σπουδές που να συνδυάζουν θεωρητικά μαθήματα με πρακτική άσκηση (Παράρτημα, αρ. 13). Στη σκέψη των

αρθρογραφούντων σκηνογράφων, ο σκηνογράφος της νέας εποχής έχει διευρυμένες αρμοδιότητες. Δεν διστάζουν να πιστώσουν στους συναδέλφους τους την πατρότητα της σκηνικής ερμηνείας και την πρωτοβουλία στη λήψη σχετικών αποφάσεων, αφού ο σκηνογράφος είναι αυτός που διαβάζει πρώτος το έργο (Παράρτημα, αρ. 5, [Α΄], σ. 6 & [Γ΄], σ. 6), στη συνέχεια κάνει τις σχεδιαστικές προτάσεις του στον σκηνοθέτη και διαπραγματεύεται μαζί του την τελική εικόνα (Παράρτημα, αρ. 5, [Β΄], σ. 6). Σε κάθε περίπτωση, η σχέση σκηνοθέτη-σκηνογράφου είναι στενότατη, ενώ η συμβολή του σκηνογράφου στην επιτυχία της παράστασης είναι πολύ σημαντική (Παράρτημα, αρ. 5, [Α΄], σ. 6). Στο τέλος του Μεσοπολέμου, ο συντάκτης των *Παρασκηνίων* Αντρέας Φραγκιάς συμμερίζεται πλέον την αντίληψη ότι «άρχισε να παίζει κι η σκηνογραφία ρόλο πρωταγωνιστή πλάι στ' άλλα του [θεάτρου] εκφραστικά μέσα. Ένα καλό σκηνικό στο έργο κάνει την παράσταση οπωσδήποτε καλή» (Παράρτημα, αρ. 19).

Στο σύνολο των παραπάνω κειμένων ανιχνεύεται η πρόθεση των εγχώριων φορέων του σκηνογραφικού θεωρητικού λόγου, που είναι οι ίδιοι σκηνογράφοι, να προσδώσουν καλλιτεχνικό αλλά και πνευματικό περιεχόμενο στη σκηνογραφία, η οποία μόλις την περίοδο του Μεσοπολέμου είχε αρχίσει να αναδύεται ως τέχνη στην Ελλάδα. Παράλληλα, διαφαίνεται ο απώτερος στόχος της δραστηριότητας αυτής, που σχετίζεται με την οριστική ανατροπή του καθεστώτος της επανάχρησης έτοιμων αποθηκευμένων σκηνικών, που εξακολουθούσε να ισχύει στο ελεύθερο θέατρο την εποχή εκείνη, την εδραίωση της λειτουργίας της σκηνογραφίας στο πλαίσιο της παράστασης, αλλά και την ανύψωση της θέσης του σκηνογράφου στη θεατρική ιεραρχία.[20]΄Ετσι, καθίσταται σαφές πως ο σκηνογράφος δεν είναι πλέον ο χειρώνακτας του παρελθόντος, του οποίου κύρια αποστολή είναι να κατασκευάζει τις «σκηνογραφίες», αλλά ένας καλλιτέχνης με πνευματικότητα και ευαισθησία, ικανός να επινοεί με τη φαντασία του και να παράγει ερμηνείες καλλιτεχνικής τάξης και επιπλέον να «σκέφτεται και ενίοτε να διατυπώνει γραπτώς τις απόψεις του σχετικά με το επάγγελμά του αλλά και τις αρχές της τέχνης του. Η ύπαρξη θεωρίας επιβεβαιώνει με τον καλύτερο τρόπο ότι υπάρχουν κανόνες που διέπουν τη δουλειά του, οι οποίοι μάλιστα είναι προϊόν σκέψης, δηλαδή πνευματικής λειτουργίας».[21]

Το γεγονός ότι σήμερα οι προβληματισμοί και οι διατυπώσεις των σκηνογράφων του Μεσοπολέμου θεωρούνται σε μεγάλο βαθμό αυτονόητοι σχετίζεται χωρίς αμφιβολία με το γεγονός ότι το σύνολο των στόχων που είχαν θέσει έχει πλέον, ύστερα από έναν αιώνα σκέψης και πράξης, επιτευχθεί. Ας μην ξεχνάμε πως οι αρχές του Μοντερνισμού εξακολουθούν σε μεγάλο βαθμό να θεμελιώνουν θεωρητικά τη σκηνογραφική πράξη, καθώς και τη διδασκαλία της σκηνογραφίας, τόσο σε πανεπιστημιακό πλαίσιο όσο και σε ιδιωτικές σχολές, ακόμα και σήμερα που έχουν αναδυθεί άλλα αισθητικά παραδείγματα (λ.χ. μεταμοντερνισμός).

[20] Σε προσωπικό επίπεδο, η επαγγελματική αναγνώριση των Βακαλό και Ανεμογιάννη υπήρξε άμεση. Ο Ανεμογιάννης το 1940 εγκαινίασε την πολύχρονη καριέρα του με τη συνεργασία του με την εμβληματική θιασάρχη της εποχής Μαρίκα Κοτοπούλη. Από την άλλη, ο Βακαλό, και λόγω πολιτικών και προσωπικών συγκυριών, μετέτρεψε την προσωρινή διαμονή του σε μόνιμη εγκατάσταση και εργάστηκε στην Ελλάδα μέχρι τον θάνατό του. Και οι δύο θεωρούνται από τους πιο σημαντικούς Έλληνες σκηνογράφους.

[21] Κωνσταντινάκου, *Η σκηνογραφία στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου*, υποσ. 492.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Κατάλογος δημοσιευμάτων: σκηνογραφική θεωρία
(*Τα Παρασκήνια*, 1938-1940)

1. [Ανώνυμος], «Ο σκηνογράφος του θιάσου Ανδρεάδη. Μερικές ιδέες του κ. Γ. Βακαλοπούλου για την τέχνη του. Απόδοσις ατμοσφαίρας με τα απλούστερα δυνατά μέσα», *Τα Παρασκήνια*, φ. 109, 15.6.1940, σ. 3

2. [Ανώνυμος], «Κάτι το πρωτοφανές για τον ελληνικό Τύπο. *Τα Παρασκήνια* θα οργανώσουν τον χειμώνα σε μια από τις μεγαλύτερες αίθουσες της Αθήνας σειρά διαλέξεων», *Τα Παρασκήνια*, φ. 115, 27.7.1940, σ. 1

3. [Ανώνυμος], «Οι 30 διαλέξεις των *Παρασκηνίων*. Ο πρώτος κατάλογος των ομιλητών», *Τα Παρασκήνια*, φ. 118, 17.8.1940, σ. 1

4. [Ανώνυμος], «Οι 30 διαλέξεις των *Παρασκηνίων*», *Τα Παρασκήνια*, φ. 119, 24.8.1940, σ. 1· *Τα Παρασκήνια*, φ. 120, 31.8.1940, σ. 1

5. Γιώργος Ανεμογιάννης, «Η σκηνογραφία σαν θεατρικός παράγων», [Α΄], *Τα Παρασκήνια*, φ. 50, 29.4.1939, σσ. 1 & 6· [Β΄], *Τα Παρασκήνια*, φ. 51, 6.5.1939, σσ. 1 & 6· [Γ΄], *Τα Παρασκήνια*, φ. 52, 13.5.1939, σσ. 5 & 6

6. ——, «Θέατρο και κινηματογράφος. Ο κινηματογράφος δεν σέβεται τον συγγραφέα», [Α΄], *Τα Παρασκήνια*, φ. 60, 8.7.1939, σσ. 1 & 4· [Β΄], *Τα Παρασκήνια*, φ. 61, 15.7.1939, σσ. 1 & 3

7. ——, «Το θεατρικό έργο έχει σκοπό να είναι θέατρο», [Α΄], *Τα Παρασκήνια*, φ. 69, 9.9.1939, σ. 1 & 2· [Β΄], *Τα Παρασκήνια*, φ. 70, 16.9.1939, σσ. 3 & 4

8. ——, «Τα ξεχωριστά ζητήματα της θεατρικής τέχνης. Το ταβάνι και το πάτωμα στη σκηνογραφία», [Α΄], *Τα Παρασκήνια*, φ. 89, 27.1.1940, σ. 1 & 4· [Β΄], *Τα Παρασκήνια*, φ. 90, 3.2.1940, σ. 2

9. ——, «Ομιλεί ο καθηγητής του Πολυτεχνείου Βιέννης κ. Χέρμαν Κρομ-Ρόττμάγερ [sic] για τη σκηνογραφία στο θέατρο», *Τα Παρασκήνια*, φ. 97, 23.3.1940, σσ. 1 & 6

10. ——, «Ομιλεί ο σκηνογράφος κ. Όττο Νιντερμόζερ για τα σύγχρονα προβλήματα του θεάτρου. "Μόνο ο σκηνογράφος που σκέπτεται το έργο και ποτέ τη σκηνογραφία μπορεί να υπηρετήσει αληθινά το θέατρο"», *Τα Παρασκήνια*, φ. 108, 8.6.1940, σσ. 1 & 4

11. ——, «Προς σκηνογράφους επιστολή», *Τα Παρασκήνια*, φ. 111, 29.6.1940, σσ. 1-2

12. Πάνος Καλογερίκος, «Σκηνοθετικά προβλήματα. Η δράσις και ο σκηνικός διάκοσμος», *Τα Παρασκήνια*, φ. 42, 4.3.1939, σ. 2

13. Κ. Λ.[ώλος;], «Ένας Έλλην σκηνογράφος μάς ήρθε από την Βιέννη. Μία συνέντευξις με τον κ. Γιώργο Ανεμογιάννη», *Τα Παρασκήνια*, φ. 21, 1.10.1938, σ. 6

14. Πολ[ύμερος] Μοσχοβίτης, «Ο ζωγράφος "Βακαλό" και αι ιδέαι του για τη σκηνογραφία», *Τα Παρασκήνια*, φ. 61, 15.7.1939, σσ. 1 & 6

15. Π. Β. Π., «Σύγχρονοι Γερμανοί καλλιτέχνες. Μπέννο φον Άρεντ. Ο σκηνογράφος των Κρατικών Θεάτρων του Ράιχ. Τι λέει για τον Π. Αραβαντινό», *Τα Παρασκήνια*, φ. 92, 17.2.1940, σσ. 1-2

16. Ν. Θ. Συναδινός, «Η σκηνογραφία στο θέατρο. Ο Γάλλος σκηνογράφος κ. Βάλτερ Ρενέ Φυρστ που βρίσκεται στην Αθήνα. "Αρχή της σκηνογραφίας είναι να μην έχει αρχές"», *Παρασκήνια* 101, 20.4.1940, σ. 1 & 4

17. Θ. Ν. Συναδινός, «Ο νέος σκηνογράφος Ανεμογιάννης», *Τα Παρασκήνια*, φ. 46, 4.4.1939, σ. 1 & 6

18. Γιάννης Σιδέρης, «Θεατρικές έρευνες. Η σκηνογραφία στην επιθεώρηση», *Τα Παρασκήνια*, φ. 57, 17.6.1939, σσ. 1 & 6

19. Αντρέας Φραγκιάς, «Μοντέρνοι καλλιτέχνες. Ο σκηνογράφος κ. Γ. Ανεμογιάννης», *Τα Παρασκήνια*, φ. 87, 13.1.1940, σ. 1

20. Βάλτερ-Ρενέ Φυρστ, «Ο σκηνικός διάκοσμος. Τα προβλήματά του», μτφρ. Πάνος Καλογερίκος, [1ο], *Τα Παρασκήνια*, φ. 102, 27.4.1940, σ. 3· [2ο], *Τα Παρασκήνια*, φ. 103, 4.5.1940, σσ. 3-4· [3ο], *Τα Παρασκήνια*, φ. 104, 11.5.1940, σσ. 3 & 6· [4ο], *Τα Παρασκήνια*, φ. 105, 18.5.1940, σ. 3

21. ——, «Ο συμβολικός διάκοσμος. Η παράξενη θεωρία του Γκόρντον Κραιγκ», [5ο] *Τα Παρασκήνια*, φ. 106, 25.5.1940, σσ. 3 & 6· [6ο], *Τα Παρασκήνια*, φ. 107, 1.6.1940, σ. 3· [7ο], *Τα Παρασκήνια*, φ. 108, 8.6.1940, σσ. 3-4

ΚΥΡΙΑΚΗ ΠΕΤΡΑΚΟΥ

Η εικόνα του θεάτρου, παροντική και μελλοντική, στα περιοδικά της Κατοχής[1]

Σε μια δημόσια συζήτηση που διοργάνωσε το Κέντρο Μαρξιστικών Σπουδών το 1984 για την επίδραση των μαρξιστικών ιδεών στην ελληνική λογοτεχνία, ο Μανόλης Αναγνωστάκης είπε κάπως έκπληκτος: «Καμιά φορά, διαβάζοντας κανείς όλα αυτά τα περιοδικά της κατοχής, νομίζει ότι δεν υπάρχει κατοχή». Φαίνεται όμως πως ήταν ακόμα περισσότερα.[2] Στις σφαιρικές μελέτες για τη λογοτεχνία αλλά και το θέατρο στη διάρκεια της Κατοχής,[3] γενική διαπίστωση είναι ότι τόσο εκδοτικά όσο και θεατρικά, υπήρξε ένα είδος άνθισης, παρά τις αντίξοες σε ακραίο βαθμό συνθήκες, τις οικονομικές όσο και τις άλλες, με τις απαγορεύσεις της λογοκρισίας να είναι ο μικρότερος κίνδυνος για διανοούμενους και καλλιτέχνες, οι οποίοι κυριολεκτικά διακινδύνευαν την ακεραιότητα και τη ζωή τους μέσα στις δράσεις αυτές, που αποτελούσαν μέρος της αντίστασης στον κατακτητή. Εντούτοις μόνο το περιοδικό *Καλλιτεχνικά Νέα* αναφέρεται, από τα τρία που θα εξετάσουμε εδώ. Από αυτά αποκλειστικά αφιερωμένο στο θέατρο είναι μόνο το φέρον τον τίτλο *Το Θέατρο*, αλλά και στα άλλα το θέατρο διεκδικεί μεγάλο μέρος της ύλης τόσο με άρθρα ιστορικής–θεωρητικής φύσεως όσο και με ειδήσεις, παραστασιακή κριτική, διαλόγους και διενέξεις μέσω των σελίδων τους.

Ένα θέμα που κυριαρχεί στους προβληματισμούς της εποχής είναι η συνείδηση ότι το θέατρο βρίσκεται σε κρίσιμη καμπή και, αν προς το παρόν αδυνατεί, μετά την απελευθέρωση, που ασφαλώς θα υπάρξει μια μέρα, θα κληθεί να αναπροσανατολιστεί εκ βαθέων. Τα ονόματα που συναντάμε στις υπογραφές ανήκουν ή πρόσκεινται στην αριστερά τα περισσότερα. Αλλά και οι απλώς δημοκρατικοί συγγραφείς φαίνονται επηρεασμένοι από τα ιδανικά της. Η δεσπόζουσα κατεύθυνση που δίνεται τότε, και κυριαρχεί για αρκετές δεκαετίες, είναι ότι το θέατρο

[1] Για την παραχώρηση των εντύπων που αποδελτιώθηκαν ευχαριστώ για μια ακόμα φορά τον ποιητή Γιάννη Πατίλη.

[2] Συλλογικό, *Η επίδραση των ιδεών του μαρξισμού στη λογοτεχνία μας*, Αθήνα, Κένταυρος 1984, σ. 47.

[3] Βλ. επιλεκτικά Αλεξάνδρα Μπουφέα, *Τα λογοτεχνικά περιοδικά της Κατοχής*, Αθήνα, Σοκόλης, 2006, σσ. 47-94. Εφόσον πρόκειται για διδακτορική διατριβή εστιασμένη στο θέμα, η μελέτη αυτή μπορεί να θεωρηθεί ελλιπής, καθόσον περιέχει μόνο το περιοδικό *Καλλιτεχνικά Νέα* από τα τρία που εξετάζονται εδώ. Ακόμα Κωνσταντίνος Α. Δημάδης, *Δικτατορία - πόλεμος και πεζογραφία 1936-1944*, Αθήνα Γνώση, 1991, σσ. 334, 341, 390· Αλέξανδρος Αργυρίου, *Ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας και η πρόσληψή της στους δύστηνους καιρούς (1941-1944)*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2003, σσ. 128-146· Αγγέλα Καστρινάκη, *Η λογοτεχνία στην ταραγμένη δεκαετία 1940-1950*, Αθήνα, Πόλις, 2005, σσ. 148-156.

πρέπει να πάψει να είναι επιπόλαιη ψυχαγωγία για τις εύπορες τάξεις και να γίνει «θέατρο για τον λαό» ή σωστότερα «θέατρο του λαού».[4]

Το περιοδικό *Καλλιτεχνικός Κόσμος*, με υπότιτλο «Εβδομαδιαία Θεατρική - Καλλιτεχνική και Φιλολογική Επιθεώρηση», αναφέρει ως διευθυντή τον Θανάση Τσόγκα. Στις προγραμματικές δηλώσεις της πρώτης σελίδας του πρώτου φύλλου, ανάμεσα σε διάφορες αοριστίες διευκρινίζεται ότι «δεν έχουμε καμμιά διάθεση να γίνουμε όργανο ειρηνικού, ανεκτικού και υποχρηωτικού (sic) αγώνα», «ο δρόμος που θα χαράξουμε θάναι νάμαστε πρωτοπόροι, τολμηροί σε κάθε τι...», «Σκοπός μας μοναδικός η εξύψωση της Τέχνης [...] η υποστήριξη των πραγματικά καινούργιων ταλέντων».[5] Στη δεύτερη σελίδα ο Λέων Κουκούλας γράφει ένα άρθρο για το ελληνικό θέατρο και το χαμηλό καλλιτεχνικό επίπεδό του. Κατά την άποψή του, το κοινό δεν ευθύνεται, ευθύνονται οι καλλιτεχνικοί παράγοντες για την κατάσταση του ελληνικού θεάτρου. Υπάρχει και ηθική κρίση, η φύση της οποίας χρήζει διερευνήσεως. Είναι άραγε θέμα δραματολογίου; Είναι αισθητή η ανάγκη για έργα τέχνης αλλά και για ερμηνείες τέχνης, όπου θεατρώνες, σκηνοθέτες και ηθοποιοί έχουν τον λόγο για την ανύψωση της πνευματικής στάθμης. Το κοινό, που διψά, τους ακολουθεί και πίνει ό,τι του δίνουν.[6] Ο Γιάννης Σιδέρης έχει αναλάβει τη θεατρική κριτική. Σε άρθρο αναφέρει ότι αυτή την εποχή που οι βόμβες πέφτουν από τον ουρανό, δεν μπορεί να απαιτηθεί από το κοινό να κλειστεί σε μιαν αίθουσα και να δει θέατρο πρόζας. Τη διάθεση του κοινού για φυγή από τη ζοφερή ατμόσφαιρα και ψυχαγωγία εκμεταλλεύονται χυδαία και λαθρόβια βαριετέ για το κέρδος και το εύκολο χειροκρότημα, δυσφημίζοντας τους συγγραφείς και τους αληθινούς καλλιτέχνες. Εκφράζει την ευχή ότι το ίδιο το κοινό θα τα απορρίψει.[7]

Το επόμενο τεύχος είναι αφιερωμένο στον Ξενόπουλο και στα έργα του, καθόσον την εποχή αυτή γνωρίζουν επαναλήψεις. Διεξάγεται έρευνα για το ελληνικό θέατρο και πρώτος απαντά ο Δημήτρης Μπόγρης, ο οποίος καταγγέλλει ομοίως τα εμπορικά και φτηνά κατασκευάσματα που κυριαρχούν στο θεατρικό τοπίο και πιστεύει (ή ευελπιστεί) ότι όταν τελειώσει ο πόλεμος, οι αληθινοί καλλιτέχνες θα κυριαρχήσουν και θα παίζονται τα σημαντικά έργα της παγκόσμιας παραγωγής αλλά και τα ελληνικά που θα έχει εμπνεύσει ο πόλεμος. Πιστεύει στους γνωστούς καλλιτέχνες τού θεάτρου που γνωρίζει πως υπάρχουν, αλλά περισσότερο στους νέους που έχουν σφυρηλατηθεί στην πολεμική και κατοχική δοκιμασία.[8]

Είναι σχεδόν θεατρικό περιοδικό, με θεατρικές ειδήσεις, παραστάσεις, κριτικές. Έχει βέβαια και κινηματογράφο, μουσική, χορό συν ποικίλα άρθρα, ορισμένα πιο θεωρητικά, αλλά κυρίως παρακολουθεί τη θεατρική κίνηση. Στα πρώτα τεύχη συνεργάζονταν ο Σιδέρης, ο Κουκούλας και άλλοι της πιο λόγιας πλευράς του θεάτρου, και τα άρθρα είχαν περισσότερο θεωρητικό χαρακτήρα. Στα τελευταία τεύχη, συνεργάτες φαίνονται κυρίως οι καλλιτέχνες του

[4] Βλ. Κυριακή Πετράκου, «Από τον εμφύλιο στη δικτατορία, για ένα θέατρο του λαού», στον τόμο *Αφήγημα και αφηγήσεις, έρευνα και ανάλυση στο νεοελληνικό θέατρο*, Αθήνα, Αιγόκερως, 2018, σσ. 175-205. Σε πιο σύντομη μορφή στο Α. Αλτουβά – Κ. Διαμαντάκου (επιμ.), *Θέατρο και Δημοκρατία*, τόμ. Β΄, πρακτικά του Ε΄ Πανελλήνιου Θεατρολογικού Συνεδρίου, αφιερωμένου στον Βάλτερ Πούχνερ, Αθήνα, ΕΚΠΑ, 2018, σσ. 345-366.

[5] [Ανώνυμος], «Ο *Καλλιτεχνικός Κόσμος*. Καθαρά και ξάστερα», *Καλλιτεχνικός Κόσμος*, έτος Α΄, τχ. 1, 19.8.1943, σ. 1. Μάλλον το γράφει ο Τσόγκας.

[6] Λέων Κουκούλας, «Η σημερινή θέση του θεάτρου μας», *ό.π.*, σ. 2. Ο Κουκούλας έχει κληθεί για να αναλάβει την διεύθυνση του Κρατικού Θεάτρου Θεσσαλονίκης.

[7] Κ-ας, «Το θέατρο και η εποχή μας», *ό.π.*, σ. 7.

[8] Γιάννης Φλιάσιος, «Η σημερινή θέση του θεάτρου μας. Μια συνέντευξη με τον κ. Δημήτρη Μπόγρη», *Καλλιτεχνικός Κόσμος*, έτος Α΄, τχ. 2, 2.9.1943, σ. 2.

ελαφρού και του μουσικού θεάτρου, όπως ο Αττίκ, ο Σακελλάριος, ο Παπαδούκας κ.ά. Έχει πάντα θεατρικές ειδήσεις και συχνά κριτική θεάτρου, που την υπογράφουν όχι ιδιαίτερα σχετικοί με το θέατρο συντάκτες.

Τον Απρίλιο του 1944 εμφανίσθηκε ένα περιοδικό με τίτλο *Το Θέατρο* (Δεκαπενθήμερη Θεατρική Επιθεώρηση) και διευθυντή τον όχι πολύ γνωστό δημοσιογράφο και συγγραφέα Σπύρο Τριανταφύλλου. Στο πρώτο τεύχος και στην πρώτη σελίδα δημοσιεύεται ένα άρθρο-επισκόπηση. Μέσα στις τόσες δυσκολίες η πρωτεύουσα διαθέτει δώδεκα σκηνές πρόζας και ελαφρές συν αναρίθμητους κινηματογράφους. «Η ελληνική ψυχή είναι περισσότερο από ποτέ συμπαρασυρμένη από το θέαμα». Τα αίτια της έντονης αυτής θεατροφιλίας χρήζουν ερμηνείας, αλλά πρέπει να είναι επιθυμία φυγής και ολιγόωρης λησμονιάς από τη βασανιστική πραγματικότητα αλλά και από τη δίψα του κοινού για ανέβασμα του πνευματικού επιπέδου του. Ίσως πρόκειται και για αναβίωση της αρχαίας ελληνικής θεατροφιλίας. Αυτό όμως δημιουργεί και την υποχρέωση των υψηλότερων καλλιτεχνικών στόχων.[9] Προπολεμικά οι νεοέλληνες δραματουργοί καταπιάστηκαν με θέματα που «αναδεύονταν σπαρταριστά» από τα συναισθήματα του ελληνικού λαού. Οι ηθοποιοί άρχισαν να μορφώνονται περισσότερο, ακόμα και οι θεατρικοί επιχειρηματίες άρχισαν να ενδιαφέρονται και για το πνευματικό περιεχόμενο του θεάτρου τους εκτός από το ταμείο. Η ανοδική αυτή τάση ανακόπηκε λόγω του πολέμου και της σύγχυσης της εποχής αλλά οι δημιουργοί του θεάτρου, έστω και αν δεν κατορθώνουν να παράγουν ανώτερα πνευματικά προϊόντα, έχουν μέσα τους αυτόν τον στόχο και στο μέλλον θα τον επιδιώξουν.[10] Καθώς ο συντάκτης (Αλέκος Λιδωρίκης) αποφεύγει να κυριολεκτεί και να αναφέρει τις λέξεις πόλεμος, κατοχή, απελευθέρωση, αλλά χρησιμοποιεί μεταφορικές εκφράσεις, είναι προφανές πως το περιοδικό περνάει από λογοκρισία.

Η Λιλίκα Νάκου εξυμνεί τον νέο και πρωτοποριακό θίασο του Θεάτρου Τέχνης. Η Βάσω Μεταξά και ο Βασίλης Διαμαντόπουλος είναι αληθινές ιδιοφυΐες: προβλέπει γι' αυτούς σταδιοδρομίες πέραν των συνόρων μας. Η Καίτη Λαμπροπούλου με το απλό και σεμνό παίξιμό της και η Αλέκα Μαζαράκη (αργότερα Κατσέλη) με την ευσυνειδησία και τη σοβαρότητά της είναι άλλες αξιόλογες μονάδες. Όλο το συγκρότημα είναι ξεχωριστό όχι μόνο για τον τόπο μας αλλά και για το εξωτερικό.[11]

Στο δεύτερο τεύχος ο Θωμόπουλος γράφει ένα καταγγελτικό άρθρο. Επικρίνει τους «νεοφτασμένους» συγγραφείς που λειτουργούν αντίθετα από τις προηγούμενες γενιές των «μεγάλων», Ξενόπουλο και Μελά, που αμφότεροι στην μακρά πορεία τους έκαναν επάλληλες προσαρμογές στα σύγχρονα ιδεολογικά ρεύματα, και των νεότερων Μωραϊτίνη και Μπόγρη, που εισήγαγαν τα σύγχρονα κοινωνικά θέματα και προβλήματα στα έργα τους (παρατηρείται ότι δεν αναφέρει αριστερούς συγγραφείς). Οι νεότεροι, σε εποχή συγκλονιστικών καταστάσεων και εξελίξεων δεν ασχολούνται διόλου με κρίσιμα θέματα, αλλά γράφουν μόνο θεατρικά κατασκευάσματα ελαφράς μορφής.[12]

Ο Θάνος Κωτσόπουλος απευθύνει παραίνεση να πάψουν οι θίασοι να ανεβάζουν ξένα έργα, είτε κλασικά είτε μοντέρνα, και να στραφούν στα σύγχρονα ελληνικά.[13] Ο Παπαδήμας επιμένει ότι το επίπεδο του ελληνικού θεάτρου έχει χαμηλώσει πολύ τόσο στο δραματολόγιο

[9] Ε. Θωμόπουλος, «Για ένα καλύτερο αύριο», *Το Θέατρο*, τχ. 1, 15.4.1944, σ. 1.

[10] Αλέκος Λιδωρίκης, «Το θέ(α)τρο και η μεταπολεμική εξέλιξίς του», *ό.π.*, σ. 3.

[11] Λιλίκα Νάκου, «Το Θέατρο Τέχνης», *ό.π.*, σ. 6.

[12] Ε. Θωμόπουλος, «Η ένοχη περιφρόνηση της λαϊκής αγωνίας», *Το Θέατρο*, τχ. 2, 2.5.1944, σ. 1.

[13] Θάνος Κωτσόπουλος, «Η μεγάλη προσπάθεια», *Το Θέατρο*, τχ. 4, 5.6.1944, σ. 1.

όσο και στη σύνθεση των θιάσων. Οι θεατρώνες έχουν το μόνιμο επιχείρημα ότι αυτά τα έργα θέλει ο κόσμος. Οι θεατές απογοητεύονται και μόνο το Θέατρο Τέχνης είναι άρτιο συγκρότημα, πειθαρχημένο αισθητικά, «χωρίς βεντετιλίκια και οίηση, χωρίς αποτυχημένα ερασιτεχνάκια, χωρίς καραβοτσακισμένους ρατέδες».[14]

Ο Μελάς επισημαίνει ότι είναι ώρα για καλλιτεχνικούς αγώνες. Οι συγγραφείς να βάλουν τα δυνατά τους για να γράψουν έργα που θα ανεβάζουν το πνευματικό επίπεδο του λαού θυσιάζοντας το κέρδος των λεγόμενων εμπορικών και οι δυνατοί ηθοποιοί να αρνούνται να υπογράψουν συμβόλαια για έργα και παραγωγές που κατεβάζουν την ιδέα της τέχνης. «Αυτή την αντίδραση προσμένει ο λαός».[15] Ο Μελάς δημοσίευσε στο περιοδικό και μια σειρά άρθρων με θέμα ότι πρέπει να δημιουργηθεί ένα θέατρο από τον λαό και για τον λαό.

Τελευταίο, αν και όχι έσχατο, αντιθέτως, το περιοδικό *Καλλιτεχνικά Νέα* με τον επεξηγηματικό υπότιτλο «Εβδομαδιαίο θεατρικό, λογοτεχνικό, κινηματογραφικό & καλλιτεχνικό περιοδικό»,[16] δεν είναι βέβαια αποκλειστικά θεατρικό αλλά το θέατρο περιλαμβάνεται σφαιρικά και σε μεγάλη έκταση στις σελίδες του. Εκδότης του ήταν ο Γ. Βασιλόπουλος και αρχισυντάκτης του ο δημοσιογράφος, συγγραφέας και μεταφραστής Κωστής Μεραναίος. Οι συντάκτες του ήταν κυρίως γνωστοί αριστεροί, όπως ο Άρης Αλεξάνδρου, ο Μενέλαος Λουντέμης, ο Νικηφόρος Βρεττάκος, ο Σπύρος Γιαννάτος, ο Γεράσιμος Σταύρου κ.ά. Η αριστερή στράτευση δεν ήταν προϋπόθεση: δημοσίευαν και άλλοι προοδευτικοί πνευματικοί άνθρωποι. Ο Βασιλόπουλος, στο βιβλίο που έγραψε για το περιοδικό, ήδη στον τίτλο το χαρακτηρίζει «αντιστασιακό».[17]

Το σημαντικότερο θεατρικό συγκρότημα που δημιουργήθηκε την εποχή αυτή είναι βέβαια το Θέατρο Τέχνης. Ένα άρθρο το χαιρετίζει. Πέρυσι ο Κουν, με την ίδρυση του Θεάτρου Τέχνης, δήλωσε τη βασική φιλοσοφία του νέου σχήματος. Θα ανέβαζε μόνο σοβαρό θέατρο, θα έκανε παραστάσεις συνόλου, σε αντίθεση με την επικρατούσα κατάσταση, που ευνοούσε τον βεντετισμό και το ελαφρό ανώδυνο δράμα, τον «μαυραγοριτισμό» στην τέχνη. Πρόθεσή του ήταν να ανυψώσει το επίπεδο του κοινού του, να του χαρίζει δυόμισι ώρες απόλαυσης και μόρφωσης. Η κριτική αποδέχτηκε τις απόψεις του και χάιδεψε τις προσπάθειές του με στοργή. Ποιο όμως είναι το κοινό του; Περιορίζεται σε έναν στενό κύκλο διανοουμένων. Ο Κουν κέρδισε κατ' αρχάς το στοίχημα. Μόνο να προσέξει ότι το θέατρο σήμερα πρωταρχικά έχει σκοπό το ανέβασμα του λαού μας.[18]

Κριτική θεάτρου γράφει ο Βασίλης Ρώτας, που είναι γενικά πολύ αυστηρός με τα ελαφρά

---

[14] Αδ. Δ. Παπαδήμας, «Το πειραματικό θέατρο πνευματική και καλλιτεχνική ανάγκη», *Το Θέατρο*, τχ. 5, 21.6.1944, σ. 3.

[15] Σ. Μελάς, «Είνε η ώρα να φανούν οι δυνατοί», *Το Θέατρο*, τχ. 6, 6.7.1944, σ. 1.

[16] Για λεπτομερή έκθεση πεπραγμένων και δημοσιεύσεων, βλ. Μπουφέα, *Τα λογοτεχνικά περιοδικά της κατοχής*.

[17] Γιώργης Βασιλόπουλος, *Άγνωστα χρονικά του αντιστασιακού περιοδικού «Καλλιτεχνικά Νέα»*, Αθήνα, 1982. Ο Μεραναίος, σε απολογισμούς των πεπραγμένων του («Ανθολόγημα Κωστή Μεραναίου», *Καινούρια Εποχή* 18-19, Περίοδος Β΄, Φθινόπωρο-Χειμώνας 1980-1991, σσ. 34-37) δηλώνει ότι η πνευματική δραστηριότητα που ανέπτυξε το περιοδικό το μετέβαλε σε συνεργό στον μεγάλο εθνικοαπελευθερωτικό αγώνα που διεξαγόταν τότε στα βουνά και στις πόλεις της Ελλάδας. Ολόκληρος ο πνευματικός κόσμος παρέλασε από τις στήλες του. Εντούτοις τη βασική γραμμή «ασκούσαν» (έλεγχαν μάλλον) οι πράκτορες των Γερμανών μέσω της λογοκρισίας. Ξεπερνούσαν τα εμπόδια έως ότου οι Γερμανοί εμπόδισαν την έκδοση. Ήδη ο Γιάννης Κορδάτος είχε ειδοποιήσει ότι ίσως γινόταν μπλόκο, και ο Κλέαρχος Μιμίκος (*Πειραϊκά Γράμματα*) ότι στην επιτροπή χάρτου γινόταν λόγος για τον ρόλο των *Καλλιτεχνικών Νέων*. Ο Μιλιέξ σχολίασε ότι τα *Καλλιτεχνικά Νέα* είχαν στήσει κλεφτοπόλεμο με τον κατακτητή.

[18] Γερ. Σταυρολέμης (Σταύρου), «Το Θέατρο Τέχνης», *Καλλιτεχνικά Νέα*, τχ. 2, 19.6.1943, σ. 8.

έργα, τις πρόχειρες παραστάσεις και τα λεγόμενα εμπορικά κίνητρα.

Το περιοδικό αρχίζει έρευνα για τη σύγχρονη τέχνη αλλά και τις κατευθύνσεις που πρέπει να πάρει. Θα απευθυνθεί σε καλλιτέχνες διαφόρων ειδών και για να μην υπάρξει παρεξήγηση, δίχως αξιολογική διαβάθμιση. Τελικά παίρνει συνεντεύξεις που αφορούν το θέατρο μόνο από σκηνοθέτες: απαντούν ο Σαραντίδης, ο Μουζενίδης, ο Κουν, ο Καραντινός, ο Κατσέλης, ο Ρώτας.

Ο Γιάννης Σιδέρης δημοσιεύει μια σειρά απαισιόδοξων άρθρων, αμφισβητώντας ότι το ελληνικό θέατρο υπήρξε ποτέ ακμάζον.[19]

Σχετικά με το νέο δράμα, ο Κατηφόρης συζητάει το ζητούμενο των σύγχρονων θεατρικών έργων να έχουν επικαιρότητα. Η επικαιρότητα είναι ο πόλεμος, και ο πόλεμος έχει πολλές διαστάσεις. Ωστόσο ο συγγραφέας πρέπει να είναι εφοδιασμένος με στέρεη και ορθή κοσμοθεωρία για να διακρίνει την αξία του γεγονότος μέσα στη γενική θεώρηση της ζωής.[20]

Το περιοδικό διακόπτει την έκδοσή του και εμφανίζεται ένα τελευταίο τεύχος μετά την απελευθέρωση. Ο Σιδέρης, φυσικά, κάνει απολογισμό των θεατρικών πεπραγμένων στη διάρκεια της Κατοχής. Προφανώς το θέατρο ύστερα από την τρομερή εμπειρία του πολέμου δεν βρίσκεται σε ζηλευτή κατάσταση. Ρεπερτόριο αποτελούμενο από επαναλήψεις, σύνθεση θιάσων (Εθνικού και Μαρίκας) σε απογύμνωση. Τα έργα που γράφτηκαν μετά την αποχώρηση των Γερμανών δεν είναι σπουδαία: *Θύελλα* (του Μελά), *Το μονοπάτι της λευτεριάς* (του Σολομού), το χρονικό του Θεάτρου του Λαού – *Χαϊδάρι*, επιθεώρηση. (Δεν αναφέρει το δικό του *Άγρια χρόνια*). Όλα κάνουν το λάθος να παίρνουν μια ειδική περίπτωση κάποιου μικροήρωα, ενώ θα έπρεπε να στραφούν στις μεγαλόπρεπες συλλήψεις της αρχαίας τραγωδίας ή κάποιες άλλες υψηλές συλλήψεις, όχι να γράφουν έργα ρουτινιάρικα. Τα θέατρα τα ανέβασαν με αποτυχία και διαπιστώθηκε ότι δεν φτάνει η επικαιρότητα, χρειάζεται πολλή δουλειά και σοβαρότητα και αίσθημα ευθύνης. Πλην του Θεάτρου Τέχνης, τα νέα και ελπιδοφόρα στοιχεία που προστέθηκαν στο ελληνικό θέατρο είναι:

> α) Η θιασαρχοποίηση της Μιράντας, της Αρώνη, της Μανωλίδου, του Παππά, του Δενδραμή.
> β) Ξεχώρισαν ως πρωταγωνιστές της τραγωδίας ο Κωτσόπουλος και του ελαφρού δράματος ο Χορν. Ακόμη η Μαρία Αλκαίου, επανήλθε η Χριστίνα Καλογερίκου, η Αλέκα Παΐζη, ο Κωνσταντάρας, η Χαλκούση με την ιδιαίτερη καρατερίστικη τέχνη της, η μικρή Λαμπέτη, η Ασπασία Παπαθανασίου, ας προστεθεί και η Μερκούρη των τελευταίων ημερών.
> γ) Ξεχώρισε με την τελειότητα της δεξιοτεχνίας του ο Αλέκος Λιδωρίκης, ο Κατηφόρης με δύναμη στη σύλληψη και στη σύνθεση (*Απόψε θα γελάσουμε*), ο Σεβαστίκογλου με ποίηση (*Κωνσταντίνου και Ελένης*) – «τιμώ τη σκηνοθετική του επίδοση και ελπίζω σ' αυτήν».
> δ) Η ίδρυση του Κρατικού Θεάτρου Θεσσαλονίκης και η εξατομίκευση της Λυρικής Σκηνής.
> ε) Η επικράτηση του Ανεμογιάννη και η αισθητική άποψή του.
> στ) Από άλλη άποψη η κυριαρχία του Βαριετέ.
> Μεγάλη απώλεια για το θεάτρό μας η Ελένη Παπαδάκη.[21]

[19] Γ. Σιδέρης, «Το νέο ελληνικό θέατρο δε γνώρισε ποτέ του ακμή», *Καλλιτεχνικά Νέα*, τχ. 10, 14.8.1943, σσ. 1-2.
[20] Νίκος Κατηφόρης, «Τέχνη και επικαιρότητα», *Καλλιτεχνικά Νέα*, τχ. 12, 29.8.1943, σ. 3.
[21] Γ. Σιδέρης, «Θέατρο. Μερικές ματιές», *Καλλιτεχνικά Νέα*, τχ. 37, 3.5.1945, σσ. 10 -11.

Τα περιοδικά αυτά που εκδίδονταν μέσα στην Κατοχή δεν είναι ξεκάθαρο αν κυκλοφορούσαν νόμιμα ή παράνομα. Ακόμα δεν είναι ξεκάθαρο αν η διακοπή της έκδοσής τους έγινε γιατί οι αρχές της Κατοχής τους υποπτεύθηκαν – π.χ. υπήρξαν φήμες ότι τα *Καλλιτεχνικά Νέα* «είναι γιάφκα εαμιτών λογοτεχνών», ή γιατί οι συνεργάτες τους έφευγαν για το βουνό ή γιατί η ανεξάρτητη γραμμή ενόχλησε την κομματική ηγεσία. Φαίνεται να κυκλοφορούσαν ημι-ελεύθερα, γιατί στα κείμενα διακρίνονται επεμβάσεις, είτε της λογοκρισίας είτε της αυτολογοκρισίας. Δεν αναφέρεται η αντίσταση, δεν καταφέρονται εναντίον των δυνάμεων κατοχής, δεν κάνουν κομουνιστική ούτε καν σοσιαλιστική προπαγάνδα. Οι φιλολαϊκές ιδέες εκφράζονται με το προπέτασμα του ανθρωπισμού και του καθήκοντος του ανθρώπου προς τον άνθρωπο. Η απελευθέρωση, που όλοι λαχταρούν βέβαια, απλώς υποδηλώνεται ενίοτε, ομοίως και η πολιτικο-κοινωνική αλλαγή που επιδιώκει η αριστερά και διακρίνεται στα γραπτά των γνωστότερων μελών της ως βέβαιη. Από τους συντάκτες ορισμένοι ήταν και πολιτικά ύποπτοι, όπως ο Θανάσης Τσόγκας του *Καλλιτεχνικού Κόσμου* και ο Σπύρος Μελάς, ο οποίος, μάλλον για κάλυψη ή εξιλέωση, δημοσίευε άρθρα για το «θέατρο του λαού», που πρέπει και οφείλει να δημιουργηθεί ακολουθώντας τη νέα μεταπολεμική κοινωνία.[22]

Το θέατρο έχει έντονη παρουσία σε όλα, καταρχήν με την παραστασιακή κριτική και τις θεατρικές ειδήσεις, και κατά δεύτερο λόγο με θεωρητικές και κυρίως οραματικές και κατευθυντήριες απόψεις για το πώς θα πρέπει να γεννηθεί και να εξελιχθεί ένα νέο θέατρο μετά την απελευθέρωση, απαλλαγμένο από τη σκουριά του παλαιού και φθαρμένου, με υψηλό καλλιτεχνικό επίπεδο, με δοσμένους στο ιδανικό τους καλλιτέχνες, που θα πρέπει να είναι το σωστό ιδανικό, ένα θέατρο του λαού, δηλαδή για όλον τον λαό και ενδεχομένως προερχόμενο από τον λαό. Τα ιδανικά της αριστεράς φαίνεται να είχαν ενστερνιστεί σε κάποιον βαθμό είτε ως ανθρωπιστικά είτε ως άλλοθι και οι μη αριστεροί διανοούμενοι. Το ελληνικό θέατρο γνώριζε μια εκπληκτική ακμή, αν ληφθούν υπόψη οι τραγικές συνθήκες της Κατοχής. Σε όλες σχεδόν τις μελέτες που αφορούν θέατρο της εποχής, τονίζεται ότι οι ίδιες οι παραστάσεις αποτελούσαν ένα είδος αντιστασιακής δράσης με τους υπαινιγμούς των ρήσεων, αυτοσχεδιαστικούς και μη, με την επιλογή των έργων όσο αυτό ήταν δυνατό. Η επιθεώρηση πρωτοστατούσε βέβαια στο θέμα αυτό και έμοιαζε σαν να υπήρχε κάποια άτυπη συνεννόηση με το κοινό, να παίρνει τα μηνύματα αλλά να μην αντιδρά, ώστε να μην προδίδονται στους χαφιέδες που καιροφυλακτούσαν κρυμμένοι ή και όχι. Λ.χ. χρησιμοποιούσε τα δημοτικά τραγούδια της κλεφτουριάς και του Εικοσιένα για σκοπούς πατριωτικούς. Η λογοκρισία υποψιαζόταν, αλλά δεν κατόρθωσε να δαμάσει την επιθεώρηση, που ξέφευγε με ευστροφία και επιδεξιότητα.[23] Στα περιοδικά υπάρχουν άρθρα για το ξένο θέατρο και την ιστορία του θεάτρου ή και άλλα ζητήματα, όπως μελέτες περί υποκριτικής, της δέουσας ή της φύσης της. Αυτά που δεσπόζουν ωστόσο αφορούν την κατάπτωση του ελληνικού θεάτρου και τη μελλοντική αναβάθμισή του τόσο στο δράμα όσο και στη θεατρική πράξη. Δεν πρόκειται βέβαια για πρωτάκουστα θέματα. Κριτική δυσμενή και απαισιόδοξη γνώρισε το παγκόσμιο θέατρο από καταβολής και το ελληνικό επίσης. Μέσα στα σκοτάδια της σκλαβιάς εντούτοις, δεν παύει να εκφράζεται και η ελπίδα για την αναγέννησή του. Αν το κατορθώσει ολόκληρος ο κόσμος, που τώρα συγκλονίζεται και κινδυνεύει να

[22] Για τα άρθρα, βλ. εδώ Πετράκου, υποσ. 4. Για τη στάση του Μελά στην Κατοχή, όχι απλώς αμφιλεγόμενη αλλά μάλλον κατάπτυστη, βλ. Γ. Θεοτοκάς, «Η περίπτωση Σπύρου Μελά», *Νέα Εστία*, τόμ. 44 (1948), σσ. 953-956.

[23] Βλ. χαρακτηριστικά και επιλεκτικά Γ. Θεοτοκάς, «Το ελληνικό θέατρο και ο πόλεμος», *Καθημερινά Νέα*, 30.12.1945.

καταποντιστεί από τις δυνάμεις του σκότους, δεν θα το κατορθώσει το θέατρο; Ασφαλώς θα ακολουθήσει, ίσως και να πρωτοπορήσει. Πώς όμως; Θα αποτινάξει τα συστατικά της κακοδαιμονίας του, που είναι κυρίως το κριτήριο της εμπορικότητας και ο βεντετισμός συν το ότι η συνήθεια τα έχει καταστήσει δεύτερη φύση του. Ήδη μέσα στην Κατοχή, στην πιο σκοτεινή ώρα, ανέτειλε το θεατρικό αστέρι: το Θέατρο Τέχνης, που δεν είχε ακόμα βρει το υπόγειό του, αλλά ο δημιουργός και οι συνεργάτες του «αψηφούν τα πάθη και το χρήμα». Ποιο όμως δράμα θα εκφράσει τους νέους καιρούς; Δύο είναι οι δεσπόζουσες. Ποιητικό θέατρο, αντλημένο από τη «βρυσομάνα της τραγωδίας», όπως έδωσαν τις κατευθύνσεις ο Σικελιανός και ο Θεοτοκάς, και το καλλιέργησαν συνεχίζοντας από την προπολεμική περίοδο οι εκπρόσωποι των παλαιότερων γενεών Τερζάκης, Πρεβελάκης, Ρώμας, Ρώτας, Σκουλούδης και ορισμένοι άλλοι, αλλά και νεότεροι ποιητές, όπως η Ζωή Καρέλλη και ο Αλέξανδρος Μάτσας. Σύγχρονο θέατρο με σύγχρονα προβλήματα που αφορούν τους απλούς ανθρώπους και όχι τους υπερβατικούς υπερμεγέθεις ήρωες, μυθικούς και ιστορικούς.[24] Εντούτοις ο νατουραλισμός και ο ρεαλισμός θεωρούνται ξεπερασμένοι από ορισμένους. Αλλά αυτά είναι τα ρεύματα που κατ' εξοχήν ανέλαβαν να εκφράσουν τα σύγχρονα προβλήματα των σύγχρονων ανθρώπων και να καταγγείλουν τα κοινωνικοπολιτικά κακώς κείμενα. Τα οράματα παρουσιάζουν κενά και οι λύσεις έχουν μονίμως να αντιμετωπίσουν τα εμπόδια της λογοκρισίας για την ώρα και για τρεις δεκαετίες ακόμα.[25] Το είδος που κυριάρχησε μετά τον πόλεμο και έφτασε σε κάποιου είδους εντέλεια, ενώ γνώρισε μεγάλη επιτυχία τόσο στο θέατρο όσο και στον κινηματογράφο, ήταν η φαρσοκωμωδία. Οι συγγραφείς κατάφερναν να περάσουν ακόμα και φλέγοντα πολιτικά θέματα, όπως ο εμφύλιος, με κάποιον ανώδυνο τρόπο που γινόταν ανεκτός.[26] Οι αριστεροί συγγραφείς έγραψαν έναν μεγάλο αριθμό από έργα που οι τίτλοι τους δείχνουν ότι πρόκειται για κοινωνικά-ρεαλιστικά. Τα περισσότερα παραστάθηκαν αλλά δεν εκδόθηκαν και κινδυνεύουν να χαθούν δια παντός, όπως δεν θα έπρεπε. Λ.χ. οι αριστεροί συγγραφείς Νίκος Κατηφόρης, Δημήτρης Φωτιάδης, Νίκος Τσεκούρας, Γεράσιμος Σταύρου, Νότης Περγιάλης και άλλοι, ελάχιστα έργα τους έχουν εκδώσει, συνήθως ένα ή κανένα. Φαίνονται κυρίως ρεαλιστικά. Ο ρεαλισμός ήταν το ζητούμενο: ο Ιάκωβος Καμπανέλλης, ύστερα από πειραματισμούς με μοντέρνες φόρμες, επιβλήθηκε ως θεατρικός συγγραφέας με τα ρεαλιστικά *Η έβδομη μέρα της δημιουργίας* (1956) και *Η αυλή των θαυμάτων* (1957). Ο ρεαλισμός, όχι βέβαια αποκλειστικά και όχι αυστηρός, παρέμεινε ισχυρό ρεύμα έως σήμερα σχεδόν. Τα κοινωνικά και πολιτικά προβλήματα, βέβαια, κάθε άλλο παρά έχουν εκλείψει.

[24] Βλ. Kyriaki Petrakou, "From poetical drama to the poetry of social fringe, the turning point of Modern Greek theatre in the middle of the 20th century", στο Βασίλειος Σαμπατακάκης (επιμ.), *Ο ελληνικός κόσμος σε περιόδους κρίσης και ανάκαμψης, 1204-2018*, τόμ. Ε΄, Πρακτικά ΣΤ΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών, Αθήνα, Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, 2020, σσ. 191-209.

[25] Μάριος Πλωρίτης, «Το μεταπολεμικό θέατρο (1950-1967). Ένα μικρό διάγραμμα», *Η Λέξη*, τχ. 14 (Μάιος 1982), σσ. 268-272.

[26] Βλ. επιλεκτικά Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Η ελληνική μεταπολεμική φαρσοκωμωδία, είδος μεικτό και νόμιμο;», σσ. 363-368, και Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, «Εκ των στυλοβατών του καταστήματος, ο Χρήστος Γιαννακόπουλος, ο Αλέκος Σακελλάριος και η μεταπολεμική κωμωδία», σσ. 369-376, και τα δύο στο Ιωσήφ Βιβιλάκης (επιμ.), *Το ελληνικό θέατρο από τον 17ο στον 20ό αιώνα*, Πρακτικά του Α΄ Πανελλήνιου Θεατρολογικού Συνεδρίου, Παράβασις - Μελετήματα [2], Αθήνα, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, Ergo, 2002.

ΣΠΥΡΟΣ ΚΑΚΟΥΡΙΩΤΗΣ

Θεωρία και πράξη του «πολιτικού θεάτρου» στη διάρκεια της Δικτατορίας: Το περιοδικό *Ανοιχτό Θέατρο* (1971-1972)

> Δεν θα δώσουμε εδώ μια ερμηνεία του τίτλου του περιοδικού μας. Μας άρεσε, τον διαλέξαμε. Ας πούμε πως εκφράζει την αντίθεσή μας στο κλειστό κουτί του αστικού θεάτρου. [...] *Ανοιχτό Θέατρο* λοιπόν, κι από κάτω *Μηνιαία Επιθεώρηση Πολιτικού Θεάτρου*. Σ' αυτόν τον υπότιτλο θα σταθούμε [...]. Για μας, πολιτικό θέατρο σημαίνει, καταρχήν, αντίθεση σε οποιαδήποτε μορφή εξουσίας. [...] Πολιτικό θέατρο σημαίνει: να δώσεις το αληθινό πρόσωπο της εποχής μας· να ξεσκεπάσεις τις οικονομικές βάσεις που πάνω τους συντρίβεται σήμερα ο ανθρωπισμός [...]. Αυτό το περιοδικό δεν βγαίνει για να διδάξει τους αναγνώστες του θέατρο [...]. Ένας ο στόχος του: να πείσει τον αναγνώστη πως το θέατρο μπορεί να γίνει όργανο μάχης στον αγώνα για κοινωνική αλλαγή.
>
> [Γιώργος Μιχαηλίδης][1]

Το μηνιαίο περιοδικό *Ανοιχτό Θέατρο* έκανε την εμφάνισή τον Νοέμβριο του 1971 και διέκοψε την κυκλοφορία του ένα χρόνο αργότερα, έχοντας εκδώσει πέντε συνολικά τεύχη, ανάμεσα στα οποία μεσολάβησαν μεγάλα διαστήματα απουσίας.[2] Πρόκειται για το πρώτο θεατρικό περιοδικό που εκδόθηκε μετά το πραξικόπημα της 21ης Απριλίου, καθώς το *Θέατρο* του Νίτσου το είχε κλείσει η δικτατορία το 1967, η ομότιτλη επετηρίδα του Κρίτα είχε αναστείλει την έκδοσή της το 1969, ενώ τα *Θεατρικά* του Γιώργου Χατζηδάκη κυκλοφόρησαν τον Δεκέμβριο του 1971. Το *Ανοιχτό Θέατρο* εκδίδεται σε μια συγκυρία κατά την οποία η κατάργηση της προληπτικής λογοκρισίας και η αντικατάστασή της από έναν δρακόντειο νόμο περί Τύπου δημιούργησε συνθήκες πρόσφορες για μια πραγματική εκδοτική άνθιση, την οποία το καθεστώς, έχοντας εισέλθει στη διαδικασία της ελεγχόμενης «φιλελευθεροποίησης», ήταν αναγκασμένο να ανεχθεί.[3]

---

[1] Η Σύνταξη, [Άτιτλο], *Ανοιχτό Θέατρο*, τχ. 1, Νοέμβριος 1971, σσ. 3-4. Τα ανυπόγραφα σημειώματα της σύνταξης, καθώς και τα περισσότερα ανώνυμα δημοσιεύματα του περιοδικού, μπορούν να αποδοθούν με ασφάλεια στον Μιχαηλίδη, όπως υποδεικνύουν ενδοκειμενικά τεκμήρια.

[2] Θα ακολουθήσουν τα τεύχη 2 (Δεκέμβριος 1971), 3 (Μάρτιος 1972), 4 (Απρίλιος 1972), 5 (Νοέμβριος 1972). Ο Μιχαηλίδης εμφανίζεται ως «υπεύθυνος ύλης», ενώ ως «εκδότης», στα τέσσερα πρώτα τεύχη αναφέρεται η ηθοποιός Μαρίκα Τζιραλίδου και στο πέμπτο η σύζυγός του, Πελαγία [Μπέλλα].

[3] Για την κατάργηση της προληπτικής λογοκρισίας στα τέλη του 1969, βλ. ενδεικτικά, Κωνσταντίνος Στράτος,

Η συγκρότηση της ομάδας του Ανοιχτού Θεάτρου

Οι πολιτικές συνθήκες της συγκυρίας διαμόρφωσαν το πλαίσιο που επέτρεψε την κυκλοφορία του *Ανοιχτού Θεάτρου*. Όμως η απόφαση για την έκδοσή του σχετίζεται με τη συγκέντρωση ενός κρίσιμου όγκου καλλιτεχνικών δυνάμεων που επέτρεψαν στον Μιχαηλίδη να κεφαλαιοποιήσει την μέχρι τότε επιτυχημένη πορεία του και να δημιουργήσει μια θεατρική ομάδα γύρω απ' αυτόν. Εκείνη την περίοδο ο Μιχαηλίδης ταυτίζεται, ίσως περισσότερο από οποιονδήποτε άλλον, με την έννοια της «πρωτοπορίας» στο ελληνικό θέατρο.[4] Έχοντας πρωταγωνιστήσει στην ίδρυση του πρώτου «λαϊκού περιφερειακού θεάτρου», του Θεάτρου Νέας Ιωνίας (1965-1967), στα 1970-1971 είχε ήδη σκηνοθετήσει μερικές ιδιαίτερα επιτυχημένες παραστάσεις, που το κοινό ορθά εξέλαβε ως αντιδικτατορικές χειρονομίες: την *Όπερα του ζητιάνου* του Τζων Γκαίυ (1970), που υπήρξε η ιδρυτική πράξη του Ελεύθερου Θεάτρου· την *Αυτοψία* του ίδιου του Μιχαηλίδη (1970), που απαγόρευσε η λογοκρισία μετά από έξι παραστάσεις, καθώς κάθε βράδυ η πλατεία του θεάτρου μετατρεπόταν σε αντιδικτατορική διαδήλωση· και το *Εκείνο το βράδυ παίζαμε το έργο του Σαίξπηρ Ρωμαίος και Ιουλιέτα* (1971), πάλι σε κείμενο του ίδιου.[5]

Μολονότι η εμφάνιση του περιοδικού προηγείται κατά πέντε μήνες της πρεμιέρας του εναρκτήριου έργου του Ανοιχτού Θεάτρου, *Τα οράματα του Μπύχνερ*, εξαρχής η ιδέα ήταν η έκδοση να αποτελέσει περιοδικό του θιάσου, γι' αυτό και ο τίτλος υπήρξε κοινός και για τις δύο πρωτοβουλίες.[6] Λίγο-πολύ, οι ίδιοι άνθρωποι που μετασκεύαζαν με τα χέρια τους το παλιό γκαράζ, όπου σήμερα βρίσκεται το Θέατρο Οδού Κεφαλληνίας, και έκαναν πρόβες για τα *Οράματα*, οι ίδιοι συμμετείχαν και στη σύνταξη και έκδοση του περιοδικού.

Ο Μιχαηλίδης επιδίωκε να αναπαραγάγει το μοντέλο που είχε επαγγελθεί με το Θέατρο Νέας Ιωνίας, ενός «πνευματικού κέντρου», όπως έλεγε,[7] που δεν θα περιοριζόταν στη θεατρική παράσταση, αλλά θα προσέγγιζε το κοινό και με άλλα μέσα: με περιοδικό, συζητήσεις, εκθέσεις κ.ά. Πέρα από την εμπειρία του από το Θέατρο Νέας Ιωνίας και από τη συμμετοχή του στη Δημοκρατική Νεολαία Λαμπράκη, ο Μιχαηλίδης αντλεί από ένα ακόμη ρεπερτόριο πολιτικών και εκδοτικών πρακτικών: αυτό που του προσέφερε η συμμετοχή του στο εγχείρημα των εκδόσεων Κάλβος, μαζί με τον Γιώργο Χατζόπουλο και τον Βαγγέλη Τρικεριώτη, που ήδη από το 1968, διαφωνώντας με τη γραμμή της «σιωπής», της μη δημοσίευσης υπό καθεστώς λογοκρισίας,

---

Αντίθεση και διαφωνία. Η στάση των εφημερίδων στη δικτατορία, 1967-1974, Αθήνα, Καστανιώτης, 1995. Για την εκδοτική «έκρηξη» της περιόδου, βλ. Λουκάς Αξελός, *Εκδοτική δραστηριότητα και κίνηση ιδεών στην Ελλάδα*, Αθήνα, Στοχαστής, 1984.

[4] Για την έννοια της «πρωτοπορίας», βλ. ενδεικτικά, Γρηγόρης Ιωαννίδης, «Η έννοια της Πρωτοπορίας στη διάρκεια της Δικτατορίας», στο Γωγώ Βαρζελιώτη (επιμ.), *Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνής. Πρακτικά επιστημονικού συνεδρίου, Αθήνα 26-30 Ιανουαρίου 2011*, Αθήνα, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, 2014, σσ. 253-258.

[5] Για το Θέατρο Νέας Ιωνίας, βλ. Πολύκαρπος Πολυκάρπου, «Γιώργος Μιχαηλίδης: Ο άνθρωπος του θεάτρου», *Θέματα Λογοτεχνίας*, τχ. 50-51, 2013, σσ. 12-48. Για το Ελεύθερο Θέατρο, βλ. Γιώργος Κοτανίδης, *Όλοι μαζί, τώρα!*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2011. Για την *Αυτοψία*, βλ. Πολυκάρπου, «Γιώργος Μιχαηλίδης»· του ίδιου, προφορική συνέντευξη στον Σπύρο Κακουριώτη, 29.11.2017. Γενικότερα, για την πολιτική και καλλιτεχνική δράση του Γ. Μιχαηλίδη τη δεκαετία 1965-1974, βλ. Σπύρος Κακουριώτης, *Πολιτισμική και πολιτική αμφισβήτηση κατά τη διάρκεια της δικτατορίας (1967-1974): Το παράδειγμα του περιοδικού* Ανοιχτό Θέατρο, ανέκδοτη διπλωματική εργασία, Αθήνα, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας ΕΚΠΑ, 2018.

[6] Χρίστος Ζάνος, προφορική συνέντευξη στον Σπύρο Κακουριώτη, 5.3.2018. Ο πληροφορητής επισημαίνει ότι τον τίτλο Ανοιχτό Θέατρο εμπνεύστηκαν από το αμερικάνικο Open Theater (1963-1973). Πάντως, το ζήτημα του τρόπου επικοινωνίας σκηνής και πλατείας (και της μείωσης της απόστασής τους), στο οποίο παραπέμπει ο χαρακτηρισμός «ανοιχτό», υπήρξε κομβικό για όλες τις τάσεις της θεατρικής πρωτοπορίας, διεθνώς και στην Ελλάδα.

[7] Βλ. Τώνια Μαρκετάκη, «Ένας άδολος θίασος κι ένα παρθένο κοινό», *Ταχυδρόμος*, τχ. 625, 2.2.1966, σ. 70.

προχωρούν στην έκδοση έργων υψηλής εκλαΐκευσης στον χώρο των κοινωνικών επιστημών και των τεχνών, συσπειρώνοντας γύρω τους ένα όλο και ευρύτερο αντιδικτατορικό κοινό, ιδιαίτερα φοιτητικό.[8] Από αυτό το ρεπερτόριο πρακτικών θα προκύψει το περιοδικό *Σύγχρονος Κινηματογράφος*, αλλά και το *Ανοιχτό Θέατρο*, που θα χρησιμοποιήσει υλικούς και ανθρώπινους πόρους (π.χ. μεταφραστές) από το δυναμικό των εκδόσεων Κάλβος.

Δομή και περιεχόμενο

Τις σελίδες του *Ανοιχτού Θεάτρου* δεν απασχόλησε η επικαιρότητα της ελληνικής θεατρικής σκηνής. Με εξαίρεση ελάχιστα σχόλια, απουσιάζει οποιαδήποτε αναφορά, ενημερωτική ή κριτική, σε παραστάσεις που παρουσιάστηκαν κατά τη διάρκεια της έκδοσής του, σε αντίθεση με την έως τότε πρακτική άλλων θεατρικών περιοδικών. Αυτή η επιλογή, σε συνδυασμό με τον προγραμματικά «φτωχό» χαρακτήρα της αισθητικής του και τον «χειροποίητο» τρόπο έκδοσης, στόχευε συνειδητά στη διαφοροποίηση του περιοδικού από το μοντέλο που είχε διαμορφώσει το *Θέατρο* του Νίτσου, το οποίο ο Μιχαηλίδης και οι συνεργάτες του θεωρούσαν «ελιτίστικο».[9] Η σύνταξη του *Ανοιχτού Θεάτρου* ενδιαφερόταν περισσότερο για τις γενικές τάσεις του θεατρικού και πολιτισμικού τοπίου, και κυρίως για τη συγκρότηση της δικής της πρότασης γι' αυτό. Η στάση του Μιχαηλίδη, όπως αποτυπώνεται στις σελίδες του περιοδικού, απέναντι σε ένα αναπτυσσόμενο και ριζοσπαστικοποιούμενο εκείνη την εποχή τμήμα του ελληνικού θεάτρου, είναι κυρίως κανονιστική, επιδιώκει δηλαδή να προτείνει ένα μοντέλο «πολιτικού θεάτρου» και να εμβαθύνει τις απόψεις του ίδιου και της ομάδας του γύρω από αυτό, μέσα από τον διάλογο και με υπάρχουσες θεατρικές προτάσεις της διεθνούς σκηνής. Έτσι, όμως, η πολυπρισματική εξέλιξη του ελληνικού θεατρικού τοπίου της περιόδου συχνά διαφεύγει της προσοχής και της κριτικής ανάλυσής του.[10]

Η κατανομή της ύλης στις σελίδες του περιοδικού ακολουθεί μια λογική σειρά λίγο-πολύ όμοια και στα πέντε τεύχη, χωρίς όμως να συγκροτεί μια αυστηρά προσδιορισμένη δομή. Σε όλα προτάσσεται ένα σημείωμα της σύνταξης, το οποίο αποτελεί εκτεταμένο σχόλιο για θέμα ή θέματα του θεάτρου ή και της πολιτικής. Στη συνέχεια δημοσιεύονται κείμενα που σχετίζονται με το ελληνικό θέατρο ή κείμενα ξένων συγγραφέων που θέτουν ζητήματα που ο Μιχαηλίδης θεωρεί ότι άπτονται των προβλημάτων (και) της ελληνικής σκηνής. Η ύλη ολοκληρώνεται με παρουσιάσεις θεατρικών προτάσεων και πρακτικών του «σύγχρονου πρωτοποριακού θεάτρου» και, τέλος, με μια «παράσταση μοντέλο», που περιγράφεται εκτενώς και συνοδεύεται από πλούσιο φωτογραφικό υλικό. Η «παράσταση μοντέλο» αποτελεί, για το *Ανοιχτό Θέατρο*, το αντίστοιχο της δημοσίευσης ενός πλήρους θεατρικού έργου, πρακτική που είχαν καθιερώσει το *Θέατρο* του Νίτσου και του Κρίτα. Πρόκειται για επιλογή που συνδέεται άμεσα με την παραστασιοκεντρική και όχι κειμενοκεντρική θεατρική αντίληψη και πρακτική του Μιχαηλίδη, την οποία διατήρησε κατά το μεγαλύτερο μέρος της δεκαετίας του '70.[11]

---

[8] Βλ. Βαγγέλης Καραμανωλάκης, «Κάλβος, 1968-1974: Ένας εκδοτικός οίκος στα χρόνια της δικτατορίας», *Αρχειοτάξιο*, τχ. 14, 2012, σσ. 104-121.

[9] Πολυκάρπου, προφορική συνέντευξη· πρβλ. του ίδιου, «Ανοιχτό Θέατρο. Μηνιαία Επιθεώρηση Πολιτικού Θεάτρου, Νοέμβριος 1971 - Νοέμβριος 1972», *Επί Σκηνής*, τχ. 17, Οκτώβριος-Νοέμβριος 2004, σσ. 22-28.

[10] Ευχαριστώ την καθηγήτρια Gonda Van Steen για την επισήμανση αυτή.

[11] Όπως παρατηρεί η Gonda Van Steen, *Stage of Emergency. Theater and Public Performance under the Greek Military Dictatorship of 1967-1974*, New York, Oxford University Press, 2015, σσ. 140-144, «ο Μιχαηλίδης βρέθηκε όσο πλησιέστερα ήταν δυνατόν, στην Ελλάδα της δεκαετίας του '70, στο "μεταδραματικό θέατρο"» ή στο θέατρο της «παραστασιακής στροφής» (performative turn). Η μετάφραση του γράφοντα.

Το «πολιτικό θέατρο»

Στο σημείωμα της σύνταξης του πρώτου τεύχους, ο Μιχαηλίδης επιχειρεί να προσδιορίσει το «πολιτικό θέατρο», το οποίο θεωρεί ότι αποτελεί το διακριτό στίγμα της δικής του παρέμβασης.

Αρχικά, το ορίζει αρνητικά: δεν αποτελεί «έκφραση, μέσα από θεατρικές μορφές, των αρχών και των θέσεων οποιασδήποτε πολιτικής ομάδας» (συνεπώς, η ομάδα του περιοδικού δεν αυτοπροσδιορίζεται ως πολιτική, τουλάχιστον με τη στενή έννοια του όρου), «δεν κάνει τρέχουσα πολιτική», «δεν είναι και δεν πρέπει να γίνει όργανο» προσώπων που επιδιώκουν «το σκαρφάλωμα στην εξουσία».[12] Στις αρνητικές αυτές αποφάνσεις μπορεί κανείς εύλογα να αναγνωρίσει μια διακήρυξη της αυτονομίας της ομάδας, αλλά και γενικότερα της καλλιτεχνικής δημιουργίας, από μια πολιτική στοχοθεσία που εκπορεύεται έξω από αυτήν. Περαιτέρω, μπορεί να αναγνωρίσει τον προσανατολισμό του Μιχαηλίδη, μέσα στο κλίμα που είχε διαμορφωθεί από τις διεργασίες της ομάδας των εκδόσεων Κάλβος, προς μια ριζοσπαστική αντιδικτατορική στάση, αυτόνομη από τα προδικτατορικά κόμματα της αριστεράς.

Στη συνέχεια διαφοροποιεί το πολιτικό από το κοινωνικό θέατρο, σημειώνοντας πως «[τ]ο κοινωνικό παραμένει στα φαινόμενα και στα γεγονότα, [ενώ] το πολιτικό ζητάει τις αιτίες που γέννησαν τα φαινόμενα και τα γεγονότα», και, παράλληλα, ορίζει τρία πεδία που θα αποτελέσουν «χώρους δράσης» του περιοδικού: α) το «σύγχρονο θέατρο» (εννοώντας το αστικό δράμα από τον 18ο αι. έως τις μέρες μας), β) το παγκόσμιο θέατρο, επιδιώκοντας να προσφέρει στον αναγνώστη μια «πιστή εικόνα της σύγχρονης παγκόσμιας θεατρικής πρωτοπορίας σ' όλες τις μορφές αναζήτησης και προβληματισμού της» και γ) την ελληνική θεατρική πραγματικότητα, με στόχο «τη διερεύνηση του κοινωνικού και θεατρικού μας χώρου» και την «κατάργηση του μύθου του εμπορικού θεάτρου». Τέλος, διακηρύσσει πως αν το θέατρο δεν είναι «όπλο στα πλαίσια των κοινωνικών αγώνων», τότε είναι άχρηστο, «εκεί που το κατάντησε ο μικροαστός με το κτηνώδες γούστο του».[13]

Παρά τις «πολιτικές» προϋποθέσεις για ένα «χρήσιμο» θέατρο, που θέτει ο Μιχαηλίδης, η συγκρότηση του οράματός του γι' αυτό εκκινεί διαρκώς από τις καλλιτεχνικές και πνευματικές ανησυχίες του, οι οποίες εκβάλλουν σε μια πολιτική αντιδικτατορική στάση, και ποτέ το αντίστροφο: «η τέχνη δεν κάνει επανάσταση, προετοιμάζει επαναστάσεις. Σπρώχνει σε ομαδική δράση, δεν είναι ομαδική δράση, δεν είναι διαδήλωση. Αδικούμε [...] την προσφορά της τέχνης» θεωρώντας ότι μπορεί να υποκαταστήσει την πολιτική δράση, τονίζει αργότερα, αντιδρώντας σε αυτό που αναγνωρίζει ως ψευδεπίγραφη «πολιτικοποίηση».[14]

Απέναντι σε ένα τοπίο που κυριαρχείται από το θέατρο «στυγνή εμπορική επιχείρηση»,[15] ο Μιχαηλίδης υιοθετεί για την προσπάθειά του το μοντέλο του Θεάτρου Τέχνης. Ο Κάρολος Κουν αποτελεί τον Έλληνα δημιουργό με τον οποίο το *Ανοιχτό Θέατρο* ασχολείται συχνότερα από κάθε άλλον. Καθώς το «κειμενοκεντρικό» είδος θεάτρου που υπηρετούσε διέφερε ριζικά από αυτό που οραματιζόταν ο Μιχαηλίδης της δεκαετίας του '70, θα πρέπει να υποθέσουμε πως αυτό που μετέτρεπε το Θέατρο Τέχνης σε μοντέλο για το *Ανοιχτό Θέατρο* ήταν ο τρόπος συγκρότησής του, αυτός της αφοσιωμένης ομάδας ηθοποιών που συσπειρώνεται γύρω από τον σκηνοθέτη-δάσκαλο.[16]

---

[12] Η Σύνταξη, *Ανοιχτό Θέατρο*, τχ. 1, σσ. 3-4.

[13] *Ό.π.*

[14] Η Σύνταξη, «Οι νέοι και η πολιτικοποίηση», *Ανοιχτό Θέατρο*, τχ. 4, σσ. 5-6.

[15] [Γ. Μιχαηλίδης], «Επιχείρηση Θέατρο», *Ανοιχτό Θέατρο*, τχ. 1, σσ. 45-46.

[16] Η Σύνταξη, «Γ. Κάρολος Κουν», *Ανοιχτό Θέατρο*, τχ. 2, σ. 6.

Ήδη από το πρώτο τεύχος, ο Μιχαηλίδης υπογράφει ένα «προσωπικό μανιφέστο» για τα χαρακτηριστικά του πρωτοποριακού θεάτρου, όπως το οραματιζόταν: το «θέατρο-θέαμα», το οποίο ορίζει ως λαϊκό θέατρο που δεν αναφέρεται στην «παράδοση» αλλά μάλλον έρχεται σε ρήξη με αυτήν· ένα θέαμα σύγχρονο, με στοιχεία αναγνωρίσιμα απ' όλους, που θα τα εμπνευστεί από το πλαστικό, το μπετόν, το ατσάλι, την κίνηση από τα χρηματιστήρια, τις αγορές, τις λεωφόρους, τα γήπεδα. «Είμαστε άνθρωποι της πόλης, δεν έχουμε παράδοση», γράφει. Αυτό το θέατρο-θέαμα «είναι ένα βίαιο θέατρο, γιατί μόνο έτσι μπορεί να αποδοθεί η βία που ασκείται πάνω στον σύγχρονο άνθρωπο»· ένα πολιτικό θέατρο, γιατί επεμβαίνει και εξηγεί την κοινωνική πραγματικότητα, αναζητώντας τις αιτίες της καταπίεσης.[17]

Το σώμα των κειμένων στα πέντε τεύχη του *Ανοιχτού Θεάτρου* συγκροτείται γύρω από αυτόν τον θεωρητικό άξονα. Σε αυτά, ο Μιχαηλίδης κατασκευάζει μια γενεαλογία της πρότασής του για το πολιτικό θέατρο, προσδιορίζει «εκλεκτικές συγγένειες» με άλλες θεατρικές προτάσεις και διαμορφώνει τον δικό του Κανόνα των «νέων ελλήνων θεατρικών συγγραφέων», στον οποίο κεντρική θέση κατέχουν ο Ιάκωβος Καμπανέλλης και η Λούλα Αναγνωστάκη.

Στο κείμενό του «Ελληνικό θέατρο 1944-1972» παρουσιάζει τους αναβαθμούς που, μέσα σε αυτό το χρονικό άνυσμα, συγκροτούν τη «γενεαλογία» την οποία κατασκευάζει, για τον εαυτό του και την ομάδα του.[18] Πρόκειται για: α) τη δημιουργία του Θεάτρου Τέχνης, που θεωρείται η «μήτρα» του «λαϊκού» και «κοινωνικού» θεάτρου, β) τις κινήσεις «νέων δυνάμεων, που αγωνίστηκαν να δώσουν κοινωνικό περιεχόμενο στο θέατρο», στις οποίες γίνεται αναλυτική αναφορά σε άλλες σελίδες του τεύχους,[19] γ) τη δουλειά πάνω στο αρχαίο δράμα του Εθνικού Θεάτρου (Μινωτής, Μουζενίδης, Σολομός), από την ακαδημαϊκή μεριά, και του Θεάτρου Τέχνης, δ) την εμφάνιση σειράς συγγραφέων, με γενάρχη τον Ιάκωβο Καμπανέλλη και, τέλος, ε) την εμφάνιση «τα τελευταία χρόνια» προσπαθειών που τις αποτελούν «αποκλειστικά νέοι άνθρωποι» και είναι κατά σειράν: Πειραματικό Θέατρο, Ελεύθερο Θέατρο, Νέα Πορεία, Στοά, Ζωντανό Θέατρο, Ανοιχτό Θέατρο.[20]

Η «γενεαλογία» αυτή, παρά τον εν πολλοίς αυθαίρετο χαρακτήρα της, μας επιτρέπει να αντιληφθούμε, αφενός, το συνεχές μέσα στο οποίο ο Μιχαηλίδης τοποθετεί τον εαυτό του και τις προσπάθειές του και, αφετέρου, το πόσο επηρεασμένη από τις ανάγκες ή τις διαθέσεις του παρόντος ήταν αυτή η «ιστορικοποίηση» του παρελθόντος. Ο Μιχαηλίδης και η ομάδα του Ανοιχτού Θεάτρου έχουν συνείδηση του ρηξικέλευθου χαρακτήρα του διαβήματός τους· ο πρωτοποριακός χαρακτήρας της θεατρικής τους πράξης, όμως, συνεπαγόταν μια σχετική απομόνωση από την υπόλοιπη θεατρική σκηνή – αλλά και την ανάγκη αντιμετώπισης ενδεχόμενων «ανταγωνιστών», από τη στιγμή που η «πρωτοπορία» και το «πολιτικό θέατρο» γίνονται ζητούμενο από σημαντικό μέρος της. Έτσι, μέσα από ένα είδος «ιστορικοποίησης» της εμπειρίας του, ο Μιχαηλίδης αναζητά νομιμοποίηση στο παρελθόν, προβάλλοντας, παράλληλα, μια τελεολογική αντίληψη για τη δική του πρόταση.

[17] Γιώργος Μιχαηλίδης, «Επιστροφή στο θέαμα», *Ανοιχτό Θέατρο*, τχ. 1, σσ. 47-48.

[18] Η Σύνταξη, «Ελληνικό θέατρο 1944-1972», *Ανοιχτό Θέατρο*, τχ. 3, σσ. 3-6.

[19] Στην εκτενή μελέτη του ηθοποιού και μεταφραστή Νίκου Μπαλή «Το κοινωνικό θέατρο στην Ελλάδα», *Ανοιχτό Θέατρο*, τχ. 3, σσ. 7-21.

[20] Η Σύνταξη, «Ελληνικό θέατρο 1944-1972», *Ανοιχτό Θέατρο*, τχ. 3, σσ. 3-6.

Δεξίωση της διεθνούς πρωτοπορίας

Το περιοδικό αφιερώνει μεγάλο μέρος της ύλης κάθε τεύχους σε μεταφράσεις από ξένα θεατρικά περιοδικά και βιβλία, τα οποία μεταφέρουν τόσο παλαιότερες προτάσεις για το πολιτικό θέατρο του Μεσοπολέμου όσο και την εμπειρία του πρωτοποριακού θεάτρου έτσι όπως αναδείχθηκε μέσα από την «πολιτισμική επανάσταση» της δεκαετίας του '60 διεθνώς. Στο πλαίσιο αυτό, το *Ανοιχτό Θέατρο*, περισσότερο ίσως από οποιοδήποτε άλλο θεατρικό περιοδικό της περιόδου, διαμόρφωσε μια παιδευτική στρατηγική δεξίωσης της πρωτοπορίας του ευρωπαϊκού, αμερικανικού, αλλά και «τριτοκοσμικού» θεάτρου, μέσω της οποίας ο Μιχαηλίδης συγκροτεί, αφενός, ένα μοντέλο για τη δική του σκηνική δημιουργία και, αφετέρου, διερμηνεύει, μέσα από τη διεθνή θεατρική εμπειρία, πρόσφατη και παλαιότερη, την έννοια του πολιτικού θεάτρου.

Οι επιλογές του *Ανοιχτού Θεάτρου* σε σχέση με την παρουσίαση της διεθνούς θεατρικής σκηνής κινούνται σε τρεις γενικές κατευθύνσεις: α) θεωρητικά κείμενα, καθώς και κείμενα για το μεσοπολεμικό πολιτικό θέατρο, με ιδιαίτερη επικέντρωση στη θεατρική σκέψη και πρακτική του Μπέρτολτ Μπρεχτ· β) κείμενα για το «λαϊκό θέατρο» και την πρακτική του στη Γαλλία, με ιδιαίτερη έμφαση στο Théâtre du Soleil της Ariane Mnouchkine[21] και, γ) άρθρα για το θέατρο της σύγχρονης πρωτοπορίας (Living Theatre, Bread and Puppet κ.ά.),[22] για το θέατρο σε χώρες οι οποίες, κατά τις δεκαετίες του 1960 και 1970 βρέθηκαν σε επαναστατικό αναβρασμό (ΗΠΑ, Λατινική Αμερική, Ινδία), αλλά και για δραματουργούς από το «θέατρο του παραλόγου» (Αρραμπάλ, Γκομπρόβιτς) ή το «θέατρο ντοκουμέντο» (Πέτερ Βάις).[23] Σε αυτήν την τρίτη κατηγορία ανήκει και ο μεγαλύτερος όγκος των μεταφρασμένων άρθρων που δημοσιεύονται στο *Ανοιχτό Θέατρο*. Αντιθέτως, απουσιάζουν σχεδόν πλήρως κείμενα που να αφορούν παλαιότερες μορφές θεάτρου.

Η επαναστατική αναταραχή της δεκαετίας του '60 και η εμφάνιση της Νέας Αριστεράς αποτελούν ένα σημείο αναφοράς στη διαμόρφωση της καλλιτεχνικής αλλά και της πολιτικής σκέψης του Μιχαηλίδη. Από τα κείμενά του γίνεται σαφές ότι σε αυτό το πλαίσιο εντάσσει και την αντιδικτατορική αμφισβήτηση, που τότε αρχίζει να γίνεται αισθητή, ιδίως στον φοιτητικό χώρο. Υποκείμενο αυτής της κινητοποίησης στο οποίο προσβλέπει είναι η νεολαία, τόσο διεθνώς όσο και στις ελληνικές συνθήκες. Όπως σημειώνει στο κείμενό του «Οι νέοι και η πολιτικοποίηση», η παρουσία της νεολαίας υπήρξε ένα από τα σημαντικότερα γεγονότα μετά το 1967. Η νεολαία ήταν αυτή που «πανικοβλήθηκε» λιγότερο από το πραξικόπημα και, μετά από κάποιο διάστημα «προετοιμασίας», πολιτικοποιήθηκε ραγδαία. «Προκλητική, αρνητική, χλευαστική, αναρχική [...] μπήκε ορμητικά στο παγκόσμιο κίνημα των νέων». Ο Μιχαηλίδης εντάσσει αποφασιστικά την ελληνική εμπειρία στο διεθνές γίγνεσθαι, σε αυτό που αντιλαμβάνεται, ορθά, ως «παγκόσμιο '68», αρνούμενος με επιμονή κάθε τι που θα μπορούσε να εγκλωβίσει τις νέες αυτές πολιτικές και καλλιτεχνικές δυνάμεις σε κάποιου είδους ελληνικό «εξαιρετισμό» και να τις αποκόψει από την «πολιτισμική επανάσταση» της μακράς δεκαετίας

[21] Στο Théâtre du Soleil και στην κολεκτιβίστικη μορφή οργάνωσής του ο Μιχαηλίδης πιθανόν αναγνωρίζει ένα ακόμη μοντέλο συγκρότησης, όπως υποδεικνύει το αφιέρωμα του πρώτου τεύχους (το εξώφυλλο του οποίου κοσμεί φωτογραφία από την παράσταση *1789*). Το *Ανοιχτό Θέατρο* θα επανέλθει στο «Θέατρο του Ήλιου», δημοσιεύοντας στο πέμπτο τεύχος, για πρώτη και μοναδική φορά, το πλήρες κείμενο του *1789*.

[22] Δημοσιεύοντας εκτενή περιγραφή των «παραστάσεων-μοντέλο» *Paradise Now!*, τχ. 1· *Η λαχτάρα των ανθρώπων να ζήσουν*, τχ. 2.

[23] Ο *Γάμος* του Γκομπρόβιτς και *Η ανάκριση* του Βάις παρουσιάζονται ως «παραστάσεις-μοντέλο» στα τεύχη 3 και 4, αντίστοιχα.

του ’60, μέσα από την οποία ενοποιούνται οι αντιστάσεις απέναντι στις αυταρχικές εξουσίες, δημοκρατικές ή δικτατορικές.[24]

Μέσα από αυτό το πρίσμα ο Μιχαηλίδης, από τις σελίδες του περιοδικού, θα παρέμβει σε δύο διαμάχες κομβικές για το πνευματικό τοπίο της εποχής. Η πρώτη αφορά τη διατύπωση, εκ μέρους μερίδας της κριτικής, της κανονιστικής απαίτησης για «σκηνική ιθαγένεια», που διατυπώνεται με αφορμή την παράσταση των μονόπρακτων του Δημήτρη Κεχαΐδη από το Θέατρο Τέχνης. Με οξείς τόνους, στο κείμενό του «“Ελλάς” “Ελλήνων” “Κριτικών”», ο Μιχαηλίδης απορρίπτει μια τέτοια αξίωση, ως αναβίωση της αντιδραστικής αντίληψης περί «ελληνικότητας», κατηγορώντας τους Κώστα Γεωργουσόπουλο και Θόδωρο Κρητικό πως «τώρα που ο κόσμος, όλος ο κόσμος, σπαράζεται μέσα στην αγωνία του αδιεξόδου», «που τα σύνορα καταργούνται και τα προβλήματα [...] παρουσιάζονται κοινά και παγκόσμια», που «η παγκόσμια νεολαία ξεσηκώνεται για να αναλάβει [...] το ρόλο που της έταξε η ιστορία», οι δύο κριτικοί, με ύφος αδιάλλαχτης λογοκρισίας, «μας κλείνουν στα σύνορά μας [...] και στην αδιαφορία για ό,τι γίνεται έξω από τον τόπο μας».[25]

Η δεύτερη αντιπαράθεση, που θα πάρει πολύ μεγαλύτερη έκταση, και πέρα από τις στήλες του *Ανοιχτού Θεάτρου*, αφορά το αμερικανικό Ίδρυμα Φορντ και τις χορηγίες του, κατά τη διάρκεια της δικτατορίας, σε αντιχουντικούς Έλληνες διανοούμενους και φορείς όπως το Θέατρο Τέχνης. Η Μαριέττα Ριάλδη και η Λιλή Ζωγράφου υπήρξαν οι πρώτες θαρραλέες φωνές που ανέδειξαν δημόσια το ζήτημα, όμως τη θρυαλλίδα που πυροδότησε τη διαμάχη, με εκατέρωθεν καταγγελίες, αποτέλεσαν τα σχεδόν ταυτόχρονα δημοσιεύματα των περιοδικών *Panderma*[26] (του Λεωνίδα Χρηστάκη) και *Ανοιχτό Θέατρο*, στα τέλη του 1972. Χρησιμοποιώντας το ψευδώνυμο «Δ. Φ. Ελευθερίου», ο Γ. Χατζόπουλος, υπεύθυνος των εκδόσεων Κάλβος, δημοσιεύει, υπό μορφήν επιστολής προς το περιοδικό, το άρθρο «Το σκοινί της διανόησης και η θηλειά της Φορντ».[27] Ο «επιστολογράφος» θεωρεί ότι στόχος των χορηγιών ήταν να ανακοπεί η τάση αυτονόμησης μιας μερίδας των διανοουμένων από την εξουσία και τις προδικτατορικές πολιτικές δυνάμεις, ενώ αποτέλεσμα της αποδοχής των χορηγιών υπήρξε «η δημιουργία ψυχικού ρήγματος ανάμεσα στο λαό και τις ομάδες εκείνες της διανόησης», το οποίο «εξουδετέρωσε τις δυνατότητες [σ.σ.: αυτονόμησης] και διέλυσε το κλίμα εμπιστοσύνης ανάμεσά τους». Στα σχόλια του ίδιου τεύχους, ο Μιχαηλίδης δημοσιοποιεί την προσωπική του εμπειρία,[28] παραδεχόμενος πως αρχικά έκανε αίτηση για επιχορήγηση από το Ίδρυμα Φορντ, την οποία απέρριψε στη συνέχεια.

Συμπερασματικά

Το εγχείρημα του περιοδικού *Ανοιχτό Θέατρο* έλαβε τέλος πρόωρα, εξαιτίας του ίδιου του τρόπου συγκρότησης της ομάδας που το εξέδιδε, ο οποίος οδήγησε πολύ σύντομα σε στενότητα ανθρώπινων πόρων, που μαζί με την οικονομική δυσπραγία είχε ως αποτέλεσμα να κλείσει το περιοδικό γιατί «χωρίς να το πάρουμε είδηση, [...] μπήκαμε στη δουλειά του θεάτρου και δεν

[24] Η Σύνταξη, «Οι νέοι και η πολιτικοποίηση», σσ. 5-6.

[25] Γιώργος Μιχαηλίδης, «“Ελλάς” “Ελλήνων” “Κριτικών”», *Ανοιχτό Θέατρο*, τχ. 4, σσ. 8-10.

[26] Όπου δημοσιεύεται το άρθρο της Λιλής Ζωγράφου, βλ. Λίλυ [sic] Ζωγράφου, «Ανοικτή επιστολή προς τους επιχορηγούμενους από το Ίδρυμα Φορντ», *Panderma*, τχ. 2, Δεκέμβρης 1972· [Ανυπόγραφο], «Ντοκουμέντο: Το επίσημο έγγραφο των χορηγιών Φορντ», *Panderma*, τχ. 3, Ιανουάριος 1973.

[27] Δ.Φ. Ελευθερίου, «Το σκοινί της διανόησης και η θηλειά της Φορντ», *Ανοιχτό Θέατρο*, τχ. 5, σσ. 9-12.

[28] Γ. Μιχαηλίδη, «Η επιχορήγηση Φορντ, μια κυρία και εγώ», *Ανοιχτό Θέατρο*, τχ. 5, σσ. 6-7

είχαμε χρόνο».[29] Στη σύντομη ζωή του, αποτέλεσε ένα προδρομικό και καινοφανές εγχείρημα: όργανο μιας ομάδας που κάνει θέατρο και ταυτόχρονα παράγει θεωρητικό λόγο γι' αυτό, διαμορφώνει, ίσως για πρώτη φορά με τόση ενάργεια στα ελληνικά μεταπολεμικά δεδομένα, μια συγκροτημένη αντίληψη για το πολιτικό θέατρο, την οποία επιχειρεί να μεταβάλει σε πράξη, εντάσσοντάς τη συνειδητά στο ιδεολογικό πλαίσιο της «πολιτισμικής επανάστασης» και των νεολαιίστικων εξεγέρσεων της δεκαετίας του '60 – ένα πλαίσιο στο οποίο εντάσσει και τις απόπειρες αμφισβήτησης και αντίστασης στο δικτατορικό καθεστώς. Πόσο επιτυχημένα το εγχείρημα αυτό αποτυπώθηκε στη σκηνική πράξη και, κυρίως, τι κληροδότησε στην περίοδο της Μεταπολίτευσης, αποτελεί ένα ερώτημα που παραμένει ανοιχτό στην έρευνα.

Ειδικότερα, σε αυτή τη συγκυρία, που χαρακτηρίζεται από την ηγεμονία του λόγου περί «εθνικής ανεξαρτησίας» και του αντιαμερικανισμού στον χώρο της αριστεράς, αποτελεί ένα ερώτημα το κατά πόσον η ανάγκη πλατύτερων στρωμάτων για επανοικειοποίηση της ιστορίας που το αυταρχικό μετεμφυλιακό καθεστώς τούς είχε στερήσει (η οποία αποτυπώνεται με ενάργεια στην επιτυχία που γνώρισε *Το μεγάλο μας τσίρκο* του Καμπανέλλη) οδήγησε τον Μιχαηλίδη σε αναδίπλωση σε σχέση με τις διεθνικές ριζοσπαστικές του επαγγελίες· αν αυτή η επανοικειοποίηση, που για το Ανοιχτό Θέατρο θα πάρει μεταπολιτευτικά τη μορφή δύο παραστάσεων θεάτρου-ντοκουμέντο για τη σύγχρονη ελληνική ιστορία,[30] οδήγησε τελικά και τον ίδιο, όπως και μεγάλο μέρος του ελληνικού θεάτρου της πρωτοπορίας, στην αναζήτηση «ιθαγένειας».

[29] Ζάνος, προφορική συνέντευξη.

[30] Με τα έργα του Μιχαηλίδη *Η δίκη των εξ* (1974/1975) και *Η μάχη της Αθήνας* (καλοκαίρι 1975).

ΜΑΡΙΖΑ ΑΤΤΙΑ

Η έκδοση θεατρικών εντύπων (εφημερίδες και περιοδικά) του Σωματείου Ελλήνων Ηθοποιών (ΣΕΗ) από τη μεταπολεμική περίοδο μέχρι τα τέλη του 20ού αιώνα

Το 1917 ιδρύθηκε στην Ελλάδα το επαγγελματικό σωματείο με την επωνυμία «Σωματείον Ηθοποιών», ενώ το 1934 δημοσιεύεται νέο καταστατικό όπου αναφέρεται ως «Σωματείον Ελλήνων Ηθοποιών». Η δράση του Σωματείου για την προάσπιση των συμφερόντων των μελών του είναι πολύχρονη και η προσπάθεια για την ορθή πληροφόρηση κι ενημέρωση του κλάδου μέσω των έντυπων εκδόσεών του σημαντική. Η παρουσία εντύπων που αφορούν τους Έλληνες ηθοποιούς ξεκινά προγενέστερα, στις αρχές του 20ού αιώνα και πιο συγκεκριμένα το 1906 με την έκδοση του εντύπου *Δελτίον Συλλόγου Ελλήνων Ηθοποιών*. Σκοπός του εντύπου είναι να ενημερώσει για τα πεπραγμένα του τότε Συλλόγου, τα οικονομικά στοιχεία καθώς και άλλες χρήσιμες θεατρικές πληροφορίες. Το *Δελτίον* έχει περιοδική έκδοση έως και το 1910. Αρκετά χρόνια αργότερα, το καλοκαίρι του 1925,[1] συναντάμε την έκδοση της εφημερίδας του Σωματείου Ηθοποιών με τον διακριτικό τίτλο *Το Ελληνικόν Θέατρον*, με τότε διευθυντή, υπεύθυνο και συντάκτη, τον Πάνο Καλογερίκο,[2] ενώ η προσπάθεια ενημέρωσης με τη μορφή Δελτίου ανακινείται το 1947 στην Αθήνα, με το *Δελτίον Καλλιτεχνικών και Επαγγελματικών Ζητημάτων των Ελλήνων Ηθοποιών* και υπεύθυνο τον Λυκούργο Καλλέργη.

Την αμέσως επόμενη χρονιά, το 1948, συναντάμε την προσπάθεια έκδοσης υπό τη μορφή εφημερίδας με τον τίτλο *Εφημερίς Συνταξούχων και Ενεργών Μελών του Θεάτρου*. Από το 1945, πρόεδρος του Σωματείου ήταν ο Μιχαήλ Κοφινιώτης, σε μια δύσκολη μεταβατική περίοδο που ακολουθεί την πρότερη εξαιρετικά δυσμενή πολιτική και οικονομική κατάσταση της χώρας. Τα αμέσως επόμενα χρόνια που ακολουθούν, το Σωματείο βάλλεται από τις όποιες προσπάθειες εξυγίανσης, αναμόρφωσης και επανένταξης του κλάδου μέσα στο γενικότερο κλίμα μιας διαλυμένης Ελλάδας.[3] Από το δεύτερο περίπου μισό του 1952, η εφημερίδα, μηνιαίας

[1] Το πρώτο τεύχος εκδίδεται την 1η Αυγούστου του 1925.

[2] Ο Πάνος Καλογερίκος εμφανίζεται ως διευθυντής και υπεύθυνος της εφημερίδας *Το Ελληνικόν Θέατρον* μέχρι το φ. 48. Βλ. εφ. *Το Ελληνικόν Θέατρον*, 16.7.1927, σ. 1. Στα επόμενα φύλλα της εφημερίδας αντικαθίσταται από τη σήμανση *«Διευθυνόμενον υπό της εκτελεστικής επιτροπής»*. Βλ. *Το Ελληνικόν Θέατρον*,15.8.1927, σ. 1. Ο ίδιος προϊστατο αργότερα, για αρκετά χρόνια, στην έκδοση του Σωματείου «Εφημερίς Συνταξιούχων και Ενεργών Μελών του Θεάτρου».

[3] Το 1952 γίνονται προσπάθειες αναδιοργάνωσης του Σωματείου και έως το 1957, που σταματά η έκδοση της εφημερίδας, οι αλλαγές είναι ραγδαίες στη συνδικαλιστική πορεία του ΣΕΗ, με τους στόχους και τις διεκδικήσεις του Σωματείου να είναι σε πρώτη γραμμή.

έκδοσης, «διευθύνεται υπό επιτροπής» και χρησιμοποιείται κατ' εξοχήν ως ένα μέσο προβολής του Διοικητικού Συμβουλίου και των δράσεών του.[4] Στις σελίδες της εφημερίδας φιλοξενούνται προγράμματα και αλλαγές του σώματος του Δ.Σ. καθώς και ενημερώσεις για αιτήματα του κλάδου. Οι επιστολές του Δ.Σ. που καταχωρούνται λειτουργούν ως μέσο επικοινωνίας –πέραν αυτής με τα μέλη του– επιπρόσθετα με Ενώσεις, Σωματεία και Συνεταιρισμούς. Οικονομικά νέα, επίσης, υφίστανται προς τους ενεργούς και συνταξιούχους ηθοποιούς υπό τη μορφή ανακοινώσεων,[5] αν και διαφαίνεται εντονότερα μια απεύθυνση, μέσω της θεματολογίας, προς τους συνταξιούχους-μέλη του Σωματείου.[6] Τα τελευταία χρόνια της έκδοσής της, φθάνοντας στο 9ο έτος λειτουργίας της το 1957 και μετρώντας ήδη εκατό και πλέον εκδιδόμενα φύλλα, η εφημερίδα προσδιορίζεται ως «Όργανον του Ελληνικού Θεάτρου». Το 1957, στην επέτειο των 40 ετών από την ίδρυση του ΣΕΗ, πληροφορούμαστε από την ίδια την εφημερίδα ότι το Σωματείο αριθμεί πλέον τα 1500 μέλη,[7] ένας αριθμός που αντικατοπτρίζει τη τότε δυναμική της. Σε αυτή τη δυναμική εντάχθηκε και η πρώτη διαφήμιση στην εφημερίδα που εμφανίζεται το τελευταίο έτος έκδοσής της, το 1957, λαμβάνοντας μια μικρή θέση αλλά αρκετή για να τραβά τη προσοχή, καταχωρημένη σε ειδικό πλαίσιο.

Το τέλος της έκδοσης της *Εφημερίδος Συνταξιούχων και Ενεργών Μελών του Θεάτρου* σηματοδοτεί και το ξεκίνημα μιας νέας εποχής για το Σωματείο που έχει πλέον πρόεδρο –από το 1956– τον Β. Μεσολογγίτη και γενικό γραμματέα τον Λ. Καλλέργη. Η θητεία τους σηματοδοτείται στις αρχές του 1957 από την έκδοση της εφημερίδας *Ελληνικό Θέατρο*.[8] Στα πρώτα φύλλα του *Ελληνικού Θεάτρου*, το 1957, το κάθε έντυπο αριθμεί τέσσερις σελίδες. Προχωρώντας στο δεύτερο έτος έκδοσης, το 1958, τετραπλασιάζεται φθάνοντας τις δεκαέξι σελίδες, ενώ αλλάζει μέγεθος και εικαστική εμφάνιση. Μήνες αργότερα, και πριν εκπνεύσει το 1958, οι σελίδες υπερδιπλασιάζονται φθάνοντας τις 34 σελίδες ανά τεύχος. Έως τον Σεπτέμβριο του 1957, η έκδοση είναι δεκαπενθήμερη, ενώ από τον επόμενο μήνα του ίδιου έτους γίνεται μηνιαία και διατηρείται έτσι έως και το 25ο και τελευταίο τεύχος Απρίλιου του 1959.

Το *Ελληνικό Θέατρο* πληροφορεί για τις δράσεις του Σωματείου στα επίκαιρα ζητήματα της εποχής (πολιτικά και μη) που αφορούν τα μέλη του, διανθίζοντας το περιεχόμενό του με θέματα γενικότερου ενδιαφέροντος γύρω από το θέατρο, με εγχώρια θεατρικά νέα αλλά και του εξωτερικού. Παράλληλα, εντάσσει ανθολογία των ηθοποιών ποιητών καθώς και εκπαιδευ-

[4] Χαρακτηριστικά, βλέπουμε, σε πρωτοσέλιδο του πρώτου έτους, τον κατάλογο ψηφοδελτίου του συνδυασμού της «Ανασυγκροτήσεως», στο οποίο συμπεριλαμβάνεται ο Πάνος Καλογερίκος, ο τότε διευθυντής της εφημερίδας, ο οποίος –ζητώντας την ψήφο των αναγνωστών ώστε να αναδειχτεί σύμβουλος της Διοικήσεως του Σωματείου– αναφέρει: «Από το 1925 αγωνίζομαι ως διευθυντής του "Ελληνικού Θεάτρου" και από το 1949 μέχρι σήμερον ως διευθυντής-υπεύθυνος της "Εφημερίδος των Συνταξιούχων και Ενεργών μελών του Θεάτρου" για την καλλιτέρευσιν της επαγγελματικής ζωής των Ενεργών Ηθοποιών, και για την αύξησι της συντάξεως των Απομάχων». Βλ. εφ. *Εφημερίς Συνταξιούχων και Ενεργών Μελών του Θεάτρου*,15.4.1952, σ. 1.

[5] Όπως, για παράδειγμα, το δώρο του Πάσχα.

[6] Το τελευταίο συμπέρασμα ενδυναμώνεται από την αναφορά του ίδιου του τίτλου της εφημερίδας, όπου τα ενεργά μέλη ακολουθούν τους συνταξιούχους, αλλά και από την αναφορά, σε κάθε φύλλο, στο πλαίσιο της οποίας αναφέρεται ξανά ο τίτλος της εφημερίδας με τις σχετικές πληροφορίες για τις συνδρομές, χωρίς όμως καμία αναφορά στα ενεργά μέλη. Χαρακτηριστικά αναφέρεται ως *Εφημερίς των Συνταξιούχων του Θεάτρου*.

[7] Αναστ. Παρθενιάδης, «Ο Διαχωρισμός», εφ. *Εφημερίς Συνταξιούχων και Ενεργών Μελών του Θεάτρου*, Μάϊος 1957, σ. 3.

[8] Το οποίο φαίνεται να είναι μια προσπάθεια «σύγχρονης» αναγέννησης του προγενέστερου τίτλου που είχε το έντυπο του Σωματείου *Το Ελληνικόν Θέατρον*, πάνω από μία δεκαετία.

τικά ζητήματα. Θέματα γύρω από τη μουσική,[9] τον κινηματογράφο, το ραδιόφωνο, τον χορό,[10] τις εικαστικές τέχνες[11] αλλά και άλλα γενικότερου ενδιαφέροντος.[12] Από τις αρχές του 1958, τα τεύχη αλλάζουν μορφή και περιεχόμενο εντάσσοντας, πέρα από τις ήδη υπάρχουσες, και πολλαπλές στήλες με κείμενα εκπαιδευτικής μορφής καθώς και αφιερώματα σε πρόσωπα του θεάτρου αλλά και σε θεατρικές παραστάσεις. Η δραματουργία που προβάλλει είναι κυρίως ξένων συγγραφέων, ενώ χαρακτηριστική είναι και η φιλοξενία αρκετών ξένων συντακτών που συμπληρώνουν τα κείμενα των Ελλήνων συντακτών. Στις σελίδες του περιοδικού φιλοξενούνται επίσης σκετσάκια εκπομπών από το Β΄ Πρόγραμμα του Ε.Ι.Ρ. (Εθνικό Ίδρυμα Ραδιοφωνίας) όπου έλαβαν μέρος πολλοί Έλληνες ηθοποιοί. Η σημαντικότερη βέβαια αλλαγή που παρατηρείται είναι η ανάληψη της διεύθυνσης από τον Άλκη Παππά, με εμφανή τη μείωση των συνδικαλιστικών θεμάτων που αφορούν τα μέλη του Σωματείου έως σταδιακά τη τελική τους εξαφάνιση από το έντυπο. Τέλος, χρήσιμο είναι να αναφερθεί ότι το περιοδικό εντάσσει διαφημίσεις στα τεύχη του και μάλιστα αρκετές από αυτές με τρόπο «έντεχνο» συνδέοντας τον διαφημιζόμενο με το κοινό-στόχο του περιοδικού, τους καλλιτέχνες. Το 1959, το *Ελληνικό Θέατρο* μετονομάζεται σε *Ελληνικό Λαϊκό Θέατρο* και παίρνει τη μορφή δίμηνης έκδοσης. Η εξωτερική του εμφάνιση αλλά και το περιεχόμενό του, παρά τη μετονομασία, ακολουθεί την ίδια αισθητική κι οργάνωση, ενώ και η ευθύνη της διεύθυνσής του παραμένει στον Άλκη Παππά, ο οποίος την κατείχε από το 1958. Αξιοσημείωτα είναι κάποια στοιχεία, με το σημαντικότερο, ότι πλέον ξεκάθαρα με τη «μεταμόρφωσή» του δεν αποτελεί έκδοση του ΣΕΗ.[13] Το δεύτερο στοιχείο είναι ότι αν και η θεματολογία[14] δεν διαφέρει από τα τεύχη του *Ελληνικού Θεάτρου*, εντούτοις ο κινηματογράφος κατέχει συγκριτικά με το θέατρο ένα υπέρογκο ποσοστό προβολής.[15] Τρίτο, ότι ο τίτλος[16] συνδέεται ξεκάθαρα με τη παρουσία του Ελληνικού Λαϊκού Θεάτρου του Μ. Κατράκη.[17] Τέλος, άξιο λόγου είναι το στοιχείο ότι οι διαφημίσεις είναι το κυρίως σώμα του εντύπου. Θα μπορούσε εύκολα να αναφέρει κάποιος ότι είναι ένα καθαρά διαφημιστικό έντυπο με κάποια κείμενα καλλιτεχνικού ενδιαφέροντος να παρεμβάλλονται «έντεχνα» ανάμεσα στις διαφημίσεις. Από το 1959, σταματά η έκδοση του περιοδικού,[18] το οποίο έτσι κι αλλιώς είχε «αποκοπεί» από το Σωματείο.

---

[9] Με αναφορές στο μουσικό θέατρο.

[10] Με θεματολογία σχετική με το θέατρο, όπως το χορόδραμα κ.ά.

[11] Όπως η ζωγραφική.

[12] Όπως το μακιγιάζ και η ενδυματολογική μόδα.

[13] Η αναφορά «Μηνιαίο Όργανο του ΣΕΗ» που υπήρχε στα τεύχη του *Ελληνικού Θεάτρου* αφαιρείται από το πρωτοσέλιδο του «αναγεννημένου» εντύπου.

[14] Θέατρο, κινηματογράφος, ραδιόφωνο, ζωγραφική.

[15] Γεγονός που φαίνεται να συνδέεται με την ιδιότητα του σκηνοθέτη που κατέχει ο παραμένων διευθυντής του περιοδικού, Άλκης Παππάς.

[16] Ο οποίος, στη σελίδα 1 –σε αντίθεση με το εξώφυλλο– συνεχίζει να αναφέρεται ως *Ελληνικό Θέατρο*, κάτι που δείχνει να έχει συνέπεια και με τη σειρά του αριθμού των τευχών που ακολουθούν την αριθμολογία των περασμένων. Το *Ελληνικό Λαϊκό Θέατρο* ξεκινά με το νέο καθεστώς έκδοσης ως φ. 26-27, ακολουθώντας, τον επόμενο μήνα της ίδιας χρονιάς, το *Ελληνικό Θέατρο* που σταματά ως έκδοση του Σωματείου στο φ. 25.

[17] Η παρουσία του Ελληνικού Λαϊκού Θεάτρου του Μ. Κατράκη επισφραγίζεται, πέραν του διακριτικού τίτλου, με αφιερώματα, φωτογραφίες και άλλα νέα που το αφορούν και προβάλλονται μέσω του εντύπου.

[18] Ενδιαφέρον αποτελεί ότι, ειδικότερα το 1959, όπως καταγράφεται «το ΣΕΗ συγκλονίζεται από εσωτερικές έριδες» κάτι που αντανακλάται περίτρανα στην έντυπη έκδοση του Σωματείου και στα γεγονότα που την ακολουθούν, την περίοδο αυτή. Βλ. Εύη Ρόμπου, «Ανασυγκρότηση και ανοδική πορεία», Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου (έρευνα-εποπτεία-συντονισμός), *Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών. Ογδόντα χρόνια 1917-1997: Ιστορική αναδρομή από ομάδα θεατρολόγων*, Αθήνα, «Σοφίας Μέλαθρον» Κ. και Π. Σμπίλιας, 1999, σ. 142.

Τα επόμενα χρόνια που θα ακολουθήσουν το τέλος της έκδοσης του *Ελληνικού Θεάτρου* είναι εξαιρετικά δύσκολα για τη χώρα και φυσικά για το Σωματείο που ανασαίνει, ως φυσικό επακόλουθο των τεκταινόμενων, τους τριγμούς της στο εσωτερικό. Σε αυτές τις συνθήκες που διαμόρφωσε η πολιτική ζωή της Ελλάδας συναντάμε τον *Θεατρικό Κόσμο*, ακόμη ένα έντυπο που δεν εντάσσεται κατ' ουσίαν στα έντυπα του ΣΕΗ μιας και εκδόθηκε από το ΕΣΕΗ (Εθνικό Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών) και πιο συγκεκριμένα την ΕΣΗΣΚ (Ένωσις Συνταξιούχων Ηθοποιών και συναφών κλάδων), που ιδρύθηκε το 1969. Ιδιαιτερότητα αποτελεί η «γέννησή» του το 1972, μέσα στα δύσκολα χρόνια της δικτατορίας. Με την επιβολή της δικτατορίας της 21ης Απριλίου 1967 απαγορεύεται κάθε πολιτική και συνδικαλιστική κίνηση. Με στρατιωτική διαταγή του ΓΕΣ, το ΣΕΗ καταργείται και διαλύεται βίαια μετά από πενήντα χρόνια λειτουργίας. Τα γραφεία του κλείνουν. Στη θέση του ιδρύεται παράνομα το Εθνικό Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών (ΕΣΕΗ), με δοτή αρχικά διοίκηση, το οποίο λειτουργεί ως τη μεταπολίτευση, αποκομμένο από τη μεγάλη μάζα των Ελλήνων ηθοποιών. Με τη μεταπολίτευση ο κλάδος βρίσκεται χωρίς Σωματείο.

Από το πρώτο τεύχος της η εφημερίδα ξεκαθαρίζει τη θέση της στο πολιτικά διαμορφωμένο σκηνικό εντός του κλάδου των ηθοποιών. Οι προσπάθειες της ΕΣΗΣΚ στη μάχη για τη ενημέρωση εξαίρονται, καθώς όπως χαρακτηριστικά αναφέρεται: «Η εφημερίς αυτή, ο Θεατρικός Κόσμος, δεν είναι βεβαίως κερδοσκοπική επιχείρησις. Εκδίδεται με θυσίας της ΕΣΗΣΚ και με εθελοντική εργασία μελών του Διοικητικού Συμβουλίου αυτής. Υπηρετεί ένα σκοπό και προασπίζεται μία ιδέα. Αποτελεί έπαλξιν δημοσιογραφικήν της τάξεως των Ηθοποιών, απομάχων και ενεργών, και έχει ως σκοπόν την εξυγίανσιν του κλάδου [...]».[19] Οι προσπάθειες και οι «θυσίες» των εκδοτών προβάλλονται με την επανάληψη των παραπάνω και σε επόμενα τεύχη.

Από το πρώτο φύλλο, τον Ιούνιο του 1972, έως και το δεύτερο φύλλο η έκδοση ήταν μηνιαία. Από το τρίτο φύλλο έως και το πέμπτο, τον Ιανουάριο του 1973, ακολουθείται διμηνιαία περιοδική έκδοση. Το κυρίως μέρος της εφημερίδας καλύπτεται από θέματα συνδικαλιστικά, ενημερώσεις και σχετικές με τα παραπάνω συνεντεύξεις,[20] χωρίς όμως να στερείται και της γενικότερης θεματολογίας γύρω από το θέατρο και όχι μόνο. Στα τετρασέλιδα του κάθε φύλλου της εφημερίδας φιλοξενούνται καλλιτεχνικά και μουσικά νέα, μηνιαία θεατρικά γεγονότα και αφιερώματα που ανυψώνουν το «στρατιωτικά αγωνιστικό» προφίλ των αναγνωστών, όπως είναι θέματα για τους «Στρατιωτικούς Θιάσους» ή τους «Ηθοποιούς ήρωες του πολέμου». Επιπρόσθετα, χρησιμοποιεί αναδημοσιεύεις άλλων εφημερίδων[21] καθώς και εκπαιδευτικά κείμενα αναφορικά με το θέατρο. Δημοσιεύονται επίσης διηγήματα σε συνέχειες. Ενδιαφέρον αποτελεί ότι στις λιγοστές σελίδες του *Θεατρικού Κόσμου* καταχωρήθηκαν διαφημίσεις. Τέλος, η εφημερίδα δημοσιεύει ευχές[22] κι ανακοινώσεις[23] που αφορούν μέλη του Σωματείου καθώς και ευχαριστήριες αναφορές που συνοδεύουν τις ανακοινώσεις δωρεών προς το Σωματείο. Η

[19] Ανώνυμος, «Ο "Θεατρικός Κόσμος" αποτελεί δημοσιογραφικήν έπαλξιν όλων των ελλήνων ηθοποιών, των συνταξιούχων και των ενεργών», σ. 4.

[20] Όπως η συνέντευξη του Κώστα Σαντοριναίου, Αντιπροέδρου της ΕΣΗΣΚ, ο οποίος εξέθετε στο πρώτο τεύχος, μέσω της μορφής ερωτήσεων-απαντήσεων, τις θέσεις των συνταξιούχων Ελλήνων ηθοποιών. Βλ. Χ. Δ., «Τα αιτήματα του κλάδου», εφ. *Θεατρικός Κόσμος*,1.6.1972, σ. 1.

[21] Όπως τη διδακτέα ύλη των δραματικών σχολών, αναδημοσίευση της εφ. *Εμπρός*, που προβάλλεται μέσω της στήλης «Θεατρικά Ζητήματα». Ανώνυμος, «Η διδακτέα ύλη των Δρ. Σχολών», εφ. *Θεατρικός Κόσμος*, 1.7.1972, σ. 4.

[22] Παρόμοια πρακτική συναντάμε στην *Εφημερίδα Συνταξιούχων και Ενεργών Μελών του Θεάτρου*.

[23] Μέσα από ευχετήριες ανακοινώσεις γεννήσεων, αφιερώματα στους αποθανόντες του Σωματείου κ.ά.

έκδοση του *Θεατρικού Κόσμου* σταματά οριστικά το 1973, λίγο πριν εκλεγεί –τον Σεπτέμβριο του 1974– η «Επιτροπή Ανασύστασης του ΣΕΗ 1917» με μοναδικό αίτημα την ανασυγκρότησή του, η οποία και σταδιακά υλοποιείται.

Η πρώτη έκδοση του ΣΕΗ μετά τη πτώση της δικτατορίας είναι το έντυπο με το διακριτικό τίτλο *Ενημέρωση*. Το πρώτο φύλλο, οκτώ σελίδων, εκδίδεται το δίμηνο Μάϊος-Ιούνιος του 1979[24] και αναφέρεται χαρακτηριστικά ως «Δελτίο».

Το περιεχόμενο της *Ενημέρωσης* ξεχωρίζει σαφώς από τις προηγούμενες εκδόσεις σε ό,τι αφορά την προβολή του συνδικαλιστικού ρόλου του Σωματείου μέσα από τα έντυπά του. Το περιεχόμενο της εμφανίζει εξ' ολοκλήρου τα πεπραγμένα του ΣΕΗ.[25] Δεν λείπουν, πέρα από τις ανακοινώσεις, ενημερώσεις για τον κλάδο[26] και συνεχείς προσπάθειες αφύπνισης των μελών με πολυπληθείς αναφορές των δράσεων και δύναμης του Σωματείου. Εμφατικές είναι και οι σαφείς επιθετικές αναφορές προς τις κυβερνητικές πολιτικές που επηρεάζουν τα μέλη του, ενώ οποιαδήποτε αναφορά στα θεατρικά δρώμενα της εποχής συνδέεται άρρηκτα με τη δράση του ΣΕΗ.[27] Πιστή στα πιστεύω της, καθώς φαίνεται, η *Ενημέρωση* δεν καταχώρησε, στη σύντομη πορεία της, καμία διαφήμιση στις σελίδες της.

Στη συνέχεια ακολουθεί ένα αρκετά γνωστό θεατρικό περιοδικό του Σωματείου, το *Θ: Θέατρο*, *Θεατρίνοι*, *Θεατροφιλία*, *Θεωρεία*, *Θέσπις*, *Θεατές*. Το περιοδικό εκδίδεται για πρώτη φορά το δίμηνο Σεπτέμβριος-Οκτώβριος του 1991 και μέχρι και το τρίτο τεύχος ακολουθεί διμηνιαία έκδοση. Το τέταρτο τεύχος είναι μια εξαμηνιαία έκδοση που αφορά τη περίοδο Μάρτιος-Αύγουστος 1992, ενώ, μετά από μια διακοπή επτά μηνών, επιστρέφει το πέμπτο μηνιαίο τεύχος του Απριλίου του 1993. Ακολουθώντας πλέον μια άτακτη περιοδικά έκδοση, το αμέσως επόμενο τεύχος, έπειτα από μια απουσία έξι μηνών, είναι διπλό (αρ. 6-7) και εκδίδεται τον Νοέμβριο-Δεκέμβριο του 1993. Το ίδιο το περιοδικό επικαλείται «τεχνικές κυρίως δυσκολίες» σε ό,τι αφορά τη μη σταθερή περιοδικότητα της έκδοσης.

Το *Θ* στα τεύχη του καταφέρνει να διατηρήσει μια ανεξαρτησία από την προβολή των αμιγώς συνδικαλιστικών δράσεων του Σωματείου για τα μέλη του και απευθύνεται σ' ένα ευρύτερο θεατρόφιλο κοινό που θέλει να ενημερωθεί για θέματα που άπτονται της θεατρικής ζωής της χώρας, όπως εγχώριες παραστάσεις αλλά και θεατρικά νέα του εξωτερικού. Επίσης, συναντάμε θέματα σχετικά με τη θεατρική εκπαίδευση καθώς και συνεντεύξεις κι αφιερώματα σε «εργάτες» του θεάτρου. Φυσικά δεν λείπουν οι αναφορές στην επίκαιρη θεματολογία με συνδικαλιστική χροιά.[28] Τέλος το *Θ*, εκμεταλλευόμενο τη θεματολογία του, που του επιτρέπει να απευθύνεται σε όλο και περισσότερους αναγνώστες, καταχωρεί διαφημίσεις και μάλιστα έγχρωμες, ώστε να ξεχωρίζουν, ανάμεσα στις ασπρόμαυρες σελίδες του.

Έξι χρόνια μετά το τέλος του περιοδικού *Θ*, έρχεται η *Ατάκα*, με τη μορφή εφημερίδας. Εκδίδεται για πρώτη φορά τον Ιούνιο του 1999 και συνεχίζει έως και το 2011 φθάνοντας τα 69 φύλλα. Πιστή στις δράσεις του Σωματείου, ενημερώνει για τις θέσεις και τις δραστηριότητες αυτού[29] καθώς και για κάθε άλλη συνδικαλιστική δραστηριότητα που κρίνεται από το

[24] Η ειδησεογραφία του αφορά τη χρονική περίοδο από 16.4.1979 μέχρι 17.6.1979.

[25] Εκλογές, επιτροπές, πρόγραμμα δράσης, αντίγραφα πρακτικών συνεδριάσεων, συλλογικές συμβάσεις εργασίας κ.ά.

[26] Ασφαλιστικά κ.ά.

[27] Όπως για το Πολωνικό Θέατρο WSPOLCZESNY. Ανώνυμος, «Πρώτος κύκλος πολιτιστικών εκδηλώσεων. Πολωνικό Θέατρο Wspolczesny», εφ. *Ενημέρωση*, Σεπτέμβρης 1979, σσ. 4-5.

[28] Όπως επιχορηγήσεις, συλλογικές συμβάσεις, FIA κ.ά.

[29] Χορός του Σωματείου, ποδοσφαιρική ομάδα κ.ά.

ΣΕΗ απαραίτητη για τον κλάδο. Επίσης, υπάρχουν θεατρικά εκπαιδευτικά θέματα καθώς και επίκαιρα θεατρικά νέα. Στην εφημερίδα φιλοξενούνται επίσης κείμενα ηθοποιών που παίρνουν θέση για πολιτικά ζητήματα που απασχολούν το εσωτερικό αλλά και το εξωτερικό πολιτικό σκηνικό, όπως διαμορφώνεται την εποχή.[30] Το «αγωνιστικό» πνεύμα της εφημερίδας είναι διάχυτο σε κάθε φύλλο της. Μάλιστα, για πρώτη φορά σε έντυπο του Σωματείου υπάρχουν ανακοινώσεις που εξυπηρετούν σκοπούς, ως ανοιχτά καλέσματα σε κινητοποιήσεις και γενικές συνελεύσεις. Η *Ατάκα* γίνεται ένας ανοιχτός δίαυλος επικοινωνίας με τα μέλη του ΣΕΗ, καθώς ζητά από αυτά (ενεργά μέλη και μη) να στείλουν υλικό για τα τεύχη του, ενώ χρησιμοποιείται και σαν μέσο προώθησης των μελών του, καθώς καλεί παραγωγούς να το χρησιμοποιήσουν, για να αναζητήσουν ηθοποιούς, ώστε να εργαστούν. Η εξωστρέφεια της *Ατάκας* φαίνεται και από τις επιρροές που έχει από άλλα έντυπα, καθώς αναδημοσιεύει θέματα που φιλοξενούνται σε περιοδικά[31] κι εφημερίδες.[32]

Από το δωδέκατο φύλλο, στο τεύχος Ιουλίου-Αυγούστου του 2001, η *Ατάκα* εγκαινιάζει τη δημοσίευση μιας σειράς κειμένων για κάποιο επίκαιρο θέμα, εκτός των καθαρά καλλιτεχνικών και συνδικαλιστικών, και για τον λόγο αυτό ζητά συνεργασίες από αναλυτές, συγγραφείς, πανεπιστημιακούς και διανοούμενους. Το πρώτο κείμενο προέρχεται από τον γνωστό ακαδημαϊκό και καθηγητή του Παντείου Πανεπιστημίου Γιώργο Ρούση και αφορά τα τότε πρόσφατα γεγονότα στις ΗΠΑ. Το κείμενο τιτλοφορείται *«Η ηθική της βίας»* και γράφεται με αφορμή το χτύπημα της 11ης Σεπτεμβρίου.[33] Η εφημερίδα θίγει παράλληλα, βέβαια, και επίκαιρα ζητήματα του θεάτρου, όπως στο κείμενο που δημοσιεύθηκε το 2002 για το Θεατρικό Μουσείο.[34] Ενδιαφέρουσα επίσης είναι η παρουσία του συγκεκριμένου εντύπου στο κατώφλι του 21ου αιώνα. Ακολουθώντας τα τεχνολογικά επιτεύγματα της νέας εποχής, δεν λείπουν και τα επίκαιρα θέματα που σχετίζονται με την τέχνη και την τεχνολογία. Ενδεικτικά αναφέρεται μάλιστα η παρουσία στο διαδίκτυο της ιστοσελίδας του ΣΕΗ αλλά και άλλων ιστοσελίδων σχετικών με την τέχνη του θεάτρου. Θέλοντας το Σωματείο να αξιοποιήσει τις προσταγές της εποχής, η *Ατάκα*, από τον Μάρτιο του 2003, γίνεται παράλληλα το πρώτο ηλεκτρονικό έντυπο του ΣΕΗ. Τέλος, σε ό,τι αφορά τη διαφήμιση, η *Ατάκα* προσφέρει περιορισμένο διαφημιστικό χώρο στο σύνολο σχεδόν της έκδοσής της. Οι διαφημίσεις κατέχουν ένα πολύ μικρό ποσοστό στη δομή του κάθε τεύχους και είναι συνήθως άμεσα σχετιζόμενες με το θέατρο.[35]

---

[30] Σε αυτά αναφέρονται οι δράσεις του Σωματείου σχετικά με επίκαιρα ζητήματα πολιτικής, όπως για παράδειγμα το 1999, για τις εξελίξεις στο Κουρδικό. Ανώνυμος, «Οι ηθοποιοί για το Κουρδικό και τη Γιουγκοσλαβία», εφ. *Ατάκα*, Ιούνιος 1999, σ. 1.

[31] Όπως *το* «Θεατρικό Γλωσσάρι» του Γιάννη Σιδέρη από το *ΘΕΑΤΡΟ '65*. Κ.Σ., «Θεατρικό γλωσσάρι», εφ. *Ατάκα*, Μάϊος-Ιούνιος-Ιούλιος 2004, σ. 12.

[32] Όπως το πλήρες κείμενο με τίτλο «Εκτός από την υποκριτική, υπάρχει και ο συνδικαλισμός» του θεατρολόγου Θανάση Κότση, που δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα *Ελευθερία* της Λάρισας στις 21 Μαΐου 2006 και η *Ατάκα* αναδημοσίευσε εκτενές απόσπασμά του. Θανάσης Κότσης, «Εκτός από την υποκριτική, υπάρχει και ο συνδικαλισμός», εφ. *Ατάκα*, Μάρτιος-Απρίλιος 2006, σ. 14.

[33] Ανώνυμος, «Η ηθική της βίας», εφ. *Ατάκα*, Ιούλιος-Αύγουστος 2001, σσ. 5, 10.

[34] Ανώνυμος, «Οι περιπέτειες του Θεατρικού Μουσείου...», εφ. *Ατάκα*, Ιούλιος-Αύγουστος 2002, σ. 3.

[35] Παραδείγματα διαφημιζόμενων είναι φωτογραφεία, σχολές σκηνής μπαλέτου, θέατρα προς ενοικίαση, δραματικές σχολές, θεατρικές παραστάσεις κ.ά. Εξαίρεση αυτών αποτελούν κάποιες διαφημίσεις που παρουσιάζονται ως μικρές αγγελίες, στις οποίες συναντάμε ακόμα και πώληση οικοπέδου στο Λυγουριό της Επιδαύρου. Βλ. εφ. *Ατάκα*, Μάρτιος-Απρίλιος 2001, σ. 12. Από το 2004 επίσης απομακρύνεται η λογική της άμεσα σχετιζόμενης με το κοινό-στόχο διαφήμισης, καθώς βλέπουμε και γενικού ενδιαφέροντος διαφημίσεις. Βλ. εφ. *Ατάκα*, Μάρτιος-Απρίλιος 2004, σ. 15.

Συμπερασματικά

Από την έναρξη μεταπολεμικά των έντυπων εκδόσεων του ΣΕΗ έως και τη δεκαετία του ’70, τα Διοικητικά Συμβούλια του Σωματείου προσπαθούν να συμβάλουν καίρια στα αιτήματα του κλάδου, προβάλλοντάς τα στα μέλη και στους αρμόδιους φορείς ως συνδικαλιστικά εργαλεία. Κυρίως από τη δεκαετία του ’90, εξαιτίας του κοινωνικοπολιτικού προφίλ που πλέον έχει αλλάξει τον θεατρικό χάρτη και στην Ελλάδα αλλά και αρκετών κατακτήσεων των αιτημάτων του ΣΕΗ, τα έντυπα αλλάζουν τη σύνταξη του περιεχομένου τους, μεταφέροντας τους θεματικούς άξονες από τον πυλώνα του συνδικαλισμού στο οικοδόμημα της θεατρικής εκπαίδευσης. Μέχρι την προαναφερόμενη αλλαγή, συντάκτες ήταν κυρίως μέλη του Σωματείου, ενώ στις τελευταίες δεκαετίες τα έντυπα φιλοξένησαν αξιόλογους συντάκτες που έχουν αφήσει τη σφραγίδα τους στον χώρο του θεάτρου, ο καθένας από το δικό του μετερίζι. Ακαδημαϊκοί, ηθοποιοί, σκηνοθέτες και άλλοι, ένωσαν τις δυνάμεις τους προς ένα κοινό, δύσκολο και συνάμα εξαιρετικά σημαντικό σκοπό, την ενημέρωση και εκπαίδευση των ανθρώπων του θεάτρου, χωρίς διακρίσεις.

Δυστυχώς, αν και η δυναμική του Σωματείου είναι μεγάλη, εντούτοις δεν κατέστη δυνατή η μακρόχρονη και αδιάκοπη έκδοση ενός εντύπου που θα αντικατοπτρίζει, όσο το δυνατόν περισσότερο, την αντίστοιχα μακρόχρονη παρουσία του. Η βραχεία διάρκεια των εντύπων του οφείλεται, καθώς φαίνεται, κυρίως στην αλληλένδετη σχέση της κάθε έκδοσης με τα μέλη του Διοικητικού Συμβουλίου. Κάτι τέτοιο προδιαγράφει τη χρονική πορεία τους, καθώς ακολουθείται ως φαίνεται από τη χρονική πορεία και διάρκεια της εκάστοτε σύνθεσης Δ.Σ., με όσα αυτό μπορεί να συνεπάγεται. Η έλλειψη χρηματικών πόρων θα μπορούσε να είναι επίσης ένας αποτρεπτικός –πρακτικά τουλάχιστον– παράγοντας, αλλά κρίνεται πως η δημιουργία μιας ομάδας που θα αποτελούταν από ανθρώπους του Σωματείου (ανεξάρτητων από κομματικές παρατάξεις και τυχόν αλλαγές στη σύνθεση του Δ.Σ.) σε συνεργασία με αξιόλογους επαγγελματίες του χώρου του θεάτρου που θα έδιναν το παρόν, με ξεκάθαρους στόχους και στρατηγική, θα μπορούσε να παρακάμψει κάθε τέτοιας φύσης εμπόδιο. Ένα τέτοιο εγχείρημα, αν και δύσκολο, καθώς χρήζει απόλυτης σύμπνοιας, ίσως επιτευχθεί στα χρόνια που έρχονται, όταν το Σωματείο αποφασίσει να διεκδικήσει, όπως πάντοτε δυναμικά, το έντυπο (εφημερίδα ή περιοδικό) ή ακόμα και ηλεκτρονικά περιοδικό μέσο προβολής του, που θα αποτελέσει σταθερά μέρος της μακρόχρονης πορείας του.

ΕΥΣΕΒΙΑ ΧΑΣΑΠΗ-ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΥ

Κουίντα, «Εφημερίδα για το θέατρο και τις άλλες τέχνες». Μια έκδοση από το Θέατρο Λύκη Βυθού (Θεσσαλονίκη 1995-2001)

Θεατρική, κατά κύριο λόγο, εφημερίδα, εικονογραφημένη με φωτογραφίες και βινιέτες, διαστάσεων 34,45 Χ 24,45 εκ., τετράστηλη. Το 1ο τετρασέλιδο τεύχος, σε βεραμάν χρώμα, κυκλοφορεί τον Δεκέμβριο του 1995, το τελευταίο, 41ο, τον Μάιο του 2001. Εκδότης και υπεύθυνος για την επιμέλεια της ύλης είναι ο ηθοποιός και σκηνοθέτης Παύλος Δανελάτος. Από το 1ο έως και το 31ο τεύχος εκδίδεται με χορηγό το Φροντιστήριο Γερμανικής Γλώσσας Θέμα Γερμανικά, από το 32ο μέχρι το 41ο με χορηγό τις Εκδόσεις University Studio Press. Η έκδοση εντάσσεται στους σκοπούς του Θεάτρου Λύκη Βυθού,[1] που επιδιώκει την «εξύψωση του θεάτρου ως παιδευτικού και ψυχαγωγικού μέσου στο βαθμό που του αρμόζει», «με κάθε μέσον», όχι μόνο με παραστάσεις αλλά και «σεμινάρια, διαλέξεις, έντυπα κ.λπ.».[2] Θα συμπεριλαμβάνει «κριτικές, παρουσιάσεις κατά πρώτο λόγο θεατρικών εκδηλώσεων, αλλά και άλλων καλλιτεχνικών γεγονότων», κυρίως της Θεσσαλονίκης,[3] με διακηρυγμένη την άρνηση κάθε ανταγωνισμού.[4] Οι πρώτοι συνεργάτες είναι γυναίκες: η Καλλιόπη-Στυλιανή Εξάρχου, η Ελένη Μερκενίδου και η Ζωή Σαμαρά. Καθ' όλην τη διάρκεια της κυκλοφορίας της και παρά την αύξηση του αριθμού των σελίδων της, η τιμή πώλησής της παραμένει στο συμβολικό ποσό της μίας δραχμής, γιατί στην πραγματικότητα διανέμεται δωρεάν, σε 8000 φύλλα ανά δεκαπενθήμερο.

Στο 1ο τεύχος χαρακτηρίζεται «Εφημερίδα για το θέατρο και τις άλλες τέχνες». Από το 2ο «Μηνιαία εφημερίδα για το θέατρο και τις άλλες τέχνες». Ο χαρακτηρισμός παραμένει αν και ως «μηνιαία» κυκλοφορεί κανονικά έως το τεύχος 30 (Αύγουστος 1998). Κατά τον μήνα Ιούλιο, λόγω καλοκαιρινής ραστώνης, δεν κυκλοφορεί. Στη συνέχεια η μηνιαία κυκλοφορία διαταράσσεται. Στα τρία τελευταία τεύχη, 39-41, έχει τη μορφή περιοδικού και είναι δεκαεξασέλιδη. Μετά το 4ο τεύχος (Απρίλιος 1996), κυκλοφορεί ένα έκτακτο τετρασέλιδο, αφιερωμένο αποκλειστικά στην παράσταση του έργου του Α. Ρ. Γκέρνυ *Το χρυσόμαλλο δέρας* από τη Λύκη Βυθού.

---

[1] Ευσεβία Χασάπη-Χριστοδούλου, «Το Θέατρο Λύκη Βυθού (1993-2010)», στο Αλεξία Αλτουβά (επιμ.), *Πηγές της έρευνας στη σύγχρονη ελληνική θεατρολογία: Πρακτικά Επετειακού Συνεδρίου για τα 20 χρόνια λειτουργίας του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών*, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, Αθήνα 2021, σσ. 303-312.

[2] Π. Δανελάτος, «Γιατί λοιπόν;», εφ. *Κουΐντα*, τχ. 1, Δεκέμβριος 1995, σ. 1.

[3] Κατηγορηματικά δηλώνεται ότι «αποφάσισαν να ΜΗ συμπεριλάβουν τον κινηματογράφο», *ό.π.*

[4] *Ό.π.*

Από το τεύχος 9 (Σεπτέμβριος 1996) μέχρι και το 23 (Δεκέμβριος 1997), προστίθεται το ένθετο τετρασέλιδο του Οργανισμού Πολιτιστικής Πρωτεύουσας της Ευρώπης – Θεσσαλονίκη 1997, σε έντονο σομόν χρώμα, και τα τεύχη από οκτασέλιδα γίνονται δωδεκασέλιδα. Το 24ο παραμένει δωδεκασέλιδο και όλη η εφημερίδα κυκλοφορεί πλέον στο γνωστό βεραμάν χρώμα, τα τεύχη 25-30 είναι οκτασέλιδα, τα τεύχη 31-35 δωδεκασέλιδα και τα τεύχη 36-41 δεκαεξασέλιδα. Οι τέσσερις σελίδες του ενθέτου είναι σε χωριστή σελιδαρίθμηση μέχρι και το τεύχος 15 και σε συνεχόμενη από το τεύχος 16, με το ειδικό, όμως, σήμα του Οργανισμού στις εμβόλιμες σελίδες. Δεν εξυπηρετεί σκοπούς του Οργανισμού, γιατί το περιεχόμενό του είναι αμιγώς θεατρικό, εναρμονισμένο με αυτό της εφημερίδας, και στις σελίδες του φιλοξενούνται εκτενή αφιερώματα.

Η τετράμηνη καθυστέρηση της έκδοσης του 38ου τεύχους (Οκτώβριος 1999-Ιανουάριος 2000) δικαιολογείται: «λάθη, τεχνικές δυσκολίες και οικονομικά αδιέξοδα» που αντιμετωπίστηκαν. Η κυκλοφορία της εφημερίδας, όμως, φθίνει αναπότρεπτα: το επόμενο, 39ο τεύχος, κυκλοφορεί μετά εννέα μήνες, τον Σεπτέμβριο του 2000, με αισθητά αλλαγμένη τη μορφή, σχετικά αναθεωρημένο το περιεχόμενο και διαφορετική σελιδοποίηση, αφού η πρώτη σελίδα δεν έχει τη μορφή εφημερίδας αλλά εξωφύλλου περιοδικού. Το 40ό θα ακολουθήσει μετά τέσσερις μήνες, τον Ιανουάριο του 2001, και το τελευταίο, 41ο, τον Μάιο του 2001.

Στο τεύχος 7 (Ιούνιος 1996), η εκδοτική προσπάθεια αξιολογείται με αναφορά στις θετικές και αρνητικές κρίσεις των αναγνωστών[5] και συγχρόνως γίνεται έκκληση για εγγραφή συνδρομητών.[6] Στο τεύχος 12 (Δεκέμβριος 1996), με τη συμπλήρωση ενός χρόνου κυκλοφορίας, η εφημερίδα αποτιμάται θετικά,[7] ενώ η αναγνώριση έρχεται τον Μάρτιο του 1997, με τη βράβευσή της με «δημόσιο έπαινο για την ανιδιοτελή προσφορά της στο θέατρο και τον πολιτισμό» από την επιτροπή βραβεύσεων των ροταριανών ομίλων Θεσσαλονίκης.[8] Στο τεύχος 18 (Ιούνιος 1997) με τη συμπλήρωση ενάμιση χρόνου ζωής, το εκδοτικό εγχείρημα αξιολογείται επακριβώς σε ό,τι αφορά την ποιότητα και την εμβέλεια της κυκλοφορίας, αλλά γίνεται πλέον φανερό πως η εφημερίδα δεν μπορεί να ανταπεξέλθει στο οικονομικό κόστος της έκδοσης. «Αποστέλλεται σε 600 οργανισμούς και ιδιώτες σε όλη την Ελλάδα και σε 100 περίπου συνδρομητές [...] κατάφερε **με κέντρο τη Θεσσαλονίκη** [sic] να πληροφορήσει για το θέατρο, να στεγάσει άρθρα θεωρητικών [...] να αναθρέψει μια γενιά ευγενικών κριτικών [...]. Θα μπορέσει, όμως, να γίνει βιώσιμη μόνο από τους συνδρομητές της». Με την κυκλοφορία του 23ου τεύχους (Δεκέμβριος 1997), συμπληρώνονται «2 χρόνια Κουίντα», που γιορτάζονται με ένα δισέλιδο στο οποίο «Η Κουίντα αυτοπαρουσιάζεται», με δηλώσεις και ευχές των πιο μόνιμων συνεργατών της: Αφροδίτης Σιβετίδου, Ζωής Βερβεροπούλου, Σάββα Πατσαλίδη, Βύρωνα Πισσαλίδη, Ζ. Σαμαρά, Π. Δανελάτου, Μυρτώς Αναγνωστοπούλου, Ε. Μερκενίδου, Πέτρου Βάη, Κ. Εξάρχου, Σοφίας Φελοπούλου, Γιάννας Τσόκου, Χάρης Σβαλίγκου και Σίσσυς Κωτούλα (η παράθεση των ονομάτων όπως στην εφημερίδα), και στο 24ο τεύχος (Ιανουάριος 1998) με δηλώσεις επωνύμων, σε εορταστικό κλίμα. Με την κυκλοφορία του 33ου τεύχους (Ιανουάριος 1999), η *Κουίντα* γιορτάζει τα τρία χρόνια κυκλοφορίας της. Ιδιαίτερα προβάλλεται η μοναδικότητα της συμβολής της

[5] «Ακούσαμε πολλά κολακευτικά λόγια [...], για την πρωτότυπη ιδέα της έκδοσης μιας σχεδόν αποκλειστικά θεατρικής εφημερίδας, για την καλόπιστη κριτική μας, για την ποιότητα της ύλης και φυσικά την αισθητική [...]. Ακούσαμε και πολλά "ναι μεν", που λάβαμε υπόψη μας και άλλα –πολλά– που αγνοήσαμε».

[6] Οι συνδρομητές «θα παραλαμβάνουν την "Κουίντα", στο σπίτι τους, [...] κάθε μήνα για έναν ολόκληρο χρόνο», πληρώνοντας ετήσια συνδρομή 5000 δρχ.

[7] Ελένη Μερκενίδου, «Γενέθλια», εφ. *Κουίντα*, τχ. 12, σ. 1.

[8] «Βράβευση της Κουίντας από τους Rotary», εφ. *Κουίντα*, τχ. 17, σ. 10.

στη θεατρική κριτική σε «πανελλήνια κλίμακα», η ανιδιοτελής προσφορά των καταξιωμένων συνεργατών της και η ανάδειξη νέων θεωρητικών και κριτικών.[9]

Από το 1ο τεύχος δηλώνεται ο απόλυτα θεατρικός χαρακτήρας της στην ονομασία της, αλλά και στους τίτλους των ενοτήτων υπό τις οποίες στεγάζεται το περιεχόμενό της: οι τίτλοι παραπέμπουν στους όρους διάταξης της σκηνής, του θεατρικού χώρου και του θεατρικού έργου.

Το κύριο άρθρο στην πρώτη σελίδα βρίσκεται υπό τον τίτλο «Προσκήνιο» σε όλα τα τεύχη της εφημερίδας έως και το τεύχος 38, υπογράφεται κυρίως από τον εκδότη Δανελάτο και τη Μερκενίδου και ορισμένες φορές από την Εξάρχου,[10] αποδεικνύοντας τον σημαντικό ρόλο των δύο αυτών φιλολόγων στην έκδοση. Στην ίδια σελίδα η συνέντευξη ενός σημαντικού προσώπου από τον χώρο του θεάτρου και η φωτογραφία του – ολοκληρώνεται στην τελευταία σελίδα. Δημοσιεύονται 50 συνεντεύξεις από 51 πρόσωπα:[11] δεκαεννέα σκηνοθέτες,[12] δεκαοκτώ ηθοποιούς,[13] τρεις σκηνοθέτες-ηθοποιούς,[14] τρεις συγγραφείς,[15] δύο ηθοποιούς-συγγραφείς,[16] δύο μουσικούς,[17] μία ζωγράφο-σκηνογράφο[18] και τρία στελέχη του Οργανισμού Πολιτιστικής Πρωτεύουσας της Ευρώπης – Θεσσαλονίκη 1997.[19] Τις συνεντεύξεις παίρνουν οι Εξάρχου, Δανελάτος, Μερκενίδου, Σβαλίγγου, Βερβεροπούλου, Πισσαλίδης και Τσόκου.[20] Κάτω αριστερά η στήλη «Εφημερεύουν», έως και το τεύχος 38, με μία μόνο μοναδική απουσία,[21] όπου δημοσιεύ-

[9] Δανελάτος, «Τριών χρόνων η *Κουίντα*», εφ. *Κουίντα*, τχ. 33, σ. 1.

[10] Δανελάτος, τχ. 1-3, 7, 8, 11, 17-21, 24, 29-33, 37, 38· Μερκενίδου, τχ. 4, 6, 9, 10, 12-14, 23, 26-28, 34, 35.· Εξάρχου, τχ. 15, 16, 22, 25, 36. Στο 5ο τεύχος στη θέση του κύριου άρθρου δημοσιεύεται απόσπασμα από το *Μονόγραμμα* του Ο. Ελύτη υπό τον τίτλο «Οδυσσέας Ελύτης: Εφημερεύει για πάντα μέσα μας».

[11] Στο 5ο τεύχος η συνέντευξη είναι «σκηνοθετημένη συνομιλία με τον Νίκο Σακαλίδη και τη Λίνα Λαμπράκη» από τον Δανελάτο.

[12] Πέτρος Ζηβανός, τχ. 1· Γιάννης Ρήγας, τχ. 2· Θοδωρής Γκόνης, τχ. 3· Γιώργος Μιχαηλίδη, τχ. 7· Γιάννης Χουβαρδάς, τχ. 10· Νίκος Χουρμουζιάδης, τχ. 11· Θεόδωρος Τερζόπουλος, τχ. 16· Τάνια Κίτσου, τχ. 24· Γιάννης Ιορδανίδης, τχ. 25· Κώστας Τσιάνος, τχ. 27· Δαμιανός Κωνσταντινίδης, τχ. 28· Παύλος Δανελάτος, τχ. 32· Διαγόρας Χρονόπουλος, τχ. 33· Ζαν Πωλ Φαρζιέ, συνεργάτη του σκηνοθέτη Ζαν Ντανιέ Πολλέ, τχ. 34· Γιάννης Καραχισαρίδης, τχ. 35· Ανδρέας Βουτσινάς, τχ. 39· Θανάσης Παπαγεωργίου, τχ. 41.

[13] Λίνα Λαμπράκη, τχ. 5· Τάκης Μόσχος, τχ. 7· Γιώργος Μιχαλακόπουλος, τχ. 8· Πέτρος Φιλιππίδης, τχ. 9· Χάρης Τσικάκης, τχ. 10· Κώστας Ματσάκας, τχ. 13· Δημήτρης Καρέλλης, τχ. 14· Κώστας Αρζόγλου, τχ. 15· Γιάννης Βούρος, τχ. 18· Πέπη Ζούνη, τχ. 18· Γιάννης Μπέζος, τχ. 19· Ντίνος Ηλιόπουλος, τχ. 20· Έφη Σταμούλη, τχ. 22· Δημήτρης Βάγιας, τχ. 24· Γιώργος Νινιός, τχ. 26· Ράνια Οικονομίδου, τχ. 36· Γιώργος Σίσκος, τχ. 37· Έφη Δρόσου, τχ. 40.

[14] Πέρης Μιχαηλίδης, τχ. 11· Γιώργος Κιμούλης, τχ. 29· Μίμης Κουγιουμτζής, τχ. 30.

[15] Ιάκωβος Καμπανέλλης, τχ. 4· Ανδρέας Στάικος, τχ. 6· Μαργαρίτα Λυμπεράκη, τχ. 38.

[16] Ξένια Καλογεροπούλου, τχ. 17· Χρύσα Σπηλιώτη, τχ. 40.

[17] Πέτρος Θεοδώρου, τχ. 7· Άκης Γούναρης, τχ. 34.

[18] Ιωάννα Μανωλεδάκη, τχ. 31.

[19] Δημήτρης Σαλπιστής, τχ. 9· Κώστας Λοΐζος, τχ. 11· Αντώνης Γυφτόπουλος, τχ. 22.

[20] Εξάρχου (22 συνεντεύξεις), τχ. 1, 4, 7, 8, 10, 11, 15-20, 22, 26, 29, 34-36, 38-40 (δυο συνεντεύξεις)· Δανελάτος (14), τχ. 2, 5, 7, 9 (δυο συνεντεύξεις), 13, 14, 18, 22, 25, 27, 30, 33, 37· Μερκενίδου (9), τχ. 6, 10, 11 (δυο συνεντεύξεις), 24, 28, 32, 34, 41· Σβαλίγγου (2), τχ. 24, 34· Βερβεροπούλου (1), τχ. 3· Πισσαλίδης (1), τχ. 3· Τσόκου (1), τχ. 31.

[21] Τχ. 8. Ακόμη και στην έκτακτη έκδοση υπάρχει «εφημερεύουσα αφιέρωση».

ονται κατά κανόνα αποσπάσματα ποιημάτων νεοελλήνων ποιητών (18),[22] σκέψεις (2)[23] και από ένα σύνθημα,[24] μήνυμα,[25] μάθημα,[26] ή από μία πρόταση,[27] μνήμη[28] ή «ένας πλατωνισμός»,[29] έξι πρόσωπα[30] και ο Οδυσσέας Ελύτης που «εφημερεύει για πάντα μέσα μας».[31] Από το 3ο τεύχος στο κάτω μέρος της ίδιας σελίδας υπάρχουν τα περιεχόμενα.

Στη δεύτερη σελίδα υπάρχει μονόστηλο με τον τίτλο «Καπιαμέντα», που στεγάζει τα νέα της Θεσσαλονίκης για διάφορες πολιτιστικές εκδηλώσεις, και η πολυσέλιδη ενότητα «Ανοίγοντας την αυλαία», που καταλαμβάνει το μεγαλύτερο μέρος της εφημερίδας, όπου ενυπόγραφες κριτικές θεατρικών παραστάσεων, μισής έως κατά κανόνα μίας σελίδας – σπανίως μεγαλύτερης έκτασης, που φέρουν τίτλο έγκριτων θεωρητικών και θεατρολόγων, ενώ μέσα σε πλαίσιο δίνονται τα ακριβή στοιχεία τους και οι συντελεστές τους. Από το τεύχος 13 (Ιανουάριος 1997) έως και το τεύχος 28 (Μάιος 1998), σχεδόν αδιάλειπτα, σε χωριστό τμήμα, παρουσιάζονται οι αθηναϊκές παραστάσεις.[32] Στην ενότητα αυτή, τη μεγαλύτερη της εφημερίδας, δημοσιεύονται περισσότερες από 280 κριτικές ποιοτικών θεατρικών παραστάσεων, κυρίως της Θεσσαλονίκης αλλά και της Αθήνας, των ΔΗΠΕΘΕ και θιάσων του εξωτερικού, που με αφορμή θεατρικές διοργανώσεις επισκέπτονται τη Θεσσαλονίκη, στις οποίες παρουσιάζονται περισσότερα από 310 θεατρικά έργα, δίνοντας ένα πανόραμα του θεατρικού χάρτη από τον Δεκέμβριο του 1995 μέχρι τον Μάιο του 2001. Τις περισσότερες υπογράφουν η Εξάρχου και η Μερκενίδου, εκ των στενότερων συνεργατών της εφημερίδας και από τα πιο ενεργά μέλη του Θεάτρου Λύκη Βυθού σε κάθε έκφανση των δραστηριοτήτων του. Δημοσιεύουν από περίπου 39 κριτικές (42 έργα η Εξάρχου) και ακολουθούν οι Πατσαλίδης (14, 35 έργα), Φελοπούλου (33), Βερβεροπούλου (25), Τσατσούλης (21, 22 έργα), Σβαλίγγου (21), Σιβετίδου (20), Δανελάτος (14), Αναγνωστοπούλου (12), Σαμαρά (10) κ.ά.

Από το 2ο τεύχος (Ιανουάριος 1996), το υλικό εμπλουτίζεται και οι σελίδες διπλασιάζονται. Αρχίζει η δημοσίευση αφιερωμάτων σε πρόσωπα και θέματα του θεάτρου, σχεδόν σε όλα τα φύλλα της εφημερίδας μέχρι το τέλος της κυκλοφορίας της, από τα οποία τουλάχιστον επτά

---

[22] Τάσος Λειβαδίτης, τχ. 1· Ερρίκος Μπελιές, τχ. 11· Ρούλα Αλαβέρα, τχ. 12· Μυρτώ Αναγνωστοπούλου, τχ. 13· Έκτορας Κακναβάτος, τχ. 17· Γεώργιος Σουρής, τχ. 18· Αναστάσιος Βιστωνίτης, τχ. 19· Ζωή Σαμαρά, τχ. 20· Σταύρος Ζαφειρίου, τχ. 22· Ελένη Μερκενίδου, τχ. 24· Μαρία Κέντρου-Αγαθοπούλου, τχ. 25· Χαράλαμπος Μπακιρτζής, τχ. 26· Γιώργος Ανυφαντής, τχ. 27· Χαρά Χρηστάρα, τχ. 28· Τόλης Νικηφόρου, τχ. 29· Καλλιόπη Εξάρχου, τχ. 30 και 33· Ζωή Καρέλλη, τχ. 31.

[23] Montaigne, τχ. 6· Φ. Νίτσε, τχ. 21.

[24] Της Greenpeace, τχ. 2.

[25] Χαλίλ Γκιμπράν, τχ. 3.

[26] Χίλιες και μια νύχτες, τχ. 7.

[27] Ούγκο φον Χοφμάνσταλ, τχ. 14.

[28] Μελίνα Μερκούρη, τχ. 16.

[29] Δημήτρης Λαμπρέλλης, τχ. 23.

[30] Jacques Derrida, τχ. 10· Χριστόφορος Ροδοκανάκης, τχ. 32· Αλμπέρ Καμύ, τχ. 34· Δημήτρης Μπρούχος, τχ. 35· Σπύρος Κανιούρας, τχ. 36· Φερνάντο Αρραμπάλ, τχ. 37· Άγγελα Μάντζιου, τχ. 38.

[31] Τχ. 5.

[32] Στο τεύχος 13, «Αθήνα 1996-97»: αθηναϊκές παραστάσεις που οι κριτικοί παρακολούθησαν στην Αθήνα. Στο τεύχος 14 η στήλη μετονομάζεται «Αθηναϊκή σκηνή». Στο τεύχος 15 «Αθηναϊκή-Διεθνής Σκηνή». Στο τεύχος 17 πάλι «Αθηναϊκή σκηνή» μέχρι το τεύχος 24, αν και στο «Ανοίγοντας την αυλαία» παρουσιάζονται και αθηναϊκές παραστάσεις. Στο τεύχος 26 οι αθηναϊκές παραστάσεις παρουσιάζονται στο «Ανοίγοντας την αυλαία» και η «Αθηναϊκή σκηνή» επανέρχεται στα τεύχη 27 και 28 με την υπογραφή του Δ. Τσατσούλη. Στο τεύχος 32 στο «Ανοίγοντας την αυλαία» ο τίτλος της κριτικής του Τσατσούλη είναι «Δύο έργα από την αθηναϊκή σκηνή». Στο τεύχος 39 ο τίτλος «Ανοίγοντας την αυλαία» αντικαθίσταται από τον τίτλο «Παράσταση» έως το τεύχος 40. Καταργείται στο τελευταίο 41ο τεύχος.

επιμελείται η Εξάρχου.[33] Δημοσιεύονται 40 αφιερώματα, κάποια ιδιαιτέρως ενδιαφέροντα, όπως στη Θεατρική Παιδεία στη Θεσσαλονίκη, στο Φεστιβάλ της Αβινιόν, στον Κάρολο Κουν, στη σκηνή της Θεσσαλονίκης, στο Φεστιβάλ του Εδιμβούργου, στον Φερνάντο Αρραμπάλ. Στο κάτω μέρος της τρίτης σελίδας, η περιστασιακή ενυπόγραφη, «Στήλη του Ιάγου», με σχόλια επί θεωρητικού ή άλλου ζητήματος[34] ή παραστάσεων,[35] η οποία στα τεύχη 9 και 10 μετονομάζεται «Τραμπουκέτο». Στην τέταρτη σελίδα υπάρχει η στήλη «Υποβολείο», ένας κατάλογος των παραστάσεων που παίζονται στα θέατρα της Θεσσαλονίκης, προς τις οποίες η *Κουίντα* είναι ιδιαιτέρως υποστηρικτική.[36] Προστίθεται η στήλη «Αναλογείο», που θα παραμείνει σχεδόν μέχρι το τέλος της κυκλοφορίας της, όπου σύντομη, μονόστηλη, επώνυμη κατά κανόνα βιβλιοπαρουσίαση-κριτική ενός βιβλίου με αυστηρά θεατρικό περιεχόμενο. Παρουσιάζονται 37 επώνυμες βιβλιοκριτικές με τις υπογραφές της χαλκέντερης Εξάρχου (14) αλλά και των Μερκενίδου (10), Δανελάτου (7) κ.ά. Εκτός «Αναλογείου» δημοσιεύονται δεκατέσσερις, ανώνυμες κατά κανόνα, αλλά και επώνυμες, βιβλιοπαρουσιάσεις των εκδόσεων University Studio Press.[37] Στην ίδια σελίδα η ολιγόχρονη στήλη «In vivo – in vitro», με ανθρώπινα θέματα καθημερινότητας, υπογεγραμμένη από την ποιήτρια Ρούλα Αλαβέρα.[38]

Από το 3ο τεύχος (Φεβρουάριος 1996) προστίθεται το «Παρασκήνιο», όπου καταχωρούνται ανώνυμες περιεκτικές παρουσιάσεις παραστάσεων, τις οποίες προφανώς παραχωρούν οι ίδιοι οι θίασοι. Στα τεύχη 9 και 10 (Σεπτέμβριος-Οκτώβριος 1996) η στήλη υπογράφεται από τον Πισσαλίδη υπό τον τίτλο «Ιντερμέδιο» και τα θέματα είναι αμιγώς μουσικά. Από το 11ο τεύχος (Νοέμβριος 1996) ο τίτλος γίνεται «Μουσική Σκηνή» με δύο υποενότητες, «Ιντερμέδιο» και «Επιλογές από CD», στήλες μουσικών επιλογών, που επιμελείται ο ίδιος, από τις πιο σταθερές της εφημερίδας. Κατά καιρούς εμφανίζονται σε αυτήν θεατρικά θέματα με μουσικό ενδιαφέρον,[39] αλλά και σε δύο περιπτώσεις θεατρικές κριτικές.[40] Από το τεύχος 12 (Δεκέμβριος 1996) συνεχίζονται αδιάλειπτα οι ανώνυμες καταχωρήσεις παραστάσεων, όχι σε ορισμένη στήλη αλλά σποράδην σε σελίδες της εφημερίδας, καθ' όλη τη διάρκεια της κυκλοφορίας της. Οι παρουσιάσεις στη στήλη «Παρασκήνιο» και οι σποραδικές καταχωρήσεις μας δίνουν πληροφοριακό υλικό για έναν αριθμό περίπου 85 θεατρικών έργων.

---

[33] Χάινερ Μύλλερ, τχ. 2· Χοροθέατρο Θεσσαλονίκης, τχ. 3· Κάρολος Κουν, τχ. 10· Guy Foissy, τχ. 17· Τζιόρτζιο Στρέλερ, τχ. 24· Στη σκηνή της Θεσσαλονίκης, τχ. 31· Φ. Αρραμπάλ, τχ. 38.

[34] Για «το θάνατο της τραγωδίας», τχ. 2· το εμπορικό θέατρο, τχ. 3· τα 60 χρόνια από τη δολοφονία του Λόρκα, τχ. 8· την κριτική, τχ. 11· την απουσία του Κώστα Σαντά από το ΚΘΒΕ, τχ. 19· την Ανώτερη Δραματική Σχολή του ΚΘΒΕ, τχ. 20.

[35] Βασίλης Παπαβασιλείου, *Αγών*, τχ. 1· Μαριβό, *Το νησί των σκλάβων* από το Τμήμα Θεάτρου του ΑΠΘ, τχ. 4· *Η Αλίκη στη χώρα των θαυμάτων* από το ΚΘΒΕ, *Ο Μικρός Πρίγκιπας* από το Θέατρο Τέχνης, τχ. 6· Ευγένιος Τριβιζάς, *Φρουτοπία* από τους μαθητές του Πειραματικού Λυκείου της ΣΕΛΜΕ και Μποστ, *Φαύστα* από μαθητές του 2ου Πειραματικού Λυκείου, τχ. 7· Δώρα Καραθανάση, «Commedia dell' Arte και ο ρόλος της στην εκπαίδευση του ηθοποιού», τχ. 9· Κάρολος Κουν «Περί ηθοποιών», τχ. 10.

[36] Το Υποβολείο δεν υπάρχει στα τχ. 7-10, 18-21, 29-30, 36, 37.

[37] Στην ενότητα αυτή εντάχθηκε το σημείωμα της Μαργαρίτας Λυμπεράκη «Ηρωίδες του μύθου», τχ. 38, με πληροφορίες για τις πρώτες δημοσιεύσεις και παραστάσεις έργων της.

[38] Τχ. 2, 3, 4 και 6.

[39] «Το θεατρικό βαριετέ στην Ιταλία», τχ. 14· «Η λογοκρισία στο μουσικό θέατρο της Ιταλίας του 18ου αιώνα», τχ. 14· «Κάρλο Γκολντόνι ο αναμορφωτής του Ιταλικού θεάτρου», τχ. 17· «Gabriele d' Annunzio ο άγνωστος θεατρικός συγγραφέας», τχ. 18· «Εκατό χρόνια από τη γέννηση του μουσικού θεάτρου», τχ. 25· Επίσης, «Εικοσιένα χρόνια χωρίς τον P. Paolo Pasolini», τχ. 11.

[40] Εντάχθηκαν στο «Ανοίγοντας την αυλαία»: «*Η δύναμη της φιλίας*. Θέατρο Μουσούρη», «Τσαρλς Ντύερ *Κάτω από τη Σκάλα* Αθήνα 1997-98», τχ. 27· «Closer ή Τόσο κοντά », τχ. 35.

Εκτός από την κατάταξη του υλικού σε ενότητες και στήλες στη σειρά με την οποία σημειώνονται, παρατίθενται υπό τον τίτλο «Διά-Λήμμα», σε πλαίσιο, ορισμοί θεατρικών όρων από το *Θεατρικό Λεξικό* του Αλέξη Σολωμού,[41] μία στήλη με διαδικτυακό υλικό υπό τον τίτλο «Το θέατρο στο Δίκτυο»,[42] προγράμματα θεατρικών φεστιβάλ,[43] τα προγράμματα των «Θεατρικών Βραδινών της Δευτέρας. Σειρά δραματοποιημένων διαλέξεων από το Θέατρο Λύκη Βυθού»,[44] συνέδρια,[45] πρόσωπα εγνωσμένου κύρους από τον χώρο του πνεύματος,[46] οι εκθέσεις ζωγραφικής του μόνιμου συνεργάτη της Λύκης Βυθού, ζωγράφου και σκηνογράφου, Χρήστου Αλαβέρα (και μία του Χρυσόστομου Μουμουλίδη)[47] και γενικότερα θέματα θεάτρου.[48]

Ξεχωριστή μνεία πρέπει να γίνει στις δικαιολογημένα ελάχιστες, λόγω του χαρακτήρα της εφημερίδας αλλά και του υψηλού κόστους της κυκλοφορίας της που εμποδίζει την αύξηση του αριθμού των σελίδων, μελέτες.[49] Ας σημειωθεί, τέλος, ότι «η Κουίντα αποφεύγει συστηματικά την αναδημοσίευση κειμένων».[50]

Ιδιαίτατα θα πρέπει να τονιστεί η ανιδιοτελής προσφορά της *Κουίντας* στο Θέατρο. Σε καμία περίπτωση δεν αποτελεί όργανο προβολής του Θεάτρου Λύκη Βυθού, αλλά υπηρετεί την υπόθεση της νεοελληνικής σκηνής με υψηλό αίσθημα ευθύνης και άριστη ποιότητα, όπως άλλωστε αποδεικνύεται και από τα βιογραφικά των συνεργατών της, σε εποχές μάλιστα που οι θεατρικές σπουδές στην Ελλάδα ήταν στα σπάργανα αλλά και την εξέλιξή τους.

Η ευνοϊκή στάση της απέναντι στα άλλα θεατρικά σχήματα της πόλης αποδεικνύεται τόσο από την πληθώρα των κριτικών κειμένων για κάθε ποιοτική παράσταση όσο και από τα εγκωμιαστικά της σχόλια στο «Προσκήνιο» για δράσεις τους,[51] με αποκορύφωμα το σπουδαίο

---

[41] Τχ. 1, σ. 4· τχ. 2, 3 και 6, σ. 7.

[42] «Αναγεννησιακό Φεστιβάλ Ρεθύμνου», «Βραβεία Τόνι. Ένας μεγάλος θεσμός», τχ. 19, σσ. 6- 7· «Τα νεοκλασικά θέατρα στην Ελλάδα», σημείωμα για την ιστοσελίδα του Θεατρικού Μουσείου, τχ. 21, σ. 9.

[43] Προγράμματα Θεάτρου Δάσους, τχ. 8, σ. 8· τχ. 29, σ. 8· τχ. 31, σ. 11. Φεστιβάλ Κασσάνδρας Χαλκιδικής, τχ. 8, σ. 8· Συνάντησης ΔΗΠΕΘΕ στη Βέροια, τχ. 8, σ. 8· Θεατρικής Άνοιξης 1997, τχ. 15, σ. 2 ενθέτου· 6ου Φεστιβάλ της Ένωσης των Θεάτρων της Ευρώπης, τχ. 20, σ. 9.

[44] Τχ. 38, σ. 4· τχ. 40, σ. 16· τχ. 41, σ. 16.

[45] «Διεθνές Συνέδριο Θεάτρου», τχ. 20, σσ. 6-7, 12· Εξάρχου, «2ο Συμπόσιο Νεοελληνικού Θεάτρου της Πανελλήνιας Πολιτιστικής Κίνησης», τχ. 38, σ. 12· Τσατσούλης, «Πανελλήνια Πολιτιστική Κίνηση Συμπόσιο για τον ΑΛΛΟ στο θέατρο», τχ. 40, σ. 5.

[46] Μ. Ντυράς, τχ. 4· Χ. Σταμπόγλης, τχ. 5· Τ. Ρεβή, τχ. 7· B. Hoskins, τχ. 12· R. Lepage, τχ. 14.

[47] Τχ. 15, σ. 3, τχ. 33, σ. 3, τχ. 17, σ. 8 ενθέτου.

[48] Παπαβασιλείου, «2,5 χρόνια ΚΘΒΕ απολογισμός και σχέδια», τχ. 10, σ. 8· «Παγκόσμια Ημέρα Θεάτρου-27 Μαρτίου 1997. Διεθνές Ινστιτούτο Θεάτρου. Διεθνές Μήνυμα από τον Jeong Ok Kim, σκηνοθέτη, πρόεδρο ΔΙΘ», τχ. 15, σ. 3 ενθέτου· Σάββας Πατσαλίδης, «Τι συμβαίνει με το Χοροθέατρο του ΚΘΒΕ;», τχ. 22, σ. 3.

[49] «Θεωρία του Θεάτρου»: Ζωή Σαμαρά, «Σημειωτική του θεατρικού λόγου και τελετουργία της ανάγνωσης», τχ. 9, σ. 2 ενθέτου· «Μελέτη»: Εξάρχου, «Ταξίδι μύησης στο έργο "Τίτα-Λου" της Catherine Anne», τχ. 13, σ. 3· «Θεατρικοί χώροι»: Πέτρος Μάρτινίδης, Ποσοστώσεις εν αντινομίαις, τχ. 16, σ. 6-7 ενθέτου· Τα άρθρα της Εξάρχου «Giorgio Strehler: "Όσο υπάρχει ο άνθρωπος, θα υπάρχει και το θέατρο..."», τχ. 21, σσ. 1, 12· «Η Στέλλα και οι άλλες... Θέατρο Λύκη Βυθού Ιάκωβου Καμπανέλλη Στέλλα: Ιστορίες ενός μαχαιριού Studio Κουίντα», τχ. 35, σσ. 2-3.

[50] Ο κανόνας παραβιάζεται στο Αφιέρωμα «Πρόγραμμα του Παιδαγωγικού Ινστιτούτου για την αισθητική αγωγή», τχ. 26, όπου αναδημοσιεύεται το άρθρο του Θόδωρου Γραμματά, «Η Εκπαιδευτική Μεταρρύθμιση και το Θέατρο στην Εκπαίδευση», *Διαβάζω*, Δεκέμβριος 1997.

[51] Δανελάτος, «Προσοχή έργα», τχ. 2. Στη συνέχεια όλα τα παρακάτω υπογράφονται από τη Μερκενίδου: «Παραστάσεις "προνύμφες"», με επαίνους για την αισθητική των έντυπων προγραμμάτων του ΚΘΒΕ και την έναρξη των Αναλογίων, τχ. 6· χαιρετισμός της διοργάνωσης από τον Δήμο Συκεών των Μερκουρίων και της συνεργασίας ΚΘΒΕ-Δήμου Θεσσαλονίκης, για τις Γιορτές Ανοιχτού Θεάτρου, τχ. 9· «Ο Βασιλεύς απέθανε!

«Αφιέρωμα στη σκηνή της Θεσσαλονίκης. Θεατρικός καλοκαιρινός απολογισμός και θεατρικός χειμερινός προγραμματισμός», σε επιμέλεια Εξάρχου, όπου η παρουσίαση όλων των θεατρικών σκηνών της Θεσσαλονίκης, δεκατεσσάρων στο σύνολό τους.[52]

Η *Κουίντα*, όμως, αναλαμβάνει και δράση. Συγκεκριμένα, τη διοργάνωση στις 19 Οκτωβρίου 1998 μιας συνάντησης στο Studio Κουίντα με τους θιάσους της Θεσσαλονίκης που διαθέτουν δική τους στέγη, στους οποίους καταθέτει δύο προτάσεις: την εκκίνηση ενός κοινού αγώνα για να καταχωρούνται και οι δικές τους παραστάσεις στη στήλη των θεαμάτων των αθηναϊκών εφημερίδων και στην παραχώρηση διαφημιστικού υλικού στον εσωτερικό χώρο κάθε θεάτρου για τις υπόλοιπες παραστάσεις της πόλης, με στόχο να δημιουργηθεί «η συνείδηση στο κοινό ότι η τέχνη του θεάτρου, αλλά και κάθε τέχνη, δεν μπορεί και δεν πρέπει να είναι ανταγωνιστική».[53]

Το Θέατρο Λύκη Βυθού δεν απολαμβάνει καμία προνομιακή μεταχείριση τουλάχιστον μέχρι το τεύχος 32,[54] αλλά αντιμετωπίζεται ως ένα θεατρικό σχήμα ανάμεσα στα άλλα, τα οποία υποστηρίζονται και προβάλλονται στις σελίδες της.[55] Ας υπογραμμιστεί ότι τέσσερις μόνο συντελεστές του θιάσου της δίνουν συνέντευξη στην εφημερίδα.[56] Από το 33ο τεύχος η κατάσταση αλλάζει και σε κάθε σχεδόν φύλλο υπάρχει σχετικό υλικό: κριτικές παραστάσεών της,[57] τρεις καταχωρήσεις παραστάσεών της,[58] το πρόγραμμα των Θεατρικών Βραδινών της Δευτέρας και η καταγραφή «της δραματολογικής προσέγγισης, βάσει της οποίας οργανώθηκε η σύνθεση των ερωτικών καμπανελλικών σπαραγμάτων» από τη δημιουργό της Κ. Εξάρχου.[59]

Η έκδοση και κυκλοφορία της εφημερίδας *Κουίντα* επί έξι χρόνια (Δεκέμβριος 1995-2001) εντάσσεται στην πολυδιάστατη δράση του Θεάτρου Λύκη Βυθού, όπως και τα Θεατρικά Βραδινά της Δευτέρας. Εάν με τις παραστάσεις του το Θέατρο ψυχαγώγησε τους θεατές, με την εφημερίδα, όπως και με τα Βραδινά, τους μύησε στην κριτική και τη μελέτη του θεάτρου, προσφέροντας επί 21 χρόνια (1993-2013) υψηλής ποιότητας και μοναδικού ήθους υπηρεσίες στη θεατρική ζωή της Θεσσαλονίκης και της Ελλάδας αλλά και στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου.

Ζήτω ο Βασιλεύς!», τχ. 26· «Η έκθεση Μπρεχτ στο Γκαίτε», τχ. 27· «Καλά νέα», τχ. 34· «Πειραματική Σκηνή Εθνικού Θεάτρου», τχ. 37.

[52] Τχ. 31, σσ. 2-7.

[53] Τχ. 32, σ. 7.

[54] [Ανυπόγραφο], «Ξεκίνησε το Θέατρο Λύκη Βυθού», τχ. 3· Πέτρος Βάης, «"Και ο χρόνος των ανθρώπων ήταν Νύχτα". Θέατρο Λύκη Βυθού *Ηλέκτρας παραχάραξη*. Η *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη σε μετάφραση και διασκευή της Ελένης Μερκενίδου», τχ. 18· [ανυπόγραφο], «Το Θέατρο Λύκη Βυθού στην Ισπανία», τχ. 27· [ενημερωτικό σημείωμα] «Ο Μαρκήσιος ντε Σαντ από το Θέατρο Λύκης Βυθού», τχ. 28· Πατσαλίδης, «Η αισθητική της διακειμενικότητας», τχ. 29· Δανελάτος, «Η παραχάραξη μιας παραχάραξης», τχ. 29.

[55] Χώρος δίνεται στο εκδοτικό εγχείρημα: «Βράβευση της Κουίντας από τους Rotary», τχ. 17· «2 χρόνια Κουίντα. Η Κουίντα αυτοπαρουσιάζεται», τχ. 23· [Δηλώσεις επωνύμων], «Γενέθλια. Είπαν για τα δύο χρόνια της Κουίντας», τχ. 24.

[56] Οι σκηνοθέτες Δανελάτος και Κωνσταντινίδης στη Μερκενίδου, τχ. 28· η ηθοποιός Έφη Δρόσου, τχ. 32· η ηθοποιός-συγγραφέας Χρύσα Σπηλιώτη στην Εξάρχου, τχ. 40.

[57] Τχ. 33, 36, 38, 40, 41.

[58] Τχ. 34, 39, 40.

[59] Τχ. 35.

ΕΛΕΝΑ ΣΤΑΜΑΤΟΠΟΥΛΟΥ

Η αντιεξουσιαστική ματιά στο θεατρικό έντυπο. Η περίπτωση της Facta Non Verba στη Θεσσαλονίκη

Στη φυλακή είμαστε φυλακισμένοι ακόμα και των ονείρων μας. Ονειρεύομαι ότι δραπετεύω
αλλά είναι πάντα όνειρο. Νύχτα. Δουλειά. Δουλειά. Απόδραση. Απόδραση. Φυλακή. Νύχτα.
Παγίδα. Νύχτα, Ανταρσία. Εξέγερση.
Εξέγερση. Πώς;
Διαδίδοντας. Μελετώντας. Οργανώνοντας. Κινητοποιώντας.
Για την αγάπη. Για τη δράση.
Για να το σκάσουμε από τη φυλακή,
το θέατρο στον κόσμο.
Julian Beck[1]

Η Facta Non Verba ιδρύθηκε το 2002 στη Θεσσαλονίκη από μια ομάδα νέων καλλιτεχνών που αποφάσισαν να υλοποιήσουν το θεατρικό αλλά και κοινωνικοπολιτικό τους όραμα έξω από το εμπορικό κύκλωμα και το θεατρικό κατεστημένο και λειτουργεί μέχρι σήμερα, διατηρώντας σε γενικές γραμμές τον ίδιο προσανατολισμό. Πρόκειται για μια θεατρική συλλογικότητα που διέπεται από αντιεξουσιαστικές αρχές και δίνει έμφαση στην κοινωνικοπολιτική διάσταση της θεατρικής τέχνης. Η ομάδα είναι αυτοδιαχειριζόμενη, αυτοχρηματοδοτούμενη, δεν δέχεται επιχορηγήσεις[2] και χορηγίες και λειτουργεί χωρίς εισιτήριο στις παραστάσεις και εκδηλώσεις της.

[1] Όπως παρατίθεται στο Facta Non Verba, «Editorial», *Facta Non Verba*, περιοδική έκδοση για τη συλλογική δημιουργία, τχ. 1 (Δεκέμβριος 2002).

[2] Την εποχή της ανακοίνωσης, τον Ιανουάριο του 2019, ίσχυε το δόγμα του αντιεμπορευματικού για την ομάδα. Κατά τη διάρκεια της πανδημίας, η ομάδα πέρασε μια περίοδο ενδοσκόπησης και αναστοχασμού, η οποία προκάλεσε ορισμένες μετατοπίσεις και αναθεωρήσεις, καθώς κάποιοι κύκλοι έκλεισαν. Ένα βασικό σημείο είναι το ζήτημα του αντιεμπορευματικού χαρακτήρα και της άρνησης χρηματοδότησης. Μετά από δέκα χρόνια οικονομικής κρίσης και τρία χρόνια πανδημίας, η ομάδα έφτασε στο συμπέρασμα πως το δόγμα του αντιεμπορευματικού στην τέχνη που υπηρέτησε με συνέπεια τόσα χρόνια, δεν ανταποκρίνεται στις ανάγκες της εποχής και τουναντίον, η διεκδίκηση κρατικής μέριμνας και η δημιουργία θέσεων εργασίας, ο συνδικαλισμός και η δημιουργία δικτύων των επαγγελματιών καλλιτεχνών έχει πολύ μεγαλύτερη σημασία στις μέρες που ζούμε, όπου η τέχνη αντιμετωπίζεται σαν χόμπι και πολυτέλεια. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, η Facta Non Verba από το 2022 και έκτοτε παρότι παραμένει αυτοοργανωμένη και κατά κύριο λόγο αυτοχρηματοδοτούμενη, δέχεται επιχορηγήσεις από φορείς. www.factanonverba.gr

Αντίθετα, προτάσσει την ελεύθερη συνεισφορά ως μέσο οικονομικής αλληλεγγύης στην ομάδα, καθώς, όπως υποστηρίζει, «η δημιουργία και η ελεύθερη έκφραση δεν είναι κάτι που πουλιέται ή αγοράζεται, αλλά κάτι που μοιράζεται».[3] Επιπρόσθετα, σύμφωνα με τις καταστατικές της αρχές, η ομάδα έχει αντιιεραρχικό, αντιφασιστικό, αντιεμπορευματικό, αντισεξιστικό, αντιομοφοβικό και αντιΜΜΕ χαρακτήρα. Όλα τα παραπάνω, λοιπόν, σε συνδυασμό με την πάγια αντίληψη της ομάδας ότι «το θέατρο είναι από τη φύση του συλλογική τέχνη και μόνο στα πλαίσια μιας αντιιεραρχικής συλλογικότητας επιτελεί τον σκοπό του»,[4] συνιστούν την αντιεξουσιαστική ταυτότητα της ομάδας.

Οι θέσεις τους είναι ξεκάθαρες στο προγραμματικό τους κείμενο, στο πρώτο τεύχος της ομώνυμης έντυπης έκδοσής τους. Αναφέρουν συγκεκριμένα:

> Να θέσουμε την τέχνη μας στο όραμα και όχι το φάντασμα της ελευθερίας. Αυτός είναι ο λόγος που αποφασίσαμε να δημιουργήσουμε τη θεατρική ομάδα Facta Non Verba. Μια ομάδα που λειτουργεί στα πλαίσια αντιεξουσιαστικής συλλογικότητας και δεν αποδέχεται αυθεντίες, πρωτοπορίες, διανοούμενους και καλλιτεχνικές ελίτ. Ενάντια στα πρότυπα που επιβάλλονται από την κουλτούρα της κυριαρχίας ενάντια στους εαυτούς μας και τις ανασφάλειές μας, θα προσπαθήσουμε να βαδίσουμε προς τον δρόμο της κοινωνικής απελευθέρωσης. Το θέατρο είναι από τη φύση του μια τέχνη σε καθαρά συλλογική βάση. Είναι μια τελετουργία που έχει ως σκοπό να αναζωογονήσει την κοινωνία. Διαφορετικά δεν έχει λόγο ύπαρξης. Σήμερα, ταγμένο στην υπηρεσία της εξουσίας, έχει χάσει το νόημά του και τη δύναμή του. Γι' αυτό το θέατρο πρέπει να γίνει αναρχικό. Να αποκτήσει ξανά τον πραγματικό του σκοπό. Αυτόν της μεταμόρφωσης, της γνώσης, του αισθησιασμού και της διαύγειας.[5]

Οι βασικές αρχές λοιπόν της ομάδας μπορούν να συνοψιστούν στους εξής άξονες: «Ισότητα – Σεβασμός – Συλλογικότητα – Αντίσταση – Αυτοοργάνωση – Αλληλεγγύη – Θετικό όραμα δημιουργίας και όχι καταστροφής – Κοινωνικοπολιτικός και απελευθερωτικός χαρακτήρας της τέχνης – Συλλογική δημιουργία – Η άμεση δημοκρατία στο εδώ και το τώρα – Το θέατρο ως εργαλείο χειραφέτησης του καλλιτέχνη και του θεατή».[6]

Η Facta Non Verba (Πράξεις Όχι Λόγια) εμπνεύστηκε το όνομά της από το βιβλίο του Τζουλιάν Μπεκ, συνιδρυτή μαζί με την Τζούντιθ Μαλίνα της αμερικάνικης αναρχοπασιφιστικής ομάδας The Living Theatre, *Η ζωή του θεάτρου*.[7] Σε όλη τη διάρκεια της πορείας της, το Living Theatre υπήρξε πηγή έμπνευσης και τον Μάιο του 2003, μάλιστα, οι δύο ομάδες συνεργάστηκαν για τη δημιουργία ενός τριήμερου θεατρικών δράσεων (23-25.5.2003) με τίτλο *Πού είναι η έξοδος;* ενάντια στην πανευρωπαϊκή συνδιάσκεψη των υπουργών Πολιτισμού της Ευρωπαϊκής Ένωσης που λάμβανε χώρα στη Θεσσαλονίκη εκείνες τις μέρες, δράσεις που εντάσσονταν στο

[3] Αναγράφεται στις αφίσες της ομάδας.

[4] Από τις συζητήσεις με τα μέλη της ομάδας.

[5] «Editorial», *Facta Non Verba*, τχ. 1.

[6] Από το καταστατικό της Facta Non Verba.

[7] Τζουλιάν Μπεκ, *Η ζωή του θεάτρου*, Αθήνα, Οδυσσέας, 1982, σ. 236.

γενικότερο κίνημα ενάντια στην παγκοσμιοποίηση που ήταν ιδιαίτερα ενεργό εκείνη την περίοδο (Άμστερνταμ 1997, Πράγα 1999, Γένοβα 2001, Θεσσαλονίκη 2003 μεταξύ άλλων). Πρόκειται για δύο μεγάλα θέατρα δρόμου στο κέντρο της πόλης και μία πειραματική-ερευνητική θεατρική περιήγηση πάνω στο ίδιο το μέσο, που πραγματοποιήθηκε στο υπόγειο θέατρο της ομάδας στην Ίωνος Δραγούμη 65.[8] Η επίδραση που είχε το Living Theatre στη Facta Non Verba γίνεται εμφανής ήδη από το πρώτο τεύχος του εντύπου της ομάδας, καθώς στο Editorial, όπου παρουσιάζεται το πλαίσιό της, έχουν σαν επικεφαλίδα τη γνωστή ρήση του Μπεκ «Το θέατρο είναι μια εξέγερση ενάντια στην κατεστημένη τάξη» και η στήλη «Ο αγώνας του ανθρώπου ενάντια στην εξουσία είναι ο αγώνας της μνήμης ενάντια στη λήθη» είναι αφιερωμένη στην ιστορική πλέον αμερικάνικη ομάδα.[9]

Μέχρι σήμερα, στα δεκαέξι αυτά χρόνια, η Facta Non Verba έχει πλούσια δραστηριότητα. Έχει ανεβάσει 33 παραστάσεις και περφόρμανς, έχει πραγματοποιήσει μια σειρά από θεατρικά εργαστήρια, μαθήματα και σεμινάρια, έχει διοργανώσει πέντε ελευθεριακά φεστιβάλ θεατρικής έκφρασης, έχει δημιουργήσει θέατρα δρόμου αντίστασης σε φαινόμενα καταστολής και σε ένδειξη αλληλεγγύης και έχει συμμετάσχει σε διάφορες πολιτικές δράσεις και εκδηλώσεις.

Μπορούμε να διακρίνουμε τρεις διαφορετικές φάσεις της Facta Non Verba, οπότε η ομάδα είχε διαφορετική έδρα και οι προτεραιότητές της εστιάζαν προς διαφορετικές κατευθύνσεις.

1) 2002-2014: στο υπόγειο θέατρο στην Ίωνος Δραγούμη 65, με βασικό στόχο την κοινωνικοποίηση της αντεξουσίας.
2) 2014-2017: στο διαμορφωμένο θεατράκι στην αντιεξουσιαστική κατάληψη «Φάμπρικα Υφανέτ», μια περίοδος ενδοσκόπησης και αναστοχασμού.
3) 2017 έως σήμερα: στη Βαλαωρίτου 18 στον έβδομο όροφο, όπου εγκαινιάζει και πειραματίζεται πάνω σε αυτό που ονομάζει το «Θέατρο της Επικοινωνίας».[10]

Μας εξηγεί η ομάδα:

> Η Facta Non Verba, μετά από μία περίοδο περισυλλογής, αναστοχασμού και ζυμώσεων, άνοιξε έναν νέο κύκλο, τον τρίτο στη σειρά, σε μια προσπάθεια δημιουργίας ουσιαστικού διαλόγου με την κοινωνία και την εποχή μας. Ανακοινώνει, λοιπόν, τον πρωταρχικό της στόχο σε αυτήν τη νέα φάση της πορείας της: την αναζήτηση και διαμόρφωση των αρχών που θα συντελέσουν στη δημιουργία του Θεάτρου της Επικοινωνίας, όπως επιλέξαμε να ονομάσουμε τον προορισμό μας. Το Θέατρο της Επικοινωνίας είναι ένας συνδυασμός τέχνης, ελεύθερης δημιουργίας, πολιτικής και τελετουργίας. Στοχεύει στην επικοινωνία, τη συνεργασία και τη συνδημιουργία με στόχο το θέατρο να γίνει αυτό που είναι από τη φύση του: συλλογική τέχνη επικοινωνίας ατομικοτήτων. Μέσα στα πλαίσια αναζήτησης του Θεάτρου της Επικοινωνίας, διερευνούμε κάποια ζητήματα που απασχολούν όποιον και όποια έλκεται από την

[8] *Facta Non Verba*, περιοδική έκδοση για τη συλλογική δημιουργία, τχ. 3, Μάιος 2003.
[9] *Facta Non Verba*, τχ. 1.
[10] Από συζητήσεις με τα μέλη της ομάδας. Μέσα στην πανδημία η ομάδα έχασε τον χώρο της στη Βαλαωρίτου, καθώς πουλήθηκε και δεν της ανανεώθηκε το συμβόλαιο, και έκτοτε δεν διαθέτει χώρο παραστάσεων.

> τέχνη του θεάτρου. Χωρίς να επιζητάμε δόγματα και συνταγές, κατευθύνσεις και επιβολές, πέρα από τη λογική του σωστού και λάθους. Η ολιστική εκπαίδευση είναι η ίδια η αυτό-εκπαίδευση.[11]

Το θεατρικό έντυπο της ομάδας είναι ομώνυμο και συνοδεύεται από τον χαρακτηρισμό «περιοδική έκδοση για τη συλλογική δημιουργία». Το πρώτο τεύχος κυκλοφόρησε τον Δεκέμβριο του 2002 και το πιο πρόσφατο τον Μάρτιο του 2019, ενώ συνολικά προς το παρόν το έντυπο αριθμεί 27 τεύχη.[12]

Αντίστοιχα λοιπόν και το έντυπο διατηρεί τα αντιεξουσιαστικά χαρακτηριστικά της ομάδας, διανέμεται χωρίς αντίτιμο, δεν περιλαμβάνει καμία διαφήμιση, δεν δέχεται καμία χορηγία ή επιχορήγηση και διατίθεται σε επιλεγμένη μέρη. Ο αντιΜΜΕ χαρακτήρας της Facta Non Verba, η άρνησή της δηλαδή να απευθυνθεί σε οποιοδήποτε από τα καθεστωτικά μέσα μαζικής ενημέρωσης, σε μια εποχή μάλιστα που η χρήση του διαδικτύου δεν ήταν τόσο διαδεδομένη στη χώρα μας, δίνει ξεχωριστή βαρύτητα στο έντυπό της, καθώς πρόκειται ουσιαστικά, σε συνδυασμό με τις αφίσες της, για το μοναδικό δίαυλο επικοινωνίας και ενημέρωσης μεταξύ αυτής και της πόλης. Τα δύο τελευταία χρόνια, και μέσα στα πλαίσια του Θεάτρου της Επικοινωνίας, η Facta Non Verba έχει άρει τον αποκλεισμό που είχε επιβάλει σε όλα τα μη αντιεξουσιαστικά μέσα ενημέρωσης και απευθύνεται πλέον επιλεκτικά σε κάποιες διαδικτυακές ιστοσελίδες καλλιτεχνικής ενημέρωσης της πόλης, με την προϋπόθεση να είναι ανεξάρτητες και να μην υπάγονται σε μεγάλα δημοσιογραφικά συγκροτήματα. Η αλλαγή αυτή επήλθε με τα χρόνια, καθώς η ομάδα αντιλήφθηκε σταδιακά πως είχε εγκλωβιστεί μέσα σε έναν μικρόκοσμο. Θεώρησε πως κάποιες ιδέες αποδείχτηκαν δογματικά ιδεολογήματα εν τέλει, καθώς στερούσαν ουσιαστικά από τον κόσμο την απλή ενημέρωση, πρωταρχικό κομμάτι της επικοινωνίας.[13]

Ας ξεκινήσουμε λοιπόν να εστιάζουμε στο έντυπο της Facta Non Verba, το οποίο για πολλά χρόνια ήταν το μέσο επικοινωνίας της ομάδας με την πόλη της. Αρχικά, να πούμε πως αισθητικά μοιάζει με μικρή εφημερίδα και είναι ασπρόμαυρο. Πρόκειται για ένα τυπογραφικό 50×70 εκ. μπρος-πίσω, από το οποίο, με ένα ιδιαίτερο δίπλωμα, προκύπτουν ένα εξώφυλλο και ένα οπισθόφυλλο 12.5×17.5 εκ. και τρεις σελίδες 25×50 εκ.

Οι συντάκτες γράφουν με ψευδώνυμο σε μια προσπάθεια να σχολιάσουν τις ναρκισιστικές τάσεις αυτοπροβολής και προώθησης του εγώ που κυριαρχούν σε γενικές γραμμές στους καλλιτεχνικούς χώρους, αλλά όχι μόνο. Παρόλ' αυτά, δέχονται και κείμενα, στα οποία οι συντάκτες τους χρησιμοποιούν το πλήρες όνομά τους. Για παράδειγμα, στο τεύχος δεκατέσσερα τον Γενάρη του 2008 δημοσιεύεται το διήγημα του Γιάννη Στάγκου, *Η φετινή μόδα*, ενώ συναντάμε και κείμενα που υπογράφονται από συλλογικότητες μεταναστών-προσφύγων και σωματείων, όπως ο ΠΣΑΕ (Πολιτιστικός Σύλλογος Αφγανών προσφύγων στην Ελλάδα) και το Δίκτυο Clandestina ή η ΠΕΚΟΠ (Παναττική Ένωση Καθαριστριών και Οικιακού Προσωπικού) σχετικά με την επίθεση στην Κωνσταντίνα Κούνεβα. Κατά τ' άλλα, σταθεροί συντάκτες φαίνονται οι Lilith, ink, blieu και exalder, ενώ κατά καιρούς εντοπίσαμε και άλλα ψευδώνυμα με μικρότερη συχνότητα εμφάνισης όπως Άλεφ, plats, thympra, Tzo κ.ά. Τα κείμενα που είναι ανυπόγραφα αποτελούν θέσεις της ομάδας.

---

[11] «Η Facta Non Verba και το Θέατρο της Επικοινωνίας», *Facta Non Verba*,τχ. 27, Μάρτιος 2019.

[12] Κατά τη διάρκεια διεξαγωγής του συνεδρίου τον Ιανουάριο του 2019 το τελευταίο τεύχος δεν είχε κυκλοφορήσει ακόμα. Θεώρησα όμως σκόπιμο να το συμπεριλάβω.

[13] Από συζητήσεις με μέλη της ομάδας.

Το έντυπο περιλαμβάνει, εκτός από το εξώφυλλο και το editorial, τέσσερις σταθερές θεματικές, εκ των οποίων οι δύο έχουν ονοματιστεί από την αρχή, «Ταξίδι στην πραγματικότητα-φαντασία» και «Ο αγώνας ενάντια στην εξουσία είναι ο αγώνας της μνήμης ενάντια στη λήθη». Η τρίτη θεματική αφορά αιχμές της κοινωνικοπολιτικής κατάστασης, ενώ η τελευταία, που από το ένατο τεύχος και μετά ονομάστηκε «Hymn noir», είναι ελεύθερη και περιλαμβάνει πιο βιωματικές λογοτεχνικές δημιουργίες.

Το εξώφυλλο του εντύπου λειτουργεί περισσότερο με τους κανόνες της αφίσας. Περιλαμβάνει τον τίτλο και την ταυτότητα του εντύπου, μια φωτογραφία ή σκίτσο μαζί με μια σύντομη φράση, που η ομάδα θεωρεί ότι αποτελούν ένα σχόλιο σε σχέση με τους προβληματισμούς και τις θέσεις της, ή την αφίσα της παράστασης/εκδήλωσης/φεστιβάλ που διοργανώνει. Αντίστοιχα και το editorial πληροφορεί για επικείμενες καλλιτεχικές ή/και πολιτικές εκδηλώσεις, μαθήματα και σεμινάρια, ενώ κάποιες φορές συναντάμε προγραμματικά κείμενα της ομάδας. Κάνοντας μια γρήγορη ανασκόπηση στα εξώφυλλα και τα editorial, βλέπουμε πως τα πρώτα χρόνια η ομάδα ανεβάζει κυρίως περφόρμανς με συνθέσεις θεατρικών και λογοτεχνικών κειμένων, κάποια από τα οποία είναι γραμμένα από τους ίδιους και συνοδεύονται από τον χαρακτηρισμό «συλλογική δημιουργία», και διοργανώνει και τρεις θεατρικές δράσεις αντίστασης-αλληλεγγύης στον δρόμο. Αναφέρουμε ενδεικτικά: *Ragtime* (Δεκέμβριος 2002), *Fragments* (Φεβρουάριος 2004), *NOIS* (Μάιος 2004) και *Warcraft* (Μάρτιος 2003 – ενάντια στον πόλεμο στο Ιράκ), *Πού είναι η έξοδος;* (Μάιος 2003 – σε συνεργασία με το Living Theatre και την Πρωτοβουλία για την επικοινωνία), *Κλούβες, κλουβιά και κλούβια ιδανικά* (Οκτώβριος 2003 – σε αλληλεγγύη των Επτά της συνόδου), αντίστοιχα. Στη συνέχεια, προστίθενται, αρχικά αραιά και στη συνέχεια πολύ πιο συχνά, και γνωστά θεατρικά έργα στο ενεργητικό της, τα οποία μάλιστα σημειώνουν επιτυχία, καθώς παρατηρούμε συχνά να δίνονται και παρατάσεις σε κάποια από αυτά ή να παίζονται σε επαναλήψεις. Αναφέρουμε ενδεικτικά, *Δούλες* του Ζαν Ζενέ (Δεκέμβριος 2004), *Περιμένοντας τον Γκοντό* του Σάμουελ Μπέκετ (Οκτώβριος 2008), *Ξαφνικά πέρσι το καλοκαίρι* του Τενεσί Ουίλιαμς (Μάιος 2011), *Παρέλαση* της Λούλας Αναγνωστάκη (Ιανουάριος 2012), *Βόυτσεκ* του Γκέοργκ Μπύχνερ (Μάιος 2012) και *Ανάκριση* του Πέτερ Βάις (Απρίλιος 2013). Η ομάδα εξακολουθεί να πειραματίζεται με τις περφόρμανς συλλογικής δημιουργίας, ασχολείται όμως και με πιο συμβατικά κείμενα. Κάποιες φορές ανοίγει διάλογο επί σκηνής, όπως είναι η περίπτωση της περφόρμανς *Σχέδιο F by Lilith: ένας διάλογος με την Ψύχωση 4:48 της Σάρα Κέην*, που παρουσιάστηκε σε δύο σχεδιάσματα τον Απρίλιο του 2007 και τον Ιανουάριο του 2008, όπου στήνεται μία σύνθεση με καμβά το κείμενο της Κέην και διάφορα κείμενα του Νίτσε, Αρτώ, Καβάφη αλλά και μελών της ομάδας. Η ομάδα επίσης δείχνει μια ιδιαίτερη συμπάθεια στον Ματέι Βισνιέκ, καθώς ανεβάζει το έργο του *Η λέξη πρόοδος ηχούσε φάλτσα στο στόμα της μητέρας μου* (Οκτώβριος-Νοέμβριος 2010), και χρησιμοποιεί πολύ συχνά μονόπρακτα από τη συλλογή του *Εθνικότητά μου το χρώμα του ανέμου* σε διάφορες θεατρικές δράσεις αλληλεγγύης που πραγματοποιεί, ανάμεσα σε αυτές στη διοργάνωση No Borber στην Πάτρα το καλοκαίρι του 2008.

Η δραστηριότητα της ομάδας μειώνεται μετά την καταστροφή του υπόγειου θεάτρου της λόγω πλημμύρας την άνοιξη του 2013. Κατά τη διάρκεια παραμονής της στην κατάληψη Φάμπρικα Υφανέτ ανεβάζει μόνο δύο παραγωγές και βγάζει αντίστοιχα μόνο δύο έντυπα που τις συνοδεύουν. Πρόκειται για το *Τζόρνταν* των Ρέινολντς-Μποφίνι (Σεπτέμβριος 2015), το οποίο παίρνει παράταση και παίζεται σε επανάληψη, και το *Τέλος του παιχνιδιού* του Μπέκετ τον Ιούνιο του 2017, που επαναλαμβάνεται και το φθινόπωρο της ίδιας χρονιάς. Στον καινούριο της χώρο στη Βαλαωρίτου 18 στον έβδομο όροφο, η ομάδα πραγματοποιεί σεμινάρια, δίνει

μαθήματα και δουλεύει συστηματικά πάνω στο Θέατρο της Επικοινωνίας μέσω ενός ερευνητικού-πειραματικού πρότζεκτ work in progress για τον ελληνικό εμφύλιο πόλεμο.[14]

Η στήλη «Ταξίδι στην πραγματικότητα-φαντασία» είναι αφιερωμένη σε ταινίες και βιβλία που η ομάδα θεωρεί ότι φέρουν κοινωνικοπολιτικούς προβληματισμούς και ανοίγουν μονοπάτια στη σκέψη. Έτσι, βλέπουμε να ασχολούνται με βιβλία, όπως *Ο θαυμαστός καινούριος κόσμος* του Άλντους Χάξλεϋ, *Η νέα εκκλησία του αίματος* του Δημήτρη Δημητριάδη και *Ο αναρχικός των δύο κόσμων* της Ούρσουλα Λε Γκεν, αλλά και ταινίες όπως το *Sweet Movie* του Ντούσαν Μακαβέγιεφ, *Τραγούδια από τον 2ο όροφο* του Ρόυ Άντερσον και το *Synecdoche New York* του Τσάρλυ Κάουφμαν, για να αναφερθούμε, ενδεικτικά, σε κάποια.

Η δεύτερη στήλη στη σειρά είναι κοινωνικοπολιτικού ενδιαφέροντος και, ανατρέχοντας τα έντυπα, παίρνουμε μια ιδέα από τα κοινωνικοπολιτικά ζητήματα που απασχολούν την ομάδα ανά περιόδους. Θα μπορούσαμε να μιλήσουμε για κάποιες γενικές κατηγορίες που διαφαίνονται. Μία από αυτές αφορά το ζήτημα του ρατσισμού και της ξενοφοβίας και συναντάμε κείμενα, όπως «Και αν δεν πεθάνουμε ο ένας για τον άλλον, είμαστε κιόλας νεκροί. Αποσπάσματα από τον καθημερινό Τύπο», «Μήπως αυτά γινότανε όσο εμείς κοιμόμασταν; Αλληλεγγύη σε πρόσφυγες και μετανάστες», «Μια προσφυγιά που μοιάζει με πόλεμο» και «Η Ευρωπαϊκή Ένωση κηρύσσει τον πόλεμο σε πρόσφυγες και μετανάστες», για παράδειγμα. Μια δεύτερη κατηγορία είναι η σχέση της τέχνης με την κοινωνία. Αναφέρουμε ενδεικτικά, «Συλλογική δημιουργία – Όνειρα για μια ελεύθερη κοινωνία», «Κι αν στις μέρες μας το Χόλιγουντ καταγράφει την πραγματικότητα, μην απορείτε... Το μέγεθος της δουλικότητας και της αναισχυντίας επιτρέπει να μας φτύνουν την αλήθεια στα μούτρα», «Τέχνη και κοινωνία», «Τέχνη και κοινωνία με αφορμή την *Κυρία Μαργαρίτα* του Ατάυντε». Μία τρίτη κατηγορία είναι η αναφορά σε θέματα που απασχολούν την επικαιρότητα, όπως «Ανατιναγμένοι (Σάρα Κέην και πόλεμος», την περίοδο του πολέμου στο Ιράκ, «G-hunting», «Φ: Φοιτητικό κίνημα», «Ο τρόμος ως τέχνη του κυβερνάν...και μια ιστορία από την Θεσσαλονίκη», για τη σύλληψη του αναρχικού Βαγγέλη Μποτζατζή, «Ποιοι σακάτεψαν την Κωνσταντίνα Κούνεβα;», «Το παιχνίδι της σιωπής. Για τις γυναίκες που θυμούνται. Για τις γυναικείες φυλακές». Στη συνέχεια, συναντάμε μια σειρά από κείμενα, που αφορούν τη χειραφέτηση του ατόμου μέσα στην κοινωνία και τα διάφορα εμπόδια που συναντάει, όπως «Είμαστε αυτό που κάνουμε για να αλλάξουμε αυτό που είμαστε – Εμπόδια στο να μπορέσουν οι άνθρωποι, οργανωμένοι και μη να κινηθούν απελευθερωτικά» (2 μέρη), «Είμαι ένα μηχανικό μάτι» (2 μέρη), Ο άνθρωπος του 21ου αιώνα», «Φασιστικές επιθυμίες ανάμεσά μας». Τέλος, από τη στιγμή που η κρίση στη χώρα μας άρχισε να απλώνεται, βλέπουμε ότι η ομάδα προσπαθεί να δώσει μια ερμηνεία ανατρέχοντας στην αναζήτηση των στοιχείων εκείνων που συνιστούν την ταυτότητα του νεοέλληνα και συναντάμε κείμενα, όπως «Ο μύθος του νεοέλληνα. Δεν τα φάγαμε μαζί, αυτοί τα φάγανε», «Η ιστορία του νεοελληνικού κράτους για αρχάριους πολίτες», «Ποιος είναι ο νεοέλληνας». Μέσα στα χρόνια λοιπόν, είμαστε σε θέση μέσω του εντύπου και της συγκεκριμένης στήλης να παρακολουθήσουμε πως εξελίσσεται και πως ωριμάζει η πολιτική θεώρηση της ομάδας.

Η επόμενη στήλη με τίτλο «Ο αγώνας ενάντια στην εξουσία είναι ο αγώνας της μνήμης ενάντια στη λήθη» είναι αφιερώμένη σε καλλιτέχνες και κινήματα που σταθήκαν έμπνευση για την ομάδα και συμβάλλαν στην προώθηση της ελεύθερης σκέψης, ενώ συχνά αναφέρεται στον

[14] Στις 30 Μαρτίου 2019 διοργάνωσε ανοικτή εκδήλωση πάνω στο θέμα που συνοδευόταν από την παρουσίαση του *Kor*, περφόρμανς-σχεδίασμα Α΄, πρώτο αποτέλεσμα της αναζήτησής της. Βλ. *Facta Non Verba*, τχ. 27, Μάρτιος 2019.

συγγραφέα της παράστασης που ανεβάζουν. Συναντάμε λοιπόν αφιερώματα στους: The Living Theatre, Αρτώ, Καμύ, Μαγιακόφσκι, Περέ, Τόλλερ, Μπέκετ, Ζενέ, Ζαν Βιγκό, Χένρι Μίλλερ, Όσκαρ Ουάιλντ, Σάρα Κέην, Bread and Puppet Theatre, El teatro campesino, Μιγκντάλια Κρουζ ανάμεσα σε άλλους.

Η τελευταία στήλη που περιλαμβάνει λογοτεχνικές βιωματικές καταθέσεις μελών αλλά και συνεργατών της ομάδας είναι πολύ δύσκολο να περιγραφεί. Θα μπορούσαμε να σχολιάσουμε πως η στήλη αυτή συμπληρώνει τον καλλιτεχνικό χαρακτήρα της ομάδας, δίνοντας δημόσια και λογοτεχνικά-ποιητικά δείγματα που αντανακλούν με έναν πιο δημιουργικό τρόπο, πτυχές των προβληματισμών και των οραμάτων της.

Η Facta Non Verba, εν κατακλείδι, θα μπορούσαμε να πούμε λοιπόν, πως είναι μια θεατρική ομάδα ξεχωριστή στο είδος της, καθώς συνδυάζει καλλιτεχνικά και κοινωνικοπολιτικά προτάγματα μέσα σε ένα βάθος δεκαέξι χρόνων με συνέπεια και σοβαρότητα, φαινόμενο αν όχι ανύπαρκτο, εξαιρετικά σπάνιο στο καλλιτεχνικό φάσμα της χώρας μας. Το θεατρικό της έντυπο, οργανικά συνδεδεμένο με τη δράση της, αποτελεί ένα ιστορικό της πορείας της και εκθέτει τις ιδέες και τους προβληματισμούς, τις εμπνεύσεις και τις επιρροές, το όραμα και το κοινωνικοπολιτικό πρόταγμα της ομάδας. Μιας ομάδας που προσπαθεί να λειτουργήσει έξω από το θεατρικό κατεστημένο και σύστημα, προτάσσοντας μια διαφορετική οργάνωση του εαυτού της και, κατ' επέκταση, της κοινωνίας. Επιπρόσθετα, το ομώνυμο θεατρικό της έντυπο είναι το μοναδικό που έχουμε εντοπίσει επίσης στο είδος του και μπορεί να μας ανοίξει μια χαραμάδα σε έναν χώρο πολύ συχνά δαιμονοποιημένο. Παρουσιάζει την αντιεξουσιαστική ματιά στο θεατρικό έντυπο και, κατ' επέκταση, στη θεατρική τέχνη και διαδικασία.

Ο Ζακ Ρανσιέρ υπογραμμίζει το 2008 στο έργο του *Ο χειραφετημένος θεατής*: «Το θέατρο παραμένει ο μόνος τόπος αντιπαράθεσης του κοινού με τον εαυτό του ως συλλογικότητα».[15] Η Facta Non Verba κινείται προς αυτή την κατεύθυνση από το 2002.

Πριν κλείσω, θα ήθελα να ευχαριστήσω τα μέλη της Facta Non Verba για τις συζητήσεις που κάναμε και κυρίως τη Σάσα Δημητριάδου για την εξαιρετική δουλειά που έχει κάνει με την οργάνωση του αρχείου της ομάδας, το οποίο μου παραχωρήθηκε για να μπορέσω να φέρω εις πέρας τη συγκεκριμένη ανακοίνωση.

[15] Ζακ Ρανσιέρ, *Ο χειραφετημένος θεατής*, Αθήνα, Εκκρεμές, 2008, σ. 14.

Εκδόσεις θεατρικών οργανισμών

ΛΕΩΝΙΔΑΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ

Η εκδοτική παρακαταθήκη του Θεάτρου των Εξαρχείων στην ελληνική θεατρική σκηνή

Το Θέατρο Εξαρχείων αποτελεί μια από τις πιο σημαντικές μονάδες θεατρικής παραγωγής στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου από την ίδρυσή του, λίγο μετά τη δικτατορία ως Θέατρο του Πειραιά, μέχρι τη μετεγκατάστασή του, δεκατρία χρόνια αργότερα, στα Εξάρχεια στο θέατρο της οδού Θεμιστοκλέους. Ο θίασος του Τάκη Βουτέρη και της Αννίτας Δεκαβάλλα στα σαράντα χρόνια της θεατρικής και δημιουργικής δράσης του, από το 1976 μέχρι και σήμερα, παρουσίασε στο ελληνικό κοινό σημαντικά θεατρικά έργα της εγχώριας και διεθνούς δραματουργίας, καταθέτοντας παράλληλα μια εκδοτική σειρά προγραμμάτων, επιστημονικά έγκυρη και άρτια επιμελημένη.[1]

Το Θέατρο Εξαρχείων αποτελεί την ιστορική συνέχεια ενός σημαντικού θεατρικού πυρήνα καλλιτεχνών, ανθρώπων του θεάτρου και των γραμμάτων, οι οποίοι στα χρόνια της μεταπολίτευσης, με όνειρα και ενθουσιασμό, ιδρύουν το Θέατρο του Πειραιά. Στόχος τους να καταστήσουν το πρώτο λιμάνι της χώρας το ορμητήριο των θεατρικών τους ταξιδιών, οραματιζόμενοι μια πολιτιστική αποκέντρωση που θα έφερνε το θέατρο στις γειτονιές του Πειραιά, των όμορων δήμων και των γειτονικών νησιών. Ανάμεσα στα ιδρυτικά του μέλη ο Τάκης Βουτέρης, ο Νάσος Νικόπουλος, η Κατερίνα Καραγιάννη, ο Διονύσης Γρηγοράτος, ο Κώστας Γαρίδης, ο Στέλιος Γεράνης, ο Μιχάλης Τσουκιάς και ο Παναγιώτης Καλής, και δίπλα σε αυτούς σπουδαίοι συγγραφείς, ηθοποιοί, συνθέτες, μεταφραστές και σκηνογράφοι που, από το 1976, έτος ίδρυσης του θιάσου, μέχρι και το 1989, παρουσίασαν ένα ευρύ ρεπερτόριο αρχικά στο Δημοτικό Θέατρο του Πειραιά και αργότερα στο μόλις ογδόντα θέσεων θέατρο που στεγαζόταν στο νεοκλασικό κτίριο της οδού Αλκιβιάδου 104 στην ίδια περιοχή.

Εναρκτήρια παράσταση του Θεάτρου του Πειραιά ήταν το έργο του Πορτορικανού θεατρικού συγγραφέα Χάιμε Καρέρρο *Η σημαία εντός* (1976), ενώ θα ακολουθήσουν η *Υπόσχεση* (1977-8) του Αλεξέι Αρμπούζωφ, το *Νησί* (1978-9) των Άθολ Φούγκαρτ και Ουίνστον Ντσόνα από τη Νότια Αφρική και το έργο του Κολομβιανού Ρομπέρτο ντε Σαλόμα *Ανάκριση τρίτου βαθμού* (1979-80). Από το 1980 και μέχρι και το 1989 ο θίασος θα επικεντρωθεί σε έργα Ελλήνων θεατρικών συγγραφέων, ανεβάζοντας σε πρώτη παρουσίαση παραστάσεις που αποτέλε-

[1] Ευχαριστώ εγκάρδια την Αννίτα Δεκαβάλα και τον Τάκη Βουτέρη για την πολύτιμη βοήθειά τους, τις συζητήσεις μας καθώς και για την παραχώρηση των έντυπων προγραμμάτων και του αρχειακού υλικού του Θεάτρου των Εξαρχείων.

σαν σημαντικούς σταθμούς στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου.[2] Συγκεκριμένα παρουσιάστηκαν τα έργα: *Μάνα… Μητέρα… Μαμά…* (1980-2) του Γιώργου Διαλεγμένου, *Κατάθεση* (1981-2) του Γιώργου Σεβαστάκη, *Οι σύζυγοι* (1981-3) και *Τάξις και αταξία* (1985-6) του Γιώργου Μανιώτη, *Μικροαστικό Δίκαιο* (1982-3) του Παύλου Μάτεσι, *Της Ελλάδος… παιδιά* (1983-4) του Περικλή Κουκουβίνου, *Χρωματιστές γυναίκες* (1984-6) και *Το βουνό* (1986-7) του Βασίλη Ζιώγα, *το Μαγικό δωμάτιο* (1987-8) του Γιάννη Χρυσούλη, ενώ η τελευταία παράσταση του θιάσου ως Θέατρο του Πειραιά θα πραγματοποιηθεί την άνοιξη του 1989 με το έργο της Κωνσταντίνας Βέργου *Εμπρός – Μαρς-άρω*, τίτλος συμβολικός για ένα νέο ξεκίνημα.

Στην πρώτη αυτή περίοδο του θεάτρου, οι παραστάσεις συνοδεύονταν πάντα από ένα δεκαεξασέλιδο πρόγραμμα στο οποίο υπήρχε η διανομή και οι συντελεστές, φωτογραφικό υλικό καθώς και κείμενα που αφορούσαν τη ζωή και το έργο του συγγραφέα, χωρίς όμως να συμπεριλαμβάνονται στα θεατρικά έντυπα τα δραματικά κείμενα. Το υλικό αυτών των εντύπων ήταν αποτέλεσμα της έρευνας που πραγματοποιούσε η Αννίτα Δεκαβάλλα με αφορμή το ανέβασμα ενός θεατρικού έργου αλλά και της προσέγγισης του εκάστοτε ρόλου που καλούνταν να υποδυθεί. Αρωγός σε αυτήν την προσπάθεια υπήρξε ο ποιητής και θεατρικός κριτικός της εφημερίδας *Η Αυγή*, Νάσος Νικόπουλος, ιδρυτικό στέλεχος και μέλος του διοικητικού συμβουλίου του Θεάτρου του Πειραιά, αλλά και του Θεάτρου των Εξαρχείων αργότερα, «κείμενα του οποίου άλλοτε υπό μορφή σημειώματος και άλλοτε δραματουργικής ανάλυσης ήταν ενταγμένα μέσα σε αυτές τις, περιορισμένης έκτασης, πρώτες έντυπες προσπάθειες του θιάσου».[3]

Το 1989 το Θέατρο του Πειραιά ολοκληρώνει την παρουσία του στο νεοκλασικό κτίριο της οδού Αλκιβιάδου στον Πειραιά. Ο θίασος μεταστεγάζεται σε ένα κτίριο αθηναϊκής νεοκλασικής αρχιτεκτονικής, στην οδό Θεμιστοκλέους 69 κοντά στην Πλατεία Εξαρχείων, και μετονομάζεται σε Θέατρο Εξαρχείων.[4] Όπως αναφέρει ο αρχιτέκτονας Κωνσταντίνος Δεκαβάλλας, ο οποίος ανασκεύασε το διατηρητέο ώστε να έχει τις κατάλληλες προδιαγραφές στέγασης μιας θεατρικής σκηνής, στην επιλογή του κτιρίου συντέλεσαν δύο βασικοί λόγοι: ο πρώτος ήταν η θέση του κτιρίου κοντά στην Πλατεία Εξαρχείων, ένας χώρος «φορτισμένος με την ιδεολογία της αμφισβήτησης αλλά και συγχρόνως ένας χώρος ζωντανός, που ενώνει το παρελθόν και το μέλλον»,[5] και ο δεύτερος, η ύπαρξη πεζόδρομου στο τελευταίο τμήμα της οδού Θεμιστοκλέους «που έφερνε στον νου τα θεατρικά συγκροτήματα-μπουλούκια της Κομέντια ντελ' Άρτε, που μετά τον Μεσαίωνα στις γειτονικές ευρωπαϊκές χώρες, στάθηκαν οι πρόδρομοι του σημερινού θεάτρου, ανεβάζοντας παραστάσεις στους δημόσιους χώρους, δρόμους και πλατείες».[6]

Η πρώτη παράσταση στα Εξάρχεια δόθηκε το 1989 με το έργο του Γιώργου Διαλεγμένου *Μην ακούς τη βροχή* και η Εταιρεία Πνευματικής και Καλλιτεχνικής Έκφρασης, Θέατρο των Εξαρχείων εκδίδει έναν συλλογικό τόμο αποτελούμενο από τρία μέρη. Στις εκατόν εξήντα σελί-

[2] Από το 1980 ο θίασος επιχορηγείται από το Υπουργείο Πολιτισμού, γεγονός που αναγράφεται σε όλα τα έντυπα που συνοδεύουν τις παραστάσεις του από εκείνη την περίοδο και έπειτα.

[3] Από προφορική συνέντευξη που παραχωρήθηκε από την Αννίτα Δεκαβάλλα για τις ανάγκες αυτής της δημοσίευσης στον Λεωνίδα Παπαδόπουλο στις 11 Ιανουαρίου 2019.

[4] Ο Γιάννης Βαρβέρης θα μιλήσει για ένα «θεατρικό και πνευματικό εντευκτήριο που συνδυάζει τη σύμμετρη ικανοποίηση της πρακτικής ανάγκης, την αρχιτεκτονική καλαισθησία, το εσωτερικό γούστο, τη φιλόξενη αναπνοή των χώρων αλλά και μια αυστηρότητα που προειδοποιεί για την αμετακίνητη καλλιτεχνική πρόθεση». Γιάννης Βαρβέρης, «"*Μην ακούς τη βροχή*": η νοσταλγία του Καιάδα», εφ. *Καθημερινή*, 28.1.1990.

[5] Κ. Ν. Δεκαβάλλας, «Θεμιστοκλέους 69» στο Α. Δεκαβάλλα – Ν. Νικόπουλος (επιμ.), *Μην ακούς τη βροχή. Θέατρο του Πειραιά Δεκατρία χρόνια. Οκτώ θεωρητικά κείμενα για το θέατρο*, Εταιρεία Πνευματικής και Καλλιτεχνικής Έκφρασης, Θέατρο των Εξαρχείων, Αθήνα 1989., σ. 112.

[6] *Ό.π.*

δες της, η έκδοση περιελάμβανε, στο πρώτο μέρος το πρόγραμμα της παράστασης, στο δεύτερο μέρος ένα επιμελημένο και αναλυτικό αφιέρωμα στα δεκατρία χρόνια παρουσίας του Θεάτρου του Πειραιά, ενώ, στο τρίτο και τελευταίο μέρος, παρουσιάστηκαν οκτώ θεωρητικά κείμενα για το θέατρο.[7] Την επιμέλεια της έκδοσης είχαν ο Νάσος Νικόπουλος και η Αννίτα Δεκαβάλλα, ενώ η καλλιτεχνική επιμέλεια ανήκε στον Απόστολο Μπεσυρόπουλο και τον Γιάννη Αρναουτέλη.

Η πολυσέλιδη έκδοση του 1989 θα μπορούσαμε να εκτιμήσουμε ότι αποτελεί μια συλλεκτική παρακαταθήκη, αφού παρουσιάζει συνοπτικά την ιστορία του Θεάτρου του Πειραιά. Μεταξύ άλλων καταγράφεται μια πλήρης παραστασιογραφία του θιάσου, συνοδευόμενη από πλούσιο φωτογραφικό υλικό, αποσπάσματα κριτικών και ένα σημείωμα του Τάκη Βουτέρη με τίτλο «Κόκκινη Κλωστή Δεμένη», όπου, με ποιητικό τρόπο, περιγράφεται η πορεία του θεάτρου και οι άνθρωποι που υπήρξαν εμπνευστές και αρωγοί αυτού του θεατρικού ταξιδιού. Επιπλέον, παρατίθεται μια σειρά κειμένων τα οποία έγραψαν άνθρωποι που συνεργάστηκαν με το Θέατρο του Πειραιά, όπως, μεταξύ άλλων, το σημείωμα του Νικόπουλου με τίτλο «Ο σκηνικός λόγος στο Θέατρο του Πειραιά», το κείμενο του Γεράνη που αναφέρεται στην «μετανάστευση» του θιάσου στο κέντρο της Αθήνας,[8] αλλά και τις εμπειρίες συνεργασίας συγγραφέων, όπως ο Βασίλης Ζιώγας, ο Γιάννης Χρυσούλης, η Κατερίνα Βέργου, ο Περικλής Κουκουβίνος, ο Αλέξης Σεβαστάκης και ο Γιώργος Μανιώτης. Ο τελευταίος γράφει χαρακτηριστικά στο σημείωμά του: «Το "Θέατρο του Πειραιά" και τώρα το "Θέατρο των Εξαρχείων" είναι ένας τόπος Θεάτρου που μετριάζει το αίσθημα της ορφάνειας που διακατέχει όλους εμάς τους Έλληνες θεατρικούς συγγραφείς μέσα στο τοπίο της έρημης χώρας μας». [9] Τα οκτώ θεωρητικά κείμενα για το θέατρο, στο τρίτο μέρος του τόμου, στόχο είχαν, όπως αναφέρεται στο προλογικό σημείωμα, να αποτελέσουν «την αφορμή μιας προβληματικής για την ευρύτερη προσέγγιση στο ένδυμα και την ουσία της θεατρικής πράξης» έχοντας ως κριτήριο «τον έγκριτο λόγο όσων με τις θεωρήσεις τους για το ανελισσόμενο Ελληνικό Θέατρο, δέχτηκαν να (συν)ομολογήσουν στην έκδοση».[10]

Τα πρώτα χρόνια, τα οικονομικά του θιάσου δεν επέτρεπαν την αξιοποίηση του συγκεντρωμένου δραματουργικού υλικού στο πλαίσιο της προετοιμασίας μιας παράστασης, προς όφελος μιας έκδοσης. Έτσι, το πρόγραμμα που συνοδεύει τη δεύτερη παραγωγή του Θεάτρου

---

[7] Συγκεκριμένα στην μικρή εισαγωγή που παρατίθεται από τους επιμελητές της έκδοσης στο τρίτο μέρος του τόμου, αναφέρεται ότι η παράθεση των κειμένων ελπίζει «σε μια πολυφωνική μαρτυρία που να φωτίζει την αιτία των δρώμενων και την οδυνηρή πορεία όσων τάχθηκαν σ' αυτήν την εφήμερη κι ωστόσο ζωτική ανθρώπινη αυταπάτη», Δεκαβάλλα – Νικόπουλος (επιμ.), *Μην ακούς τη βροχή. Θέατρο του Πειραιά Δεκατρία χρόνια*, σ. 101).

[8] Ο Στέλιος Γεράνης υπήρξε το 1976 Προέδρος της νεοσύστατης τότε «Εταιρίας Γραμμάτων και Τεχνών Πειραιά» και ιδρυτικό μέλος του «Θεάτρου του Πειραιά».

[9] *Μην ακούς τη βροχή. Θέατρο του Πειραιά Δεκατρία χρόνια. Οκτώ θεωρητικά κείμενα για το θέατρο*, σ. 51.

[10] Ο Γιάννης Βαρβέρης θα μιλήσει για τον χρόνο της θεατρικής πράξης, τον «αφειδώλευτα δωρισμένο στην ψευδαίσθηση» και για το κοινό που βρίσκεται στην «ενορατική θερμοκρασία του μύστη» μέσα σε μια «γενετήσια συνομιλία ψυχών». Ο Κώστας Γεωργουσόπουλος θα αναφερθεί στους δασκάλους-σκηνοθέτες που υπηρέτησαν το νεοελληνικό θεατρικό έργο και ο Κωνσταντίνος Δεκαβάλλας στην αρχιτεκτονική μελέτη του νέου χώρου που εγκαινιάζει τη νέα εποχή του θιάσου στην οδό Θεμιστοκλέους. Ο Μάριος Πλωρίτης καταθέτει ένα «μικρό διάγραμμα» της μεταπολεμικής ελληνικής δραματουργίας ενώ ο Πλάτων Μαυρομούστακος θέτει την ανάγκη συγκέντρωσης και καταγραφής του απαραίτητου πληροφοριακού υλικού για μια σφαιρική και εξαντλητική προσέγγιση του σύγχρονου Ελληνικού Θεάτρου. Τον τόμο συμπληρώνουν τα κείμενα του Βασίλη Νικολαΐδη ο οποίος θα αναφερθεί στη μουσική ως δομικό παράγοντα της θεατρικής πράξης στο Νεοελληνικό Θέατρο, του Νάσου Νικόπουλου ο οποίος θα μιλήσει για ένα θέατρο ανοιχτών θυρών που θα επιτρέψει την είσοδο σε όσους το επιθυμούν και του Βάιου Παγκουρέλη για την ποίηση και την καθημερινότητα μέσα από την ρήξη και τη συναλλαγή τους στο νεοελληνικό θέατρο, *ό.π.*, σ. 101.

Εξαρχείων την περίοδο 1990-91, το *Ιερό Τρίπτυχο* του Γιώργου Μανιώτη, είναι ένα συνοπτικό δεκαεξασέλιδο έντυπο, το εξώφυλλο του οποίου κοσμούν τα σκίτσα του ζωγράφου Αλέκου Φασιανού. Η έντυπη έκδοση, εκτός από ένα σύντομο χρονολόγιο των παραστάσεων του θιάσου και φωτογραφίες από αυτές, περιλαμβάνει μια ερμηνευτική προσέγγιση του σπονδυλωτού έργου του Μανιώτη από τον Νικόπουλο με τίτλο «Αίτημα Αυτογνωσίας»,[11] και ένα κείμενο του Γεωργουσόπουλου για το σύνολο της μέχρι τότε δραματουργίας του συγγραφέα με τίτλο «Κλίμαξ Ανόδου».[12]

Με αφορμή το ανέβασμα του έργου *Ζωρζ Νταντέν* του Μολιέρου την θεατρική περίοδο 1991-92, παράσταση που αφιερώνεται στη μνήμη του ποιητή Νάσου Νικόπουλου, εκδίδεται σε συνεργασία με το Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών και με την υποστήριξη του ΥΠΠΟ, ένας τόμος εκατόν πενήντα σελίδων με ένα εκτενές αφιέρωμα στην εποχή και το έργο του Μολιέρου. Η έκδοση εκτυπώνεται σε 3000 αντίτυπα.[13] Την μετάφραση του μολιερικού κειμένου, που υπάρχει και στην έκδοση, συνυπογράφουν ο Γιάννης Βαρβέρης και η Αννίτα Δεκαβάλλα, ενώ κείμενα έγκριτων θεατρολόγων, μεταξύ των οποίων η Άννα Ταμπάκη και η Ελένη Βαροπούλου αλλά και του σκηνογράφου της παράστασης, Φαίδωνα Πατρικαλάκη, εντάσσονται μέσα στο υλικό, το οποίο ολοκληρώνεται με μια αναλυτική εργογραφία του Μολιέρου και των κυριότερων γεγονότων της εποχής του από την Αννίτα Δεκαβάλλα, επιμελήτρια της έκδοσης. Το εξώφυλλο της έντυπης έκδοσης κοσμεί το σχέδιο του Πατρικαλάκη ενώ η έκδοση συμπεριλαμβάνει φωτογραφίες της παράστασης, τους στίχους των δύο τραγουδιών που έγραψε ο Βαρβέρης για αυτήν, καθώς και την παραστασιογραφία του θιάσου.

Στη συντριπτική τους πλειοψηφία τα έργα που παρουσιάστηκαν από το Θέατρο των Εξαρχείων, εκτός από τα κλασικά έργα που ανέβασε ο θίασος, όπως ο *Ζωρζ Νταντέν* του Μολιέρου και λίγα χρόνια αργότερα ο *Αρχιμάστορας Σόλνες* και η *Έντα Γκάμπλερ* του Ίψεν, παίχτηκαν για πρώτη φορά στην Ελλάδα. Αυτός ήταν ένας από τους στόχους του Βουτέρη και της Δεκαβάλλα, να συστήσουν δηλαδή στο ελληνικό κοινό νέα έργα σημαντικών Ελλήνων και ξένων θεατρικών συγγραφέων. Ένα από αυτά ήταν και το *Τίμημα* του Άρθουρ Μίλλερ,[14] «μια μεγάλη πρόκληση», όπως ανέφερε η Δεκαβάλλα, αφού «ήταν ένα έργο όχι από τα γνωστά του συγγραφέα, που, όμως, μετά από τις δύο επιτυχημένες θεατρικές περιόδους στο Θέατρο των Εξαρχείων ακολούθησε μια επιτυχημένη πορεία στην Ελληνική θεατρική σκηνή».[15]

Στο εξήντα τεσσάρων σελίδων επιμελημένο πρόγραμμα της παράστασης,[16] εκτός από μια αναλυτική καταγραφή, από την Αννίτα Δεκαβάλλα, των κυριότερων σταθμών της συγγραφικής παραγωγής του Μίλλερ και των γεγονότων της εποχής μέσα στην οποία έζησε, η οποία βασίστηκε στα βιβλία του D. Welland και του C.W.E. Bigsby,[17] περιλαμβάνονται κείμενα των: Γεωργουσόπουλου («Ρέκβιεμ για την κάλπικη ζωή»), Βαρβέρη («Άρθουρ Μίλλερ: Ενώπιον

[11] Νάσος Νικόπουλος, «Αίτημα Αυτογνωσίας» στο Γιώργος Μανιώτης, *Ιερό Τρίπτυχο*, πρόγραμμα παράστασης, Αθήνα, Θέατρο Εξαρχείων, 1990, *σσ.* 5-7.

[12] Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Κλίμαξ Ανόδου», στο Γιώργος Μανιώτης, *Ιερό Τρίπτυχο*, πρόγραμμα παράστασης, Αθήνα, Θέατρο Εξαρχείων, 1990, *σσ.* 11-16.

[13] Μολιέρος, *Ζωρζ Νταντέν*, πρόγραμμα παράστασης, Αθήνα, Θέατρο Εξαρχείων, 1991. Ο θίασος θα διοργανώσει την ίδια χρονιά που ανεβαίνει ο *Ζωρζ Νταντέν* του Μολιέρου (1991-92) δύο σειρές εκδηλώσεων για τη σύγχρονη ελληνική ποίηση και το νεοελληνικό έργο.

[14] Το έργο παρουσιάστηκε τη θεατρική περίοδο 1991-92 και 1992-93.

[15] Αννίτα Δεκαβάλλα, Συνέντευξη στον Λεωνίδα Παπαδόπουλο, 11.1.2019.

[16] Άρθουρ Μίλλερ, *Το Τίμημα*, πρόγραμμα παράστασης, Αθήνα, Θέατρο Εξαρχείων, 1993.

[17] Dennis Welland, *Miller: The playwright*, London, 1987· C.W.E. Bigsby, *File on Miller*, London, 1987.

αόρατης εξουσίας»), Χαβιαρά («Η ιδιαιτερότητα του αμερικάνικου ονείρου»), Welland («Miller, The Playwright»), Σταύρου («Άρθουρ Μίλλερ, Μια φλογερή συνείδηση της εποχής μας»). Η έκδοση περιλαμβάνει επίσης κριτικές του Νικόπουλου που δημοσιεύτηκαν στην εφημερίδα *Η Αυγή* για παραστάσεις έργων του Μίλλερ που είχαν παρουσιαστεί στην Ελλάδα.[18]Το πρόγραμμα περιλαμβάνει, τέλος, φωτογραφίες από προηγούμενα ανεβάσματα παραστάσεων του Μίλλερ στο εξωτερικό καθώς και απόψεις του ίδιου του συγγραφέα για τη ζωή και την τέχνη.

Η επιτυχία των παραστάσεων του έργου του Μίλλερ έδωσε την οικονομική δυνατότητα στο Θέατρο Εξαρχείων να ενισχύσει την εκδοτική του δραστηριότητα. Αναφέρει σχετικά η Δεκαβάλλα: «Τα έξοδα των προγραμμάτων ήταν από τα έσοδα της παράστασης και σπάνιες φορές υπήρχαν χορηγίες που κάλυπταν ένα μικρό μέρος των εξόδων. Όταν υπήρχε μεγαλύτερη οικονομική άνεση στο θέατρο, και συγκεκριμένα μετά από κάποιες πολύ μεγάλες επιτυχίες, όπως το *Τίμημα* του Μίλλερ, δόθηκε η ευκαιρία να δημιουργηθεί μια σειρά θεατρικών εντύπων που περιελάμβαναν όχι μόνο πληροφοριακό υλικό με αφορμή την εκάστοτε παράσταση αλλά και τη μετάφραση του έργου».[19]

Μέσα από τη δική της εργασία σε αναλύσεις των έργων που μετέφραζε, των ρόλων που καλούνταν να ερμηνεύσει αλλά και του συνολικού έργου του συγγραφέα που μελετούσε, η Δεκαβάλλα αντλούσε ένα σημαντικό υλικό το οποίο ήθελε να το «μοιραστεί» με το κοινό που θα παρακολουθούσε την παράσταση. Εκτός από τα κείμενα έγκριτων επιστημόνων της θεατρικής πράξης και καταξιωμένων καλλιτεχνών και συνεργατών του θεάτρου, τις εκδόσεις συνόδευε πάντοτε τεκμηριωμένο υλικό που αφορούσε τη βιογραφία και εργογραφία του συγγραφέα, την παραστασιογραφία του έργου που παρουσίαζε ο θίασος, φωτογραφίες, αναλύσεις καθώς και κριτικές προηγούμενων παραστάσεων. Η συγκέντρωση αυτού του υλικού απαιτούσε πολύμηνη και πολύμοχθη έρευνα σε θεατρικά περιοδικά και ξενόγλωσσα βιβλία, σε μια εποχή μάλιστα που δεν υπήρχε η δυνατότητα πρόσβασης σε πληροφοριακό υλικού μέσω διαδικτύου όπως στις μέρες μας. Όσον αφορά τις μεταφράσεις των έργων που αναλάμβανε, αυτή ήταν μια διαδικασία που εκπορευόταν από μια προσωπική της ανάγκη η οποία αντλούνταν μέσα από την υποκριτική προσέγγιση ενός ρόλου και της επιθυμίας της να υπάρξει ένας λόγος άμεσος και καθόλου ξύλινος μέσω «μιας γλώσσας ελληνικής που να μπορεί να εκφράζει αυτά που ο ίδιος ο συγγραφέας επιδιώκει όταν ο λόγος βρίσκεται σε υψηλές θερμοκρασίες» όπως η ίδια αναφέρει.[20]

Μια άλλη άγνωστη πτυχή της καλλιτεχνικής δημιουργικότητας της, ήταν η αγάπη της για τη ζωγραφική και, κατ' επέκταση, για τη γραφιστική επιμέλεια, την οργάνωση και την απεικόνιση του πληροφοριακού υλικού. Μεταξύ άλλων ανέφερε: «Τη δεκαετία του '90 δεν υπήρχε καν ηλεκτρονική σελιδοποίηση, αλλά στο χέρι. Η γραφίστρια έπαιρνε το κείμενο σε ρολό και γινόταν χαρτοκοπτική. Έπρεπε να γίνεται μακέτα του προγράμματος πιο πριν, ώστε να γίνει σωστή για να μπορούν να χωρέσουν συγκεκριμένες φωτογραφίες σε συγκεκριμένες σελίδες».[21]

Μετά το *Τίμημα* του Άρθουρ Μίλλερ, και στα χρόνια που ακολούθησαν, η κάθε έκδοση που συνοδεύει ως πρόγραμμα τις παραστάσεις του θιάσου ξεπερνά τις εκατό σελίδες, προσφέροντας στον αναγνώστη ένα πλούσιο και αναλυτικό πληροφοριακό υλικό το οποίο περιλαμβάνει μεταξύ άλλων κείμενα Ελλήνων και ξένων μελετητών του θεάτρου, φωτογραφικό υλικό

[18] Οι κριτικές αφορούν τα έργα *Ο θάνατος του εμποράκου* (12.11.1985), *Ήταν όλοι τους παιδιά μου* και *Η Δοκιμασία* (18.12.1985).

[19] Δεκαβάλλα, Συνέντευξη, 11.1.2019. Στο *Τίμημα* δεν υπήρχε η δυνατότητα πολυσέλιδης έκδοσης ώστε να συμπεριληφθεί και το θεατρικό κείμενο στο πρόγραμμα της παράστασης.

[20] Δεκαβάλλα, *ό.π.*

[21] Δεκαβάλλα, *ό.π.*

(της παράστασης, άλλων παραστάσεων του έργου ή υλικού που σχετίζεται με τον συγγραφέα ή την πλοκή της υπόθεσης), εργογραφίες και βιογραφίες των συγγραφέων, ανθολογίες καθώς και ζητήματα πρόσληψης των ξένων έργων στην νεοελληνική σκηνή.

Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του *Αρχιμάστορα Σόλνες* του Ερρίκου Ίψεν που ανεβαίνει τη θεατρική περίοδο 1994-95. Το Θέατρο των Εξαρχείων θα εκδώσει βιβλίο-αφιέρωμα για τον συγγραφέα και το έργο του. Η έκδοση, στις εκατόν είκοσι οκτώ σελίδες της, χωρίζεται σε τρία μέρη.[22] Στο πρώτο, περιλαμβάνονται άρθρα μελετητών του παγκόσμιου θεάτρου που αφορούν τον *Αρχιμάστορα Σόλνες*. Μεταξύ αυτών, η εισαγωγή της αγγλικής μετάφρασης του 1907 από τον Ουίλλιαμ Άρτσερ, «εισηγητή» του Ίψεν στον αγγλόφωνο χώρο και μεταφραστή των απάντων του,[23] και ένα απόσπασμα από το *Πέρα από το παράλογο* του Μάρτιν Έσσλιν, σε μετάφραση Φώντα Κονδύλη που επικεντρώνεται στο έργο του Νορβηγού θεατρικού συγγραφέα.[24] Στο δεύτερο μέρος, πέντε δοκίμια κριτικών και μελετητών του θεάτρου προσεγγίζουν τη ζωή και το έργο του Ίψεν, ενώ υπάρχει και μια εκτενής εργογραφία βασισμένη σε ελληνικές και ξενόγλωσσες εκδόσεις, που επιμελείται η Δεκαβάλλα. Στο τρίτο και τελευταίο μέρος με τίτλο «ο Ίψεν και ο *Αρχιμάστορας* στην ελληνική κριτική σκέψη», συγκεντρώνονται προσεγγίσεις ανθρώπων του θεάτρου που σημάδεψαν με την παρουσία τους την ελληνική λογοτεχνία και το θέατρο του εικοστού αιώνα, όπως ο Γεώργιος Βιζυηνός, ο Γρηγόριος Ξενόπουλος, ο Κωστής Παλαμάς, ο Άγγελος Τερζάκης, ο Μάριος Πλωρίτης, ο Αλέξης Μινωτής, ο Τάσος Λιγνάδης κ.ά. Πολύτιμη είναι η απόπειρα αναζήτησης μιας ελληνικής βιβλιογραφίας «περί τον Ίψεν» από την Δεκαβάλλα, η οποία παρατίθεται στις τελευταίες σελίδες του εντύπου.[25]

Οι έντυπες εκδόσεις των επόμενων χρόνων ακολουθούν μια συγκεκριμένη δομή: ένα μικρό αφιέρωμα στην πορεία του Θεάτρου των Εξαρχείων, συνοδευόμενο με υλικό από τη μέχρι τότε καλλιτεχνική παραγωγή τους, αναλύσεις και κείμενα κριτικών, συγγραφέων και μελετητών του εκάστοτε συγγραφέα, το θεατρικό κείμενο, σε μετάφραση της Δεκαβάλλα, και η εργογραφία του συγγραφέα, σε επιμέλεια της ίδιας. Σε πολλές περιπτώσεις, όπως για παράδειγμα στην έκδοση του 1995 για το *Σπασμένο γυαλί* του Άρθουρ Μίλλερ, υπάρχει και ένα επίμετρο με κρίσεις του ίδιου του συγγραφέα για το θέατρο και την τέχνη γενικότερα αλλά και άλλων λογοτεχνών, όπως ο Κάρλος Φουέντες, ο Χάρολντ Πίντερ και ο Έντουαρντ Άλμπη, που καταθέτουν τις απόψεις τους για τον Μίλλερ και το έργο του.[26]

Στη διαδικασία της προετοιμασίας μιας παράστασης, δεν υπήρχε θεατρολόγος που αναλάμβανε τη δραματουργική επεξεργασία, στις εκδόσεις όμως πάντα υπήρχαν αναλύσεις και μελετήματα φίλων κριτικών και μελετητών του θεάτρου ή ακόμη και επιστημόνων που τα ενδιαφέροντά τους σχετίζονταν με τη θεματική ενός έργου. Για παράδειγμα, στο έργο του Μάικλ Φρέιν *Κοπεγχάγη*, παραγωγή του θεάτρου την περίοδο 2002-03 που επαναλήφθηκε με επιτυχία και την επόμενη σαιζόν, είχε συνεργαστεί με το θίασο ο πυρηνικός φυσικός Κώστας Γαβρόγλου, ο οποίος δίδασκε Ιστορία των Επιστημών στο Τμήμα Ιστορίας και Φιλοσοφίας των Επιστημών του ΕΚΠΑ. Ο Γαβρόγλου υπήρξε επιστημονικός σύμβουλος της Δεκαβάλλα στη μετάφραση της *Κοπεγχάγης* ενώ μαζί με τον, επίσης καθηγητή, Δημήτρη Διαλέτη θα συνυπο-

[22] Ερρίκος Ίψεν, *Αρχιμάστορας Σόλνες*, πρόγραμμα παράστασης, Αθήνα, Θέατρο Εξαρχείων, 1994.
[23] *Ό.π.*, σσ. 20-21.
[24] *Ό.π.*, σσ. 24-27.
[25] Η Αννίτα Δεκαβάλλα αναφέρει στο εισαγωγικό σημείωμα ότι «η απόπειρα δεν φιλοδοξεί βεβαίως, να υποκαταστήσει μια επιστημονική βιβλιογραφία και πιθανόν να μην είναι πλήρης... ωστόσο θα ήταν χρήσιμο να δημοσιευθεί ως μία πρώτη, στοιχειώδης βοήθεια σε όσους θέλουν να ασχοληθούν με τον Ίψεν», *ό.π.*, σσ. 123-125.
[26] Άρθουρ Μίλλερ, *Σπασμένο Γυαλί*, πρόγραμμα παράστασης, Αθήνα, Θέατρο Εξαρχείων, 1995.

γράψουν ένα εκτενές άρθρο τοποθετώντας το θεατρικό έργο στο ιστορικό και επιστημονικό του πλαίσιο.[27] Ένα κείμενο της Μαριέττας Πεπελάση, συμβουλευτικής ψυχολόγου και ψυχοθεραπεύτριας, συνοδεύει την έκδοση της παράστασης *Καυτός πάγος* της Μπραιόνι Λέιβερι (2006-07),[28] ενώ η καθηγήτρια ψυχολογίας και συγγραφέας Φωτεινή Τσαλίκογλου θα γράψει το «Μαγικό Κουτί» θέλοντας να περιγράψει την συνεχή έκθεση του θεατή στο απροσδόκητο, στο έργο της Λίζα Κρον *Πολύ καλά*, έργο που θα ανεβάσει ο θίασος τη θεατρική περίοδο 2009-10.[29]

Μέσα από την καταγραφή του υλικού διαπιστώνεται πως το Θέατρο των Εξαρχείων, πέραν της σημαντικής συμβολής του ως πυρήνας πολιτισμού, τόσο στην περιοχή του Πειραιά όσο και μετέπειτα στα Εξάρχεια, καταθέτει στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου μια πολύτιμη εκδοτική παρακαταθήκη, που οφείλει πολλά στον ακάματο μόχθο και τη σχολαστική έρευνα της Αννίτας Δεκαβάλλα. Η ίδια ωστόσο αναφέρει πως «δεν υπήρχε η πρόθεση να δημιουργηθεί μια παράδοση θεατρικών εκδόσεων. Δημιουργήθηκε μια καλή σειρά, χωρίς κάτι τέτοιο να είναι επιδιωκόμενο». [30]

Πλήθος προγραμμάτων παραμένουν στο χώρο του θεάτρου αλλά όχι στα βιβλιοπωλεία, ενώ η συλλογή του υλικού (προγράμματα και αφίσες) που γίνονταν τόσο από το Θεατρικό Μουσείο, που βιντεοσκοπούσε τις παραστάσεις, όσο και από τον Μάνο Χαριτάτο, ενός εκ των ιδρυτών και Πρόεδρο του Εθνικού Λογοτεχνικού και Ιστορικού Αρχείου, παραμένει αναξιοποίητο.[31] Το Θέατρο των Εξαρχείων διαθέτει οπτικοακουστικό υλικό, πλούσιο φωτογραφικό αρχείο και πλήθος κριτικών και αναλύσεων των έργων που παρουσίαζε, ικανό να αξιοποιηθεί μελλοντικά σε μία συλλογική έκδοση αφιερωμένη σε έναν από τους παραγωγικότερους πυρήνες θεατρικής δημιουργίας του νεοελληνικού θεάτρου.

[27] Κώστας Γαβρόγλου και Δημήτρης Διαλέτης, «Γιατί; Γιατί άραγε ήρθε στην Κοπεγχάγη;» στο Μάικλ Φρέιν, *Κοπεγχάγη*, πρόγραμμα παράστασης, Αθήνα, Θέατρο Εξαρχείων, 2004, σσ. 35-69.

[28] Μαριέττα Πεπελάση, «Ο πάγος λιώνει» στο Μπράιονι Λέιβι, *Καυτός Πάγος*, πρόγραμμα παράστασης, Αθήνα, Θέατρο Εξαρχείων, 2006, σσ. 26-30.

[29] Φωτεινή Τσαλίκογλου, «Μαγικό Κουτί» στο Λίζα Κρον, *Πολύ καλά*, πρόγραμμα παράστασης, Αθήνα, Θέατρο Εξαρχείων, 2009. Και τα τρία έργα ανέβηκαν σε σκηνοθεσία Τάκη Βουτέρη.

[30] Δεκαβάλλα, Συνέντευξη, *ό.π.*

[31] Το Εθνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο (ΕΛΙΑ) ιδρύθηκε τη δεκαετία του 1960 από τον συλλέκτη Μάνο Χαριτάτο και τον ιστορικό Δημήτρη Πόρτολο.

ΟΛΥΜΠΙΑ ΓΛΥΚΙΩΤΗ – ΕΛΕΝΗ ΚΟΥΤΣΙΛΑΙΟΥ

Το θεατρικό έντυπο και οι μεγάλοι θεατρικοί οργανισμοί στον 21ο αιώνα: Το παράδειγμα του Δημοτικού Θεάτρου Πειραιά

Ένα κείμενο δεν είναι κείμενο παρά μόνον εάν κρύβει σε πρώτη όψη,
στον πρώτο τυχόντα, τον νόμο της σύνθεσής του και τους κανόνες του παιχνιδιού του.
[…]
Διατρέχοντας πάντα και κατ' ουσίαν τον κίνδυνο να χαθεί οριστικά.
Ποιος θα μάθει ποτέ μια τέτοια εξαφάνιση;
Η συγκάλυψη της υφής μπορεί εν πάση περιπτώσει να χρειαστεί αιώνες
για να ξηλώσει τον ιστό της.

Ζακ Ντερριντά, *Πλάτωνος φαρμακεία*[1]

Σε μια εποχή που ο πολιτισμός της γραφής βιώνει τη μεγαλύτερη πρόκληση αναμετρώμενος με τις δυνατότητες των νέων μέσων και τη σαγηνευτική δύναμη της εικόνας, ενώ το θέατρο διανοίγει διαρκώς γραμμές διαφυγής, διεκδικεί τη «μεταδραματικότητά» του ως πρόγραμμα χειραφετητικό και ως αίτημα επανεπινόησης της σχέσης κειμένου και σκηνής,[2] συμπράττει με τις άλλες τέχνες ή διασταυρώνει τη ζώσα παρουσία του ηθοποιού με τη «δυνητικοποιημένη» πραγματικότητα της ψηφιακής τεχνολογίας, το θεατρικό έντυπο προβάλλει ως ένα ακόμα ερώτημα αναφορικά με τη μορφή και τον ρόλο που καλείται να αναλάβει.

Στην παρούσα εισήγηση διερευνώνται πρόσφατα εκδοτικά εγχειρήματα του Δημοτικού Θεάτρου Πειραιά υπό την καλλιτεχνική διεύθυνση του Νίκου Διαμαντή (2015-2020) στο πλαίσιο μιας απόπειρας κατάρτισης μιας σειράς θεατρικών εντύπων που θα μπορούσαν να αποτελέσουν μια αρχειακή παρακαταθήκη και μέρος μιας εν εξελίξει «βιβλιοθήκης». Συγκεκριμένα, εξετάζονται οι δύο εκδόσεις που πραγματοποιήθηκαν στο πλαίσιο του πρώτου έτους του εαρινού φεστιβάλ «Η δυναμική του ελληνικού λόγου στο θέατρο» (2018),[3] καθώς και το πρόγραμμα της παράστασης *Ο Ηλίθιος* του Φ. Μ. Ντοστογιέφσκι (2018, σκηνοθεσία Νίκος Διαμαντής).

[1] Jacques Derrida, *Πλάτωνος φαρμακεία*, μτφρ. Χ. Γ. Λάζος, Αθήνα, Άγρα, 1990.

[2] Βλ. Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, trans. Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002.

[3] Οι δυο αυτές εκδόσεις απορρέουν από την υλοποίηση της Πράξης με τίτλο «Δημιουργία και καθιέρωση στο Δημοτικό Θέατρο Πειραιά του Φεστιβάλ «Η δυναμική του ελληνικού λόγου στο θέατρο» (για το έτος 2018), η οποία εντάσσεται στο Επιχειρησιακό Πρόγραμμα «Αττική 2014-2020» του Άξονα Προτεραιότητας «Βελ-

Α. Το φεστιβάλ «Η δυναμική του ελληνικού λόγου στο θέατρο»

Έχοντας ως αντικείμενο την ανάδειξη της ελληνικής μεταπολεμικής δραματουργίας από τα μέσα της δεκαετίας του 1950 έως σήμερα, το τριετές εαρινό φεστιβάλ νεοελληνικού έργου (Μάρτιος-Μάιος 2018-2020) με τίτλο «Η δυναμική του ελληνικού λόγου στο θέατρο» του Δημοτικού Θεάτρου Πειραιά, με υπεύθυνο υλοποίησης τον καλλιτεχνικό διευθυντή Νίκο Διαμαντή και σύμβουλο τον Κώστα Γεωργουσόπουλο, παρουσίασε κατά τον πρώτο χρόνο τρεις παραστάσεις: την *Αυλή των θαυμάτων* (1957) του Ιάκωβου Καμπανέλλη σε σκηνοθεσία Κοραή Δαμάτη, το *Ενυδρείο* (1980) του Κώστα Μουρσελά σε σκηνοθεσία Άσπας Τομπούλη, την *Πείνα* (2016) του Χαράλαμπου Γιάννου σε σκηνοθεσία Βαγγέλη Λάσκαρη. Επίσης, παρουσιάστηκαν δώδεκα αναλόγια, εννέα υπό τον τίτλο *Διαδρομές 1960-2018* σε επιμέλεια Παύλου Αγιαννίδη και τρία με τον γενικό τίτλο *Νέες αφίξεις* σε επιμέλεια Λουίζας Αρκουμανέα, ενώ πραγματοποιήθηκε μια ημερίδα με τίτλο *Η δυναμική του ελληνικού λόγου στο θέατρο*.

Στο πλαίσιο αυτό πραγματοποιήθηκε η έκδοση δύο τόμων: ενός ρεπερτοριακού, ο οποίος αποτελεί μια αναλυτική χαρτογράφηση των εκδηλώσεων, και ενός επετειακού, στον οποίο επιχειρείται η αποτίμηση των εξήντα χρόνων του μεταπολεμικού ελληνικού θεάτρου. Βασικός στόχος των δύο αυτών εκδόσεων ήταν η μελέτη της μεταπολεμικής ελληνικής δραματικής γραφής σε όλη τη χρονική και αισθητική της έκταση, με έμφαση στην ανάδειξη του ελληνικού θεατρικού λόγου.

Πρωταρχικό μέλημα του φεστιβάλ ήταν παράλληλα με τους καλλιτεχνικούς και επιστημονικούς του στόχους, να υπηρετήσει έναν εκπαιδευτικό προσανατολισμό: να αποτελέσει ένα αποτελεσματικό και με ευρεία απήχηση εκπαιδευτικό εργαλείο δίνοντας τη δυνατότητα σε είκοσι χιλιάδες θεατές από δομές, τόσο εκπαιδευτικές όσο και κοινωνικές, να παρακολουθήσουν δωρεάν, όχι μόνο όλες τις εκδηλώσεις, συμπεριλαμβανομένων των παραστάσεων και των αναλογίων, αλλά και μια σειρά ανοιχτών προβών, προκειμένου το κοινό να γίνει μάρτυρας αυτού του κλειστού κυκλώματος προετοιμασίας.

Για τον λόγο αυτό και δεδομένου ότι το νεοελληνικό έργο συνοδοιπορεί με την ιστορία αυτού του τόπου καταγράφοντας αδιάλειπτα και με τρόπο ιδιαίτερο την ταραχώδη πορεία του από τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια μέχρι σήμερα, δόθηκε ιδιαίτερη έμφαση στον συσχετισμό των έργων με το ιστορικό συμφραζόμενο που τα γέννησε, επιδιώκοντας το φεστιβάλ αυτό να λειτουργήσει είτε σαν ένα εναλλακτικό μάθημα ιστορίας και αγωγής του πολίτη, στην περίπτωση του κοινού που προέρχεται από τις εκπαιδευτικές δομές, είτε σαν ένα εργαλείο ανάσυρσης και καλλιέργειας της ιστορικής μνήμης για το υπόλοιπο θεατρόφιλο κοινό.

Σε επίπεδο, τέλος, επιστημονικό, στόχος ήταν να καταγραφεί η σταδιακή αλλαγή στη μέθοδο, στον τρόπο και στο είδος της θεατρικής επικοινωνίας, εστιάζοντας κυρίως στους κώδικες γραφής και θέτοντας τα παρακάτω ερωτήματα: τι σήμαινε ο εκάστοτε γλωσσικός κώδικας στην εποχή της συγγραφής του κάθε θεατρικού έργου και πώς αποκρυπτογραφείται σήμερα; Πώς αποκαλύπτεται στις σκηνικές επαναπροσεγγίσεις του; Εμπεριέχει το πλήθος των πιθανών ερμηνειών του; Πώς αλλάζει, πώς χρησιμοποιείται και πώς αποκωδικοποιείται στην εποχή της

τίωση της Ποιότητας Ζωής στο Αστικό Περιβάλλον» και συγχρηματοδοτείται από το Ευρωπαϊκό Ταμείο Περιφερειακής Ανάπτυξης (Υπεύθυνος Υλοποίησης Προγράμματος-Καλλιτεχνικός Διευθυντής: Νίκος Διαμαντής. Καλλιτεχνικός Σύμβουλος-Επιστημονικός Συνεργάτης: Κώστας Γεωργουσόπουλος. Επιστημονική επιμέλεια έκδοσης-Επιστημονικός Συνεργάτης: Ελένη Κουτσιλαίου. Καλλιτεχνική Οργάνωση και Συντονισμός: Παύλος Αγιαννίδης. Βοηθοί Καλλιτεχνικού Διευθυντή και Υπεύθυνοι οργάνωσης αναλογίων: Λεωνίδας Παπαδόπουλος, Κατερίνα Πεσταματζόγλου, Αλεξάνδρα Μηλιώνη).

μεταδραματικότητας; Ποιοι είναι σήμερα οι κώδικες γραφής, επομένως και η γλωσσική και θεατρική αποτύπωσή τους; Μέσα στη διάρκεια των εξήντα αυτών ετών πώς διαφοροποιείται η γλώσσα ως θεατρικός κώδικας και ποιες είναι οι κομβικές μεταβατικές περίοδοι που σήμαναν αυτές τις αλλαγές;

α) Επετειακός τόμος: Ο τόμος αυτός ήταν προσανατολισμένος στην ανάδειξη των στόχων και των προθέσεων του φεστιβάλ, υποστηρίζοντας θεωρητικά την πολυσυλλεκτικότητα και την πολυπρισματικότητά του. Επιδιώκοντας έναν τόμο όχι αυστηρά επιστημονικό, αλλά μεικτό, κλήθηκαν να γράψουν σημαντικές προσωπικότητες από όλο το φάσμα, τόσο της θεατρικής πράξης όσο και της θεωρίας.

Η επετειακή έκδοση χωρίστηκε σε τέσσερις ενότητες[4] που τις διαμόρφωσαν οι επί μέρους θεματικές. Στην πρώτη ενότητα εμπεριέχονται κείμενα όσων ενεπλάκησαν στην υλοποίηση του φεστιβάλ παρουσιάζοντας τον σκοπό και τους λόγους υλοποίησής του.[5] Η δεύτερη ενότητα αποτελείται από κείμενα διακεκριμένων πανεπιστημιακών, που αναλύουν το φαινόμενο του μεταπολεμικού νεοελληνικού θεάτρου επιδιώκοντας μια πολυφωνική αποτίμησή του.[6] Στην τρίτη ενότητα κατατίθενται μνήμες και θέσεις σημαντικών ανθρώπων της τέχνης, που η ενασχόλησή τους με το νεοελληνικό θέατρο δημιούργησε εμβληματικές παραστάσεις. Ο καθένας τους εκπροσωπεί μια διαφορετική ιστορική περίοδο του μεταπολεμικού νεοελληνικού θεάτρου, ενώ μέσα από τις βιωματικές τους αφηγήσεις αποτυπώνεται η μικροϊστορία πλάι στην ιστορία και την ιστορική μνήμη.[7] Στην τέταρτη και τελευταία ενότητα εξετάζεται το νεοελληνικό έργο μέσα από τα μάτια σημαντικών κριτικών θεάτρου, είτε θεατρολόγων είτε δημοσιογράφων, που δίνουν το στίγμα της πρόσληψης του νεοελληνικού έργου στο εδώ και τώρα.[8]

β) Ρεπερτοριακός τόμος: Η ετήσια έκδοση είχε ως στόχο να αποτελέσει την πυξίδα για την περιήγηση του μη συστηματικού θεατή στο σύνθετο τοπίο των τριών παραστάσεων, των δώ-

[4] Στον τόμο προτάσσονται το κείμενο-σφραγίδα του προγράμματος, κείμενο του Δημάρχου Πειραιά, Γ. Μώραλη και κείμενο της προέδρου του ΔΣ ΟΠΑΝ, Σταυρούλας Αντωνάκου.

[5] «Η δυναμική του ελληνικού λόγου στο θέατρο» του Νίκου Διαμαντή, «Μεταπολεμικό ελληνικό έργο» του Κώστα Γεωργουσόπουλου, «Το νεοελληνικό έργο της μεταπολεμικής περιόδου: ένα δαιδαλώδες αρχιτεκτόνημα εν εξελίξει» της Ελένης Κουτσιλαίου.

[6] Συγκεκριμένα, περιλαμβάνονται τα κείμενα: «Ταυτότητα και ποιητικός λόγος» του Νάσου Βαγενά, «Σύγχρονοι θεατρικοί αντίλαλοι του αρχαίου μύθου» της Καίτης Διαμαντάκου, «Σκέψεις για την ιθαγένεια του ελληνικού θεατρικού λόγου» του Γρηγόρη Ιωαννίδη, «Νεοελληνική δραματουργία: μια επισκόπηση» της Δηώς Καγγελάρη, «Πτυχές της σύγχρονης ελληνικής δραματουργίας» του Γιώργου Πεφάνη, «Μεταπολεμικό νεοελληνικό έργο: μια επισκόπηση» του Βάλτερ Πούχνερ, «Όψεις νεοελληνικού έργου (1950/1970)» του Μάνου Στεφανίδη, «Πολιτισμικές ταυτότητες» του Δημήτρη Τσατσούλη.

[7] Συγκεκριμένα, περιλαμβάνει τα κείμενα: «Η δική μας φωνή, η δική μας χειρονομία, οι δικοί μας άνθρωποι» της Αννίτας Δεκαβάλλα «"Γιατί ανεβάζετε ελληνικό έργο;"» του Θανάση Παπαγεωργίου, «Μια εκδρομή στους αιώνες» του Γιάννη Σκουρλέτη, «Νωπό πεντάγραμμο» του Φίλιππου Τσαλαχούρη.

[8] Συγκεκριμένα, περιλαμβάνονται τα κείμενα: «Σύγχρονο, ελληνικό, θεατρικό έργο: Δάνεια χωρίς μνημόνια» του Παύλου Αγιαννίδη, «"Μάτια δίχως βλέφαρα": Η νέα ποιητικότητα στη σύγχρονη ελληνική δραματουργία» της Λουίζας Αρκουμανέα, «Η πολυσυλλεκτική θεατρική γραφή από τη δεκαετία του '90 μέχρι σήμερα» της Ματίνας Καλτάκη, «Η αντανάκλαση της κοινωνίας στο μεταπολεμικό νεοελληνικό έργο» της Ιωάννας Μπλάτσου, «Θεατρικές συναρτήσεις. Από το θέατρο της ανάπτυξης στο θέατρο της κρίσης(;)» της Ειρήνης Μ. Μουντράκη, «Σύντομη περιδιάβαση στο νεοελληνικό μεταπολεμικό θέατρο. Ξεκίνημα, πορεία, οι σημαντικότεροι σταθμοί» του Λέανδρου Πολενάκη, «Όταν το θέατρο "δανείστηκε" από τη λογοτεχνία. Οι αιτίες και τα αποτελέσματα» της Όλγας Σελλά.

δεκα αναλογίων και των παράλληλων εκδηλώσεων. Από τη μία, έπρεπε να πληροί τους όρους ενός επιστημονικού τόμου, από την άλλη, όφειλε να αποτελεί έναν σαφή οδηγό αποκρυπτογράφησης του κόσμου της θεατρικής πράξης για τον μη εξοικειωμένο αναγνώστη-θεατή, στον οποίο κατά βάση απευθυνόταν το πρόγραμμα. Όφειλε να είναι όχι μόνο έγκυρος, αλλά επίσης πρακτικός και εύληπτος αφού απευθυνόταν κατά κύριο λόγο σε μη συστηματικούς θεατές – ενήλικες ή παιδιά και νέους προερχόμενους από εκπαιδευτικές δομές κάθε βαθμίδας–, έχοντας ως απώτερο σκοπό να συμβάλει στη δημιουργία μελλοντικών θεατών και στην καλλιέργεια της σχέσης θεατή-αναγνώστη. Για να επιτευχθεί αυτή η δύσκολη σύζευξη προθέσεων, επιλέχθηκε ένα συνδυαστικό σχήμα: μια χαρτογράφηση των θεατρικών κειμένων των παραστάσεων για τον μη μυημένο θεατή, καθώς και τοποθετήσεις νέων ερευνητών για τον συστηματικό θεατή.

Ο τόμος αυτός περιέλαβε έτσι αναλυτικά στοιχεία σχετικά με τις παραστάσεις, περιλήψεις των έργων και σκηνοθετικά σημειώματα από όλους τους εμπλεκόμενους σκηνοθέτες, ενώ η φωνή των δημιουργών των έργων αποτυπώθηκε, είτε με κείμενα των εν ζωή συγγραφέων που γράφτηκαν ειδικά για αυτόν τον τόμο με θέμα *Γράφοντας στην Ελλάδα – Αθήνα του σήμερα*, είτε με κείμενα και συνεντεύξεις των εκλιπόντων θεατρικών συγγραφέων.

Προκειμένου να συνδυαστεί ο στόχος της επιστημονικής επάρκειας με την ανάγκη για καινούριο βλέμμα και μια θεώρηση του νεοελληνικού έργου από την πλευρά του σήμερα, προσκλήθηκαν νέοι ερευνητές από τον χώρο των θεατρικών σπουδών, για να γράψουν θεωρητικά-δοκιμιακά κείμενα τόσο για τα εμβληματικά έργα που παραστάθηκαν όσο και για τα καινούρια έργα για τα οποία ο κριτικός λόγος είναι ακόμα ελάχιστος ή ανύπαρκτος.[9] Τέλος, στον τόμο περιλήφθηκαν φράσεις προπτυχιακών και μεταπτυχιακών φοιτητών θεατρικών σπουδών, ενδεικτικές της ματιάς τους για τα νεοελληνικά έργα του ρεπερτορίου.

Β. Το πρόγραμμα της παράστασης του *Ηλίθιου* του Φ. Μ. Ντοστογιέφσκι (σκηνοθεσία Νίκος Διαμαντής)[10] και η εμπειρία της επιμέλειάς του

Ως δευτερογενής λόγος για το σκηνικό γεγονός, το θεατρικό πρόγραμμα αποτελεί μια σταθερή πρακτική, τα χαρακτηριστικά της οποίας δεν μπορούν παρά να αποτελούν συνάρτηση της εξελικτικής πορείας του θεατρικού φαινομένου. Η εμπεδωμένη αυτή πρακτική πηγάζει τόσο από την ανάγκη μιας «επιβίωσης», που ο γραπτός λόγος προσφέρει σε αντιπαράθεση προς τον

[9] Η θεωρητική ενότητα με τον γενικό τίτλο «Προσεγγίσεις» περιλαμβάνει αναλυτικά τα κείμενα: «Η νόσος της Πείνας: από την *Αυλή των Θαυμάτων στην Πείνα* του Χαράλαμπου Γιάννου» της Ελένης Κουτσιλαίου, «Ενυδρείο ή Ανθρωποφαγία» του Λεωνίδα Παπαδόπουλου, «Μύθος και παραλλαγές: αρχέτυπα, δίπολα, υπερκείμενο και αισθητικές γραμμές» της Ελένης Γεωργίου, «Το σακατεμένο βλέμμα: γνώση και αυτογνωσία στους *Θεατές* του Μάριου Ποντίκα» της Ολυμπίας Γλυκιώτη, «Έρως Τάφος ή Αυτό που γεννιέται για να σκοτώσει» της Κατερίνας Πεσταματζόγλου, «Η λυτρωτική ανακάλυψη της ανακωχής» της Ελένης Κουτσιλαίου, «Στο ράφι που κοιμόμουνα είχε μόνο Φουκώ και κάτι Καζαμίες» της Αλεξάνδρας Κ. Μηλιώνη, «Δέσμιοι των "σχέσεών" μας...» του Μάνου Δαμασκηνού.

[10] Η παράσταση παρουσιάστηκε στο Δημοτικό Θέατρο Πειραιά από τις 13.4.2018 έως τις 3.6.2018. Μετάφραση-διασκευή: Αντώνης και Κωνσταντίνος Κούφαλης, σκηνοθεσία: Νίκος Διαμαντής, σκηνικά-κοστούμια: Λίλη Πεζανού, μουσική-sound design: Μίνως Μάτσας, φωτισμοί: Ελευθερία Ντεκώ, κίνηση: Γιάννης Γιαπλές, δημιουργία video παράστασης: Χρυσούλα Κοροβέση, βοηθός σκηνοθέτη: Ειρήνη Μαργαρίτη, Β΄ βοηθός σκηνοθέτη: Αντώνης Μόργκαν Κωνσταντουδάκης, φωτογραφίες: Σταύρος Χαμπάκης. Διανομή: Πέτρος Φιλιππίδης, Γιάννης Στάνκογλου, Μαρία Κίτσου, Λένα Παπαληγούρα, Γιώργος Κωνσταντίνου, Γιώτα Φέστα, Ιωάννης Παπαζήσης, Γιώργος Δεπάστας, Στάθης Μαντζώρος, Χάρης Χιώτης. Στην παράσταση συμμετείχε το Πειραϊκό Φωνητικό Σύνολο Libro Coro.

φευγαλέο χαρακτήρα της θεατρικής παράστασης,[11] όσο και από την επιθυμία «σχολιασμού» της θεατρικής πράξης και πλαισίωσής της με τον γραπτό λόγο.

Οι παραπάνω προβληματισμοί έχουν ως αφετηρία την εμπειρία της επιμέλειας του προγράμματος της παράστασης του *Ηλίθιου* του Φ. Μ. Ντοστογιέφσκι, που παρουσιάστηκε σε σκηνοθεσία Νίκου Διαμαντή στο Δημοτικό Θέατρο Πειραιά την άνοιξη του 2018.

Η στόχευση που τέθηκε από τον σκηνοθέτη της παράστασης και καλλιτεχνικό διευθυντή ήταν η κατάρτιση ενός προγράμματος που θα μπορεί να αποτελέσει μια αρχειακή παρακαταθήκη, έχοντας αξία και για τον αναγνώστη που δεν είναι θεατής της παράστασης. Προσανατολιστήκαμε έτσι στην κατάρτιση ενός προγράμματος που θα αποτύπωνε μια σφαιρική και συνεκτική ανάγνωση του έργου και της παράστασής του.

Το μετα-κείμενο αυτό θεμελιώθηκε στις νοηματικές ροές που αναπτύσσονται δυναμικά ανάμεσα στα επιμέρους κείμενα που συλλέχθηκαν και διατάχθηκαν κατά τρόπον ώστε να συγκροτήσουν μια ολοκληρωμένη αφήγηση. Μετά τη μελέτη του ντοστογιεφσκικού κειμένου, της διασκευής του από τους Αντώνη και Κωνσταντίνο Κούφαλη και της σχετικής βιβλιογραφίας, μετά από εκτενείς συζητήσεις με τον σκηνοθέτη, αλλά και μια συνάντηση με τους ηθοποιούς, εντοπίστηκαν οι θεματικές που αναδεικνύουν τους βασικούς πυλώνες της σκηνοθετικής σύλληψης και στη συνέχεια ομαδοποιήθηκαν και τέθηκαν κάτω από την ομπρέλα μιας ενότητας εκπροσωπούμενης από μια έννοια.

Επιχειρώντας να αποφύγουμε κάθε λόγο που μοιάζει "περιγραφικός", επικεντρωθήκαμε σε κείμενα τα οποία, ακόμη και αν δεν αναφέρονται στον *Ηλίθιο*, τείνουν να φωτίσουν το νοηματικό του εύρος. Ιδιαίτερη έμφαση δόθηκε στην ένταξη κειμένων ψυχαναλυτικών και φιλοσοφικών, που θα συνυπήρχαν πλάι στον λόγο της λογοτεχνικής κριτικής διευρύνοντας τον νοηματικό ορίζοντα της επιχειρούμενης ανάγνωσης. Σημειώνεται ότι το πρόγραμμα δεν εντασσόταν σε ενιαία έκδοση με την διασκευή του ντοστογιεφσκικού μυθιστορήματος, αλλά τη συνόδευε. Στον τόμο της διασκευής περιελήφθη επίσης εκτενής βιογραφία του συγγραφέα.

Ι. Η πρώτη Ενότητα είχε τον χαρακτήρα μιας προκαταρκτικής και συνολικής τοποθέτησης για το αινιγματικό πρόσωπο του Μίσκιν από τον ψυχαναλυτή Θανάση Χατζόπουλο, ο οποίος συνεργάστηκε με τον σκηνοθέτη. Σύμφωνα με τον Χατζόπουλο, ο Μίσκιν είναι ένας άνθρωπος που «πάσχει από την έλλειψη κακίας, μια νεύρωση της άρνησης [...] του κακού»,[12] με αποτέλεσμα αφενός το φορτίο του κακού να εκτονώνεται στις επιληπτικές κρίσεις, αφετέρου να αναζητείται σε μια σχέση ταύτισης με τον –δαιμονικό– Ραγκόζιν, η οποία προεκτείνει το μοντέλο σχέσης που σκιαγραφεί ο Ντοστογιέφσκι στη νουβέλα ο *Σωσίας*.

ΙΙ. Φέροντας τον τίτλο «Τα Άγια της Γραφής», η δεύτερη Ενότητα επικεντρώνει στη Γραφή ως διαδικασία γέννησης του έργου, υπαινισσόμενη την ιερότητα της γενεσιουργίας, αλλά και ενός Κειμένου, στο οποίο ενυφαίνονται εσαεί διακειμενικά νήματα, τα οποία εν προκειμένω, όπως παρατηρεί ο Γιάγκος Ανδρεάδης, εκτείνονται από τα Ευαγγέλια ως τον Θερβάντες, τον Πούσκιν και τον Μπαλζάκ, τείνοντας έτσι να ανασυστήσουν έναν ολόκληρο κόσμο, τον κόσμο μας και την ιστορία του.[13]

---

[11] Για το θεατρικό πρόγραμμα, την ανάγκη μιας «επιβίωσης» της θεατρικής παράστασης και τον ιστορικό μετασχηματισμό του, βλ. Πλάτων Μαυρομούστακος, «Από το άγιο μονόφυλλο στο επιχείρημα», στον τόμο *Αντί Κριτικής*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2006, σσ. 182-186.

[12] Θανάσης Χατζόπουλος, «Η απουσία του ένδον κακού. Ποιος είναι στ' αλήθεια ο Ηλίθιος; (ένα σχόλιο για τον *Ηλίθιο* του Ντοστογιέφσκι)», στο πρόγραμμα της παράστασης *Ο Ηλίθιος* του Φ. Μ. Ντοστογιέφσκι, Δημοτικό Θέατρο Πειραιά, σκηνοθεσία Νίκος Διαμαντής, 2018, σ. 16.

[13] Γιάγκος Ανδρεάδης, *Ο* Ηλίθιος *του Ντοστογιέφσκι και το μηδέν της γραφής*, Αθήνα, Πλέθρον, 1994, σ. 9.

α) Ως πρώτο κείμενο επιλέχθηκε μια επιστολή που έγραψε ο Ντοστογιέφσκι λίγο μετά την έναρξη της επεξεργασίας του κειμένου, προκειμένου να αποτυπωθεί η αρχική «πρόθεση του συγγραφέα»[14]–αρχή αλλά όχι τέλος κάθε αναγνωστικού εγχειρήματος–, λαμβάνοντας υπόψη ότι το συγκεκριμένο έργο διένυσε πολλαπλά στάδια επεξεργασίας μέχρι να καταλήξει στην οριστική του μορφή. Στην επιστολή αυτή ο Ντοστογιέφσκι δηλώνει ως πρόθεσή του την «αναπαράσταση ενός αληθινά τέλειου και ευγενούς ανθρώπου», ήτοι την αναπαράσταση της «απόλυτης Ομορφιάς»[15] σε μια εποχή συθέμελου κλυδωνισμού των παραδεδεγμένων αξιών.

β) Το επόμενο απόσπασμα που επιλέχθηκε αφορούσε στη σχέση της ντοστογιεφσκικής γραφής με το θέατρο. Πρόκειται για ένα απόσπασμα από τη μελέτη του George Steiner *Τολστόι ή Ντοστογιέφσκι. Δοκίμιο παλαιάς κριτικής*, στο οποίο σκιαγραφείται η σχέση του Ντοστογιέφσκι με το «τραγικό δράμα» ως ένα «απολύτως χαρακτηριστικό γνώρισμα του πνεύματός του, που τον τοποθετεί άλλωστε στους αντίποδες του Τολστόι».[16]

γ) Το τρίπτυχο έκλεισε με ένα απόσπασμα από τη μελέτη του Mikhail Bakhtine *Ζητήματα της ποιητικής του Ντοστογιέφσκι*, στο οποίο ορίζεται ως βασικό χαρακτηριστικό του ντοστογιεφσκικού ήρωα το γεγονός ότι αποτελεί μια γνώμη, μια άποψη και μια κοσμοθεωρία με αποτέλεσμα το μυθιστορηματικό σύμπαν να θεμελιώνεται σε μια συστηματική αντιπαράθεση ανάμεσα στη «συνείδηση του ήρωα» και «τον κόσμο των άλλων ισότιμων με αυτή συνειδήσεων»[17].

ΙΙΙ. Η επόμενη Ενότητα, υπό τον τίτλο «Ομορφιά», αναφέρεται τόσο στην απαράμιλλη αισθητική ομορφιά της Ναστάζια Φιλίπποβνα όσο και στην ηθική Ομορφιά του Μίσκιν. Για την Ενότητα αυτή επιλέχθηκε ένα απόσπασμα από το έργο του Maximilian Braun *Ντοστογιέφσκι. Η ζωή μέσα από το έργο του*, στο οποίο επισημαίνεται η σχέση του *Ηλιθίου* με τη χριστιανική ιδέα της «αγίας απλότητας», ιδίως στη ρωσική παραλλαγή ενός «διά Χριστόν σαλού» και τη σκεπτικιστική της στάση απέναντι στην ανθρώπινη διάνοια – προπάντων στη «λογικότητα» που προπαγανδιζόταν από τους προοδευτικούς. Εναντίον της καταφέρθηκε ο Ντοστογιέφσκι διαμέσου του «ανθρώπου του υπογείου» και έπειτα στο *Έγκλημα και τιμωρία*. Επίσης, στο απόσπασμα αυτό εξηγείται ετυμολογικά η ρωσική λέξη που χρησιμοποιεί ο Ντοστογιέφσκι για να δηλώσει την Ομορφιά και ορίζεται ως κεντρικός άξονας του μυθιστορήματος η αντιπαράθεση ανάμεσα στην «αγιότητα του ήρωα» και «έναν κόσμο κακών παθών».[18]

IV. Την Ενότητα της Ομορφιάς ακολούθησε η Ενότητα για το Κακό, η οποία περιέλαβε ένα απόσπασμα της μελέτης του Sigmund Freud *Ο Ντοστογιέφσκι και η πατροκτονία*, στο οποίο η επιληψία του ίδιου του Ντοστογιέφσκι εκτιμάται ότι πιθανώς δεν αποτελεί παρά σύ-

---

[14] Για το ζήτημα της «πρόθεσης του συγγραφέα» παίρνοντας αποστάσεις τόσο από μια υποκειμενοκεντρική θεώρηση όσο και από την κήρυξη του θανάτου του συγγραφέα, βλ. ενδεικτικά G. E. M. Anscombe, *L'intention*, Paris, Gallimard, 2002.

[15] Fyodor Michailovitch Dostoevsky, "Letters of Fyodor Michailovitch Dostoevsky to his family and friends", trans. Ethel Golburn Mayne, London, Chatto & Windus, 1914, στο πρόγραμμα της παράστασης *Ο Ηλίθιος* του Φ. Μ. Ντοστογιέφσκι, σ. 24 (μτφρ. Ολυμπία Γλυκιώτη).

[16] Steiner George, *Τολστόι ή Ντοστογιέφσκι. Δοκίμιο παλαιάς κριτικής*, μτφρ. Κ. Σπαθαράκης, Αθήνα, Αντίποδες, 2015, στο πρόγραμμα της παράστασης *Ο Ηλίθιος* του Φ. Μ. Ντοστογιέφσκι, σσ. 25-26.

[17]Mikhail Bakhtine, *Ζητήματα της ποιητικής του Ντοστογιέφσκι*, μτφρ. Αλεξάνδρα Ιωαννίδου, επιμ. Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, Αθήνα, Πόλις, 2000, στο πρόγραμμα της παράστασης *Ο Ηλίθιος* του Φ. Μ. Ντοστογιέφσκι, σ. 27.

[18] Maximilian Braun, *Ντοστογιέφσκι. Η ζωή μέσα από το έργο του*, μτφρ. Ν. Μ. Σκουτερόπουλος, Αθήνα, Εκκρεμές, 2008, στο πρόγραμμα της παράστασης *Ο Ηλίθιος* του Φ. Μ. Ντοστογιέφσκι, σσ. 29-30.

μπτωμα της νεύρωσής του,[19] καθώς και ένα –αποκαλυπτικό– κείμενο του Nikolai Berdyaev, το οποίο φωτίζει τον πυρήνα της ηθικής σύλληψης του Ντοστογιέφσκι: η ομορφιά ως «η ύψιστη μορφή οντολογικής τελειότητας» διακρίνεται από την αντινομικότητά της. Αυτή η «φλεγόμενη διπολικότητα» που «φτάνει μέχρι το έσχατο βάθος του Είναι» και αποτελεί ίδιον του ντοστογιεφσκικού μυστικισμού είναι η μόνη που δύναται να δικαιώσει το Κακό, καθώς αντί να το αποπέμπει στην εξωτερικότητα της αντικανονικότητας, το εσωκλείει στα μύχια του Είναι. «Η πτώση, ο διχασμός, η αποστροφή ποτέ δεν ήταν, για τον Ντοστογιέφσκι, απλά μια αμαρτία, αλλά ήταν δρόμος».[20]

V. Στην Ενότητα «Οι "σωσίες" και το παιχνίδι του διπλού» επιχειρήθηκε η αποτύπωση του τρόπου με τον οποίο η αντινομικότητα της Ομορφιάς και η συμφυΐα της με το Κακό εκδηλώνονται μέσω των μυθιστορηματικών προσώπων και των μεταξύ τους σχέσεων. Η ένταξη του αποσπάσματος από το έργο του René Girard *Το εξιλαστήριο θύμα. Η βία και το ιερό*, έχει ως στόχο την εξέταση του φόνου της Ναστάζια Φιλίπποβνα υπό το φως του ανθρωπολογικού μοντέλου της θυσίας και της έννοιας της μιμητικής επιθυμίας. Το κείμενο αυτό συνδιαλέγεται με ένα απόσπασμα από άρθρο της Δήμητρας Αναστασιάδη για τη Ναστάζια Φιλίπποβνα, στο οποίο σχολιάζεται η αντιπαράθεση ανάμεσα στον εξιδανικευμένο και αποσαρκωμένο Έρωτα του πρίγκιπα Μίσκιν και τον οργιώδη, ηδονικό και κτητικό έρωτα του Ραγκόζιν για την τρομερή και βεβηλωμένη Ομορφιά της Ναστάζια Φιλίπποβνα. Οι δύο αντίζηλοι αποκαλύπτεται ότι αποτελούν δύο κόσμους «που συγκλονίζουν τη ζωή και την ψυχή ενός και μόνο ανθρώπου»,[21] δύο αντίρροπες δυνάμεις που μάχονται λυσσαλέα στην ανθρώπινη φύση σκοτώνοντας την Ομορφιά, που μόνο αυτή μπορεί να «σώσει τον κόσμο»...

VI. Η νοηματική ακολουθία περνά έπειτα στην έννοια της Θνητότητας. Το θέμα της ασθένειας, της οδύνης και του θανάτου συνδέεται στον *Ηλίθιο* με το πρόσωπο του Ιππόλυτου Τερέντιεφ, νεαρού φυματικού, ο οποίος εγείρεται «σε μέγιστα ύψη για να γίνει», όπως γράφει ο Joseph Frank, «ο πρώτος στη συστηματική πινακοθήκη των μεταφυσικών επαναστατών του Ντοστογιέφσκι».[22] Η στάση του Ιππόλυτου απέναντι στην ανθρώπινη θνητότητα συναρτάται με μια μηδενιστική κοσμοθεωρία, η οποία αντιπαρατίθεται πλήρως σε αυτήν του Μίσκιν. Η σχέση ανθρώπινης θνητότητας και μεταφυσικής συμπυκνώνεται στον πίνακα *Ο Χριστός στον τάφο* του Χανς Χολμπάιν, τον οποίο ο Ντοστογιέφσκι είδε συγκλονισμένος στη Βασιλεία το 1867 και τον ενέταξε οργανικά στον *Ηλίθιο* που ξεκίνησε να γράφει αμέσως μετά.[23] Στον πίνακα αυτό απεικονίζεται το αποκαθηλωμένο σώμα του Χριστού παραδομένο στη διεργασία του θανάτου διαψεύδοντας έτσι την Ανάσταση και την ίδια τη θεϊκότητα. Στον πίνακα αυτό αναφέρεται το δεύτερο κείμενο της Ενότητας, το απόσπασμα από το βιβλίο του Φιλήμονα Πατσάκη, *Ας ξαναχτίσουμε τους ανεμόμυλους. Λογοτεχνία και αυτεξούσιο. Δον Κιχώτης*, *Άμλετ*, *Φάουστ*, *Ρεμπώ*, *Ντοστογέφσκι*.

---

[19] Sigmund Freud, *Ο Ντοστογιέφσκι και η πατροκτονία*, μτφρ. Γιάννης Καλλιφατίδης, Ηλιάνα Αγγελή, Αθήνα, Πατάκης, 2014, στο πρόγραμμα της παράστασης *Ο Ηλίθιος* του Φ. Μ. Ντοστογιέφσκι, σ. 31.

[20]Nikolai Berdyaev, *Για τον Ντοστογιέφσκι*, μτφρ. Δημήτρης Τριανταφυλλίδης, εκδόσεις s@mizdat, 2017, στο πρόγραμμα της παράστασης *Ο Ηλίθιος* του Φ. Μ. Ντοστογιέφσκι, σ. 32.

[21] Δήμητρα Αναστασιάδη, «Ναστάζια Φιλίπποβνα: Ανάσταση και σφαγή του αμνού. Σημειώσεις από την ανάγνωση του έργου του Φ. Ντοστογιέφσκι *Ο Ηλίθιος*», *Τόπος Επίκοινος*: Αφιέρωμα στο Θέατρο του Ντοστογιέφσκι, τχ. 2, Αθήνα, Πλέθρον, 1993, στο πρόγραμμα της παράστασης *Ο Ηλίθιος* του Φ. Μ. Ντοστογιέφσκι, σ. 34.

[22] Joseph Frank, *Dostoievsky. The miraculous years (1865-1871)*, τόμ. 4, Princeton University Press, 1997, στο πρόγραμμα της παράστασης *Ο Ηλίθιος* του Φ. Μ. Ντοστογιέφσκι, σ. 35 (μτφρ. Ολυμπία Γλυκιώτη).

[23]Λεονίντ Γκρόσσμαν, *Φιοντόρ Μιχαήλοβτς Ντοστογιέφσκι. Βιογραφία*, εισαγωγή, μετάφραση, σχόλια Δημήτρης Β. Τριανταφυλλίδης, Αθήνα, Αρμός, 2010, σσ. 486-489.

VII. Και αν η εικόνα του εκχωρημένου στον θάνατο σώματος του Χριστού μεγεθύνει εντέλει την αίσθηση του θαύματος της Ανάστασης και τη νίκη ενάντια στην περατότητα; Αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο η επόμενη Ενότητα αφιερώθηκε στην έννοια της Αθανασίας. Ο Albert Camus στον *Μύθο του Σισύφου* αναγορεύει το ζήτημα της αυτοκτονίας σε ύστατο ερώτημα τόσο της φιλοσοφίας όσο και του ντοστογιεφσκικού έργου. Στον Ντοστογιέφσκι, όπως επισημαίνει, παρατηρείται μια παράδοξη διασταύρωση του παραλόγου και της χριστιανικής πίστης, του μηδενός και της αιωνιότητας. «Η εκπληκτική απάντηση του δημιουργού στους ήρωές του, του Ντοστογιέφσκι στον Κυρίλοφ, μπορεί κάλλιστα να συνοψιστεί έτσι: Η ύπαρξη είναι ψέμα και είναι αιώνια».[24]

Το ζήτημα είναι ταυτόχρονα κοινωνικό και πολιτικό. Αυτή την «κοινωνική» ουσία των μυθιστορημάτων του Ντοστογιέφσκι, που επισημάνθηκε ήδη με το απόσπασμα του Mikhail Bakhtine και τον συσχετισμό της με την ανθρώπινη οντολογία, επιχειρήσαμε να αναδείξουμε πριν από το τέλος μέσω ενός αποσπάσματος από το έργο *Ολότητα και άπειρο* του Γάλλου φιλοσόφου Emmanuel Levinas: «Η διάσταση του θείου διανοίγεται με αφετηρία το ανθρώπινο πρόσωπο. [...] Η εγγύτητα του Άλλου ανθρώπου, η εγγύτητα του πλησίον, είναι μέσα στο είναι μια αναπόδραστη στιγμή της αποκάλυψης [...]. Στο εξής η μεταφυσική διαδραματίζεται στον χώρο της κοινωνικής σχέσης – στις σχέσεις της με τους ανθρώπους».[25]

Στον Επίλογο του προγράμματος τοποθετήθηκε απόσπασμα συνέντευξης του Γάλλου σκηνοθέτη Robert Bresson αναφορικά με την ταινία *Au hasard Balthazar* (1966), η οποία εμπλέκει αναφορές στον *Ηλίθιο* του Ντοστογιέφσκι, κάποιες από τις οποίες αξιοποιήθηκαν από τον σκηνοθέτη της παράστασης.

Στο πρόγραμμα προτάχθηκε σημείωμα του σκηνοθέτη με τίτλο «Τι πιστεύω ή Η απαραίτητη εξήγησή μου», κείμενο των μεταφραστών και διασκευαστών και κείμενο των επιμελητριών του προγράμματος με τίτλο «Η συνέχεια στο παραμύθι του κόσμου», στο οποίο επιχειρείται η σύνδεση της ντοστογιεφσκικής γραφής με τις έκπτωτες πλέον μεγάλες αφηγήσεις.

Το θεατρικό έντυπο είναι ένα εγχείρημα εξ ορισμού απορητικό, που προσκρούει όχι μόνο στις αντιφάσεις του ερμηνευτικού και αναγνωστικού εγχειρήματος, αλλά και στη διαφορά που χωρίζει το έντυπο και τη θεατρική σκηνή, τον γραπτό και τον επί σκηνής ενσαρκωμένο λόγο, τη λειτουργία του αναγνώστη και αυτήν του θεατή. Συνεπάγεται μια mise en abyme κειμένων και αναγνώσεων, όπου το ένα κείμενο διαβάζει το άλλο, το αναγνωρίζει ως οφειλή, το ερμηνεύει και το σχολιάζει.

Έτσι, αν ως έντυπο συνιστά ένα γραπτό ίχνος, μια μαρτυρία και μια επιβίωση, αναλαμβάνοντας έναν ρόλο παρηγορητικό απέναντι στον φευγαλέο χαρακτήρα της θεατρικής πράξης, δεν παύει να ενσαρκώνει την εμπειρία του θανάτου που εμφωλεύει σε κάθε πράξη, αναγνωστική και σχολιαστική, την εμπειρία επίσης της ανάστασης που εμψυχώνει κάθε πράξη γραφής και επανα-γραφής.

[24] Albert Camus, *Ο μύθος του Σισύφου. Δοκίμιο για το παράλογο*, μτφρ. Νίκη Καρακίτσου-Ντουζέ, Μαρία Κασαμπάλογλου-Ρομπλέν, Αθήνα, Καστανιώτης, 2007, στο πρόγραμμα της παράστασης *Ο Ηλίθιος* του Φ. Μ. Ντοστογιέφσκι, σ. 37.

[25] Emmanuel Lévinas, *Ολότητα και άπειρο. Δοκίμιο για την εξωτερικότητα*, μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης, Αθήνα, Εξάντας, 1989, στο πρόγραμμα της παράστασης *Ο Ηλίθιος* του Φ. Μ. Ντοστογιέφσκι, σ. 37.

Σε κάθε περίπτωση, αν η «γραφή»,[26] ως αρχέτυπο της τεχνικής και των νέων τεχνολογιών, συνιστά, όπως υποστηρίζει ο Jacques Derrida ακολουθώντας τον Πλάτωνα, ένα «φάρμακο» που μπορεί να γίνει ίαμα αλλά και δηλητήριο,[27] η αισθητική, η ηθική και η πολιτική της, στο πλαίσιο του σημερινού θεατρικού εντύπου, καλείται ίσως να προσανατολιστεί στην ενδυνάμωση του θεατή/αναγνώστη στην ελευθερία της ανάγνωσης και στην ανάληψη της ευθύνης αυτής, στην ανάληψη επίσης του άλγους της αντινομίας της αναγνωστικής πρακτικής, ως μια ιδανική προγύμναση τόσο για τον στοχασμό όσο και για την πράξη, τόσο για την ιδιωτική όσο και για τη δημόσια σφαίρα. Και ίσως αυτό που μας διδάσκει ακόμα ο πολιτισμός του εντύπου στην ψηφιακή εποχή είναι η ικανότητα που προσφέρει η γραφή να μένεις αν-επίκαιρος, να αναβάλλεις και να συγκρατείς, προκειμένου να μπορείς να υποδεχθείς το επείγον και το απροσδόκητο, να αποδώσεις δικαιοσύνη στο συμβάν·[28] στο θέατρο και στη ζωή.

[26] Η σκέψη του Jacques Derrida αρθρώθηκε γύρω από την έννοια της γραφής, την οποία χρησιμοποίησε ως πολιορκητικό κριό εναντίον της μεταφυσικής και της μονοδιάστατης πριμοδότησης του λόγου και της παρουσίας. Το «επιζήν» συνδέεται στο πλαίσιο αυτό με το ίχνος και τη φασματικότητα και τη σύνθετη σχέση παρουσίας και απουσίας που συνεπάγονται.

[27] Βλ. σχετικά Derrida, *Πλάτωνος φαρμακεία*.

[28] Βλ. Ζακ Ντεριντά-Μπερνάρ Στιγκλέρ, *Υπερηχογραφήματα της τηλεόρασης. Μαγνητοσκοπημένες συνομιλίες*, μτφρ. Μαγδαληνή Ακτύπη, Αθήνα, Εκκρεμές, 1998.

Μη θεατρικά περιοδικά και θέατρο

ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ ΒΟΥΤΖΟΥΡΑΚΗ

Το θέατρο στο περιοδικό *Παναθήναια*

Εισαγωγή

Την αυγή του 20ού αιώνα, όταν το γλωσσικό ζήτημα δίχαζε τον ελληνικό φιλολογικό κόσμο και το Βασιλικό θέατρο μαζί με τη Νέα σκηνή του Χρηστομάνου έρχονταν για να αλλάξουν τα θεατρικά ήθη, ένας τραπεζικός υπάλληλος και πεζογράφος με καταγωγή από τη Σμύρνη, ο Κίμων Μιχαηλίδης, ιδρύει ένα νέο φιλολογικό και καλλιτεχνικό περιοδικό, τα *Παναθήναια*, με στόχο να αποτελέσει μια χρονογραφία κοινωνική, καλλιτεχνική και πολιτική, που θα αλλάξει τη μορφή, τη δομή και το περιεχόμενο των φιλολογικών περιοδικών της εποχής του.

Το περιοδικό βγήκε τον Οκτώβριο του 1900 και, όπως αναφέρει ο τακτικός συνεργάτης Γρηγόριος Ξενόπουλος στα απομνημονεύματά του, «ήταν απαράμιλλο σε τυπογραφική κομψότητα, καλλιτεχνικότατο στη διακόσμηση και εικονογράφηση, ο μεγάλος Γύζης είχε κάνει την σφραγίδα και ο Καμπούρογλου το είχε βαφτίσει. Ποτέ ως τότε ελληνικό περιοδικό δεν είχε βγει τόσο πλούσιο και τόσο μεγάλο. Και για πολλά χρόνια έτσι πλούσια κι εκλεκτικά έβγαιναν τα *Παναθήναια*. Το περιοδικό που έλειπε είχε ιδρυθεί».[1]

Ο Μιχαηλίδης κατάφερε για πάνω από μια δεκαετία, μέχρι το 1913, να εκπληρώσει σε ικανοποιητικό βαθμό τις αρχικές του επιδιώξεις και μέσα από τις σελίδες των *Παναθηναίων* παρέλασαν μερικοί από τους σπουδαιότερους λογοτέχνες, αρθρογράφους και κριτικούς της εποχής, όπως ο Παπαδιαμάντης, ο Καβάφης, ο Ξενόπουλος, ο Πολέμης, ο Καζαντζάκης, ο Παλαμάς, ο Νιρβάνας, ο Επισκοπόπουλος, ο Χορν, ο Μελάς, ο Παπαντωνίου κ.ά. Από το 1912 και μετά, το ξέσπασμα των Βαλκανικών Πολέμων και του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου επηρέασε τη θεματολογία του περιοδικού που στράφηκε περισσότερο προς την επικαιρότητα και τις πολεμικές ανταποκρίσεις.

Μέχρι το καλοκαίρι του 1913 ήταν δεκαπενθήμερο και στη συνέχεια έγινε μηνιαίο, εξαιτίας του πολέμου που του στέρησε ένα μεγάλο μέρος από το έμψυχο δυναμικό του. Την ίδια χρονιά πέρασε στα χέρια του Γεώργιου Βλάχου. Κυκλοφόρησε χωρίς διακοπή από τον Οκτώβριο του 1900 μέχρι τον Ιανουάριο του 1914. Ύστερα από μια διακοπή μισού χρόνου, ξαναξεκίνησε η κυκλοφορία του τον Αύγουστο του 1914 μέχρι τον Φεβρουάριο του 1915, όπου θα επέλθει η οριστική διακοπή της κυκλοφορίας του.[2]

Το θεατρολογικού ενδιαφέροντος υλικό που εντοπίστηκε τα δεκαπέντε χρόνια κυκλοφορίας του είναι πλούσιο και περιλαμβάνει έργα και μεταφράσεις, βιογραφίες συγγραφέων και ηθοποιών, κριτικές, μελέτες, ανταποκρίσεις από την τοπική αλλά και ευρωπαϊκή θεατρική κίνηση και φωτογραφίες.

---

[1] Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Αυτοβιογραφικά κείμενα*, τόμ. β, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα, σ. 368.
[2] Βλ. «Παναθήναια 1900.2», στο Ερευνητική ομάδα, εποπτεία Χ. Λ. Καράογλου, *Περιοδικά Λόγου και Τέχνης (1901-1940)*, τόμ Α΄, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 1996, σσ. 58-59.

Α. Μελέτες και μεταφράσεις

Οι πρώτες περίπου δέκα σελίδες κάθε τεύχους περιελάμβαναν λογοτεχνικά κείμενα και μελέτες, ιστορικές, επιστημονικές, φιλολογικές, αρχαιολογικές, ταξιδιωτικές κ.λπ. Από αυτές οι 84 είναι θεατρολογικού ενδιαφέροντος. Τα μισά από τα κείμενα αυτά είναι βιογραφίες, είτε συγγραφέων (τριάντα) είτε ηθοποιών (δώδεκα). Στους συγγραφείς έχουν συμπεριληφθεί και εκείνοι που έχουν γράψει θεατρικά έργα, χωρίς αυτή να είναι η αποκλειστική ή έστω πρωταρχική λογοτεχνική τους ενασχόληση, όταν η θεατρική τους δράση αναφέρεται στο άρθρο (Κάλβος, Μακιαβέλι, Τολστόι, Ζολά, Μορεάς κ.ά.).

Τα αφιερώματα σε ηθοποιούς αφορούν σχεδόν αποκλειστικά ξένους, κυρίως εξ αφορμής της επίσκεψης των θιάσων τους στην Ελλάδα (Σόρμα, Ρεζάν, Μπερνάρ), είτε του θανάτου τους (Ίρβινγκ, Κοκλέν, Ραχήλ). Από Έλληνες έχουμε μόνο ένα άρθρο του Νιρβάνα για την Κοτοπούλη και ένα άρθρο του Λάσκαρη για τον Σαγιώρ με αφορμή τον θάνατό του. Και στα αφιερώματα, όμως, στους συγγραφείς κυριαρχούν οι ξένοι (είκοσι προς δέκα). Ενώ παρατηρούμε ότι σχεδόν το σύνολο των αφιερωμάτων σε Έλληνες συγγραφείς είναι από το 1906-1908, όταν τα *Παναθήναια* ξεκίνησαν μια σειρά άρθρων με τίτλο «Οι συγγραφείς μας».

Τα υπόλοιπα κείμενα αφορούν στην ιστορία του ελληνικού και του ξένου θεάτρου (δεκατρία), με πιο σημαντικά τα άρθρα του Λάσκαρη για το Βασιλικό Θέατρο και για το ελληνικό θέατρο του 19ου αιώνα, καθώς και κείμενα για την ξένη και την ελληνική δραματουργία (είκοσι), ανάμεσα στα οποία ξεχωρίζουν τα άρθρα του Ξενόπουλου για το έργο του Ίψεν, του Στρίντμπεργκ και του Βερναρδάκη. Τέλος υπάρχουν και μερικά άρθρα για το αρχαίο ελληνικό θέατρο (πέντε) και τη μετάφραση (δύο).

Ως προς τα λογοτεχνικά κείμενα η συνεισφορά τον *Παναθηναίων* είναι σημαντική, καθώς πρώτη φορά μέσα από τις σελίδες τους δημοσιεύθηκαν ποιήματα του Καβάφη, του Παλαμά, του Πολέμη, διηγήματα και νουβέλες του Παπαδιαμάντη, του Ξενόπουλου, του Κονδυλάκη, του Παπαντωνίου, αλλά και μεταφράσεις σημαντικών ξένων συγγραφέων, όπως των Όσκαρ Ουάιλντ, Τσέχωφ, Ανατόλ Φρανς κ.ά. Ανάμεσα σε αυτά έχουμε και τη δημοσίευση είκοσι ολόκληρων θεατρικών έργων, δέκα ελληνικών και δέκα ξένων και είκοσι έξι αποσπασμάτων θεατρικών έργων και θεατρικών μεταφράσεων.

Στα ξένα θεατρικά συναντάμε καταρχάς τον *Βυσσινόκηπο* του Τσέχωφ, σε μετάφραση του Αγάθ. Γ. Κωνσταντινίδη, σε λιγότερο από έναν χρόνο μετά την παράστασή του στη Ρωσία. Πρόκειται για την πρώτη ελληνική μετάφραση πολύπρακτου θεατρικού έργου του συγγραφέα. Έπειτα έχουμε τη δημοσίευση δύο έργων του Όσκαρ Ουάιλντ, της *Σαλώμης*, σε μετάφραση Ν. Ποριώτη, και της *Φλωρεντινής τραγωδίας*, μεταφρασμένης από τα ρωσικά από τον Κωνσταντινίδη. Η μετάφραση της *Μόνα Βάννα* του Μαίτερλινκ από τον Ξενόπουλο δημοσιεύεται και κατόπιν παίζεται στο Βασιλικό Θέατρο. Δημοσιεύονται επίσης σε συνέχειες δύο έργα του Ντ' Αννούτσιο, η *Τζοκόντα*, σε μετάφραση Ν. Ποριώτη, *Νεκρή πολιτεία*, σε μετάφραση του Μιχαηλίδη και δύο έργα του Μαίτερλινκ, ο *Παρείσακτος*, σε μετάφραση Ν. Επισκοπόπουλου, και η *Αδελφή Βεατρίκη*, σε μετάφραση ΑΒΓ. Τέλος, παρουσιάζονται και τα μονόπρακτα *Έρημες ψυχές* του Μερν Ζονς, σε μετάφραση Ν. Επισκοπόπουλου, και *Lui lei lui* του Ρομπέρτο Μπράκο, σε μετάφραση Ρ. Σ. Παρίση. Από τα αποσπάσματα μεταφράσεων έχουμε έργα των Σαίξπηρ, Ντ' Αννούτσιο, Σέλεϊ, Λεμονιέ, Χόφμανσταλ. Ροστάν και Μορεάς. Είναι εντυπωσιακή η απουσία ουσιαστικά της γαλλικής δραματουργίας, που κυριαρχεί στην ελληνική θεατρική σκηνή, ενώ βλέπουμε μια εστίαση στη βόρεια δραματουργία, κάτι που αποτελεί τάση στους φιλολογικούς κύκλους εκείνη την εποχή.

Δημοσιεύονται επίσης δέκα ολόκληρα ελληνικά θεατρικά έργα και εννέα αποσπάσματα. Σε αυτά έχουμε τα μονόπρακτα *Το εικόνισμα* του Ιωάννη Πολέμη, *Να με ζηλεύεις* του Νικόλαου Λάσκαρη, *Η κυρά του πύργου* του Μ. Μαλακάση, *Το σφυρί* της Ειρήνης Δημητρακοπούλου και τα πολύπρακτα *Αρχιτέκτων Μάρθας* και *Το χελιδόνι* του Παύλου Νιρβάνα, *Ο γιος του Ίσκιου* και *Το κόκκινο πουκάμισο* του Σπύρου Μελά, *Μελάχρα* του Π. Χορν, *Πρωτομάστορας* του Ν. Καζαντζάκη. Συναντάμε επίσης αποσπάσματα των έργων *Για την πατρίδα* του Χ. Χρηστοβασίλη, *Τρισεύγενη* του Κ. Παλαμά, *Η κατοχή* του Γ. Βώκου, *Πτωχοπρόδρομος* του Ιωάννη Πολέμη, *Θεοδώρα* του Γ. Τσοκόπουλου, *Βασιλιάς ανήλιαγος* του Ιωάννη Πολέμη, *Όποιον πάρει ο χάρος* του Καμπούρογλου, *Πειρασμός* του Γρ. Ξενόπουλου και *Νικηφόρος Φωκάς* του Αρ. Προβελέγγιου.

Παρατηρούμε ότι το περιοδικό στηρίζει και προωθεί τη νέα γενιά των θεατρικών συγγραφέων, που ξεπήδησαν εκείνη την περίοδο και διαμόρφωσαν το ελληνικό δράμα των ιδεών, όπως τον Μελά, τον Χορν, τον Ξενόπουλο, τον Νιρβάνα, ενώ παράλληλα δημοσιεύει και έργα σταθερών συνεργατών του, όπως είναι ο Πολέμης, ο Τσοκόπουλος, ο Λάσκαρης και ο Καμπούρογλου. Όπως και να έχει, αποτελεί ένα μέσο παρουσίασης και καθιέρωσης αυτής της νέας γενιάς συγγραφέων, που χαράζουν έναν νέο δρόμο για τη νεοελληνική δραματουργία και διαμορφώνουν μια νέα θεατρική γλώσσα, τόσο σκηνικά όσο και δραματουργικά. Έχουμε επίσης και τη δημοσίευση τεσσάρων αποσπασμάτων μετάφρασης αρχαίων δραματικών κειμένων, της *Αντιγόνης*, σε μετάφραση Μάνου, του *Οιδίποδα επί Κολωνώ*, σε μετάφραση Ηλ. Βουτιερίδη, της *Ιφιγένειας εν Αυλίδι*, σε μετάφραση Φωτιάδη, και των *Νεφελών*, σε μετάφραση Π. Δημητρακόπουλου.

Β. Κριτικές

Τα *Παναθήναια* έδιναν μεγάλο βάρος στην κριτική (θεατρική, λογοτεχνική και μουσική), στην οποία αφιερώνονταν τρεις με πέντε σελίδες κάθε τεύχους. Η στήλη της θεατρικής κριτικής ξεκινάει το καλοκαίρι του 1901 και συνεχίζει μέχρι το 1913 και αφορά κυρίως στους καλοκαιρινούς μήνες, που ούτως ή άλλως αποτελούσαν την αθηναϊκή θεατρική σεζόν. Το 1914 έχουμε στο περιοδικό μια στήλη θεατρικής κριτικής, χωρίς όμως επώνυμο κριτικό. Από το 1901 μέχρι το 1909 ο θεατρικός κριτικός του περιοδικού είναι ο Γρηγόριος Ξενόπουλος, ενώ ενίοτε αναλαμβάνουν αυτό τον ρόλο και οι Αριστοτέλης Κουρτίδης και Κίμων Μιχαηλίδης. Το 1910 τη στήλη αυτή αναλαμβάνει η Πετρούλα Ψηλορείτη (Γαλάτεια Καζαντζάκη) και από το 1911 μέχρι το 1913 ο Χρήστος Δαραλέξης.

Συνολικά εντοπίστηκαν 151 κριτικά άρθρα που περιλαμβάνουν κριτικές 285 παραστάσεων και θεατρικών κειμένων. Ο Ξενόπουλος δείχνει μια εύνοια στη Νέα Σκηνή και στο ρεπερτόριό της και έτσι η κριτική των παραστάσεών της καταλαμβάνει σχεδόν όλη τη στήλη της θεατρικής κριτικής μέχρι και το 1903, ενώ γενικά έχει μια έντονα υποστηρικτική διάθεση προς το δραματολόγιο, τους ηθοποιούς και τη σκηνοθεσία. Από την άλλη το Βασιλικό Θέατρο αγνοείται σχεδόν εντελώς, με εξαίρεση τις παραστάσεις αρχαίου δράματος, ορισμένων ελληνικών έργων και ορισμένων έργων της βορειοευρωπαϊκής δραματουργίας. Όπως και να έχει, το ύφος της κριτικής προς το Βασιλικό και τη δουλειά του είναι αρχικά έντονα αρνητικό, αν και σταδιακά, όσο προφανώς αρχίζει να φαίνεται και η δουλειά τού Οικονόμου στους ηθοποιούς και τις παραστάσεις, γίνεται πιο ευνοϊκό.

Καθώς το ρεπερτόριο της Νέας Σκηνής είναι κυρίως ξένο, έτσι και οι κριτικές εστιάζονται την περίοδο εκείνη στο ξένο ρεπερτόριο και κυρίως στο βορειοευρωπαϊκό (Ίψεν, Στρίντμπεργκ, Χάουπτμαν, Μπγιόρσον, Τολστόι κ.λπ.). Μέχρι το 1904 που κλείνει οριστικά η Νέα Σκηνή, στα

Παναθήναια έχουν δημοσιευτεί κριτικές δεκαέξι ελληνικών έργων και τριάντα τεσσάρων ξένων. Από τα ελληνικά, τα εννέα είχαν παρασταθεί στο Βασιλικό ή στη Νέα Σκηνή, ενώ από τα ξένα τα δώδεκα παρουσιάστηκαν από τη Νέα Σκηνή και μόλις τα πέντε από το Βασιλικό. Επίσης τα δεκαέξι είναι έργα του σύγχρονου βορειοευρωπαϊκού ρεπερτορίου, μόλις τα οκτώ του γαλλικού ρεπερτορίου, ενώ από το κλασικό ευρωπαϊκό ρεπερτόριο (Σαίξπηρ, Μολιέρος κ.λπ.) έχουμε μόλις δύο κριτικές και αυτές αφορούν ξένους θιάσους που είχαν έρθει στην Ελλάδα.

Την ίδια περίοδο εντοπίζονται σχεδόν όλες οι κριτικές του περιοδικού που αφορούν στο αρχαίο δράμα (έντεκα στο σύνολο), κάτι που είναι αναμενόμενο, καθώς, με το κλείσιμο του Βασιλικού και τη σταδιακή απομόνωση του Μιστριώτη που παρουσίαζε τακτικά μέχρι τότε αρχαία δράματα στα αρχαία ελληνικά με ερασιτέχνες, το αρχαίο ελληνικό δράμα (σε μετάφραση ή όχι) θα εξοριστεί σχεδόν για δύο δεκαετίες από τις εθνικές μας σκηνές, μέχρι ο Πολίτης να το επαναφέρει στο προσκήνιο με τον *Οιδίποδά* του.

Από το 1905 και μέχρι το 1914 η θεατρική ζωή της Ελλάδας κυριαρχείται ουσιαστικά από δύο θιάσους, της Κοτοπούλη και της Κυβέλης. Παρατηρούμε μια σταδιακή στροφή της κριτικής στήλης των *Παναθηναίων* προς το ελληνικό ρεπερτόριο, το οποίο εν τέλει θα κυριαρχήσει (1906: δεκατρείς κριτικές ελληνικών έργων έναντι δύο κριτικών ξένων έργων. 1907: είκοσι πέντε κριτικές ελληνικών έργων έναντι τριών κριτικών ξένων έργων. 1908: δεκαέξι κριτικές ελληνικών έργων έναντι μίας κριτικής ξένου έργου. 1909: είκοσι τρεις κριτικές ελληνικών έργων έναντι καμίας κριτικής ξένου έργου. 1910: είκοσι έξι κριτικές ελληνικών έργων έναντι πέντε κριτικών ξένων έργων). Η στροφή αυτή, που δεν είναι ανάλογη του ρεπερτορίου των θιάσων, όπου κυριαρχεί το ξένο ρεπερτόριο,[3] είναι ενδεικτική της προσπάθειας του περιοδικού να υποστηρίξει, από τη μια, την ελληνική δραματουργία που περνάει μια αναγέννηση εκείνη την περίοδο με την εμφάνιση νέων συγγραφέων, όπως ο Μελάς, ο Χορν, ο Νιρβάνας, ο Καζαντζάκης, και, από την άλλη, την καθιέρωση ενός νέου δραματουργικού ύφους που είναι επηρεασμένο περισσότερο από τον Ίψεν και το δράμα των ιδεών και λιγότερο από τις έμμετρες τραγωδίες του παρελθόντος. Επίσης απηχεί και τον χαρακτήρα της θεατρικής κριτικής του περιοδικού που δεν εστιάζεται τόσο στην παράσταση και τις ερμηνείες, αλλά στην κριτική του έργου και του συγγραφέα, έχει επομένως κυρίως φιλολογικό χαρακτήρα.[4]

---

[3] Αρετή Βασιλείου: *Εκσυγχρονισμός ή παράδοση. Το θέατρο πρόζας στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2005, *σσ.* 74-85· Βαρβάρα Γεωργοπούλου: *Η θεατρική κριτική στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, τόμος Α΄, Αιγόκερως, Αθήνα 2008, *σ.* 33.

[4] Για τη θεατρική κριτική στην Ελλάδα και τα χαρακτηριστικά της, βλ. ενδεικτικά: Σάββας Πατσαλίδης, «Η σύγχρονη θεατρική κριτική στην Ελλάδα», *Μεταθεατρικά 1985-1995*, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1995, *σσ.* 79-97· Σάββας Πατσαλίδης, «Οι τέχνες του θεάτρου και η τέχνη της κριτικής», *Δια-κείμενα* 3 (2001), *σσ.* 93-111· Γιώργος Π. Πεφάνης, *Σκηνές της θεωρίας: Ανοιχτά πεδία στη θεωρία και την κριτική του θεάτρου*, Παπαζήσης, Αθήνα 2007, *σσ.* 413-478· Β. Γεωργοπούλου, *Η θεατρική κριτική στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, τρεις τόμοι, Αιγόκερως, Αθήνα 2008· Γιώργος Σαμπατακάκης, «Μίμησις-ήθος-διάνοια. Εθνοκεντρικές παράμετροι της νεοελληνικής θεατρικής κριτικής», *Επιστημονική Επιθεώρηση Τεχνών του Θεάματος* 1 (2009), *σσ.* 187-223· Ζωή Βερβεροπούλου, «Η ιδιοσυγκρασία της θεατρικής κριτικής: ζεύξεις, τομές, μεταίχμια», *Κ* 19, Δεκέμβριος 2009, *σσ.* 139-149· Ζωή Βερβεροπούλου, «Η κριτική θεάτρου στον Τύπο», στο Π. Πολίτης (επιμ.), *Ο λόγος της μαζικής επικοινωνίας. Το ελληνικό παράδειγμα*, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών (Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη), Θεσσαλονίκη 2008, *σσ.* 444-481· Γιώργος Π. Πεφάνης, «Όψεις της σύγχρονης κριτικής θεάτρου και το ελληνικό παράδειγμα», *Επιστημονική Επετηρίδα Φιλοσοφικής Σχολής Πανεπιστημίου Αθηνών* ΜΑ΄ (2009-2010), *σσ.* 269-289· Γιώργος Σαμπατακάκης, «Έγκληση στην τάξη της μιμήσεως. Οι αξιολογικές υπεραξίες της νεοελληνικής θεατρικής κριτικής», στο: Αντώνης Γλυτζουρής & Κωνσταντίνα Γεωργιάδη (επιμ.), *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό θέατρο. Από τις απαρχές ως τη Μεταπολεμική εποχή, Πρακτικά του Γ΄ Πανελλήνιου Θεατρολογικού Συνεδρίου*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2010, *σσ.* 619-627·

Η στήλη της φιλολογικής κριτικής του περιοδικού έχει ασχοληθεί με τριάντα εννέα θεατρικά έργα. Οι περισσότερες κριτικές είναι του Γρηγορίου Ξενόπουλου και του Παύλου Νιρβάνα. Έχουμε όμως και κριτικές των Πέτρου Ζητιανούδη, Αρίστου Καμπάνη, Αρέτα και Βουτιερίδη. Από αυτές οι είκοσι εννέα είναι για ελληνικά θεατρικά έργα, οι οκτώ για μεταφράσεις αρχαίων τραγωδιών και έχουμε μόλις δύο κριτικές για ξένα έργα. Τόσο ως προς τις μεταφράσεις των αρχαίων τραγωδιών όσο και ως προς τα ελληνικά θεατρικά έργα οι κριτικές είναι επηρεασμένες από το γλωσσικό ζήτημα, με μια σαφή προδιάθεση υπέρ των δημοτικιστών, αλλά και μια απόσταση από τους ακραίους ψυχαριστές (ιδιαίτερα προς αυτή την κατεύθυνση κινούνται οι κριτικές του Ξενόπουλου). Είναι συχνές οι συγκρούσεις των *Παναθηναίων* με τον *Νουμά*, τόσο ως προς το θέμα της γλώσσας όσο και ως προς το περιεχόμενο των κοινωνικά στρατευμένων έργων που εμφανίζονται εκείνη την περίοδο από συγγραφείς αριστερής ιδεολογίας και ανήκοντες κυρίως στον φιλολογικό κύκλο του *Νουμά*.[5] Οι κριτικοί των *Παναθηναίων* δεν είναι υπέρ του συντηρητισμού, αλλά εκφράζουν τις επιφυλάξεις τους για τις ακραίες γλωσσικές επιλογές και των δύο στρατοπέδων, όπως και για τη χρήση του θεάτρου ως μέσου προπαγάνδας που θυσιάζει την αληθοφάνεια πλοκής και χαρακτήρων σε αυτό τον σκοπό.

Γ. Οι σταθερές στήλες

Στις σταθερές στήλες του περιοδικού που καταλαμβάνουν τις τελευταίες πέντε με οκτώ σελίδες περιλαμβάνεται ένα χρονογράφημα (κυρίως του Παύλου Νιρβάνα) και υπό τον τίτλο «Γράμματα – Τέχνη – Επιστήμη» επίκαιρες ειδήσεις με διάφορα νέα από την Ελλάδα και από όλη την Ευρώπη, χωρίς κάποιον ή κάποιους επώνυμους συντάκτες συνήθως. Μέχρι το 1906 η στήλη χωριζόταν σε υποενότητες (π.χ. μουσική, θέατρο, φιλολογία, αρχαιολογία κ.ά.), από το 1906 και μετά καταργούνται οι υποενότητες, ενώ από το 1910 μετονομάζεται σε «Ειδήσεις – Περιοδικά – Εφημερίδες» και περιλαμβάνει κυρίως αποσπάσματα άρθρων από διάφορες εφημερίδες και περιοδικά της Ελλάδας και του εξωτερικού.

Εντοπίστηκαν 102 επώνυμα άρθρα που αφορούν στο θέατρο και 350 ανώνυμα. Από αυτά, τα 153 αφορούν στην ελληνική θεατρική πραγματικότητα. Τα μισά είναι αναφορές για τους ελληνικούς θιάσους και το ρεπερτόριό τους (εβδομήντα έξι) και ασχολούνται π.χ. με τα νέα έργα, ελληνικά κυρίως, που πρόκειται να παρουσιάσουν, τις εξελίξεις στο Βασιλικό ως προς τις διοικητικές αλλαγές και το ρεπερτόριο, την απήχηση των θιάσων στο εξωτερικό κ.λπ. Τα υπόλοιπα άρθρα είναι αναφορές για παραστάσεις ξένων θιάσων στην Ελλάδα (οκτώ), παρουσίαση των θεατρικών διαγωνισμών και των αποτελεσμάτων τους (δώδεκα), θεατρικών διαλέξεων, κυρίως στον Φιλολογικό Σύλλογο «Παρνασσός» (έξι), άρθρων σε ελληνικά και ξένα περιοδικά που αφορούν στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο αλλά και στην ιστορία του ελληνικού θεάτρου (δεκαοκτώ), νέων θεατρικών έργων (δεκαοκτώ), ενώ παρουσιάζονται και απόψεις λογίων για θεατρικά θέματα και φιλολογικές διαμάχες (επτά).

120 άρθρα αφορούν στην ανταπόκριση από τη θεατρική κίνηση του εξωτερικού και την ξένη δραματουργία. Οι αναφορές απηχούν την επίδραση που ασκούσε εκείνο το διάστημα η γαλλική θεατρική ζωή στην ελληνική, καθώς τα πενήντα ένα από αυτά αφορούν παραστάσεις

Καίτη Διαμαντάκου-Αγάθου, «Μικρή εισαγωγή σ' ένα μεγάλο κριτικό έργο», στο Τάσος Λιγνάδης, *Κριτικές θεάτρου. Αρχαίο δράμα (1975-1989)*, Κ. Διαμαντάκου-Αγάθου (επιμ.), Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2013, σσ. 7-61.

[5] Βλ. σχετικά Ευσέβια Χασάπη-Χριστοδούλου, *Τάσεις ανανέωσης στο νεοελληνικό θέατρο. Ο Νουμάς και τα περιοδικά της Αριστεράς (1903-1931)*, Ζήτη, Θεσσαλονίκη 2012, σσ. 429-460.

στο Παρίσι που κάνανε επιτυχία, αποτίμηση της παρισινής θεατρικής σεζόν, παρουσίαση νέων γαλλικών έργων, καθώς και άρθρων για το γαλλικό θέατρο. Η όλο και αυξανόμενη επίδραση της γερμανικής θεατρικής σκηνής είναι επίσης εμφανής, καθώς έχουμε είκοσι επτά άρθρα που αφορούν παραστάσεις στη Γερμανία (δέκα) και παρουσιάσεις γερμανικών έργων (δεκαεπτά), με πιο έντονο το ενδιαφέρον για το έργο του Χάουπτμαν. Επίσης συναντάμε άρθρα για το ιταλικό θέατρο (δέκα), που αφορούν όμως σχεδόν αποκλειστικά τον Ντ' Αννούτσιο και την υποδοχή του έργου του στην Ιταλία, για το ρωσικό θέατρο (δέκα), με πιο έντονη την εστίαση στον Μάξιμ Γκόρκι αλλά και στον Τσέχωφ, κυρίως την περίοδο του θανάτου του, για το αγγλικό θέατρο (επτά), ως επί το πλείστον όμως μελέτες και παραστάσεις έργων του Σαίξπηρ, το σκανδιναβικό θέατρο (τέσσερα), το ισπανικό θέατρο (δύο) και το ιαπωνικό (δύο).

Εντοπίστηκαν επίσης σαράντα άρθρα που αφορούν στο αρχαίο δράμα. Σε αυτά συναντάμε αναφορές για παραστάσεις αρχαίου δράματος στο εξωτερικό (δεκαπέντε), παρουσίαση μεταφράσεων αρχαίων ελληνικών έργων στο εξωτερικό ή την Ελλάδα (δώδεκα) και ανακοίνωση διαλέξεων και μελετών περί αρχαίου δράματος (δώδεκα).

Τέλος, στη στήλη αυτή εντοπίστηκαν αρκετά άρθρα αφιερωμένα στη ζωή και το έργο συγγραφέων (ενενήντα πέντε) και ηθοποιών (τριάντα τρία). Τα αφιερώματα σε ξένους συγγραφείς είναι πολύ περισσότερα (εβδομήντα επτά) σε σχέση με εκείνα που αφορούν Έλληνες (δεκαεπτά). Το ίδιο διαπιστώνεται και στους ηθοποιούς, αν και η ψαλίδα δεν είναι τόσο μεγάλη (δώδεκα Έλληνες και είκοσι ένας ξένοι). Στους Έλληνες συγγραφείς συναντάμε κυρίως άρθρα για τον Βλάχο, με αφορμή τον εορτασμό των πενήντα χρόνων φιλολογικής δράσης του, τον Βερναρδάκη, εξαιτίας του θανάτου του, και για τον Χρηστομάνο. Στους ξένους συγγραφείς βλέπουμε και εδώ ότι επικρατούν οι Γάλλοι με είκοσι οκτώ κείμενα και κυρίως αφορούν τον ελληνικής καταγωγής Ζαν Μορεάς, που εκείνη την περίοδο είχε παρουσιάσει τη μετάφραση / διασκευή της *Ιφιγένειας εν Αυλίδι* στα γαλλικά. Επίσης έχουμε αρκετές αναφορές για τον Ίψεν και το έργο του (εννέα) και για τον Μπγιέρσον (τέσσερις) από τη Σκανδιναβία, για τον Όσκαρ Ουάιλντ (έξι) και τον Σαίξπηρ (τέσσερις) από το αγγλικό θέατρο. Από τους Ρώσους συγγραφείς έχουμε αναφορές για τον Γκόρκι (τέσσερις), τον Τολστόι (τρεις) και τον Τσέχωφ (τρεις). Συναντάμε και εννέα κείμενα για Γερμανούς συγγραφείς, χωρίς να υπάρχει εστίαση σε κάποιον συγκεκριμένα (Χάουπτμαν, Γκαίτε, Σίλλερ, Μαίτερλινκ κ.λπ.). Όσον αφορά στους ηθοποιούς, ως προς τους Έλληνες έχουμε μερικά αφιερώματα σε νέους ηθοποιούς που κάνανε εντύπωση (Αλίκη Παπαβιέρου, Κορίνα Παπαχρήστου, Μέγγουλας, Νίκα), αλλά και σε παλαιότερους ηθοποιούς (Λεκατσάς, Σούτσας). Στους ξένους ηθοποιούς πρόκειται για αφιερώματα και παρουσιάσεις ηθοποιών που θα επισκεφτούν την Ελλάδα με τον θίασό τους (Σόρμα, Νοβέλλι, Μπερνάρ, Ριστόρι), αλλά και αφιερώματα σε ηθοποιούς με αφορμή τον θάνατό τους (Ραχήλ, Κοκλέν).

Δ. Τελευταία σελίδα

Η τελευταία σελίδα του περιοδικού περιλαμβάνει τα «Ολιγόστιχα» που αποτελούνταν από πολύ σύντομες ειδήσεις (μίας με δύο σειρών), λογοτεχνικής και καλλιτεχνικής θεματολογίας ως επί το πλείστον, καθώς και τις «Εκδόσεις» που αναφέρουν κάποια βιβλία που μόλις είχαν κυκλοφορήσει.

Στα «Ολιγόστιχα» εντοπίστηκαν 315 θεατρικές αναφορές, από αυτές οι 148 αφορούσαν νέα από την Ελλάδα, αντίστοιχης θεματικής με εκείνης των πιο εκτεταμένων άρθρων της προηγούμενης στήλης. Κυριαρχούν και εδώ οι αναφορές στις παραστάσεις θιάσων, κυρίως του Βασιλικού και της Νέας Σκηνής και αργότερα των θιάσων Κοτοπούλη και Κυβέλης (εβδομήντα

τρεις), καθώς και της δράσης των Ελλήνων συγγραφέων και των νέων έργων τους (σαράντα τρεις). Συναντάμε επίσης 117 αναφορές στην ευρωπαϊκή θεατρική επικαιρότητα. Στη στήλη αυτή έχουμε και πάλι ειδήσεις από τη Γαλλία (τριάντα μία) και ακολουθούν εκείνες από την Ιταλία (είκοσι τρεις) και τη Γερμανία (δεκαέξι). Ενδιαφέρον έχει να παρατηρήσουμε ότι συναντήσαμε για πρώτη φορά και αναφορές στην αμερικανική θεατρική ζωή (οκτώ), είτε με τη μορφή περιοδειών Ευρωπαίων ηθοποιών εκεί, είτε με αναφορές στις θεατρικές συνήθειες της χώρας. Τέλος έχουμε και τριάντα τέσσερις αναφορές που αφορούν στο αρχαίο δράμα, είτε πρόκειται για παραστάσεις στο εξωτερικό κυρίως και στην Ελλάδα (είκοσι τρεις), είτε για μεταφράσεις (πέντε) και άρθρα ή διαλέξεις (έξι).

Στις «Εκδόσεις» βλέπουμε 114 τίτλους θεατρικών έργων, από αυτούς οι σαράντα επτά είναι νεοελληνικά θεατρικά έργα, οι σαράντα τέσσερις είναι μεταφράσεις αρχαίων δραμάτων και οι είκοσι τρεις είναι ξένα θεατρικά έργα, είτε μεταφρασμένα είτε στη γλώσσα τους. Εντοπίστηκαν επίσης και δεκατέσσερις θεατρικές μελέτες. Θα ήταν παρακινδυνευμένο σίγουρα να υποθέσουμε πως η εικόνα αυτή απηχεί την εκδοτική δραστηριότητα της περιόδου, καθώς το περιοδικό παρουσιάζει συχνά έργα συνεργατών του και εκδόσεις κειμένων που συνάδουν με την αισθητική και την ιδεολογία του.

Ε. Φωτογραφίες

Τέλος τα *Παναθήναια* μας παραδίδουν και έναν θησαυρό φωτογραφιών ξένων και Ελλήνων ηθοποιών, θεατρικών συγγραφέων, καθώς και παραστάσεων σε Ελλάδα και εξωτερικό. Οι φωτογραφίες αυτές συνήθως συνοδεύουν κάποιο άρθρο, αλλά συναντάμε και φωτογραφικά αφιερώματα χωρίς συνοδεία κειμένου, κυρίως την περίοδο 1908-1912. Έτσι εντοπίστηκαν εβδομήντα πέντε φωτογραφίες ηθοποιών, οκτώ θεατρικών συγγραφέων και δεκατέσσερις παραστάσεων. Από αυτές οι εξήντα επτά είναι στα τεύχη από το 1908 έως το 1912 και αφορούν κυρίως στους ηθοποιούς των θιάσων Κυβέλης και Κοτοπούλη και τις παραστάσεις τους.

Στ. Επίλογος

Το περιοδικό *Παναθήναια* αποτέλεσε έναν φάρο σε μια εποχή που το ελληνικό θέατρο έψαχνε να βρει τον δρόμο του. Δεν πάει με το ρεύμα της θεατρικής πραγματικότητας αλλά προσπαθεί να φτιάξει μια νέα κατεύθυνση, μακριά από ακρότητες, εξ ου και είναι μια κατεύθυνση που δυστυχώς δεν μπόρεσε να επικρατήσει αλλά σίγουρα άσκησε μεγάλη επίδραση στην πορεία του ελληνικού θεάτρου. Από τη μια βοήθησε στην ανάδειξη και καθιέρωση της νέας γενιάς Ελλήνων θεατρικών συγγραφέων και από την άλλη προώθησε την βορειοευρωπαϊκή δραματουργία στην Ελλάδα σε μια προσπάθεια, ίσως, απομάκρυνσης της ελληνικής σκηνής από τη γαλλική επίδραση του βουλεβάρτου. Αποτέλεσε επίσης και ένα πρότυπο φιλολογικού περιοδικού, ως προς τη μορφή και το περιεχόμενο. Για τον σύγχρονο ερευνητή είναι ένας θησαυρός πληροφοριών, τόσο για την ελληνική όσο και την ευρωπαϊκή θεατρική ζωή, αλλά και ένα κομμάτι από το όραμα σπουδαίων πνευματικών ανθρώπων της περιόδου για το ελληνικό θέατρο του μέλλοντος.

ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΟΥ

Το παραμυθόδραμα στο παιδικό περιοδικό *Φάρος* της Κωνσταντινούπολης (1909-1912)

Στα τέλη του 19ου και στις αρχές του 20ού αιώνα, τα σχολικά βιβλία και τα παιδικά περιοδικά, τόσο του ελλαδικού χώρου όσο και εκείνα των ελληνικών κοινοτήτων της διασποράς, στο σύνολό τους, έχουν διδακτικό χαρακτήρα. Επιδιώκουν να ενημερώσουν τα παιδιά για το ένδοξο ιστορικό παρελθόν της Ελλάδας και να εμφυσήσουν την αγάπη για την πατρίδα. Εκτός της φιλοπατρίας, προβάλλονται μέσω των εντύπων αξίες όπως η υπακοή στους γονείς, η ευγένεια, η ειλικρίνεια, η τιμιότητα, η δικαιοσύνη, η επιμέλεια, η υποταγή στο καθήκον, η ολιγάρκεια, η φιλοπονία, η εργασία, η οικονομία, η φιλία, η φιλανθρωπία, η αλληλεγγύη, η ελεημοσύνη. Τα περισσότερα παιδικά περιοδικά αναπαράγουν το πρότυπο της *Διάπλασης των παίδων*[1] (1879), στοχεύοντας στην παροχή τερπνής και ωφέλιμης ύλης, προκειμένου να συμβάλουν στην ηθική διαπαιδαγώγηση των παιδιών. Επισημαίνεται ότι την περίοδο αυτή τα αναγνώσματα που απευθύνονται στο παιδικό κοινό είναι περιορισμένα. Γίνεται, λοιπόν, επιτακτική η ανάγκη να γραφτούν έργα προσανατολισμένα στη παιδική ηλικία.[2] Κατά τον Ν. Γ. Πολίτη, η καλλιέργεια των παιδιών θεωρείται ευκολότερο να επιτευχθεί μέσω των παραμυθιών, επειδή τα παραμύθια διαθέτουν τα στοιχεία του εξωπραγματικού και της φαντασίας που συναρπάζουν τα παιδιά.[3] Ως εκ τούτου, τα παραμύθια, οι θρύλοι, οι λαϊκές δοξασίες και οι παραδόσεις θα αποτελέσουν ένα μέσο διαπαιδαγώγησης αλλά και διασκέδασης. Την ίδια περίοδο, αρκετοί συγγραφείς στρέφονται στη μετάφραση και διασκευή έργων της ξένης λογοτεχνίας. Οι λέξεις και φράσεις «μίμησις», «παράφρασις», «κατά το γαλλικόν», «κατά το αγγλικόν» κ.λπ., δηλώνουν ότι δεν πρόκειται για πρωτότυπα κείμενα. Γνωστά παραμύθια, ελληνικά και ξένα, διασκευάζονται και προσαρμόζονται σύμφωνα με τις παιδαγωγικές αντιλήψεις και τις ανάγκες της εποχής, για να δημοσιευθούν στα παιδικά έντυπα. Σε πολλές περιπτώσεις, τα έργα επιδέχονται διαφορετικές

[1] Σημαντική επίδραση στον ελληνικό παιδικό περιοδικό Τύπο άσκησε το γαλλικό περιοδικό *Magasin d'éducation et de récréation* (1864-1915), το οποίο εκδόθηκε από τους Jean Macé και P.-J. Stahl, ψευδώνυμο του Pierre - Jules Hetzel. Το *Magasin d' éducation et de récréation*, το 1876, απορροφά το περιοδικό *La semaine des enfants*. Το 1916, αντικαθίσταται από το *Journal de la jeunesse* και εκδίδεται με τον τίτλο *Magasin d'éducation et de récréation et Semaine des enfants réunis*. Στη σύνταξή του μετείχαν οι M. Block, G. Flammarion, G. Aston, Lacordaire, E. Legouvé, L. Biart, Th. Bentzon, Ch. Dickens, H. Malot, L. Ratisbonne, J. Lemoinne κ.ά.

[2] Το 1859, ο Νικόλαος Δραγούμης επισημαίνει την ανάγκη ύπαρξης παιδικών βιβλίων που θα «ερεθίζωσι την περιέργειαν» και θα προκαλούν «την εξέγερσιν [...] του έρωτος προς την ανάγνωσιν». Βλ. Νικόλαος Δραγούμης, «Βιβλιοθήκη των Παίδων», *Πανδώρα*, τχ. 10, 1859, σ. 192.

[3] Ν. Γ. Πολίτης, «Περί παραμυθίων παρά τοις νεωτέροις Έλλησι», *Πανδώρα*, τχ. 18, 1867, σσ. 93-95.

προσεγγίσεις και ερμηνείες. Με τον τρόπο αυτό, τα παραμύθια απομακρύνονται από το παραδοσιακό τους πλαίσιο και εντάσσονται σε ένα διαφοροποιημένο σύστημα αξιών.

Κατάλληλα για τα παιδιά θεωρούνται τα έργα εκείνα που εμπνέουν τη χαρά, την ελπίδα, την αγάπη για τη ζωή. Ο κόσμος που προβάλλεται στα παιδικά αναγνώσματα είναι ένας κόσμος ιδανικός. Στον κόσμο αυτόν κυβερνά η δικαιοσύνη και θριαμβεύει η αρετή έναντι της κακίας.[4] Τα στοιχεία αυτά αναδεικνύονται και μέσα από τους μονολόγους και τους παιδικούς διαλόγους, τις κωμωδίες και τα δράματα που φιλοξενούνται στις σελίδες των παιδικών περιοδικών. Συγγραφείς, λογοτέχνες και δραματουργοί που απευθύνονται στο παιδικό κοινό εμπνέονται, κατά κύριο λόγο, από τα παιδικά ελαττώματα, τα παιδικά προτερήματα και τη ζωή του παιδιού της μεσοαστικής κοινωνίας. Τα θεατρικά έργα για παιδιά, την περίοδο αυτή, προορίζονται κυρίως για τις σχολικές εορτές και τις οικογενειακές εκδηλώσεις.

Στην περίπτωση του παιδικού περιοδικού *Φάρος* της Κωνσταντινούπολης (1909-1911),[5] η περιορισμένη χρονική διάρκεια (τέσσερα έτη), η εκδοτική συνέχεια που επιτυγχάνεται από τον Τομάζο Δεπάστα καθώς και η παρουσία μόνιμων συνεργατών στις στήλες του εξασφαλίζουν μια ομοιομορφία στην επιλογή της ύλης και του ύφους ως προς την έκφραση των παιδαγωγικών αντιλήψεων. Την περίοδο αυτή, η ύλη εμπλουτίζεται στον *Φάρο* με νέα λογοτεχνικά είδη. Παρατηρείται μια προτίμηση στα μαγικά παραμύθια, τα οποία καταλαμβάνουν μεγάλο μέρος της ύλης, εκδίδονται σε συνέχειες, όπως τα μυθιστορήματα, ενώ, συχνά, συνοδεύονται από εικονογράφηση. Ο όρος «παραμύθι» ή «παραμύθιον» στα περιεχόμενα, στον τίτλο ή στον υπότιτλο χρησιμοποιείται προκειμένου να ορίσει ένα πλήθος φανταστικών ή αληθοφανών διηγήσεων με ποικίλη προέλευση.[6] Αρκετά συχνά, ο όρος συγχέεται με τον μύθο ή το διήγημα. Ενίοτε, τα παραμυθιακά στοιχεία εντάσσονται σε διαφορετικά αφηγηματικά είδη, ακόμη και σε θεατρικά έργα. Στα τελευταία, τα παραμυθιακά στοιχεία χρησιμοποιούνται προκειμένου να υπηρετήσουν τον διδακτισμό, όπως συμβαίνει εξάλλου και με άλλα λογοτεχνικά είδη.

Στις στήλες του περιοδικού φιλοξενούνται συχνά θεατρικά κείμενα που απευθύνονται στα παιδιά. Τα θέματα που προβάλλονται υπηρετούν το τρίπτυχο: πατρίδα, θρησκεία, αγωγή. Αρκετά εκ των θεατρικών κειμένων επικεντρώνονται στην καθημερινότητα των παιδιών. Τρία μόνο ξεφεύγουν από τα στενά όρια της πραγματικότητας και προσεγγίζουν το εξωπραγματικό και το ονειρικό. Πρόκειται για τις παιδικές σκηνές *Ο Μαγικός καθρέπτης* και *Η Βασίλισσα των Μυρμήκων*, που μπορούν να χαρακτηρισθούν ως παραμυθοδράματα, και *Τα Παιγνίδια*, που προσομοιάζει στο ονειρόδραμα. Στα κείμενα αυτά κυριαρχεί το φανταστικό στοιχείο που αντιπαρατίθεται στον πραγματικό και αληθοφανή κόσμο, απαραίτητη προϋπόθεση για τη δημιουργία του παραμυθοδράματος. Στα έργα αυτά παρεμβαίνουν πρόσωπα προικισμένα με υπερφυσικές δυνάμεις,[7] μυθολογικά όντα, αντικείμενα με μαγικές ιδιότητες, ζώα που μιλούν. Η μετάβαση από τον έναν τόπο στον άλλο πραγματοποιείται με υπερφυσικό τρόπο, η χρονική αλληλουχία καταργείται, ενώ η πραγματικότητα εμπλουτίζεται με φανταστικά στοιχεία.

---

[4] Βίκυ Πάτσιου, *Η Διάπλασις των Παίδων, 1879-1922*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1995, σ. 39.

[5] Από το 1912, το περιοδικό μετονομάζεται σε *Μέλισσα*. Βλ. *Μέλισσα Τ. Δεπάστα*, έτος Α΄, φ. 2 (13) (5 Μαΐου 1912), σ. 19.

[6] Μαριάνθη Καπλάνογλου, *Ελληνική λαϊκή παράδοση. Τα παραμύθια στα περιοδικά για παιδιά και νέους (1836-1922)*, Αθήνα Ελληνικά Γράμματα, 1998, σ. 64.

[7] Βλ. Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre, Édition revue et corrigée*, Paris, éd. Dunod· ελληνική έκδοση: Patrice Pavis, *Λεξικό του Θεάτρου*, Κώστας Γεωργουσόπουλος (γενική εποπτεία), Αθήνα, Gutenberg, 2006, σ. 371.

Το 1909 δημοσιεύεται σε τρείς συνέχειες η σκηνή *Ο Μαγικός καθρέπτης*.[8] Το έργο της Μαρίας Παπαριστείδου αναπτύσσεται σε δεκαπέντε σκηνές. Στο εσωτερικό ενός φανταστικού ανακτόρου, η πριγκίπισσα Αγνή αναρωτιέται εάν οι υπήκοοι του βασιλείου της είναι ευτυχείς. Μέσω ενός μαγικού καθρέφτη, που αποκαλύπτει την αλήθεια, διαπιστώνει ότι στο βασίλειό της επικρατεί διαφθορά, ότι ο έμπιστος, μέχρι τότε, πρωθυπουργός της είναι φαύλος και ότι οι κάτοικοι του βασιλείου είναι δυστυχείς. Στο τέλος του έργου, εμφανίζεται η προστάτιδα της πριγκίπισσας, η Νύμφη Αιθερία, με αρχαιοελληνική ενδυμασία, διάδημα και σκήπτρο και της προσφέρει τον μαγικό καθρέφτη που θα την προστατεύει εφεξής από το ψεύδος.[9] Στο παραμυθόδραμα αυτό, τα ονόματα των ηρώων είναι άλλες φορές προσδιοριστικά του χαρακτήρα τους, όπως η πριγκίπισσα Αγνή, που είναι καλόκαρδη και ενδιαφέρεται για την ευημερία των υπηκόων της, η Πίστις, φίλη της πριγκίπισσας, που ταυτίζεται με την αφοσίωση, ενώ, άλλες φορές, η συγγραφέας καταφεύγει στην ελληνική μυθολογία με την παρουσία της Νύμφης Αιθερίας, κόρης του Ήλιου και αδελφής του Φαέθωνα. Ο μαγικός καθρέφτης που αποκαλύπτει την αλήθεια είναι ένα μοτίβο που απαντάται συχνά στα παραμύθια. Πρόκειται για τα μοτίβα D1311.2 «Ο καθρέφτης που απαντά σε ερωτήσεις» (Mirror answers questions) και D 1323.1 «Ο μαγικός καθρέφτης που μαντεύει» (Magic clairvoyant mirror).[10]

Το έργο *Η Βασίλισσα των Μυρμήκων*,[11] της Παπαριστείδου, που αναπτύσσεται σε έξι σκηνές, είναι μια παραβολή στην οποία πρωταγωνιστούν μια πλούσια φιλάργυρη χήρα και μια φιλεύσπλαχνη πτωχή, η οποία μεταμφιέζεται σε ηλικιωμένη επαίτη, προκειμένου να αποκαλύψει τη φαυλότητα και τη φιλαργυρία της πλούσιας χήρας. Στο έργο, αρετές όπως η καλοσύνη, η φιλευσπλαχνία, η τιμιότητα, και ελαττώματα, όπως η δολιότητα και η φιλαργυρία, εκπορεύονται από τα ζώα, στην προκειμένη περίπτωση τα μυρμήγκια, όπως συχνά συμβαίνει στους λαϊκούς μύθους και τα παραμύθια. Με τον τρόπο αυτόν, διδακτικά στοιχεία και νουθεσίες συνδιαλέγονται με τη φαντασία καθιστώντας το έργο ελκυστικότερο στα παιδιά. Στο παραμυθόδραμα αυτό, τα ονόματα των ηρώων προσδιορίζουν τον χαρακτήρα τους. Συγκεκριμένα, η κυρία Κλειστοχέρη είναι φιλάργυρη, ενώ η δεσποινίς Αγάπη είναι γενναιόδωρη και φιλεύσπλαχνη.

Στην παιδική σκηνή της Παπαριστείδου *Τα Παιγνίδια*,[12] που αναπτύσσεται σε τρεις σκηνές, δύο μικρά παιδιά, την παραμονή της Πρωτοχρονιάς, βλέπουν στο όνειρό τους τις κούκλες τους να ζωντανεύουν και να τους μιλούν. Τα δύο παιχνίδια, μια μαριονέτα και μια κούκλα,

---

[8] Μαρία Παπαριστείδου, *Ο Μαγικός καθρέπτης*, *Ο Φάρος* (Κωνσταντινούπολη), έτος Α΄, φ. 19 (15 Οκτωβρίου 1909), σσ. 296-299, φ. 20 (31 Οκτωβρίου 1909), σσ. 313-315 και φ. 21 (15 Νοεμβρίου 1909), σσ. 330-332. Τα πρόσωπα του έργου είναι: η Αγνή (πριγκίπισσα), η Πίστις (φίλη της), ο Δολομήτις (πρωθυπουργός), ο Ερμύλος (έμπορος), η Αιθέρια Νύμφη (πρόσωπον ορατόν ή αόρατον, κατά βούλησιν), οι Μεγιστάνες, οι ακόλουθοι, οι δούλοι.

[9] Η Νύμφη Αιθερία, απευθυνόμενη στην πριγκίπισσα, λέει: «Το κάτοπτρον αυτό, όπερ κρατείς / Ως οδηγόν σου, κόρη, θα σοι δώσω / Της αληθείας έστω ελεγκτής». Βλ. Μαρία Παπαριστείδου, *Ο Μαγικός καθρέπτης*, *Ο Φάρος*, έτος Α΄, φ. 21 (15 Νοεμβρίου 1909), σ. 332.

[10] Βλ. Antti Aarne, Stith Thompson, *The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography*, Academia Scientiarum, Fennica, FFC 184, Helsinki, 1961, σ. 245˙ Hans-Jörg Uther, *The Types of International Folktales: A Classification and Bibliography Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson*, τόμ.1, Academia Scientiarum Fennica, Helsinki, 2004, σ. 383.

[11] Μαρία Παπαριστείδου (εκ του γαλλικού), *Η Βασίλισσα των Μυρμήκων*, *Ο Φάρος*, έτος Γ΄, φ. 8 (30 Απριλίου 1911), σσ. 118-119 και φ. 9 (15 Μαΐου 1911), σσ. 130-131.

[12] Μαρία Παπαριστείδου (εκ του γαλλικού), *Τα Παιγνίδια*, *Ο Φάρος*, έτος Β΄, φ. 23 (15 Δεκεμβρίου 1910), σσ. 356-357 και φ. 24 (31 Δεκεμβρίου 1910), σσ. 370-371. Τα πρόσωπα του έργου είναι: ο Παύλος (6 ετών), η Μαρία (8 ετών, αδελφή του Παύλου), η Ρόζα (κούκλα κινουμένη), ο Φασουλής (κούκλα κινουμένη).

αποκαλύπτουν στα έκπληκτα παιδιά τις μαγικές τους ιδιότητες. Δεν είναι κοινά παιχνίδια αλλά πνεύματα. Τα έστειλε στη γη η βασίλισσα των πνευμάτων για να ανταμείψουν τα καλά παιδιά και να τιμωρήσουν τα κακά. Στο όνειρό τους, τα παιδιά αναπαράγουν τους ρόλους των δύο φύλων, σύμφωνα με τα κοινωνικά πρότυπα της εποχής. Ο θεσμός του γάμου, το έθιμο της προίκας, η κοινωνική θέση του άνδρα και ο ρόλος της γυναίκας σχολιάζονται από τα δύο μικρά παιδιά. Το θεατρικό αυτό κείμενο αναπτύσσεται σε δύο χρόνους, αυτόν της πραγματικότητας και αυτόν του ονείρου. Κατά την εξέλιξη του έργου, οι δύο χρόνοι συχνά συγχέονται. Στο όνειρο των παιδιών υπεισέρχονται ρεαλιστικά στοιχεία, αναπλάθονται διάλογοι που αφορούν στους ρόλους των δύο φύλων, ενώ η υπακοή επιβραβεύεται και η ανυπακοή τιμωρείται. Στο συγκεκριμένο έργο, η Παπαριστείδου δίνει σκηνικές οδηγίες, σύμφωνα με τις οποίες τους ρόλους των δύο παιχνιδιών, της κούκλας και της μαριονέτας, θα πρέπει να τους παίξουν δύο παιδιά. Το παραμυθιακό στοιχείο της κούκλας που ζωντανεύει απαντάται και στο παραμύθι *Η Βελουρέττα*,[13] το οποίο δημοσιεύεται στο ίδιο περιοδικό. Στην περίπτωση αυτή, δύο κούκλες ζωντανεύουν και βοηθούν την ηρωίδα στην προσπάθειά της να αντιμετωπίσει τους δαίμονες της φύσης.

Στα τρία αυτά θεατρικά κείμενα παρατηρείται η εμψύχωση αντικειμένων, όπως είναι τα παιδικά παιχνίδια, καθώς και ο ανθρωπομορφισμός των ζώων, όπως συμβαίνει στη *Βασίλισσα των Μυρμήκων*. Οι ήρωες είναι συνήθως ενήλικες, εκτός από την περίπτωση του ονειροδράματος *Τα Παιχνίδια*, στο οποίο πρωταγωνιστούν δύο παιδιά. Η αναφορά σε ήρωες με μαγικές ή υπερφυσικές δυνάμεις πραγματοποιείται στο ονειρόδραμα *Τα Παιχνίδια*. Στο έργο αυτό, τη νουθεσία των παιδιών αναλαμβάνει η βασίλισσα των πνευμάτων. Στο παραμυθόδραμα *Ο Μαγικός καθρέπτης* καθοριστική είναι η παρουσία μιας ηλικιωμένης γυναίκας, η οποία κατέχει το μαγικό αντικείμενο, έναν καθρέφτη, που θα καθορίσει την εξέλιξη του έργου. Στο ίδιο θεατρικό κείμενο, η Νύμφη Αιθερία, ένα πρόσωπο ορατό ή αόρατο, κατά την συγγραφέα, παρουσιάζεται ως προστάτιδα της αλήθειας και της δικαιοσύνης. Στα παραμυθοδράματα *Ο Μαγικός καθρέπτης* και *Η Βασίλισσα των Μυρμήκων* ο χρόνος και ο τόπος είναι απροσδιόριστοι, φανταστικοί, ανιστορικοί, όπως συμβαίνει και στα λαϊκά παραμύθια. Συγκεκριμένα, στο πρώτο, η δράση εκτυλίσσεται σε ένα μακρινό βασίλειο, σε ένα απροσδιόριστο ανάκτορο, ενώ στο δεύτερο, σε έναν φανταστικό χώρο, στο βασίλειο των μυρμηγκιών.

Και στα τρία θεατρικά κείμενα είναι εμφανής η προσπάθεια να στραφεί το ενδιαφέρον των παιδιών γύρω από αξίες όπως η καλοσύνη, η υπακοή, η φιλαλήθεια, η φιλευσπλαχνία, η ελεημοσύνη, η αγάπη, ενώ στηλιτεύεται η ανυπακοή, η φιλαργυρία, η διαφθορά, η κατάχρηση εξουσίας. Τα δρώντα πρόσωπα, άλλοτε συνυπάρχουν αρμονικά, άλλοτε αντιπαρατίθενται. Στο τέλος, τα αγαθά πρόσωπα δικαιώνονται, επιβραβεύονται, ενώ τα κακά τιμωρούνται. Οι χαρακτήρες των προσώπων είναι σχηματοποιημένοι και μονοδιάστατοι, όπως συμβαίνει και στα μαγικά παραμύθια.[14] Κυριαρχούν τα αντιθετικά ζεύγη καλό-κακό παιδί, υπάκουο-ανυπάκουο, δίκαιος-άδικος, ενάρετος-διεφθαρμένος, ιδιοτελής-ανιδιοτελής, φιλαλήθης-ψεύτης, γενναιόδωρος-φιλάργυρος.

Στα θεατρικά κείμενα *Ο Μαγικός καθρέπτης* και *Η Βασίλισσα των Μυρμήκων* ακολουθείται μια γραμμική ανάπτυξη του θέματος. Αποφεύγονται οι ανατροπές και η λύση επέρχεται με εύκολο, μαγικό τρόπο, καθώς η θετική έκβαση είναι όχι μόνο δεδομένη αλλά και αναμενόμενη. Στο ονειρόδραμα *Τα Παιχνίδια*, η δραματουργός ακολουθεί ένα πιο πολύπλοκο σχήμα,

[13] Μύρμηξ της Αιολίδος, *Η Βελουρέττα*» (*παραμύθιον*), *Ο Φάρος*, έτος Β΄, φ. 16 (31 Αυγούστου 1910), σσ. 253-254, φ. 17 (15 Σεπτεμβρίου 1910), σσ. 260-261, φ. 18 (30 Σεπτεμβρίου 1910), σσ. 277-279.

[14] Bruno Bettelheim, *Η γοητεία των παραμυθιών*, Αθήνα, Γλάρος, 1995, σ. 19.

καθώς η υπόθεση εκτυλίσσεται τόσο σε παρόντα ρεαλιστικό χώρο-χρόνο όσο και στον φανταστικό χρόνο του ονείρου. Από τα τρία αυτά θεατρικά κείμενα, στον *Μαγικό καθρέπτη*, ένα παραμυθόδραμα με πολλά πρόσωπα που εκτυλίσσεται σε 15 σκηνές, παρατηρούνται συγκρούσεις εξωτερικές και εσωτερικές, στην προσπάθεια της ηρωίδας να επιλύσει δύσκολα προβλήματα, προκειμένου να ανακαλύψει την αλήθεια.

Στα θεατρικά αυτά κείμενα, που βρίθουν παραμυθιακών στοιχείων, κυρίαρχος είναι ο διδακτικός χαρακτήρας. Από το σύνολο, εξάλλου, των δημοσιευμάτων γίνεται εμφανές ότι το περιοδικό στοχεύει στην διαπαιδαγώγηση μέσω της ψυχαγωγίας των παιδιών. Προκειμένου να διαπιστωθεί εάν τα φανταστικά και μαγικά στοιχεία που εντοπίζονται στα θεατρικά κείμενα παρουσιάζουν ομοιότητες με αυτά των παραμυθιών που δημοσιεύονται στο ίδιο περιοδικό, θεωρήθηκε σκόπιμο να γίνει μια συνοπτική παρουσίαση των τελευταίων. Το περιοδικό *Φάρος* φιλοξένησε αρκετά συχνά στις σελίδες του παραμύθια αλλά και ανατολικές διηγήσεις. Ήδη, από το πρώτο φύλλο, το άρθρο που φέρει τον τίτλο «Αντί προλόγου απόλογος»,[15] δεν είναι παρά ένα παραμύθι που εξιστορεί τις συμφορές που υπέστη μια βασίλισσα, όταν ένα πονηρό πνεύμα κομμάτιασε τον μαγικό της μανδύα και εξαφάνισε τις αρετές της. Η βασίλισσα αυτή είναι η Ελλάδα. Το παραμύθι τελειώνει απευθύνοντας έκκληση στο παιδικό κοινό, προκειμένου να μεριμνήσει για την αποκατάσταση του αρχαίου εθνικού μεγαλείου. Άλλωστε, ο Τύπος της εποχής αυτής στόχευε στην ενίσχυση της εθνικής συνείδησης των Ελλήνων της Κωνσταντινούπολης. Ο διδακτισμός διέπει τα περισσότερα παραμύθια που δημοσιεύονται στον *Φάρο*. Πολλές είναι ακόμη οι φορές που το μαγικό στοιχείο χρησιμοποιείται προκειμένου να ενημερωθεί το παιδικό κοινό για τις ανακαλύψεις της επιστήμης, όπως συμβαίνει στο παραμύθι *Η Γη φωτογράφος*,[16] το οποίο εξηγεί στα παιδιά τον κύκλο των σεληνιακών φάσεων. Στο παραμύθι *Κολίβριος. Μύθος ή Ιστορία; Πού; Πότε*,[17] τα παιδιά ενημερώνονται για την αστρονομία, το τηλεσκόπιο, το τηλέφωνο και τα μέσα μαζικής μεταφοράς, όπως το λεωφορείο, ενώ στο *Το ταξίδι ενός ποντικού*[18] τα παιδιά έχουν τη δυνατότητα να μάθουν για τα αξιοθέατα του Παρισιού. Η Βούλα Δάρατζη διασκευάζει τον γνωστό Αισώπειο μύθο για το λιοντάρι και τον ποντικό. Έτσι, στο παραμύθι που δημοσιεύει με τον τίτλο *Ο Λέων και ο ποντικός*[19] συνεχίζει τον μύθο και δίνει μια άλλη εκδοχή, που μαρτυρά την πρόθεσή της να παίξει με γνωστά παραμυθιακά θέματα, χωρίς βέβαια να παραβλέπει το διδακτικό περιεχόμενο. Στην διασκευή αυτή, οι πιο αδύναμοι μπορούν να βοηθήσουν ακόμη και τους ισχυρούς, αλλά όλοι οφείλουν να εργάζονται και να μην καταχρώνται την φιλοξενία και την καλοσύνη που τους προσφέρονται. Στον *Φάρο* δημοσιεύεται ένα παραμύθι με τίτλο *Η ουρά της αλεπούς*.[20] Στον κατάλογο των ελληνικών παραμυθιών

[15] [Συντακτική Ομάδα], «Αντί προλόγου απόλογος», *Ο Φάρος*, έτος Α΄, φ. 1 (20 Ιανουαρίου 1909), σ. 2.

[16] Μαρία Παπαριστείδου, *Η Γη φωτογράφος (παραμύθι)*, *Ο Φάρος*, έτος Γ΄, φ. 2 (31 Ιανουαρίου 1911), σσ. 29-30, φ. 3 (15 Φεβρουαρίου 1911), σσ. 36-37.

[17] Μαρία Παπαριστείδου, *Κολίβριος. Μύθος ή Ιστορία; Πού; Πότε*, *Μέλισσα*, έτος Δ΄, φ. 3 (21 Ιανουαρίου 1912), σσ. 29-30, φ. 4 (28 Ιανουαρίου 1912), σσ. 35-36, φ. 5 (4 Φεβρουαρίου 1912), σσ. 47-49, φ. 6 (11 Φεβρουαρίου 1912), σσ. 59-60, φ. 7 (18 Φεβρουαρίου 1912), σσ. 67-68, φ. 8 (25 Φεβρουαρίου 1912), σσ. 75-76, φ. 9 (3 Μαρτίου 1912), σσ. 85-86.

[18] Σμίλις (εκ της Πινακοθήκης Αθηνών και εκ του Γαλλικού), *Το ταξίδι ενός ποντικού*, *Ο Φάρος*, έτος Α΄, φ. 20 (31 Οκτωβρίου 1909), σσ. 311-313, φ. 21 (15 Νοεμβρίου 1909), σσ. 326-327, φ. 22 (30 Νοεμβρίου 1909), σσ. 348-349, φ. 23 (15 Δεκεμβρίου 1909), σσ. 361-362, φ. 24 (31 Δεκεμβρίου 1909), σσ. 378-381.

[19] Βούλα Δάρατζη, *Ο Λέων και ο ποντικός*, *Ο Φάρος*, έτος Α΄ φ. 5 (15 Μαρτίου 1909), σσ. 72-73, φ. 6 (31 Μαρτίου 1909), σσ. 89-90, φ. 7 (15 Απριλίου 1909), σσ. 110-111, φ. 8 (30 Απριλίου 1909), σσ. 117-118.

[20] Χαρίδημος, *Η ουρά της αλεπούς*, *Μέλισσα*, έτος Δ΄, φ. 5 (26 Μαΐου 1912), σσ. 52-53, φ. 6 (2 Ιουνίου 1912), σσ. 61-62, φ. 7 (9 Ιουνίου 1912), σ. 73.

του Γεωργίου Μέγα (τύπος 155) έχει τον τίτλο *Η αχαριστία (ή φίδι, άνθρωπος και αλεπού).*[21] Κεντρικό θέμα είναι η αχαριστία του ανθρώπου απέναντι στην αλεπού, όταν αυτή ζητά την ανταμοιβή της για τη χάρη που του έκανε να τον σώσει από το φίδι. Ο συγγραφέας αλλάζει τον τίτλο του λαϊκού παραμυθιού καθώς και το τέλος της ιστορίας, αφού το παραμύθι δεν τελειώνει με τον άδοξο θάνατο της αλεπούς, αλλά με τον τραυματισμό και την άδικη ταπείνωσή της.

Σε ορισμένα από τα παραμύθια που δημοσιεύονται στον *Φάρο* εντοπίζονται γνωστοί παραμυθιακοί τύποι και μοτίβα. Χαρακτηριστικά, στο παραμύθι *Ο Μυρσινής*[22] η σύζυγος αναζητά τον αγαπημένο της, τον οποίο συναντά μετά από πολλές δοκιμασίες που αποδεικνύουν την αγάπη και την καλοσύνη της. Η αναζήτηση του χαμένου συζύγου παραπέμπει στον παραμυθιακό τύπο ATH 435 III, (b) «Απώλεια του συζύγου» (Loss of the Husband).[23] Στην περίπτωση αυτή, η γυναίκα χάνει τον σύζυγό της, διότι αποκαλύπτει το μυστικό του (το όνομά του) στις αδελφές της. Στο παραμύθι *Η πριγκήπισσα Ελιάνα*[24] γίνεται αναφορά στον παραμυθιακό τύπο ATH 410, σύμφωνα με τον οποίο η νεράιδα, που δεν προσκλήθηκε στα βαφτίσια του μωρού, θυμώνει και το καταριέται.[25]

Η συνεργασία λογικής και συναισθήματος (νους και καρδιά) αποτελεί το θέμα σε ένα ιδιαίτερα σύντομο παραμύθι, *Ένα μικρό παραμυθάκι (άνευ τίτλου).*[26]

Σχετικά με την παρουσία διηγήσεων ανατολικής προέλευσης στον παιδικό Τύπο, σημειώνεται ότι το περιεχόμενό τους συνήθως προσαρμόζεται προκειμένου να προβληθούν οι ηθικές αξίες. Η προσαρμογή αυτή συχνά οδηγεί όχι μόνο σε αλλαγές των τίτλων αλλά και σε παρεμβάσεις στην ίδια την ιστορία. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του παραμυθιού *Το πουλί που μιλεί. Το δένδρον που τραγουδεί και το χρυσό νερό (παραμύθι).*[27] Η Δάρατζη, που μεταφράζει το παραμύθι από την γαλλική έκδοση,[28] αλλάζει τον αρχικό τίτλο, που προβάλλει το ελάττωμα της ζήλιας και της αντιζηλίας μεταξύ των αδελφών, και δίνει έμφαση στο μαγικό στοιχείο, που είναι περισσότερο ελκυστικό για τα μικρά παιδιά. Όσον αφορά τα ονόματα των ηρώων, η συγγραφέας δεν τα μεταφράζει. Διατηρεί τα περσικά ονόματα των παιδιών, Βαχμάν, Περβίζ και Παριζά. Ταυτόχρονα, όμως, σημειώνει ότι ήταν όμορφα σαν τον ήλιο, τον αυγερινό

---

[21] Γεώργιος Μέγας, *Το ελληνικό παραμύθι, τευχ. 1: Μύθοι ζώων*, Αθήνα, Δημοσιεύματα του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας της Ακαδημίας Αθηνών, αρ. 14, 1978, σσ. 78-81.

[22] Αιολίς, *Ο Μυρσινής (παραμύθιον)*, *Ο Φάρος*, έτος Α΄ φ. 1, (20 Ιανουαρίου 1909), σσ. 12-13.

[23] Βλ. Aarne-Thompson, *The Types of the Folktale*, σσ. 247-248.

[24] Μύρμηξ της Αιολίδος, *Η πριγκήπισσα Ελιάνα (παραμύθιον)*, *Ο Φάρος*, έτος Α΄, φ. 17 (15 Σεπτεμβρίου 1909), σσ. 270-271, φ. 18 (30 Σεπτεμβρίου 1909), σσ. 283-284.

[25] Βλ. Aarne, Thompson, *The Types of the Folktale*, σ. 137· Uther, The *Types of International Folktales*, σσ. 244-245.

[26] Χαρίδημος, *«Ένα μικρό παραμυθάκι» (άνευ τίτλου)*, *Ο Φάρος*, έτος Α΄, φ. 16 (31 Αυγούστου 1909), σσ. 245-247.

[27] Βούλα Δάρατζη (κατά το γαλλικόν), *Το πουλί που μιλεί. Το δένδρον που τραγουδεί και το χρυσό νερό (παραμύθι)*, *Ο Φάρος*, έτος Β΄, φ. 18 (30 Σεπτεμβρίου 1910), σσ. 281-284, φ. 19 (15 Οκτωβρίου 1910), σσ. 297-299, φ. 20 (31 Οκτωβρίου 1910), σσ. 311-312, φ. 21 (15 Νοεμβρίου 1910), σσ. 327-328, φ. 22 (30 Νοεμβρίου 1910), σσ. 343-345.

[28] Η πρώτη μετάφραση στα γαλλικά έγινε από τον Antoine Galland (1646-1715). Ο τίτλος του παραμυθιού ήταν *Les deux sœurs jalouses de leur cadette*. Η πρώτη ελληνική μετάφραση του παραμυθιού περιλαμβάνεται στην έκδοση *Νέα Χαλιμά* του Πολυζώη Λαμπανιτζιώτη. Πρόκειται για την έκδοση των «Χιλίων και Μίας Νυχτών» και των «Χιλίων και Μίας Ημερών» σε εκδόσεις του Λαμπανιτζιώτη. Στην έκδοση αυτή ο τίτλος του παραμυθιού είναι *Ιστορία των δύο αδελφάδων ζηλοτύπων της μικροτέρας τρίτης αδελφής των, και καταδρομή αυτής ανήκουστος*. Ο Λαμπανιτζιώτης δημοσιεύει (1757-1762 και 1791-1794) το έργο *Χίλιες και Μία Νύχτες* από τη μετάφραση του Galland. Το συγκεκριμένο παραμύθι δημοσιεύεται στη δεύτερη φάση (1791-1794), στον τόμο Α΄. Η έκδοση αυτή είναι τετράτομη και φέρει τον τίτλο *Νέα Χαλιμά*.

και την πούλια, στοιχείο που παραπέμπει στον παραμυθιακό τύπο ΑΤΗ 707 «Τα τρία χρυσά παιδιά» (The three golden sons).[29] Ο παραμυθιακός τύπος και οι παραλλαγές του ήταν ιδιαίτερα γνωστές στην Μικρά Ασία. Με τον τρόπο αυτό, αν και το πλαίσιο του παραμυθιού είναι εξωτικό, οι αναγνώστες μπορούν να αναγνωρίσουν αρκετά γνωστά θέματα. Στον σύντομο ανατολικό μύθο *Εκλογή Πρωθυπουργού*[30] επιβραβεύεται η υπομονή, η υπακοή, η ευσυνειδησία και ο σεβασμός προς την ξένη ιδιοκτησία.

Στα παραμυθοδράματα αλλά και στα παραμύθια του περιοδικού *Φάρος*, παρατηρείται ότι τα πονηρά, κακά, άδικα και ζηλόφθονα πρόσωπα τιμωρούνται, συντρίβονται ή εκπίπτουν των θέσεών τους έως ότου μετανοήσουν. Ο διδακτικός χαρακτήρας που διέπει τα θεατρικά κείμενα αλλά και τα παραμύθια εξασφαλίζει το αίσιο τέλος και την επιβράβευση του ήρωα, ενώ ο κακός καταδικάζεται και τιμωρείται. Η επιλογή αυτή προσφέρει στον ανήλικο αναγνώστη ευκρινή πρότυπα.

[29] Βλ. Aarne, Thompson, *The Types of the Folktale*, σσ. 242-243· Uther, *The Types of International Folktales*, σσ. 381-383.

[30] Μαρία Παπαριστείδου, Εκλογή Πρωθυπουργού (ανατολικός μύθος), *Ο Φάρος*, έτος Γ΄, φ. 5 (15 Μαρτίου 1911), σ. 85.

ΧΡΗΣΤΟΣ ΝΤΑΜΠΑΚΑΚΗΣ

Η παρουσία του θεάτρου σε ένα μη θεατρικό περιοδικό: Η περίπτωση του περιοδικού *Οικογενειακός Θησαυρός*

Εισαγωγικές παρατηρήσεις

Σκοπός της παρούσας εισήγησης είναι η διερεύνηση της παρουσίας του θεάτρου σε ένα μη θεατρικό περιοδικό και συγκεκριμένα στο εβδομαδιαίο πολυθεματικό περιοδικό *Οικογενειακός Θησαυρός*. Το περιοδικό αυτό αποτέλεσε επί σειρά ετών ένα από τα δημοφιλέστερα και ως εκ τούτου επιδραστικότερα έντυπα, αφού η ύλη καθώς και η θεματολογία του έβρισκαν απήχηση στο αναγνωστικό κοινό. Στις 27 Απριλίου 1967 εκδόθηκε το τελευταίο υπ' αριθμόν 1482 τεύχος του περιοδικού *Θησαυρός* λόγω της ανόδου του δικτατορικού καθεστώτος, ενώ το πρώτο τεύχος κυκλοφόρησε τη δεκαετία του 1930. Στις 10 Αυγούστου 1967 κυκλοφόρησε το πρώτο τεύχος του *Νέου Οικογενειακού Θησαυρού*, ο οποίος μετονομάστηκε σε *Οικογενειακό Θησαυρό* από το τεύχος 46, ενώ η κυκλοφορία του διεκόπη το 1997.

Σινερομάντζα, διηγήματα, ειδήσεις, γελοιογραφίες (με διασημότερη τη «Χοντρή και τον Ζαχαρία»), ρεπορτάζ και καλλιτεχνικές στήλες είναι μερικές μόνο από τις θεματικές του περιοδικού αυτού. Η σταθερή στήλη με τίτλο «Πίσω από τις κουίντες» φιλοξενούσε πληθώρα ειδήσεων, οι οποίες άπτονταν του θεατρικού γίγνεσθαι, αλλά ταυτοχρόνως έθιγαν τα παραλειπόμενα της θεατρικής ζωής μέσω της παράθεσης λεπτομερειών προς τέρψη του κοινού. Ενδεικτικώς αναφέρουμε την υποενότητα με τίτλο «Θεατρικό κους κους», όπου εντοπίζονται εν είδει κουίζ πολλές πληροφορίες ως προς τα θεατρικά τεκταινόμενα. Πλην της θεατρικής στήλης αυτής, διατρέχοντας το corpus των τευχών του περιοδικού, εντοπίζουμε πολλά αφιερώματα και ρεπορτάζ σε θεατρικούς δημοφιλείς ηθοποιούς καθώς και σε επίκαιρα ζητήματα της εποχής, όπως επί παραδείγματι στις προκληθείσες λόγω μίας επιθεώρησης αντιδράσεις. Επομένως, μεγάλο ερευνητικό ενδιαφέρον παρουσιάζει η διερεύνηση της θεατρικής ύλης υπό το πρίσμα ενός μη θεατρικού περιοδικού ευρείας κυκλοφορίας, το οποίο απευθύνεται σε κοινό, το οποίο δεν είναι a priori θεατρόφιλο ή μυημένο στο θεατρικό σύμπαν.

Η επιλογή των θεατρικών ειδήσεων, η προβολή των ηθοποιών, η ενασχόληση με τα θεατρικά είδη βάσει του βαθμού εμπορικότητας και δημοτικότητας τους αποτελούν ορισμένες πτυχές, οι οποίες χρήζουν μελέτης και περαιτέρω ανάλυσης, δεδομένου ότι ένα περιοδικό έντυπο ως μέσο μαζικής ενημέρωσης δύναται να δημιουργήσει τάσεις και εν πολλοίς να καθορίσει την ίδια τη σχέση του κοινού με το προβαλλόμενο αγαθό, εν προκειμένω, τη θεατρική τέχνη και τους φορείς της. Σημειωτέον, το corpus των υπό εξέταση τευχών καλύπτει κατά βάση τη χρονική περίοδο 1969-1975, ενώ λίγα τεύχη με χρονολογία κυκλοφορίας έως και το 1980 έχουν

αποδελτιωθεί στο πλαίσιο της μελέτης αυτής. Η επιλογή αυτή δεν είναι τυχαία. Η περίοδος αυτή αφενός επηρεάζεται από το δικτατορικό καθεστώς και αφετέρου αποτελεί ένα μεταβατικό στάδιο ως προς τον τρόπο ψυχαγωγίας και διασκέδασης του κοινού, αφού η τηλεόραση ως νέο μέσο ανέτρεψε τις ισορροπίες και δημιούργησε νέα δεδομένα, τα οποία προφανώς και επηρέασαν και τη θεατρική δραστηριότητα.

Θεατρική δραστηριότητα

Μέσω των τακτικών θεατρικών στηλών του περιοδικού *Οικογενειακός Θησαυρός* με τίτλο «Πίσω από τις κουίντες», «Θεατρικό κους κους» και «Θέατρο- Κινηματογράφος» το αναγνωστικό κοινό ενημερωνόταν σε εβδομαδιαία βάση για τη θεατρική δραστηριότητα. Συγκεκριμένα, ακολουθεί μία σταχυολόγηση των επιμέρους θεμάτων, τα οποία θίγονται στις στήλες του περιοδικού, τα οποία αφορούν στη θεατρική ζωή και δραστηριότητα. Πρωτίστως, ο αναγνώστης ενημερώνεται για το ρεπερτόριο της τρέχουσας θεατρικής περιόδου, τη σύνθεση των θιάσων, αλλά και για τις αλλαγές που εντοπίζονται ιδίως σε θεατρικά έργα τα οποία παρουσιάζονται για δεύτερη σεζόν. Κατά βάση, οι θίασοι αυτοί περιλαμβάνουν ιδιαίτερα δημοφιλείς πρωταγωνιστές, οι οποίοι δραστηριοποιούνται και στον κινηματογράφο και στην τηλεόραση. Πολλάκις, μέσω εκτενών άρθρων καθώς και συνεντεύξεων, παρουσιάζονται οι τρέχουσες παραστάσεις. Τα άρθρα αυτά περιλαμβάνουν παροχή στοιχείων ως προς τη σύνθεση του θιάσου, την υπόθεση του έργου και συνοδεύονται από μίνι συνεντεύξεις των βασικών συντελεστών, ήτοι του σκηνοθέτη και των ηθοποιών αλλά και κριτική από τον δημοσιογράφο. Στο τεύχος 118 ο δημοσιογράφος παρακολουθεί την πρόβα τζενεράλε της παράστασης *Η κιβωτός του Νώντα* και παρουσιάζει το έργο με αναλυτικές πληροφορίες.[1] Έμφαση δίδεται στην παρουσίαση αφενός επικείμενων θεατρικών έργων, τα οποία θα μονοπωλήσουν το ενδιαφέρον του κοινού, λόγω των συντελεστών αλλά και του ίδιου του έργου, και αφετέρου τρεχόντων θεατρικών έργων, τα οποία έχουν ήδη εξασφαλίσει τη στήριξη του θεατρόφιλου κοινού και αγγίζουν τα όρια του θεατρικού φαινομένου, όπως, επί παραδείγματι, το θεατρικό έργο *Αγάπη μου Ουά Ουά*. Πράγματι, στο τεύχος 238 φιλοξενείται ένα αφιέρωμα στο έργο αυτό, το οποίο συμπλήρωσε 2.000 παραστάσεις και συνεχίζει ακάθεκτο.[2] Ωστόσο, οι ίδιοι οι πρωταγωνιστές απομυθοποιούν την παράσταση δηλώνοντας τη δυσφορία και την κόπωσή τους από αύτη την αδιάκοπη πορεία της παράστασης επί σειρά ετών.

Επιπλέον, σε κάποια τεύχη εντοπίζουμε και αναφορά στη θεατρική επίδοση των ηθοποιών συνήθως με εγκωμιαστικά σχόλια. Οι περιοδείες των θιάσων κεντρίζουν το ενδιαφέρον του κοινού, εξού και αναφέρεται όχι μόνο το πρόγραμμα της τουρνέ, αλλά και η επιτυχία, την οποία σημειώνουν, καθώς και η αμοιβή των ηθοποιών από τις τουρνέ.[3] Η θερινή θεατρική σεζόν αποτελούσε πάντοτε ένα ιδιαίτερα ενδιαφέρον ζήτημα, το οποίο ασφαλώς και απασχολούσε έντονα τους συντάκτες του περιοδικού, οι οποίοι ήδη από τον χειμώνα ή το αργότερο την άνοιξη ενημέρωναν το κοινό για τις επερχόμενες συνεργασίες, τα σχέδια των θεατρικών επιχειρηματιών. Με τίτλο «Άρχισε η μάχη του καλοκαιριού – Τι παίζουν τα αθηναϊκά θέατρα» γίνεται εκτενής αναφορά στην τρέχουσα θερινή θεατρική περίοδο.[4] Αξιοσημείωτη είναι η αναφορά στην

[1] *Οικογενειακός Θησαυρός*, 4.11.1969, σσ. 14-15.

[2] *Οικογενειακός Θησαυρός*, 22.2.1972, σσ. 42-43.

[3] Η Βουγιουκλάκη συγκέντρωσε 3.500.000 εκατομμύρια δραχμές από περιοδεία στο εξωτερικό. *Οικογενειακός Θησαυρός*, τχ. 473, 24.8.1976, σ. 33.

[4] *Οικογενειακός Θησαυρός*, τχ. 465, 29.6.1976, σσ. 8-9.

αρχή κιόλας του άρθρου για τη θερινή παράσταση του Κουν *Το Φιόρο του Λεβάντε* στο θερινό Θέατρο Τέχνης της οδού Ιουλιανού με την παρατήρηση ότι «ο Κάρολος Κουν είναι αυτός που κρατάει ψηλά τη θεατρική στάθμη».[5] Θα πρέπει να τονίσουμε ότι οι αναφορές στο θέατρο ρεπερτορίου είναι σπανιότερες σε σχέση με το εμπορικό θέατρο, αλλά πάντοτε συνοδεύονται από εγκωμιαστικά σχόλια για τους εκπροσώπους του (Κουν, Μυράτ-Ζουμπουλάκη, Χορν, κ.ά.). Στη συνέχεια του άρθρου αναφέρεται το ρεπερτόριο των εμπορικών θεάτρων Σμαρούλα, Βέμπο, Μετροπόλιταν και Αθηναϊκό Κηποθέατρο και τονίζεται η οξύτητα του ανταγωνισμού και η επιτυχία ή μη των θεατρικών αυτών εγχειρημάτων εκ του αποτελέσματος και των εισπράξεων. Εκτός από τη θεατρική δραστηριότητα των εμπορικών θιάσων συναντούμε και ενημέρωση για τα θερινά θεατρικά φεστιβάλ ως προς το ρεπερτόριο. Εξάλλου, μετά το τέλος της θερινής περιόδου οι συντάκτες προβαίνουν σε έναν απολογισμό της θεατρικής κίνησης τόσο του ελεύθερου θεάτρου όσο και των θεατρικών φεστιβάλ.

Στο τεύχος 233 εντοπίζουμε έναν απολογισμό του έτους 1971 ως προς το θέατρο και τον κινηματογράφο βάσει αριθμητικών στοιχείων.[6] Ιδιαίτερης αναφοράς χρήζει η ενημέρωση ως προς τη διεξαγωγή του Φεστιβάλ «Κηφισιά 1971» με διοργανωτή τη ΧΕΝ Κηφισιάς.[7] Ειδικότερα, το φεστιβάλ μεταξύ άλλων περιλαμβάνει την παρουσίαση θεατρικών έργων από σπουδαστές δραματικών σχολών και τη διεξαγωγή διαγωνισμού θεατρικού έργου. Πρόκειται για μία πρωτοβουλία με απώτερο σκοπό την ετήσια διεξαγωγή του φεστιβάλ αυτού. Το Εθνικό Θέατρο απασχολεί τις θεατρικές στήλες του περιοδικού, αφού τυγχάνουν αναφοράς οι επικείμενες συνεργασίες του με καταξιωμένους Έλληνες ηθοποιούς, όπως τον Κατράκη,[8] αλλά και το Άρμα Θέσπιδος ως πρωτοβουλία του πρώτου θεατρικού οργανισμού της χώρας.[9]

Επίσης, συχνά ανευρίσκουμε πληροφορίες σχετικά με επανεμφάνιση ηθοποιών στο θέατρο ύστερα από παρατεταμένη περίοδο αποχής, συμπλήρωση πολλών παραστάσεων κάποιου θεατρικού έργου, προτάσεις συνεργασίας σε διακεκριμένους Έλληνες σκηνοθέτες, αλλαγή χρήσης κινηματογράφου σε θέατρο, διακοπή παραστάσεων λόγω ασθένειας ηθοποιού, κινηματογραφική μεταφορά δημοφιλών θεατρικών έργων, σήμανση έργου ως ακατάλληλου, παραλειπόμενα θεατρικών παραστάσεων, θεατρικά σχέδια ηθοποιών, αλλαγή σχεδίων για θεατρικούς θιάσους, δηλώσεις ηθοποιών και συγγραφέων για διάφορα θέματα, καινοτομίες θεατρικών επιχειρηματιών, ενημέρωση για τη χειμερινή θεατρική περίοδο.

Στο τεύχος 127 αναφέρεται η απονομή του πρώτου Κρατικού Βραβείου Θεάτρου στους Στρατή Καρρά και Γρηγόρη Βαφιά από τον υφυπουργό Προεδρίας κατόπιν εισήγησης τριμελούς Επιτροπής αποτελούμενης από τους Χάρη, Ουράνη και *Βόκοβιτς*,[10] ενώ στο τεύχος 675 στο πλαίσιο αλλαγής σχεδίων ενός θιάσου λόγω μειωμένης προσέλευσης του κοινού ο συντάκτης αναφέρει τον όρο «αρπαχτή» σπεύδοντας να ερμηνεύσει τον όρο αυτό για τους μη μυημένους αναγνώστες.[11]

---

[5] *Ό.π.*

[6] *Οικογενειακός Θησαυρός*, 18.1.1972, σσ. 12-13.

[7] *Οικογενειακός Θησαυρός*, τχ. 197, 11.5.1971, σ. 41.

[8] *Οικογενειακός Θησαυρός*, 8.8.1972, σ. 21.

[9] *Οικογενειακός Θησαυρός*, 12.9.1972, σ. 20.

[10] *Οικογενειακός Θησαυρός*, 6.12.1969, σ. 45.

[11] *Οικογενειακός Θησαυρός*, 8.7.1980, σ.14.

Σχέση θεάτρου – τηλεόρασης

Ένα ιδιαίτερα ενδιαφέρον εύρημα της έρευνας μας είναι η συχνή αναφορά στη σχέση θεάτρου και τηλεόρασης. Δεδομένου ότι η έρευνα μας εστιάζει κατά κύριο λόγο στα τεύχη της χρονικής περιόδου 1969-1974 είναι χρήσιμη η εξαγωγή συμπερασμάτων στο πεδίο αυτό, αφού η τηλεόραση ήταν ένα σχετικά καινούριο μέσο, του οποίου η λειτουργία σε κάθε περίπτωση δημιούργησε ανακατατάξεις στα υπόλοιπα μέσα. Στο τεύχος 309 πληροφορούμαστε ότι η ΥΕΝΕΔ μετέδιδε μία εκπομπή με τίτλο «Το μικρό μας θέατρο»,[12] μέσω της οποίας προβάλλονταν θεατρικά έργα, ενώ η διακοπή της εκπομπής «Το μεγάλο θέατρο» προκάλεσε την αντίδραση του δημοσιογράφου, διότι τέτοιου είδους εκπομπές (η συγκεκριμένη προέβαλλε θεατρικά έργα Ελλήνων και ξένων συγγραφέων) συμβάλλουν στην ποιοτική αναβάθμιση της τηλεόρασης.[13] Επομένως, είναι σαφέστατη η τοποθέτηση αφενός περί της ποιότητας της θεατρικής τέχνης και αφετέρου περί της ανάγκης τόνωσης της τηλεόρασης με αδιαμφισβήτητα ποιοτικά στοιχεία αμφισβητώντας εμμέσως πλην σαφώς την ποιοτική στάθμη των προγραμμάτων της και κατ' επέκταση την επίδραση αυτών στο τηλεοπτικό κοινό. Χαρακτηριστική, εξάλλου, είναι η δήλωση της Βουγιουκλάκη ότι «η τηλεόραση είναι ένα κουτί βλακείας».[14] Η δήλωση αυτή δια στόματος μίας εκ των δημοφιλέστερων ηθοποιών της εποχής της είναι βαρυσήμαντη, αφού απηχεί αφενός τη δυσπιστία προς το νέο τότε μέσο και αφετέρου την ενδόμυχη ανησυχία των ηθοποιών περί τελικής κυριαρχίας της τηλεόρασης επί του θεάτρου με ό,τι αυτό συνεπάγεται.

Ήδη σε πολλές περιπτώσεις η μετάδοση τηλεοπτικών προγραμμάτων ή και αθλητικών γεγονότων είχε άμεσο αντίκτυπο στη θεατρική κίνηση, γεγονός το οποίο επισημαίνεται γλαφυρά από τις στήλες του περιοδικού αυτού. Συγκεκριμένα, στο τεύχος 675 γίνεται αναφορά στην τηλεοπτική αναμετάδοση αγώνων κυπέλλου, λόγω της οποίας σημειώθηκε κατακόρυφη μείωση των θεατρικών εισπράξεων και προκλήθηκε έντονη ανησυχία στους θεατρικούς επιχειρηματίες.[15] Το Δελφινάριο ήταν ένα εκ των λιγοστών θεάτρων, το οποίο αντεπεξήλθε επιτυχώς στην πίεση αυτή, ενώ και το κοινό των αναψυκτηρίων μειώθηκε αρκετά κατά τις μέρες μετάδοσης των αγώνων. Μολονότι και σήμερα παρατηρείται αντίστοιχο φαινόμενο κατά τη διάρκεια μεγάλων αθλητικών γεγονότων, ωστόσο θα πρέπει να αναλογισθούμε ότι την περίοδο εκείνη η τηλεόραση ήταν ένα νέο μέσο και συνεπώς δεν είχε ακόμη παγιωθεί στη συνείδηση των θεατρικών επιχειρηματιών η επικράτηση της τηλεοπτικής αναμετάδοσης αθλητικών γεγονότων και οι επακόλουθες συνέπειες επί των θεατρικών εισπράξεων. Εξάλλου, η μείωση των εισιτηρίων παρατηρούταν και κατά τη μετάδοση δημοφιλέστατων τηλεοπτικών προγραμμάτων, όπως *Ο άγνωστος πόλεμος* του Νίκου Φώσκολου. Σύμφωνα με τη συνέντευξη, την οποία παραχώρησε ο πρωταγωνιστής Άγγελος Αντωνόπουλος, κάθε Παρασκευή, ημέρα προβολής του σήριαλ, παρατηρείται μείωση των θεατρικών εισιτηρίων.[16] Το τηλεοπτικό αυτό φαινόμενο με τηλεθέαση άνω του ενός εκατομμυρίου τηλεθεατών άσκησε πίεση στο θέατρο, αφού αποτελούσε μία δωρεάν ψυχαγωγία του κοινού και ταυτόχρονα προσέφερε ένα άρτιο αποτέλεσμα. Επιπλέον, σε αρκετές περιπτώσεις συναντούμε συνεντεύξεις και άρθρα, στα οποία το βασικό θέμα είναι η τηλεοπτική πορεία του πρωταγωνιστή, αλλά γίνεται και αναφορά στο θέατρο. Συγκεκριμένα, σε συνέντευξη του με αφορμή τη δημοφιλή τηλεοπτική εκπομπή *Ο ονειροπαρμένος*, στην οποία

[12] *Οικογενειακός Θησαυρός*, 3.7.1973, σ. 45.
[13] *Οικογενειακός Θησαυρός*, τχ. 290, 20.2.1973, σ. 45.
[14] *Οικογενειακός Θησαυρός*, τχ. 264, 22.8.1972, σ. 45.
[15] *Οικογενειακός Θησαυρός*, 8.7.1980, σ. 15.
[16] *Οικογενειακός Θησαυρός*, τχ. 237, 15.2.1972, σσ. 42-43.

πρωταγωνιστεί, ο Κώστας Βουτσάς δηλώνει ότι ουδέποτε ήταν αντίθετος στην τηλεόραση, αφού είναι κι εκείνη ένα μέσο προβολής και κέρδους όπως το θέατρο και ο κινηματογράφος.[17]

Σε άλλο τεύχος ένα άρθρο με τίτλο «Εξωβαρτανικές δραστηριότητες» ενημερώνει τον αναγνώστη για τη θεατρική και κινηματογραφική δραστηριότητα του κεντρικού πρωταγωνιστή του σήριαλ *Ο άγνωστος πόλεμος* Βαρτάνη.[18] Επομένως, στον απόηχο τηλεοπτικών επιτυχιών ο αναγνώστης πληροφορείται και για ορισμένα θεατρικά τεκταινόμενα. Στο τεύχος 853 ο Αρτέμης Μάτσας προτείνει τη δημιουργία χριστουγεννιάτικης τηλεοπτικής εκπομπής με θέμα «Τα Χριστούγεννα στα παλιά θέατρα», πρόταση η οποία κατά τη γνώμη του γράφοντος επιτελεί διττή αποστολή, ήτοι την ποιοτική αναβάθμιση της τηλεόρασης, αλλά και την προβολή του θεάτρου μέσω ενός δημοφιλούς μέσου.[19] Σημειωτέον, την περίοδο εκείνη πολλά θεατρικά έργα διασκευάζονταν σε τηλεοπτικά σήριαλ και σημείωναν μεγάλη επιτυχία.

Αναφορά σε βετεράνους ηθοποιούς και παλαιά θέατρα

Στις θεατρικές στήλες του περιοδικού εντοπίζουμε πληθώρα αναφορών σε βετεράνους θεατρανθρώπους και ηθοποιούς, σε θέατρα του παρελθόντος καθώς και σε θεατρικά δημοσιεύματα περασμένων δεκαετιών. Συγκεκριμένα, στο τεύχος 309 συναντούμε άρθρο με τίτλο «Τι απέγιναν οι βετεράνοι;» ο συντάκτης αναφέρεται στους βετεράνους του θεάτρου, όπως Ξανθόπουλο, Βούρτση, Κακαβά, Φούντα, οι οποίοι το τελευταίο διάστημα απέχουν από τη θεατρική δράση, ενώ πλέον το θέατρο και ο κινηματογράφος βρίθουν από ατάλαντους ηθοποιούς, οι οποίοι σταδιοδρομούν και μάλιστα σημειώνουν επιτυχίες.[20] Επιπροσθέτως, στο τεύχος 197 εντοπίζουμε το εξής:

> Τον διάσημο χθες που σήμερα βρίσκεται ξεχασμένο τιμούν κάθε χρόνο τα λαμπρότερα αστέρια που βρίσκονται στο Παρίσι δημιουργώντας μια εορτή που επισκιάζει σε μεγαλοπρέπεια κάθε προηγούμενη του έτους και στην οποία οι μεγάλοι αστέρες κάνουν κάθε είδους επίδειξη. Η βραδιά σημειώνει θρίαμβο από κάθε άποψη και την τιμούν οι σπουδαιότεροι εκπρόσωποι της πολιτικής ζωής της Γαλλίας, των Τεχνών και των Γραμμάτων. Στον τόπο μας, τα χθεσινά λαμπρά αστέρια της σκηνής πένονται κυριολεκτικά με τη σύνταξη πείνας που παίρνουν. Δεν θα μπορούσε το Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών, στο οποίο οφειλόταν η πρωτοβουλία της αξέχαστης «Ημέρας του ηθοποιού» να καθιερώσει μια παρεμφερή ετήσια εκδήλωση; Ο κ. Κ. Παπαχρήστος είναι δραστήριος, ας κινηθεί λοιπόν και σ' αυτό τον τομέα.[21]

Η πρόταση αυτή του συντάκτη περί βράβευσης των παλαίμαχων ηθοποιών αποδεικνύει την έντονη ανησυχία για το μέλλον των αστέρων, οι οποίοι πλέον ζουν σε συνθήκες εξαθλίωσης, αλλά και τον σεβασμό των νεότερων για την προσφορά και το ταλέντο τους.

[17] *Οικογενειακός Θησαυρός*, τχ. 309, 3.7.1973, σσ. 42-43.
[18] *Οικογενειακός Θησαυρός*, τχ. 264, 22.8.1972, σ. 21.
[19] *Οικογενειακός Θησαυρός*, 5.12.1983, σ. 38.
[20] *Οικογενειακός Θησαυρός*, 3.7.1973, σ. 21.
[21] *Οικογενειακός Θησαυρός*, 11.5.1971, σ. 41.

Για τον σκηνοθέτη και μέγα δάσκαλο Δημήτρη Ροντήρη συναντούμε δύο αναφορές. Στο τεύχος 262 τίθεται το ζήτημα γιατί το όνομα του δημιουργού, εμπνευστή και εμψυχωτή των Επιδαυρίων δεν αναφέρεται πουθενά.[22] Με δεδομένη την προσφορά του ειδικά στο πεδίο της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας θα έπρεπε να τυγχάνει αναγνώρισης ιδίως από τους μαθητές του, οι οποίοι είναι πλέον οι λαμπρότεροι πρωταγωνιστές του ελληνικού θεάτρου. Σε άλλο τεύχος επισημαίνεται με ιδιαίτερη χαρά η τιμή, την οποία επεφύλαξε η Ασπασία Παπαθανασίου στον δάσκαλο Ροντήρη, όταν εκείνος παρακολούθησε την παράσταση της *Ηλέκτρας*.[23] Η τραγωδός κατά την υπόκλιση απευθύνθηκε στο κοινό και εκθείασε την προσφορά του δασκάλου της.

Αξιοσημείωτη είναι και η αναφορά σε δύο θέατρα, τα οποία δεν λειτουργούν πλέον. Ο αναγνώστης πληροφορείται εμμέσως ότι το θέατρο Σαμαρτζή στην οδό Καρόλου ξεκινούσε τις θερινές παραστάσεις του κάθε χρόνο στις 21 Μαΐου,[24] ενώ σε άλλο τεύχος ο συντάκτης ενημερώνει για την επικείμενη κατεδάφιση του θεάτρου Κοτοπούλη στην Ομόνοια, ενός ιστορικού θεάτρου, και τοποθετείται υπέρ της δημιουργίας μιας αναμνηστικής πλάκας στο σημείο, όπου κάποτε δέσποζε το θέατρο ως ένας ελάχιστος φόρος τιμής.[25] Αξιοσημείωτη είναι και μία αναφορά στο τεύχος 196 σε «κιτρινισμένα φύλλα εφημερίδων», όπου γίνεται μνεία σε ένα άρθρο του Ιουλίου 1873 για τον εισπρακτικό θρίαμβο της οπερέτας *Μασκώτ* στο θέατρο του Νέου Φαλήρου (το οποίο κατεδαφίσθη πέρυσι), καθώς και για την τιμολογιακή πολιτική του θεάτρου (αντίτιμο εισιτηρίου 1 δραχμή και μία πεντάρα, συμπεριλαμβανομένων του θεάματος, του εισιτηρίου του τρένου αλέ-ρετούρ και του θαλάσσιου μπάνιου).[26]

Θέματα για τον κλάδο των ηθοποιών

Κατά την έρευνα του πρωτογενούς υλικού διαπιστώσαμε πληθώρα αναφορών και δημοσιευμάτων απτομένων του κλάδου των ηθοποιών αλλά και της πορείας και λειτουργίας της θεατρικής σκηνής εν γένει. Ενδεικτικά αναφέρουμε τα ακόλουθα: Στο τεύχος 355 αναφέρεται η διεξαγωγή αρχαιρεσιών στο Ελληνικό Κέντρο του Διεθνούς Ινστιτούτου Θεάτρου. Καμία αλλαγή δεν σημειώθηκε στη σύνθεση του Διοικητικού Συμβουλίου και το κλίμα ήταν εγκάρδιο, ωστόσο η πρόταση ενσωμάτωσης των ηθοποιών και των σκηνοθετών, οι οποίοι δραστηριοποιούνται στον χώρο της τηλεόρασης, προκάλεσε σφοδρές αντιδράσεις, διότι κατά την κοινή αντίληψη τα άτομα αυτά ήταν μεν προβεβλημένα, αλλά χωρίς ιδιαίτερη καλλιτεχνική αξία. Σημαντικό ζήτημα για τους ηθοποιούς είναι και το μεγάλο ποσοστό ανεργίας[27]. Στο τεύχος 465 ο δημοσιογράφος τονίζει ότι τον Ιούνιο θα αποφοιτήσουν από τις δραματικές σχολές («υπεύθυνες και ανεύθυνες, άξιες του προορισμού τους ή κερδοσκοπικές επιχειρήσεις») 150 νέοι ηθοποιοί εξασφαλίζοντας παράλληλα την Άδεια Ασκήσεως Επαγγέλματος Ηθοποιού επισημαίνοντας την αδυναμία απορρόφησης τους στην αγορά εργασίας και προτείνοντας αφενός να θεωρηθεί κορεσμένο το επάγγελμα και να γίνονται κατόπιν αυστηρότατων αντικειμενικών εξετάσεων εξαιρέσεις για πολύ ταλαντούχους νέους και αφετέρου να καταργηθούν κάποια παραθυράκια, αλλά και κάποιες δραματικές σχολές που δίνουν διαβατήριο για τη Χίμαιρα.[28]

[22] *Οικογενειακός Θησαυρός*, 8.8.1972, σ. 20.
[23] *Οικογενειακός Θησαυρός*, τχ. 425, 23.9.1975, σ. 33.
[24] *Οικογενειακός Θησαυρός*, τχ. 237, 15.2.1972, σ. 30.
[25] *Οικογενειακός Θησαυρός*, τχ. 238, 22.2.1972, σ. 39.
[26] *Οικογενειακός Θησαυρός*, 4.5.1971, σ. 39.
[27] *Οικογενειακός Θησαυρός*, 21.5.1974, σ. 31.
[28] *Οικογενειακός Θησαυρός*, 29.6.1976, σ. 33.

Σε άλλο τεύχος αναφέρεται ο συνωστισμός των ηθοποιών στα γραφεία των θεατρικών παραγωγών δύο φορές τον χρόνο αλλά και η συνεχής αύξηση του αριθμού των ηθοποιών με αποτέλεσμα τα υψηλά ποσοστά ανεργίας.[29] Ομοίως, στο τεύχος 212 περιγράφονται οι εντατικές ζυμώσεις για τον σχηματισμό θιάσων με φόντο τη δυνητική ανεργία των ηθοποιών, ενώ ο συντάκτης διατυπώνει τη ρητορική ερώτηση: «Πως μπορεί οι ηθοποιοί μας να μην υποφέρουν διαρκώς από άγχος;».[30] Στο ίδιο μήκος κύματος είναι και το σχόλιο συντάκτη στο τεύχος 473 σχετικά με την ύπαρξη δύο θιάσων, οι οποίοι θα ανεβάσουν έργα με δύο μόνο πρόσωπα, ο οποίος καταλήγει ως εξής: «Σκεφθείτε τι θα γίνει αν ακολουθήσουν κι άλλοι το παράδειγμα τους. Οι ηθοποιοί μας θα πρέπει να αλλάξουν επάγγελμα..».[31] Επιπλέον, στο τεύχος 196 τίθεται το θέμα της καταβολής δώρου Πάσχα στους ηθοποιούς, όπως «το δικαιούται και ο τελευταίος εργάτης».[32] Κάποιοι θεατρώνες ενσωματώνουν το δώρο προκαταβολικά από την αρχή της χρονιάς στον μισθό του ηθοποιού, ενώ ελάχιστοι είναι εκείνοι που είναι συνεπείς σεβόμενοι το λειτούργημα τους και την Πολιτεία. Επιπροσθέτως, σημαντικό θέμα είναι και η αναγκαστική επί της ουσίας συμμετοχή των νέων ηθοποιών σε επιθεωρησιακά συγκροτήματα, προκειμένου να αποφύγουν τον σκόπελο της ανεργίας.[33] Η συμμετοχή στο μπαλέτο ή η ανάληψη ενός βωβού ρόλου είναι η πραγματικότητα, την οποία καλούνται να αντιμετωπίσουν οι νέοι ηθοποιοί, ενώ, κατά τον δημοσιογράφο, μόνο με υπομονή και επιμονή θα κατορθώσουν να αναδειχθούν.

Αξιοσημείωτο είναι και το σχόλιο δημοσιογράφου σχετικά με την έλλειψη ταλέντου και υποκριτικής δεινότητας σε νεαρές ηθοποιούς, οι οποίες συμμετέχουν σε θίασο κωμωδίας και «μπαινοβγαίνουν στη σκηνή πότε ντυμένες πότε ημίγυμνες».[34] Όπως τονίζει ο συντάκτης: «αυτή είναι η καινοτομία που δέρνει το θέατρο μας [...] όλοι κουτσοί στραβοί στο ταλαίπωρο το θέατρο καταφεύγουν [...] που να βρεθεί λοιπόν θέση για τα γνήσια ταλέντα; Ας μη παραπονούνται ορισμένοι για την κρίση του θεάτρου». Σε άλλο τεύχος του περιοδικού σε μία αποστροφή του λόγου του ο δημοσιογράφος διερωτάται «τι γρήγορα που κατασκευάζονται οι θιασάρχες».[35] Συνεπώς, το ζήτημα της αναξιοκρατίας θίγεται άμεσα και υπογραμμίζεται ως μία εκ των σημαντικότερων παθογενειών, οι οποίες μαστίζουν το θέατρο. Τέλος, ιδιαίτερου ενδιαφέροντος είναι και η έρευνα του ψυχιάτρου Μπικάκη σχετικά με το άγχος των ηθοποιών και την τυχόν αντιμετώπισή του μέσω ηρεμιστικών-ναρκωτικών ουσιών κάνοντας σύγκριση με τους αστέρες της κινηματογραφικής βιομηχανίας του Χόλυγουντ.[36] Μάλιστα, η έρευνα περιλαμβάνει και συνέντευξη από δημοφιλείς ηθοποιούς επί του θέματος, όπως Αρώνη, Κωνσταντάρα, Καστρινό, Πάντζα, Εξαρχάκο, Καρρά, Ντάλι, Σταθοπούλου, Λιβανού, Σειληνό.

Αφιερώματα σε ηθοποιούς/σκηνοθέτες

Το περιοδικό συχνά προσέφερε στο αναγνωστικό κοινό αφιερώματα σε δημοφιλέστατους ηθοποιούς με σκοπό την παροχή πληροφοριών από την ιδιωτική τους ζωή καθώς και από άγνωστες στιγμές της σταδιοδρομίας τους. Στο τεύχος 465 εντοπίζουμε ένα δισέλιδο αφιέρωμα στη

[29] *Οικογενειακός Θησαυρός*, τχ. 264, 22.8.1972, σσ. 42-43.
[30] *Οικογενειακός Θησαυρός*, 24.8.1971, σ. 34.
[31] *Οικογενειακός Θησαυρός*, 24.8.1976, σ. 33.
[32] *Οικογενειακός Θησαυρός*, 4.5.1971, σ. 39.
[33] *Οικογενειακός Θησαυρός*, τχ. 473, 24.8.1976, σ. 33.
[34] *Οικογενειακός Θησαυρός*, τχ. 309, 3.7.1973, σ. 20.
[35] *Οικογενειακός Θησαυρός*, τχ. 238, 22.2.1972, σ. 39.
[36] *Οικογενειακός Θησαυρός*, τχ. 355, 21.5.1974, σσ. 30-31.

Βουγιουκλάκη με τίτλο «Η άγνωστη ζωή της Αλίκης».[37] Ο δημοσιογράφος Δ. Αγγελόπουλος καταγράφει τη ζωή της Αλίκης εν είδει μυθιστορηματικής αφήγησης με άγνωστες λεπτομέρειες από την καριέρα της. Μάλιστα, το αφιέρωμα αυτό δεν ολοκληρωνόταν στο τεύχος αυτό, αλλά αποτελούσε εβδομαδιαία συνέχεια και, επιπλέον, περιελάμβανε και μία βραχεία περίληψη των προηγουμένων. Η τεράστια δημοτικότητα, την οποία απολάμβανε η συγκεκριμένη ηθοποιός, καθιστά αυτονόητη την ενασχόληση του περιοδικού ποικίλης ύλης, το οποίο απευθυνόταν στο ευρύ κοινό, με την προσωπική και επαγγελματική ζωή αυτής της καλλιτέχνιδος. Εξάλλου, σε άλλο τεύχος ανευρίσκουμε έτερο αφιέρωμα για τη Βουγιουκλάκη με τίτλο «Τα 15 χρόνια της Αλίκης», όπου παρουσιάζεται αναλυτικά η πορεία της από το 1960 και μετά τόσο ως προς την καλλιτεχνική της πορεία όσο και ως προς την ιδιωτική της ζωή.[38] Αντίστοιχο αφιέρωμα ως προς την άγνωστη ζωή της εντοπίζεται και για την Τζένη Καρέζη, η οποία παραχώρησε στον δημοσιογράφο Δ. Αγγελόπουλο μία μίνι συνέντευξη αποκαλύπτοντας διάφορες λεπτομέρειες.[39] Στο τεύχος 853 συναντούμε μία αναδημοσίευση από το νέο βιβλίο της Σπεράντζας Βρανά *Τα μπουλούκια και εγώ* από τις εκδόσεις Εξάντας.[40] Με τίτλο αφιερώματος «Η Σπεράντζα Βρανά θυμάται. Μια ζωή στο θέατρο και στα παρασκήνια» ο αναγνώστης μέσω της αναδημοσίευσης ενημερώνεται για άγνωστα θεατρικά παρασκήνια με δημοφιλείς ηθοποιούς.

Σημαντικό είναι το αφιέρωμα στον Κουν με τίτλο «Κάρολος Κουν 30 χρόνια μύστης».[41] Ο δημοσιογράφος επί της ουσίας πλέκει το εγκώμιο του μεγάλου σκηνοθέτη τονίζοντας τον ποιοτικό χαρακτήρα του θιάσου του («το αληθινό θέατρο») και παρουσιάζοντας το θεατρικό έργο που παρουσιάζει (*Αμέρικα Ούρρα* του Κλωντ Βαν Ίταλυ). Ιδιαίτερη μνεία γίνεται στην ταινία σκηνοθεσίας Μίμη Κουγιουμτζή και με βασικό θέμα την τριαντάχρονη ως τότε πορεία του Θεάτρου Τέχνης. Μολονότι ο συντάκτης αποθεώνει την προσφορά του Κουν και την τεράστια παρακαταθήκη της ενασχόλησης του με το θέατρο, ωστόσο σπάνια συναντούμε στα τεύχη του περιοδικού αναφορές και πόσω μάλλον αφιερώματα στα θέατρα που ασχολούνται με το κλασικό ρεπερτόριο. Αν αναλογιστούμε το κοινό στο οποίο απευθύνεται το περιοδικό αυτό θα είναι εύκολο να αντιληφθούμε την επιλογή των συντακτών να προβάλουν περισσότερο το εμπορικό θέατρο, καίτοι ορισμένες φορές και μάλλον σποραδικά συναντούμε αναφορές σε θεατρικούς οργανισμούς, οι οποίοι κατά την κοινή λογική δεν απευθύνονται στο ευρύ κοινό, αλλά σε ένα πεπαιδευμένο, θεατρόφιλο κοινό, το οποίο αποζητούσε τη θεατρική πρωτοπορία, τη γνωριμία με σύγχρονους και πολλά υποσχόμενους θεατρικούς συγγραφείς, τη θεατρική μέθεξη, την ψυχαγωγία και όχι τη διασκέδαση.

Διάφορα θεατρικά θέματα

Διατρέχοντας τα τεύχη του περιοδικού εντοπίσαμε και μία πληθώρα θεμάτων, τα οποία παρουσιάζουν άμεσα ή έμμεσα θεατρικό ενδιαφέρον. Στο τεύχος 473 ενημερωνόμαστε για την ίδρυση Πελοποννησιακού Θεάτρου με έμφαση στο νεοελληνικό έργο.[42] Η έδρα του θεατρικού αυτού οργανισμού θα βρίσκεται σε έναν από τους νομούς του γεωγραφικού αυτού διαμερίσματος, αλλά ο θίασος του θα πραγματοποιεί περιοδείες σε όλες τις όμορες περιοχές με σκοπό την επαφή του κοινού της ευρύτερης περιφέρειας με τη θεατρική πράξη. Επισημαίνεται, δε, η

[37] *Οικογενειακός Θησαυρός*, 29.6.1976, σσ. 58-59.
[38] *Οικογενειακός Θησαυρός*, τχ. 127, 6.12.1969, σσ. 50-52.
[39] *Οικογενειακός Θησαυρός*, τχ. 473, 24.8.1976, σσ. 58-59.
[40] *Οικογενειακός Θησαυρός*, 5.12.1983, σσ. 70-71.
[41] *Οικογενειακός Θησαυρός*, τχ. 264, 22.8.1972, σ. 20.
[42] *Οικογενειακός Θησαυρός*, 24.8.1976, σ. 32.

έλλειψη κρατικής επιχορήγησης ως προς την επικείμενη αυτή ίδρυση. Στο ίδιο τεύχος αναφέρεται η διανομή 103.000 θεατρικών εισιτηρίων από την Εργατική Εστία. Δικαιούχοι είναι οι εργατοϋπάλληλοι και οι συνταξιούχοι, οι οποίοι δεν έκαναν χρήση εισιτηρίου κατά τη χειμερινή περίοδο. Προϋπόθεση για τη διανομή είναι η μη ύπαρξη οικονομικών εκκρεμοτήτων των συνταξιούχων στα σωματεία τους.

Έτερες ενδιαφέρουσες θεατρικές αναφορές είναι και οι εξής: 1. Η ορθή επανάληψη στο άρθρο με τίτλο «Απολογισμός Κινήσεως Θεάτρων», όπου ο συντάκτης επισημαίνει ότι το Θέατρο Καλουτά δεν ήταν πέμπτο, αλλά πρώτο σε εισπράξεις,[43] 2. Δείγμα αβρότητας είναι η ανάρτηση πινακίδων στα φουαγιέ ορισμένων θεάτρων, στις οποίες αναγράφονται τα θεατρικά έργα που ανεβάζουν τα υπόλοιπα θέατρα. Η έλλειψη χαιρεκακίας και κομπορρημοσύνης είναι δείγμα πολιτισμού και ευγενούς άμιλλας, [44] 3. Η έναρξη έρευνας του περιοδικού με τίτλο «Θεατρομαμάδες – Ο τρόμος των ηθοποιών και των θεατρικών επιχειρηματιών,[45] 4. Συνέντευξη της διακεκριμένης ηθοποιού Μιράντας Μυράτ για το γυναικείο ζήτημα και τη χειραφέτηση εν γένει. Είναι εντυπωσιακό το γεγονός ότι μία ηθοποιός τέτοιου βεληνεκούς τοποθετείται για ένα θέμα ανεξάρτητο της καλλιτεχνικής της πορείας και υπόστασης,[46] 5. Ομοίως, η κορυφαία τραγωδός και βουλευτίνα Αθηνών Άννα Συνοδινού εμφανίζεται ως μάρτυρας κατηγορίας εναντίον του προκλητικού βιβλίου –και μετέπειτα προκλητικής κινηματογραφικής ταινίας– *Το βαθύ λαρύγγι*. Ο δημοσιογράφος Αρτέμης Μάτσας τη συγχαίρει για τη στάση της και μάλιστα παραθέτει μία δήλωση της επί του θέματος,[47] 6. Αναφορές στον δήμαρχο Πειραιά Σκυλίτση μεσούσης της δικτατορίας, η οποία και τον διόρισε στη θέση αυτή. Ο δημοσιογράφος τον επαινεί, αφενός διότι επιδιώκει την απόκτηση θερινού θεάτρου χωρητικότητας 2.000 θέσεων στην πόλη του Πειραιά χαρακτηρίζοντας μάλιστα τον δήμαρχο ως φιλοπρόοδο[48] και αφετέρου διότι θα προσφέρει καλλιτεχνικές εκδηλώσεις πολύ ενδιαφέρουσες στους δημότες του,[49] 7. Η έντονη σάτιρα στο πρόσωπο των Λάσκαρη και Βοσκόπουλου στο πλαίσιο παράστασης στο θέατρο Μετροπόλιταν προκάλεσε έντονες αντιδράσεις. Το επιθεωρησιακό νούμερο που εκτελείται από τους Καραγιάννη και Κωνσταντίνου αφορά στη σχέση και την επαγγελματική συνεργασία των δύο καλλιτεχνών στο Θέατρο Βέμπο (*Εραστές του Ονείρου*). Χαρακτηριστικό είναι το γεγονός ότι παρατίθεται ολόκληρο το επίμαχο κείμενο του νούμερου με αποτέλεσμα ο αναγνώστης να διαμορφώνει προσωπική άποψη ως προς τον προσβλητικό ή μη χαρακτήρα του εν λόγω κειμένου,[50] 8. Αναφορά στη διαμάχη Βουγιουκλάκη-Μοσχολιού μετά από δήλωση της πρώτης για παρείσφρηση στο θέατρο στοιχείων (μπουζούκια και τραγουδιστές όπως οι Μοσχολιού, Τσιτσάνης, Φλωρινιώτης κ.ά.), τα οποία κατεβάζουν το επίπεδο του κοινού. Οργισμένη η επιστολή της τραγουδίστριας κατηγορώντας την ηθοποιό ότι πρώτη εισήγαγε το μπουζούκι στο θέατρο (*Η κόρη μου η σοσιαλίστρια*) και τονίζοντας την τεράστια προσφορά των Χατζιδάκι, Θεοδωράκη και Ξαρχάκου στο θέατρο. Το άρθρο αφήνει υπόνοιες ότι η έριδα αυτή πιθανότατα ήταν προσχεδιασμένη με σκοπό τη διαφήμιση, η οποία θα εξυπηρετούσε και τις δύο πλευρές.[51]

[43] *Οικογενειακός Θησαυρός*, τχ. 182, 26.1.1971, σ. 39.
[44] *Ό.π.*
[45] *Οικογενειακός Θησαυρός*, τχ. 853, 5.12.1983, σ. 54.
[46] *Οικογενειακός Θησαυρός*, τχ. 425, 23.9.1975, σσ. 8-9.
[47] *Οικογενειακός Θησαυρός*, τχ. 465, 29.6.1976, σ. 32.
[48] *Οικογενειακός Θησαυρός*, τχ. 290, 20.2.1973, σ. 21.
[49] *Οικογενειακός Θησαυρός*, τχ. 355, 21.5.1974, σ. 30.
[50] *Οικογενειακός Θησαυρός*, τχ. 264, 22.8.1972, σσ. 42-43.
[51] *Οικογενειακός Θησαυρός*, τχ. 675, 8.7.1980, σσ. 8-9.

Σύγκριση ποιοτικού – εμπορικού θεάτρου

Ιδιαίτερη μνεία πρέπει να γίνει στη σύγκριση η οποία επιχειρείται ανάμεσα στο ποιοτικό και το εμπορικό θέατρο από τους συντάκτες των θεατρικών στηλών. Μολονότι οι εμπορικές παραστάσεις τυγχάνουν μεγαλύτερης προβολής, ωστόσο σε αρκετά σημεία οι συντάκτες του περιοδικού δηλώνουν σεβασμό στο ποιοτικό θέατρο. Στο τεύχος 233, εν είδει καλλιτεχνικού απολογισμού, επισημαίνεται ότι το θέατρο ποιότητας «έμεινε ζωντανό προσφέροντας στους θεατές τη μεγάλη θεατρική συγκίνηση», ενώ το εμπορικό θέατρο «προσέφερε στους χωρίς αξιώσεις θεατές ευχάριστα εργάκια που στηρίχθηκαν στις ερμηνείες των ηθοποιών».[52] Επιπλέον, εν αντιθέσει προς την πρόζα, το μουσικό θέατρο –μιούζικαλ ή επιθεώρηση– διακατέχεται από άγνοια των πνευματικών και ερμηνευτικών απαιτήσεων της εποχής μας. Δεν εντοπίζεται καμία προσπάθεια ανανέωσης από συγγραφικής πλευράς, ενώ τελικά η πρόζα τροφοδοτεί το μουσικό θέατρο με έμψυχο υλικό. Κατά τον συντάκτη, το μουσικό θέατρο οφείλει σεβόμενο την ιστορία του, αλλά και την προσφορά του στον απλό κόσμο υπό αντίξοες συνθήκες να επιδιώξει τη ριζική του ανανέωση και να ξαναγίνει το προσφιλέστερο θεατρικό είδος για το ευρύ κοινό. Επίσης, στο τεύχος 267 τονίζεται η διάθεση των πρωταγωνιστών της νεότερης θεατρικής γενιάς για την παρουσίαση έργων ποιότητας, ξεφεύγοντας τρόπον τινά από τα κινηματογραφικά τους κλισέ.[53]Αν στο σημείο αυτό προσθέσουμε και τα κολακευτικά σχόλια των συντακτών του περιοδικού για τον Κουν και την πολυεπίπεδη προσφορά του θα διαπιστώσουμε ότι το ποιοτικό θέατρο χαίρει μεν εκτίμησης και σεβασμού, δεν τυγχάνει δε μεγάλης προβολής από τις στήλες του περιοδικού, το οποίο προφανώς ως μία επιχείρηση πρωτίστως επιδιώκει να ταυτιστεί με την πλειοψηφία του αναγνωστικού κοινού και όχι με μία θεατρόφιλη ελίτ, η οποία κατά πάσα πιθανότητα δεν θα αποτελούσε και το αναγνωστικό κοινό του υπό εξέταση περιοδικού.

Σκάνδαλα – ιδιωτική ζωή ηθοποιών

Ιδιαίτερη έμφαση δίδουν οι συντάκτες του περιοδικού στην ιδιωτική ζωή των δημοφιλών ηθοποιών αλλά και στην σκανδαλολογία σχετικά με την επαγγελματική τους πορεία. Ειδικότερα, στο τεύχος 355 γίνεται αναφορά στο ζήτημα του θετού τέκνου της Λαμπέτη, καθώς και στη δικαστική διαμάχη της με τους φυσικούς γονείς αυτού. Ο συντάκτης δηλώνει την αμέριστη συμπαράσταση του περιοδικού στη δημοφιλή ηθοποιό ως προς τη δοκιμασία αυτή.[54] Σε άλλο τεύχος η Λαμπέτη φέρεται να χάνει ένα οικόπεδο έκτασης 808 τ.μ. στη Σαρωνίδα λόγω χρεών ύψους 260.000 δραχμών προς το Ελληνικό Δημόσιο.[55] Η αγάπη και ο σεβασμός του κοινού στην εν λόγω ηθοποιό καθιστούν απολύτως δικαιολογημένη την ενασχόληση του περιοδικού όχι μόνο με την καλλιτεχνική της πορεία, αλλά και με την ιδιωτική της ζωή.

Έτερα ζητήματα που εντοπίζονται ενδεικτικά εν είδει κους κους είναι και τα εξής: σύναψη γάμου ή έκδοση διαζυγίου, προσπάθεια ηθοποιών να τεκνοποιήσουν, διακοπή παραστάσεων λόγω εγκυμοσύνης ηθοποιού, αλλαγή εμφάνισης ηθοποιού, ιδιωτικά ταξίδια ηθοποιών για λόγους ιατρικούς ή αναψυχής και καλλιτεχνικής ενημέρωσης, απώλειες συγγενικών προσώπων ηθοποιών, σύναψη σχέσεων μεταξύ ηθοποιών. Ειδικότερα, στο τεύχος 182 φιλοξενείται αποκλειστική συνέντευξη του νεόκοπου ζεύγους Καραγιάννη-Κωνσταντίνου.[56] Οι δύο ηθοποιοί

[52] *Οικογενειακός Θησαυρός*, 18.1.1972, σσ. 12-13.
[53] *Οικογενειακός Θησαυρός*, 12.9.1972, σσ. 20-21.
[54] *Οικογενειακός Θησαυρός*, 21.5.1974, σ. 31.
[55] *Οικογενειακός Θησαυρός*, τχ. 197, 11.5.1971, σ. 41.
[56] *Οικογενειακός Θησαυρός*, 26.1.1971, σσ. 42-43.

επικεντρώνονται στη γνωριμία τους και μάλιστα αναφέρουν ότι είναι αναγνώστες του *Οικογενειακού Θησαυρού*. Κατ'αυτό τον τρόπο δημιουργείται μια πιο προσωπική σχέση ανάμεσα στο περιοδικό και κατ' επέκταση στους αναγνώστες του με τους ηθοποιούς.

Επιπροσθέτως, θα πρέπει να εστιάσουμε και στα σκάνδαλα που δημοσιοποιούν οι συντάκτες του περιοδικού σε βάρος ορισμένων ηθοποιών. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η σύσταση θιάσου από την Καραγιάννη στο θέατρο Καλουτά.[57] Ωστόσο, φημολογείται ότι ένας βιομήχανος χορήγησε το αμύθητο για την εποχή χρηματικό ποσό των 5.000.000 δραχμών, προκειμένου να κινηθεί όλος ο μηχανισμός για την παραγωγή αυτού του υπερθεάματος. Το άρθρο φιλοξενεί και συνέντευξη της ηθοποιού, ενώ ο συντάκτης τεχνηέντως δε λαμβάνει θέση υπέρ ή κατά αυτών των φημών, προφανώς για να καταστήσει το ρεπορτάζ αυτό αινιγματικό και συνεπώς ελκυστικότερο.

Επιπλέον, δίδεται έμφαση στη δραστηριότητα της Μελίνας Μερκούρη στην ΕΙΡΤ.[58] Στο στόχαστρο τίθενται οι Χατζιδάκις και Μερκούρη σε σχέση με τις θέσεις που κατέχουν στην ΕΙΡΤ. Μάλιστα, ο συντάκτης τονίζει με μελανά χρώματα τη μηνιαία αντιμισθία της Μερκούρη ύψους 28.000 δραχμών από το ΚΘΒΕ, αφού η ηθοποιός δεν προσφέρει τις υπηρεσίες εκεί συμμετέχοντας σε κάποια θεατρική παράσταση, αλλά τελικά θα εμφανισθεί στο πλευρό του Νίκου Κούρκουλου στο αθηναϊκό θέατρο Κάππα στη θεατρική επιχείρηση του συντρόφου της Ντασσέν. Η ιδιότητα της Μερκούρη ως ρεπόρτερ τίθεται στο στόχαστρο του δημοσιογράφου Αγγελόπουλου δεδομένης της ανοχής της Ενώσεως Συντακτών, ενώ σε αντίθετη περίπτωση το ΣΕΗ και η Επιτροπή Άδειας Ασκήσεως Επαγγέλματος δεν θα επέτρεπαν σε έναν δημοσιογράφο να εμφανισθεί σε θεατρική σκηνή ως ηθοποιός.

Επιλογικές παρατηρήσεις

Όπως καθίσταται σαφές από τα ανωτέρω εκτεθέντα στοιχεία το περιοδικό *Οικογενειακός Θησαυρός* ασχολήθηκε αρκετά μέσω των τευχών του με την τέχνη του θεάτρου καλύπτοντας μία ευρεία θεματολογία. Μολονότι οι αναφορές στο ποιοτικό θέατρο ή άλλως θέατρο ρεπερτορίου και στους εκπροσώπους του (Κουν, Μυράτ κ.ά.) είναι θετικότατες, ωστόσο είναι μάλλον περιορισμένες και σποραδικές, αφού οι θεατρικές στήλες του περιοδικού κατά κόρον ασχολούνται με το εμπορικό θέατρο. Η φυσιογνωμία του εντύπου αυτού, το ευρύ και ως εκ τούτου ετερόκλητο αναγνωστικό του κοινό, η απήχηση του εμπορικού θεάτρου στο κοινό λόγω της δημοτικότητας των ηθοποιών, ο περιορισμένος αριθμός του πεπαιδευμένου θεατρόφιλου κοινού με τις αντίστοιχες βεβαίως απαιτήσεις είναι μερικοί μόνο από τους παράγοντες, οι οποίοι συνετέλεσαν στην εμφάνιση της θεατρικής μας ζωής κατ' αυτό τον τρόπο μέσω των τευχών του περιοδικού αυτού. Εξάλλου, δεν πρέπει να λησμονούμε ότι είναι φαύλος κύκλος η παρουσίαση κατεξοχήν του εμπορικού θεάτρου, αφού το κοινό στερούμενο ερεθισμάτων δεν θα επιδιώξει ποτέ τη γνωριμία με το θεατρικό σύμπαν μεγάλων θεατρανθρώπων της εποχής, το οποίο, εν τέλει, παρέμεινε ένας τόπος για τους ολίγους.

[57] *Οικογενειακός Θησαυρός*, τχ. 262, 8.8.1972, σσ. 42-43.

[58] *Οικογενειακός Θησαυρός*, τχ., 425, 23.9.1975, σσ. 42-43.

ΣΟΦΙΑ-ΠΑΝΑΓΙΩΤΑ ΒΛΑΧΑΚΗ

Τα ευθυμογραφήματα του συγγραφικού διδύμου Πολύβιου Βασιλειάδη-Νίκου Τσιφόρου σε αθηναϊκά περιοδικά

Είναι γνωστό στους περισσότερους το συγγραφικό δίδυμο Πολύβιου Βασιλειάδη-Νίκου Τσιφόρου, το οποίο συνεργάστηκε για περίπου δεκαπέντε χρόνια στη δημιουργία θεατρικών έργων αλλά και κινηματογραφικών σεναρίων. Σε αυτό το διάστημα, οι δυο τους μας χάρισαν 47 θεατρικά κείμενα, όλα κωμωδίες, που τα 24 μεταφέρθηκαν στον κινηματογράφο, καθώς και τέσσερις πρωτότυπες κινηματογραφικές ταινίες. Ας θυμηθούμε, για παράδειγμα, το θεατρικό έργο *Το κοροϊδάκι της δεσποινίδος*, το οποίο ανέβασε στις 9.10.1959 στο θέατρο Κοτοπούλη ο θίασος Ντίνου Ηλιόπουλου, με πρωταγωνιστές την αξεπέραστη Τζένη Καρέζη και τον μοναδικό Ντίνο Ηλιόπουλο, και το οποίο έγινε ταινία το 1960 σε σκηνοθεσία Γιάννη Δαλιανίδη, με τους ίδιους πρωταγωνιστές. Ή, ακόμα, το έργο *Η κυρία του κυρίου*, που ανέβηκε επίσης το 1959 στο ίδιο θέατρο με τη Μαίρη Αρώνη και τον Ντίνο Ηλιόπουλο στους κύριους ρόλους και το οποίο προβλήθηκε την ίδια χρονιά της παράστασής του και στη μεγάλη οθόνη, με πρωταγωνιστές τον Ντίνο Ηλιόπουλο και συμπρωταγωνίστρια αυτή τη φορά την Γκέλυ Μαυροπούλου.

Μερικά ακόμα από τα θεατρικά έργα των Πολύβιου Βασιλειάδη-Νίκου Τσιφόρου, που μεταφέρθηκαν στον κινηματογράφο, είναι: *Ο Κλέαρχος, η Μαρίνα και ο κοντός* (1961), *Οι γαμπροί της Ευτυχίας* (1962), *Η γυναίκα μου τρελάθηκε* (1966), *Αχ, αυτή η γυναίκα μου* (1967), *Μια Ιταλίδα απ' την Κυψέλη* (1968), ενώ οι τέσσερις πρωτότυπες κινηματογραφικές τους ταινίες είναι: *Ο γυναικάς* (1957), *Ο τζίτζικας κι ο μέρμηγκας* (1958), *Ο λεφτάς* (1958) και *Ο θησαυρός του μακαρίτη* (1959).

Πολλά τα έργα αυτού του συγγραφικού διδύμου και πολλές οι επιτυχίες, όπως μπορούμε να αντιληφθούμε, τόσο που ο Άγγελος Τερζάκης, γράφοντας μια κριτική στην εφημερίδα *Το Βήμα* το 1959 για το έργο *Η κυρία του κυρίου*, δήλωνε: «Με την *Κυρία του Κυρίου* των κ.κ. Ν. Τσιφόρου και Π. Βασιλειάδη το ελληνικό βουλεβάρτο φτάνει ίσως στο κορυφαίο σημείο του. Το έργο –βιάζομαι να πω– είναι ευφυέστατο, πολύ καλά στημένο, απαλλαγμένο από προστυχιές, χυδαιολογίες, βαναυσότητες, και συνεπέστατα ρωμέικο, με την έννοια πως απεικονίζει σωστά, μια κοινωνική πραγματικότητα που δεν είναι καθόλου κολακευτική και που όμως θα 'λεγε κανένας πως μας κολακεύει!». Θυμίζουμε ότι η υπόθεση του έργου αφορά τον τίμιο λογιστή μιας εταιρίας που αρνείται να δωροδοκηθεί από τον προϊστάμενό του, προκειμένου να ευνοηθεί ένας από τους προμηθευτές της εταιρίας, και τη σύζυγό του που αναλαμβάνει να πάρει την τύχη του σπιτιού της στα χέρια της, να συνεργαστεί με τον προαναφερόμενο προϊστάμενο και να πείσει τον σύζυγό της να επιλέξει τον επιθυμητό προμηθευτή, έτσι ώστε και αυτοί να

πλουτίσουν και να μπορέσουν να ανέλθουν κοινωνικά. Και ο Άγγελος Τερζάκης κλείνει την κριτική του για το έργο λέγοντας: «Προβλέψαμε όλοι, φεύγοντας από την παράσταση, μακριά τη σταδιοδρομία του έργου. Του αξίζει».[1]

Πού οφείλεται, όμως, η τόσο μεγάλη επιτυχία του συγγραφικού αυτού διδύμου, η φυσική συνεργασία του οποίου διακόπηκε από τον θάνατο του Νίκου Τσιφόρου το 1970, η πνευματική του όμως συνεργασία συνεχίστηκε από τον Πολύβιο Βασιλειάδη, ο οποίος ανέλαβε μέχρι το 1995 να ανεβάζει κοινά τους έργα που δεν είχαν προλάβει να δουν τα φώτα της ράμπας; Η απάντηση είναι απλή. Αυτό που ένωνε τον Πολύβιο Βασιλειάδη και τον Νίκο Τσιφόρο δεν μπορεί παρά να ήταν η αγάπη για το λαϊκό θέατρο· αυτό το θέατρο που δημιουργήθηκε από τον απλό λαό, έγινε για τον απλό λαό και προβάλλει κατεξοχήν τη ζωή του απλού λαού. Έτσι, λοιπόν, στο θέατρο, αλλά και στον κινηματογράφο, η ενασχόληση των δύο συγγραφέων με την καθημερινή ζωή και την ανάγκη επιβίωσης του απλού κόσμου, του «κοσμάκη», είναι ο κύριος άξονας γύρω από τον οποίο στρέφονται όλα τα έργα τους όπως, για παράδειγμα, *Ο χρυσός και ο τενεκές*, *Ο θησαυρός του μακαρίτη*, *Οι γαμπροί της Ευτυχίας*, *Αχ, αυτή η γυναίκα μου!*, *Οι νεόπλουτοι*. Το γεγονός αυτό επιβεβαιώνουν, εξάλλου, ο τίτλος και η θεματολογία πολλών από τα βιβλία που έγραψε ο Νίκος Τσιφόρος, όπως τα *Παιδιά της πιάτσας* και *Ο κόσμος κι ο κοσμάκης*.

Είναι γνωστό ότι χαρακτηριστικά του λαϊκού θεάτρου είναι, από τη μια, η απλή ζωηρή γλώσσα και, από την άλλη, το *γελοίο* σε όλες του τις εκδηλώσεις, όπως τις κωμικές καταστάσεις, τη φάρσα και τη σάτιρα. Συνεπώς, σε αυτό το σημείο μπορούμε να διακρίνουμε τα στοιχεία που χαρακτηρίζουν όλα τα έργα του συγγραφικού διδύμου που μας απασχολεί, καθώς οι κωμικές καταστάσεις και οι φάρσες μεταξύ των δραματικών προσώπων αναδύονται αφειδώς στην πλοκή με όχημα την καθημερινή γλώσσα του απλού λαού, η οποία κάποιες φορές μπορεί να παραχωρεί τη θέση της σε επαρχιακά ιδιώματα ή στην αργκό που συνήθιζαν να χρησιμοποιούν οι μάγκες του Πειραιά ή ακόμα και στη λόγια γλώσσα της διάνοιας, με τέτοιο όμως τρόπο ώστε να συμβάλλουν στον απώτερο σκοπό των έργων, που δεν είναι άλλος από την πρόκληση του γέλιου. Ιδιαίτερη βαρύτητα θα θέλαμε να δώσουμε στο στοιχείο της σάτιρας που περιλαμβάνεται στα κοινά πονήματα των δύο συγγραφέων, το οποίο αναλύεται ως σάτιρα των ελληνικών αστικών ηθών, όπως μπορεί κανείς να διαπιστώσει από πολλά έργα τους όπου η ανάγκη των δραματικών προσώπων για κοινωνική καταξίωση και πλουτισμό, αλλά και η τελική διακωμώδησή τους μέσα από κωμικές καταστάσεις αποτελούν βασικό μοτίβο των έργων. Με αφορμή τη σάτιρα, έτσι όπως και στις κωμωδίες του Αριστοφάνη, στα έργα των Βασιλειάδη-Τσιφόρου το πάθημα των χαρακτήρων γίνεται μάθημα για τους ίδιους και τους θεατές, η *κάθαρση*[2] εκλαμβάνεται ως η δίκαιη έκβαση του έργου και η τελική ανακούφιση του κοινού από την ένταση και τα παθήματα των ηρώων, ενώ το θέατρο μετατρέπεται σε μέσο διαπαιδαγώγησης.

---

[1] Άγγελος Τερζάκης, «Η κυρία του κυρίου», εφ. *Το Βήμα*, 2.4.1959.

[2] Είναι σχεδόν βέβαιο ότι ο Αριστοτέλης, εκτός από την *Ποιητική* του, που αναφέρεται στην αρχαία τραγωδία, είχε γράψει ακόμα ένα βιβλίο σχετικά με την αρχαία κωμωδία. Έτσι, όπως ακριβώς και στην *Ποιητική*, όπου ο ίδιος δίνει τον ορισμό της τραγωδίας, στο απολεσθέν βιβλίο για την αρχαία κωμωδία θα έπρεπε να δίνει και τον ορισμό της κωμωδίας. Συνεπώς, με τον ίδιο τρόπο που αναφέρει στον ορισμό της αρχαίας τραγωδίας στην *Ποιητική* τις επιπτώσεις που έχει η παρακολούθηση μιας αρχαίας τραγωδίας για τον θεατή (*δι' ελέου και φόβου περαίνουσα την των τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν*), με τον ίδιο τρόπο θα έπρεπε να αναφέρει και στον ορισμό της κωμωδίας την επίδραση που ασκεί στο κοινό η θέαση μιας κωμωδίας και ποιοι είναι οι τρόποι για να επανέλθει στην αρχική ψυχική του ισορροπία ο θεατής.

Κωμικός χαρακτήρας, λοιπόν, φάρσα, σάτιρα, διαπαιδαγώγηση αλλά και απλή καθημερινή γλώσσα με ζωηρούς διαλόγους είναι μερικά από τα στοιχεία που εμφωλεύουν στο λαϊκό θέατρο και συνοδεύουν τα πονήματα της καλλιτεχνικής παραγωγής του Πολύβιου Βασιλειάδη και του Νίκου Τσιφόρου, τα οποία, όμως, από την άλλη, μπορεί κανείς να διακρίνει με εξαιρετική ευκολία και σε μια ακόμα αγαπημένη ενασχόληση των δύο ανδρών, αυτή της συγγραφής ευθυμογραφημάτων σε αθηναϊκά περιοδικά, με τα οποία οι δύο καλλιτέχνες, ξεχωριστά ο καθένας αυτή τη φορά, δεν έπαψαν να διασκεδάζουν σε εβδομαδιαία βάση και επί χρόνια τους Αθηναίους πολίτες.

Τι είναι, όμως, ακριβώς το ευθυμογράφημα; Όπως προκύπτει από τα δύο συνθετικά της λέξης, πρόκειται ασφαλώς για ένα εύθυμο κείμενο. Στην πραγματικότητα, πρόκειται για μικρές εύθυμες ιστορίες γύρω από καθημερινά στιγμιότυπα της ζωής του απλού λαού, που οι συγγραφείς δομούν επάνω στο κωμικό στοιχείο και τη σάτιρα έχοντας ως στόχο την τέρψη, αλλά και τη διαπαιδαγώγηση του αναγνώστη μέσα από τα παθήματα των ηρώων. Η γλώσσα που χρησιμοποιείται είναι η απλή καθημερινή γλώσσα, ενώ το κείμενο, πέρα από την αφήγηση, αποκτά ζωντάνια και εκφραστικότητα μέσα από τους ζωηρούς διαλόγους που κατασκευάζει ο δημιουργός. Εκ πρώτης όψεως, λοιπόν, πρόκειται για μια ιστορία που δεν απέχει και πολύ από τα θεατρικά έργα του προαναφερόμενου συγγραφικού διδύμου, αλλά και από τα κείμενα του λαϊκού θεάτρου, γενικότερα, καθώς τα βασικά χαρακτηριστικά τους φαίνεται να ταυτίζονται τόσο που να μη διστάζει κανείς να διακρίνει μια άμεση ειδολογική τους διασύνδεση. Και για να ενισχύσουμε ακόμα περισσότερο την άποψή μας για τη διασύνδεση του ευθυμογραφήματος με το λαϊκό θέατρο και το λαϊκό στοιχείο, γενικότερα, προσθέτουμε στα όσα ισχυριζόμαστε το γεγονός ότι και τα ίδια τα περιοδικά στα οποία είχαν θέση τα ευθυμογραφήματά των δύο αντρών, όπως το *Ρομάντζο* και ο *Θησαυρός*, απευθύνονταν κατεξοχήν στον απλό λαϊκό κόσμο και όχι σε ένα πιο μορφωμένο και λόγιο κοινό. Για να προχωρήσουμε, όμως, καλύτερα στην έρευνά μας και να κατανοήσουμε ακριβώς τι είναι το ευθυμογράφημα και ποια η διασύνδεσή του με το λαϊκό θέατρο, κρίνεται απαραίτητο να διαβάσουμε ένα μικρό ευθυμογράφημα του Πολύβιου Βασιλειάδη από τη στήλη «Στο ρυθμό του χιούμορ», με τίτλο *Τα νιάτα και πώς να τ' αποκτήσετε*:

> Το θέμα της παρέας γύρω από τα νιάτα. Αν ήταν δυο φορές. Δυο φορές νιάτα. Και μ' ένα μεγάλο πλεονέκτημα: η δεύτερη φορά, να ήταν και η μεγαλύτερη. Γιατί αυτή τη φορά, θα υπήρχε και η απαραίτητη και πολύτιμη πείρα. Η πείρα της ζωής στην υπηρεσία της νεότητας. Ο μεσόκοπος της παρέας είπε:
> - Θα 'ταν πάρα πολύ χρήσιμη η πείρα.
> Είπε και ο άλλος μεσόκοπος:
> - Βεβαίως και θα ήταν. Αλλά είναι δυνατόν να 'ναι τα νιάτα δυο φορές;
> Απάντησε τρίτος μεσόκοπος της παρέας:
> - Είναι. Υπάρχουν τρόποι.
> - Τι τρόποι, δηλαδή;
> - Να σας εξηγήσω. Διάβασα κάπου, σε σοβαρό περιοδικό, ότι η εισπνοή, η διαιτητική, η αεροθεραπεία, η χαλάρωσις, το γιόγκα και η θαλασσοθεραπεία, είναι σκαλοπάτια για τα δεύτερα νιάτα. Σκαλοπάτια γεμάτα χαρά, αισιοδοξία και ελπίδα. Μπορούμε, λοιπόν, άμα θέλουμε, να ανεβούμε αυτά τα σκαλοπάτια και να φθάσουμε σε κάποια νιάτα.

Ο τέταρτος μεσόκοπος της παρέας που, όπως φαίνεται, ενδιαφερόταν πολύ για τα νιάτα, και τα οποία ήθελε να 'ταν δυο φορές, ρώτησε:
- Δηλαδή, τι σκαλοπάτια είναι αυτά;
- Είπαμε, πολύτιμα! Πρώτα εισπνοή. Πρέπει να ξέρουμε να αναπνέουμε. Είναι ολόκληρη τέχνη. Λίγοι είναι αυτοί που ξέρουν να αναπνέουν κανονικά.
Πετάχτηκε ο πέμπτος μεσόκοπος:
- Δεν νομίζω. Εγώ, όταν είμαι ευχαριστημένος, κι όταν δεν τσακώνομαι με τη γυναίκα μου, αναπνέω και εισπνέω, όπως λέτε, μια χαρά. Όταν, όμως, δεν είμαι, βράσ' τα. Φυσάω και ξεφυσάω, μηδέν εισπνοή.
Συνέχισε ο άλλος, πάντα στα σοβαρά:
- Μετά την αναπνοή, έρχεται η διαιτητική.
- Δηλαδή;
- Δηλαδή, τι θα φάμε, πόσο θα φάμε, και πότε θα πρέπει να φάμε. Χρειάζεται σκέψις, μελέτη και γνώσεις.
Τώρα, είπε ο έκτος της μεσόκοπης παρέας:
- Εδώ, σταθείτε! Δηλαδή, μέσα στα σκαλιά, τα χρυσά σκαλιά των νιάτων είναι και το φαΐ;
- Βεβαίως!
- Τότε, εγώ είμαι μέσα στο κόλπο!
- Πώς είσαι, δηλαδή;
- Κάνω δίαιτα. Μου τη συνέστησε ο γιατρός.
Και απαρίθμησε, ο άνθρωπος, γιατί κάνει δίαιτα και τι παθήσεις έχει.
Είπαν οι άλλοι:
- Πω, πω! Δεν τρως σχεδόν τίποτα!
- Μάλλον. Δηλαδή λίγο. Άρα έχω ελπίδες για δεύτερη νεότητα.
- Εξαρτάται από τη δίαιτα. Μετά είναι η αεροθεραπεία.
- Τι εννοείς αεροθεραπεία;
- Η εξοχή. Ο καθαρός αέρας. Τα δέντρα, το βουνό, η θάλασσα...
Εδώ επενέβη ο έβδομος της μεσόκοπης παρέας:
- Δεν βαριέσαι! Από εξοχή και καθαρό αέρα, εγώ, άλλο τίποτα. Όπως ξέρετε, όλο εκδρομές πηγαίνω.
Δεν πρόλαβε να συνεχίσει και συνέχισε ο πρώτος:
- Που λέτε, μετά τον καθαρό αέρα, έρχεται η χαλάρωσις. Το ρηλάξ, που λένε. Η ξάπλα!
Φώναξε ο όγδοος της παρέας:
- Πώς να ξαπλώσω, που με τρώει η ορθοστασία στο μαγαζί;
- Δεν έχει σημασία. Να χαλαρώνεις πότε-πότε. Μετά να κάνεις γιόγκα.
- Ωχ! Επεχείρησα μια φορά και δέθηκα σε κόμπους.
- Θα συνηθίσεις και θα ξεδένεσαι. Και τέλος, θαλασσοθεραπεία. Δηλαδή, το κολύμπι γενικά. Όλ' αυτά, αν γίνονται με ρέγουλα και συστηματικά, τα νιάτα, φίλτατοι, θα είναι δυο φορές.
Δεν μίλησαν οι άλλοι. Άρχισαν να ρουφούν ρυθμικά τον καφέ τους.
Και είπε ο τελευταίος της παρέας που ήταν όμως κι ο νεότερος. Πολύ νεότερος:

- Εγώ δεν κάνω τίποτε απ' αυτά. Κι αισθάνομαι θαύμα.
Την απάντηση, την έδωσε ένας από τους οκτώ:
- Αφού περνάς ακόμη τα πρώτα νιάτα, κορόιδο είσαι να σκεφτείς τα δεύτερα;
Και συνέχισαν να ρουφούν το καφεδάκι τους.
Να 'ταν τα νιάτα δυο φορές. Είπε ο σοφός άνθρωπος:
- Και λοιπόν; Ας πούμε ότι μπορεί να είναι.
- Λίγο το έχεις εσύ αυτό;
- Ούτε και πολύ. Και θα σας εξηγήσω γιατί. Αν ήταν δυο φορές, τότε θα θέλαμε να ήταν και τρεις, θα θέλαμε να ήταν και τέσσερις. Και δεν θα είχαμε τελειωμό.
Γέλασαν με τη σκέψη του σοφού. Και συμφώνησαν. Ο μόνος από την παρέα που διαφώνησε, ήταν μια κυρία, μάλλον γοητευτική, μάλλον σαραντάρα:
- Εγώ διαφωνώ! ακούστηκε η δροσερή φωνή της.
- Για ποιο πράγμα, κυρία μου;
- Για τα νιάτα. Δηλαδή, διαφωνώ ως προς τις γυναίκες. Οι γυναίκες πάντα έχουν νιάτα. Πάντα είναι νέες. Άρα, αυτό δεν ισχύει γι' αυτές. Ισχύει μόνο για τους άντρες.
Και λέγοντας αυτά, σηκώθηκε και τράβηξε γραμμή για το ινστιτούτο καλλονής.

Είναι προφανές από όσα διαβάσαμε ότι αυτό το ευθυμογράφημα του Πολύβιου Βασιλειάδη περιέχει όλα εκείνα τα στοιχεία που, όπως αναφέραμε, συναντώνται στο λαϊκό θέατρο, καθώς από αυτό δεν λείπει ούτε το κωμικό στοιχείο, ούτε η σάτιρα, αλλά ούτε και η απλή γλώσσα με ζωηρούς διαλόγους. Και είναι λογικό να σκεφτεί κανείς ότι αυτό το κείμενο θα μπορούσε κάλλιστα να αποτελεί σκηνή από ένα θεατρικό έργο ή μια κινηματογραφική ταινία του συγγραφικού διδύμου Βασιλειάδη-Τσιφόρου ή, ακόμα, θα μπορούσε να είναι ένα από τα σκετς που έγραφε ο Πολύβιος Βασιλειάδης και έχουμε ανακαλύψει από την καταγραφή του αρχείου του, που έχει μόλις ξεκινήσει. Σε αυτό το σημείο, λοιπόν, μπορούμε να απομονώσουμε άλλο ένα στοιχείο του ευθυμογραφήματος, που δεν είναι άλλο από τη δυνατότητα δραματοποίησής του, κυρίως λόγω των διαλόγων που περιέχει, ενώ, παράλληλα, το κωμικό του ύφος το εντάσσει στο είδος της κωμωδίας και απαιτεί την παρουσίασή του από έναν κωμικό θίασο. Από την άλλη, η μυθοπλασία, η ύπαρξη διαλόγων και η δυνατότητα δραματοποίησης ήταν τα κριτήρια που οδήγησαν τον Αριστοτέλη να εντάξει τους σωκρατικούς διαλόγους του Πλάτωνα στη λογοτεχνία και, επομένως, τον Δάσκαλο στον κύκλο των ποιητών, όπως συνάγεται από την *Ποιητική* του.[3] Συνεπώς, με βάση αυτά τα ίδια κριτήρια, δηλαδή τη μυθοπλασία, την ύπαρξη διαλόγων και την ικανότητα δραματοποίησης θα καθορίσουμε και εμείς το ευθυμογράφημα ως ένα λογοτεχνικό είδος, το οποίο αν δραματοποιηθεί θα βρίσκεται στον αντίποδα των σωκρατικών διαλόγων, κα-

[3] Σε μικρό χρονικό διάστημα από τη σημερινή παρουσίαση της ανακοίνωσής μου πρόκειται να εκδοθεί η μελέτη μου για τον απολεσθέντα διάλογο *περί ποιητών* και την *Ποιητική* του Αριστοτέλη, στην οποία υποστηρίζω, μεταξύ των άλλων, ότι ο Φιλόσοφος είχε εντάξει τον Πλάτωνα στον κύκλο των ποιητών (δηλαδή των λογοτεχνών, γενικότερα) έχοντας υπόψη ότι ο Δάσκαλος για να γράψει τους σωκρατικούς διαλόγους χρησιμοποίησε τη μυθοπλασία και έδωσε στο κείμενο τη μορφή διαλόγων που παραπέμπουν στη *μιμική* του αρχαίου θεάτρου.

θώς αυτοί θα ανήκαν στο σοβαρό, δραματικό θέατρο, ενώ το ευθυμογράφημα στην κωμωδία.[4] Θα μπορούσε τότε κανείς να το μελετήσει ακόμα και σε σχέση με τους αρχαίους Μίμους του Σώφρονα και του Ηρώνδα, όπου το κωμικό στοιχείο και η φάρσα προσφέρονταν σε αφθονία και με τη μορφή σύντομου σκετς παρουσιάζονταν από κωμικούς θιάσους μίμων.

Όσον αφορά το συγγραφικό δίδυμο που μας απασχολεί, είναι γνωστό ότι ο Πολύβιος Βασιλειάδης έγραφε ευθυμογραφήματα σε εβδομαδιαία βάση στα περιοδικά *Θησαυρός* και *Ρομάντζο* μέχρι τη δεκαετία του '70, ενώ ό Νίκος Τσιφόρος έγραφε αντίστοιχα στα περιοδικά *Ρομάντζο*, *Πάνθεον* και *Ταχυδρόμος* από το 1950 έως το 1970 με τίτλους όπως: *Πρώτα να δεις τη μαμά της* και *Ρολογάκι του χεριού*. Στην παρούσα φάση της έρευνάς μας θα δοθούν περισσότερες πληροφορίες για τα ευθυμογραφήματα που περιέχονται στο αρχείο του Πολύβιου Βασιλειάδη, του οποίου η καταγραφή, όπως αναφέραμε, έχει μόλις ξεκινήσει, σε συνεργασία με τον κάτοχο του αρχείου και ανιψιό του συγγραφέα, Άγγελο Θεοφανίδη, τον οποίο θα θέλαμε και δημόσια να ευχαριστήσουμε για την εμπιστοσύνη που μας έδειξε ως προς τη διαχείριση του σχετικού αρχείου. Στο μέλλον ελπίζουμε να έχουμε την ευκαιρία να δώσουμε περισσότερες πληροφορίες και για τα ευθυμογραφήματα του Νίκου Τσιφόρου, οι οποίες θα συλλεχθούν από το αρχείο που βρίσκεται στην κατοχή της κόρης του, Νάνσυς Τσιφόρου, και η οποία έχει, επίσης, την ευγενική πρόθεση να μας επιτρέψει να το μελετήσουμε.

Έτσι, από τη μέχρι τώρα έρευνά μας στο αρχείο του Πολύβιου Βασιλειάδη, έχουν καταγραφεί 266 ευθυμογραφήματα, ενώ υπολογίζεται ότι υπάρχουν άλλα τόσα. Από το πλήθος των ευθυμογραφημάτων του, τα οποία, όπως έχουμε αναφέρει, γράφονταν σε εβδομαδιαία βάση, μπορεί κανείς να διακρίνει τη μεγάλη παραγωγικότητα του συγγραφέα, αλλά και την έντονη ανάγκη του για συχνή επικοινωνία με το κοινό, που ίσως η διάρκεια των παραστάσεων των θεατρικών έργων του να μην ήταν αρκετή για την πνευματική συνεύρεσή του με αυτό. Κάτι αντίστοιχο θα πρέπει να συνέβαινε και με τον Νίκο Τσιφόρο, ο οποίος, πέρα από τη συγγραφή ευθυμογραφημάτων και θεατρικών κειμένων, είχε προχωρήσει και στη συγγραφή άλλων ιστορικών και αφηγηματικών έργων. Οι στήλες που διατηρούσε ο Πολύβιος Βασιλειάδης στα αθηναϊκά περιοδικά ήταν οκτώ και, από αυτές, οι έξι έφεραν τίτλο, ενώ οι άλλες δύο όχι. Αυτές που έφεραν τίτλο ανέφεραν και το όνομα του συγγραφέα ως υπογραφή στο τέλος του κειμένου και ήταν οι εξής: «Στο ρυθμό του χιούμορ», «Σκηνές Σκίτσα Στιγμιότυπα», «Αντιθέσεις της ζωής», «Η κυρία παντού και πάντα», «Η ζωή κάνει χιούμορ» και «Η ζωή είνε κωμωδία». Στις υπόλοιπες δύο που δεν έφεραν τίτλο ο Πολύβιος Βασιλειάδης δεν υπέγραφε με το ονοματεπώνυμό του, αλλά με τα ψευδώνυμα Α.Α. και Α.Ω., με κεφαλαία γράμματα, και, ίσως, με αυτά να ήθελε να υπονοήσει την καλή ποιότητα του γραπτού, μιας και τα παραπάνω γράμματα του ελληνικού αλφαβήτου συνήθως συμβολίζουν την καλή ποιότητα των πραγμάτων γενικότερα. Τα περισσότερα ευθυμογραφήματα που βρίσκονται στο αρχείο του έχουν γραφτεί για τη στήλη «Η ζωή είνε κωμωδία» στο περιοδικό *Ρομάντζο*, ενώ από τη σχετική μας έρευνα προκύπτει το ιδιαίτερο ενδιαφέρον του Βασιλειάδη για τη μελέτη της ιδιοσυγκρασίας του γυναικείου φύλου, το οποίο, όχι μόνο διαφαίνεται από το ευθυμογράφημα που διαβάσαμε προηγουμένως, όπως και από άλλα ευθυμογραφήματα που περιέχουν γυναικεία πρόσωπα, αλλά γίνεται προφανές και από τις στήλες «Οι αντιθέσεις της ζωής» και «Η κυρία παντού

[4] Η πιο πρόσφατη δραματοποίηση των σωκρατικών διαλόγων είναι η παράσταση *Η αληθινή απολογία του Σωκράτη* από το Θέατρο Τέσσερις Εποχές, σε θεατρική προσαρμογή της Γιούλης Ζήκου, το οποίο βασίζεται στην *Απολογία* και τον *Κρίτωνα* του Πλάτωνα και την *Αληθινή απολογία του Σωκράτη* του Κώστα Βάρναλη (περίοδος παραστάσεων 07.10.2013-09.04.2014).

και πάντα», όπου η ενασχόληση με τη γυναίκα και τον τρόπο σκέψης της είναι τα κυρίαρχα χαρακτηριστικά των κειμένων.

Κλείνοντας την έρευνά μας, θα λέγαμε ότι το ευθυμογράφημα αποτελούσε, από τη μια, έναν επιπλέον τρόπο έκφρασης του συγγραφικού διδύμου Πολύβιου Βασιλειάδη-Νίκου Τσιφόρου και, από την άλλη, εξασφάλιζε τη διαρκή επικοινωνία του με το κοινό. Η μορφή των ευθυμογραφημάτων τους τα κατατάσσει στα λογοτεχνικά κείμενα, ενώ το περιεχόμενο και η θεματολογία τους προσδίδουν σε αυτά λαϊκά χαρακτηριστικά. Η ικανότητα δραματοποίησής τους, όπως φαίνεται και από τους ζωηρούς διαλόγους του ευθυμογραφήματος που διαβάσαμε, θα μπορούσαν να τα εντάξουν στο ρεπερτόριο ενός κωμικού θιάσου, γεγονός που ευχόμαστε να συμβεί στο μέλλον, αν βρεθεί ένας σεναριογράφος ή ένας σκηνοθέτης που θα εκτιμήσει την αξία τους και θα τολμήσει να καταπιαστεί με κάτι εντελώς καινούργιο και διαφορετικό και τα διασκευάσει για να τα παρουσιάσει στο ελληνικό κοινό.

ΕΛΕΝΗ ΠΕΤΡΙΤΣΗ

Η *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση* ως θεατρική επιθεώρηση

Στο πλαίσιο των πολιτικοοικονομικών συσχετισμών μετά τον Β΄ Π.Π. και της άμεσης κινητοποίησης των ξένων δυνάμεων για την εξασφάλιση της πολιτισμικής τους επιρροής στην Ελλάδα η εκδοτική δραστηριότητα αποτέλεσε μια από τις πολλές πτυχές της δραστηριότητας της Βρετανίας στον τομέα του πολιτισμού στη χώρα μας. Η ήπια ισχύς (soft power) της πολιτισμικής διπλωματίας προτάχθηκε μετά τις βαρβαρότητες του πολέμου και συναρτήθηκε με την κοινή παραδοχή των κρατών για την ανάγκη επένδυσης σε μια πολιτισμική δημοκρατία μέσω του σεβασμού της πολιτισμικής διαφορετικότητας.

Η κυκλοφορία της *Αγγλοελληνικής Επιθεώρησης/Anglo-Greek Review* ξεκίνησε τον Μάρτιο του 1945 με πρωτοβουλία και οικονομική ευθύνη της Αγγλοελληνικής Υπηρεσίας Πληροφοριών, η οποία διατηρούσε τότε γραφεία στην Αθήνα. Τον Φεβρουάριο του 1946, η Υπηρεσία Πληροφοριών κλείνει και παραδίδει τη σκυτάλη ως προς την έκδοση του περιοδικού στο Βρετανικό Συμβούλιο της Αθήνας, το οποίο συνεργάζεται με τον εκδοτικό οίκο Ίκαρο και αναλαμβάνει από τότε την έκδοσή του. Διευθυντής της *Αγγλοελληνικής Επιθεώρησης* κατά την πρώτη περίοδο της κυκλοφορίας της, δηλαδή από το 1945 μέχρι το 1952, ορίστηκε ο Γιώργος Κατσίμπαλης, κάτι που ωστόσο δεν αναφέρθηκε ποτέ στο περιοδικό. Μετά την παραίτηση του Κατσίμπαλη το 1952, η κυκλοφορία του περιοδικού διακόπηκε μέχρι το καλοκαίρι του 1953, όταν σε αυτή τη δεύτερη φάση της συνάντησης του περιοδικού με το κοινό τη διεύθυνση αναλαμβάνει ο στενός συνεργάτης και φίλος του Κατσίμπαλη, Γιώργος Π. Σαββίδης.

Η *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση* αυτοπροσδιορίστηκε ως μια επιθεώρηση για την τέχνη, τη λογοτεχνία, την επιστήμη και την καθημερινή ζωή και ξεκίνησε στα δύο πρώτα τεύχη ως δίγλωσση έκδοση, στα ελληνικά και στα αγγλικά, κάτι που ωστόσο δεν συνεχίστηκε στην πορεία. Ο στόχος αυτής της εκδοτικής απόπειρας, σύμφωνα με δύο άρθρα του πρώτου τεύχους –ένα του Βρετανού πρέσβη στην Αθήνα, Rex Leeper, με τίτλο *η Αγγλοελληνική Φιλία*,[1] και ένα δεύτερο του Κώστα Ουράνη, με τίτλο *Τι αισθανόμαστε για την Αγγλία*,– ήταν η καλλιέργεια και η διατήρηση της μακρόχρονης αγγλοελληνικής φιλίας και η πολιτισμική επαφή και βαθύτερη κατανόηση των δύο λαών. Δεινός διπλωμάτης ο Leeper υπήρξε από τα μέσα της δεκαετίας του ’30 πρωτεργάτης στη θεμελίωση της βρετανικής εξωτερικής πολιτιστικής πολιτικής, κατά το διάστημα των διαβουλεύσεων στο Foreign Office για την ίδρυση του Βρετανικού Συμβουλίου στο Λονδίνο το 1934 και αργότερα το 1938 του Βρετανικού Συμβουλίου στην Ελλάδα.

[1] Βασισμένο σε ομιλία που έδωσε ο Πρέσβης στις 22 Νοεμβρίου 1944 στο πλαίσιο δεξίωσης που οργάνωσε το Βρετανικό Συμβούλιο και ο Αγγλοελληνικός Σύνδεσμος.

Το θέατρο φυσικά και δεν θα μπορούσε να απουσιάζει από την ύλη του περιοδικού και για τη σχετική με αυτό αρθρογραφία συνεργάστηκαν, άλλοτε σε σταθερή βάση και άλλοτε περιστασιακά, Βρετανοί και Έλληνες κριτικοί, μεταφραστές, ποιητές, πεζογράφοι, σκηνοθέτες και ηθοποιοί.

Από την πλευρά των Ελλήνων συνεργατών, το εναρκτήριο λάκτισμα για την κριτική των παραστάσεων στην Αθήνα έδωσε ο Αλέξης Σολομός, από το πρώτο κιόλας τεύχος, με ένα κείμενό του για την παράσταση του έργου *Μις Μπα* του Rudolf Besier από το θίασο της Κατερίνας Ανδρεάδη στο θέατρο Κεντρικόν και της *Δωδεκάτης Νύχτας* του Σαίξπηρ από τον θίασο Μανωλίδου-Αρώνη-Χορν στο θέατρο Πάνθεον. Η συνεργασία του Σολομού με την *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση* μέσα από τη στήλη «Αθηναϊκά Θέατρα» θα κρατήσει μέχρι τον Σεπτέμβριο του 1945, δηλαδή για συνολικά επτά τεύχη, συνεχίζοντας ωστόσο και μελλοντικά να ανήκει στο ευρύ κύκλο συνεργατών του περιοδικού. Ο πολυτάλαντος και πολυσχιδής Σολομός επικεντρώνει σχεδόν όλες τις κριτικές του σε κεντρικούς θιάσους και θέατρα της Αθήνας, όπως το Εθνικό Θέατρο, το θέατρο της Κατερίνας, οι Ενωμένοι Καλλιτέχνες και ο θίασος Κοτοπούλη. Επίσης, με άρθρο του τον Ιούνιο του 1945 και με αφορμή τις νέες συνθήκες μετά τον πόλεμο, συνομιλεί με τρεις συντελεστές του χώρου του θεάτρου της εποχής, τον Γιώργο Θεοτοκά, ως διευθυντή του Εθνικού Θεάτρου, τον Γιώργο Χέλμη, θεατρικό επιχειρηματία του θιάσου Κοτοπούλη και σύζυγο της πρωταγωνίστριας, και την Κατερίνα Ανδρεάδη και επιδιώκει να ανιχνεύσει τις προοπτικές του θεάτρου στην ελληνική πρωτεύουσα.[2]

Παράλληλα με την παρουσία των κειμένων του Σολομού για τη θεατρική δραστηριότητα στην Αθήνα εγκαινιάζεται, όπως ήταν αναμενόμενο, και η σταθερή παρουσία σειράς άρθρων από Βρετανούς συνεργάτες, με κοινό χαρακτηριστικό την επισκόπηση των θεατρικών συνθηκών και δυναμικών στην Αγγλία. Ανάμεσα σε αυτούς τους συνεργάτες της πρώτης περιόδου ξεχωρίζουν ο πολύ πετυχημένος στην Αγγλία κριτικός θεάτρου και καθηγητής, Ivor Brown, και τα αδέλφια Lehmann: ο John Lehmann, ποιητής, συγγραφέας και εκδότης από το 1936 του πρωτοποριακού περιοδικού *New Writing* στο Λονδίνο, ο οποίος γράφει τον Νοέμβριο του 1945 για το ξαναζωντάνεμα των κλασικών θεατρικών έργων στο Λονδίνο, και η αδελφή του, ηθοποιός, σκηνοθέτης και συγγραφέας, Beatrix Lehmann, η οποία ένα μήνα αργότερα, σκιαγραφεί τις μεταμορφώσεις του βρετανικού θεάτρου τον καιρό του πολέμου.[3]

Στο κλείσιμο του 1945, τον Δεκέμβριο, η στήλη «Αθηναϊκά Θέατρα» περνά στα χέρια του Άγγελου Τερζάκη. Είχε μεσολαβήσει η δίμηνη συνεργασία (Οκτώβριος και Νοέμβριος του 1945) με τον δημοσιογράφο και κριτικό Βάσο Βασιλείου. Ο Τερζάκης θα συνεργαστεί με το περιοδικό για τους επόμενους 10 μήνες μέχρι τον Σεπτέμβριο του 1946, με εξαίρεση δυο τεύχη, εντάσσοντας στην κριτική του εκτός των τεσσάρων σκηνών που αναφέρονταν κατά κανόνα και στις κριτικές του Σολομού, το θέατρο Νέα Σκηνή και το θέατρο της Αλίκης. Από τον Οκτώβριο του 1946, τη θεατρική κριτική αναλαμβάνει ο υπογράφων ως Ι. Γεωργίου, μέχρι το τέλος του 1947. Ο Γεωργίου για τον πρώτο χρόνο γράφει κριτική αποκλειστικά για τις παραστάσεις του Κάρολου Κουν στο Θέατρο Τέχνης και του Δημήτρη Ροντήρη στο Εθνικό Θέατρο. Το καινούργιο στοιχείο που διακρίνει κανείς στα κείμενά του είναι ότι, τόσο σποραδικά μέσα στη χρονιά όσο κυρίως στο κλείσιμο της σεζόν τον Ιούνιο του 1947, υπογραμμίζει την ανάγκη στροφής των θε-

[2] Αλέξης Σολομός, «Θεατρικές Προοπτικές», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, τόμ. Α΄, τχ. 4, Ιούνιος 1945, σσ. 26-28.
[3] John Lehmann, « Ξαναζωντάνεμα των κλασικών θεατρικών έργων», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, τόμ. Α΄, τχ. 5, Ιούλιος 1945, σσ. 26-28˙ Beatrix Lehman «Το Βρετανικό Θέατρο τον καιρό του πολέμου», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, τόμ. Α΄, τχ. 6, Αύγουστος 1945, σσ. 25-26.

άτρων και θιάσων στην ελληνική δραματουργία. Μάλιστα ασκεί κριτική στο Θέατρο Τέχνης για το γεγονός ότι, παρά την προκήρυξη διαγωνισμού εκείνη την χρονιά για την εύρεση νέων ελληνικών έργων, τελικά η επιτροπή δεν ξεχώρισε κάποιο ανάμεσα σε αυτά το οποίο θα μπορούσε να ανεβεί στη σκηνή. Στη συνέχεια, μέχρι το τέλος του 1947, που σταματά η στήλη «Αθηναϊκά Θέατρα» και η συνεργασία του με το περιοδικό, το ενδιαφέρον του κριτικού στρέφεται στις παραστάσεις των ελληνικών έργων της Εταιρείας Ελληνικού Θεάτρου στο Θέατρο Μακέδο.

Από το 1948 και μέχρι τον Σεπτέμβριο του 1952, όταν και ολοκληρώνεται η πρώτη περίοδος της *Αγγλοελληνικής Επιθεώρησης*, το περιοδικό δεν διατηρεί άλλη στήλη για τις παραστάσεις στην Αθήνα. Εξαίρεση αποτελούν οι κριτικές το 1950 για την παράσταση *Όπως σας αρέσει* στο Εθνικό από τον καθηγητή της έδρας Byron του Πανεπιστημίου Αθηνών, Arthur Sewell, και το 1951 με τίτλο «Ο Αριστοφάνης στο Εθνικό» του Αντρέα Καραντώνη, όπου ανάμεσα σε μια επισκόπηση για τις παραστάσεις της σεζόν ξεχωρίζει τις *Νεφέλες* του Αριστοφάνη.[4]

Ωστόσο, από τον Νοέμβριο του 1946, μια άλλη πτυχή του θεατρικού ενδιαφέροντος της *Αγγλοελληνικής Επιθεώρησης* είχε ήδη αρχίσει να κερδίζει χώρο στα φύλλα της και αυτή είναι η τμηματική παρουσίαση ελληνικών μεταφράσεων βρετανικών έργων και κυρίως σαιξπηρικών. Η μετάφραση του *Ερρίκου του Ε΄* του Σαίξπηρ από τον Βασίλη Ρώτα ανοίγει αυτόν τον μεταφραστικό κύκλο και η παρουσίασή της θα ολοκληρωθεί στα επόμενα τέσσερα τεύχη. Αργότερα, το 1949, θα δημοσιευτεί η *Δωδεκάτη Νύχτα ή Ό,τι Θέλετε* πάλι σε μετάφραση Ρώτα [5] και το *Βολπόνε ή Η Αλεπού* του Μπεν Τζόνσον σε μετάφραση του Τερζάκη.[6] Μέσα στις επόμενες χρονιές δημοσιεύεται το *Τρώιλος και Χρυσίδα* το 1951 και το *Χειμωνιάτικο Παραμύθι* το 1952 και τα δύο σε μετάφραση Ρώτα.[7] Η δημοσίευση μεταφράσεων βρετανικών έργων στο περιοδικό από το 1946 προαναγγέλλει κάτι που επισφραγίζεται το 1949 και αφορά στη συνεργασία του Βρετανικού Συμβουλίου της Αθήνας και του εκδοτικού οίκου Ίκαρου με σκοπό την έκδοση μιας σειράς έργων από την αγγλική λογοτεχνία που απευθύνονταν στο ελληνικό κοινό, η οποία διαφημίζεται στις σελίδες του περιοδικού.

Εκτός όμως από την προβολή της κλασικής αγγλικής δραματουργίας, η *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση* επιδιώκει να φέρει σε επαφή το αναγνωστικό κοινό και με τη σύγχρονη αγγλική δραματουργία. Αρκετά είναι τα παραδείγματα της συστηματικής προβολής του θεατρικού έργου του ποιητή T.S. Eliot, στο πλαίσιο βέβαια της ξεχωριστής θέσης που είχε συνολικά το ποιητικό του έργο στο περιοδικό.

Η παρουσία του νομπελίστα ποιητή στο περιοδικό ξεκινά τον Οκτώβριο του 1946, με κείμενο που υπογράφει ο ίδιος με θέμα «Οι δυνατότητες ενός ποιητικού θεάτρου».[8] Το 1948, χρονιά που παίχθηκε για πρώτη φορά στην Αθήνα το θεατρικό του έργο *Φόνος στην Μητρόπολη* στο Βρετανικό Ινστιτούτο του Βρετανικού Συμβουλίου, στην πλατεία Κολωνακίου από

[4] Arthur Sewell, «Το *Όπως σας αρέσει* στο Εθνικό», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, τόμ. Ε΄, τχ. 2, Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1950, σσ. 73-75· Αντρέας Καραντώνης, «Ο Αριστοφάνης στο Εθνικό», τόμ. Ε΄, τχ. 8, Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1951, σσ. 332-333.

[5] Βασίλης Ρώτας, *«Δωδεκάτη Νύχτα ή Ό,τι θέλετε»*, *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, τόμ. Δ΄, τχ. 1, Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1949, σ. 14.

[6] Άγγελος Τερζάκης, «*Βολπόνε ή Η Αλεπού:* Κωμωδία του Μπεν Τζόνσον σε πέντε πράξεις», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, τόμ. Δ΄, τχ. 4, Ιούλιος-Αύγουστος 1949, σ. 388.

[7] Βασίλης Ρώτας, «*Τρώιλος και Χρυσίδα:* Κωμωδία του Σαίξπηρ σε πέντε πράξεις», τόμ. Ε΄, τχ. 3, Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1951, σ. 97· Βασίλης Ρώτας, «Το *Χειμωνιάτικο Παραμύθι*: Κωμωδία του Σαίξπηρ σε πέντε πράξεις», τόμ. Ε΄, τχ. 8, Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1951, σ. 312.

[8] T.S. Eliot, «Οι δυνατότητες για ένα ποιητικό θέατρο», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, τόμ. Β΄, τχ. 9, Νοέμβριος 1946, σσ. 241-243.

μαθητές και καθηγητές του Ινστιτούτου, η *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση* επιλέγει να αποτυπώσει την εξαιρετική υποδοχή του έργου και της παράστασης από τους κριτικούς της εποχής και αναδημοσιεύει αποσπάσματα από τον Τύπο των διθυραμβικών κριτικών των Άλκη Θρύλου, Αχιλλέα Μαμάκη, Μάριου Πλωρίτη, Άγγελου Τερζάκη και Π. Ρήγα. Το 1949, μέσα από τη γραφή του Άγγλου κριτικού θεάτρου Harold Hobson, αναλύεται το νέο έργο του Eliot *Κοκτέιλ Πάρτυ* (1948), το οποίο μόλις πριν από λίγους μήνες είχε κάνει την παγκόσμια πρεμιέρα του στο Φεστιβάλ του Εδιμβούργου, και υπογραμμίζεται η ποιητική διάσταση που ο Eliot κομίζει στο σύγχρονο θέατρο.[9] Τέλος, το 1952, αφού πλέον το έργο είχε παιχθεί σε σειρά παραστάσεων στη Νέα Υόρκη και στο Λονδίνο και είχε εκδοθεί από το 1950, το περιοδικό επανέρχεται με μια ενδελεχή κριτική αποτίμηση του έργου που είχε προκαλέσει αίσθηση στον θεατρικό κόσμο.[10]

Το ενδιαφέρον για τη σύγχρονη αγγλική δραματουργία εκφράζεται και με αφιερώματα και σε άλλους δραματογράφους, όπως οι Christopher Fry, Richard Sheridan, John Priestley, Peter Ustinov και James Bridie.[11] Ανάλογης προβολής της σύγχρονης αγγλικής θεατρικής πρακτικής και υποκριτικής είναι και τα άρθρα διθυραμβικού περιεχομένου που αφορούν τους ηθοποιούς Laurence Olivier, Ralph Richardson, John Gielgud, Michael Redgrave και τις ηθοποιούς Vivien Leigh, Fay Compton, και Sybil Thorndike.[12]

Αντίθετα, παρατηρεί κανείς ότι δεν υπάρχουν αντίστοιχα κείμενα για τους Έλληνες θεατρικούς συγγραφείς ούτε για τους Έλληνες ηθοποιούς του θεάτρου που ξεχωρίζουν εκείνη την περίοδο. Η μοναδική εξαίρεση για τη σύγχρονη ελληνική θεατρική γραφή είναι το άρθρο του Θεόδωρου Ξύδη για τις τραγωδίες του Σικελιανού, στο τεύχος του Μαΐου-Ιουνίου του 1950.[13]

Με την επανακυκλοφορία του περιοδικού, το καλοκαίρι του 1953, επισημαίνεται ότι η επιθεώρηση στρέφει το βλέμμα σε οποιοδήποτε αξιόλογο λογοτεχνικό έργο εκείνης της περιόδου, σε οτιδήποτε φρέσκο παραγόταν, «φτάνει να είχε ζωή δική του και μαστοριά», όπως χαρακτηριστικά έγραφε ο Σαββίδης στο εκδοτικό σημείωμα του πρώτου τεύχους.[14] Στα εννέα συνολικά τεύχη της δεύτερης περιόδου η έκδοση αλλάζει και αισθητικά καθώς γίνεται μικρότερη σε μέγεθος και αριθμό σελίδων ενώ η ύλη που αφορά το θέατρο είναι σαφώς πιο περιορισμένη συγκριτικά με τα προηγούμενα τεύχη. Σταθερή στήλη θεατρικής κριτικής δεν

[9] Harold Hobson, «Το νέο θεατρικό έργο του Τ.Σ. ΕΛΙΟΤ», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, τόμ. Δ΄, τχ. 7, Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1949, σσ. 258-259.

[10] Stephen Spender, «*Το κοκτέιλ πάρτυ* του Τ.Σ. ΕΛΙΟΤ», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, τόμ. Ε΄, τχ. 9, Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1952, σσ. 362-364.

[11] Για τον Christopher Fry, βλ. *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, τόμ. Δ΄, τχ. 12, Ιούλιος-Αύγουστος 1950, σσ. 495-497· για τον Richard Sheridan, βλ. *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, τόμ. Ε΄, τχ. 12, Ιούλιος-Σεπτέμβριος 1952, σσ. 486-487· για τον John Priestley και Peter Ustinov, βλ. *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, τόμ. Ε΄, τχ. 10, Μάρτιος-Απρίλιος 1952, σσ. 406-408· για τον James Bridie, βλ. *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, τόμ. Ε΄, τχ. 1, Σεπτέμβριος-Οκτώβριος 1950, σσ. 21-22.

[12] Για τον Laurence Olivier, βλ. *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, τόμ. Ε΄, τχ. 3, Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1951, σσ. 122-123· για τον Ralph Richardson, βλ. *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, τόμ. Δ΄, τχ. 10, Απρίλιος 1950, σσ. 401-402· για τον John Gielgud, βλ. *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, τόμ. Δ΄, τχ. 8, Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1950, σσ. 295-296· για τον Michael Redgrave, βλ. *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, τόμ. Ε΄, τχ. 2, Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1950, σσ. 71-72· για την Vivien Leigh, βλ. *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, τόμ. Ε΄, τχ. 8, Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1951, σσ. 330-331· για την Fay Compton βλ. *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, τόμ. Ε΄, τχ. 1, Σεπτέμβριος-Οκτώβριος 1950, σσ. 22-23· για την Sybil Thorndike, βλ. *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, τόμ. Δ΄, τχ. 7, Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1949, σσ. 257-258.

[13] Θεόδωρος Ξύδης, «Οι τραγωδίες του Σικελιανού», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, τόμ. Δ΄, τχ. 11, Μάιος-Ιούνιος 1950, σσ. 427-433.

[14] Γεώργιος Σαββίδης, «Εποχές», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, τόμ. ΣΤ΄, τχ. 1, καλοκαίρι 1953, σσ. 75-77.

υπάρχει και απαντώνται λιγοστά άρθρα που άλλοτε αφορούν το θέατρο στη Βρετανία, όπως ένα κείμενο για τον συγγραφέα William Somerset,[15] άλλοτε στην Ελλάδα, όπως το κείμενο του Βολανάκη για τη θεατρική ζωή στην Αθήνα.[16] Έκπληξη αποτελεί η δημοσίευση του έργου της Μαργαρίτας Λυμπεράκη *Η Γυναίκα του Κανδαύλη*, στο τεύχος της άνοιξης του 1954,[17] το οποίο το 1955 εκδόθηκε ως ανάτυπο του τεύχους της *Αγγλοελληνικής Επιθεώρησης* από τον εκδοτικό οίκο Ίκαρο.

Από την παραπάνω γενική επισκόπηση της *Αγγλοελληνικής Επιθεώρησης* εύκολα μπορεί κανείς να συμπεράνει ότι το περιοδικό δεν κατάφερε να αποτυπώσει ισότιμα τη βρετανική και την ελληνική θεατρική πραγματικότητα. Η πρωτοβουλία της έκδοσης του περιοδικού ανήκε στους Βρετανούς και αυτή η πληροφορία είναι διαρκώς παρούσα καθώς διατρέχει ο αναγνώστης τις σελίδες του περιοδικού. Οι Βρετανοί αξιωματούχοι κατάφεραν εμπράκτως, πέρα από την αρχική τους πρόθεση, να αξιοποιήσουν αυτό το περιοδικό με τέτοιο τρόπο ώστε να παραχθεί μια συγκροτημένη και σφαιρική εικόνα για την ιστορική συνέχεια του βρετανικού θεάτρου. Τα δοκίμια, τα άρθρα και οι κριτικές μεταφέρουν νοητά το κοινό στην Αγγλία, του δίνουν τη δυνατότητα να αφουγκραστεί τις εκεί συνθήκες κρατικής πολιτικής για το θέατρο, τη θεατρική παραγωγή, την υποκριτική, τη δραματουργία, σύγχρονη και κλασική, τους θιάσους και τις δραματικές σχολές, ενώ αντίθετα για το ελληνικό θέατρο δεν αποτυπώνεται ανάγλυφα αυτό το πολύπτυχο της θεατρικής πρακτικής. Λείπουν τα θεωρητικά κείμενα που να αναλύουν πολύπλευρα το ελληνικό θεατρικό γίγνεσθαι και δίνεται μια εικόνα πιο αποσπασματική, επικεντρωμένη στις ιδιωτικές πρωτοβουλίες θιάσων και την ταυτότητα του Εθνικού θεάτρου, αλλά χωρίς να παρουσιάζεται η καλλιτεχνική δημιουργία σε όλους τους τομείς που σχετίζονται με την τέχνη του θεάτρου. Πίσω από την εικόνα αυτή της *Αγγλοελληνικής Επιθεώρησης* διαγράφεται μια πιο συγκροτημένη στοχοθεσία των Βρετανών σχετικά με την προβολή της πολιτιστικής τους ζωής και εν προκειμένω και της θεατρικής. Η στόχευση αυτή δεν μπορεί να ερμηνευτεί μεμονωμένα αλλά ενταγμένη στο ευρύτερο πλαίσιο των πολιτιστικών και διπλωματικών σχέσεων των Βρετανών με την Ελλάδα.

Από την πλευρά της ελληνικής διεύθυνσης του περιοδικού, ο Κατσίμπαλης έδωσε στο περιοδικό ξεκάθαρα το στίγμα του και την αγάπη του για την ελληνική ποίηση, παραχωρώντας σε αυτήν, και όχι στο θέατρο, τη μερίδα του λέοντος στο περιοδικό. Μέσα από τον στενό κύκλο των συνεργατών του προσέφερε χώρο κυρίως στον Παλαμά, τον Σικελιανό, τον Σεφέρη, οικοδομώντας με πολύ συστηματικό τρόπο τη θετική αποδοχή τους στους λογοτεχνικούς κύκλους. Για τον τομέα του θεάτρου, ωστόσο, φαίνεται ότι δεν υπήρχε μια ξεκάθαρη στόχευση και ένα συγκροτημένο πλάνο πολιτικής από τους εκδότες γύρω από την πολύπλευρη προβολή του ελληνικού θεάτρου, ενώ τα κείμενα του Ι. Γεωργίου και το ενδιαφέρον για τα ελληνικά έργα φαίνεται να αποτελούν μια μεμονωμένη κριτική ματιά. Άραγε η δημοσίευση του έργου της Λυμπεράκη το 1954 να ήταν ένας οιωνός για τη στροφή του περιοδικού προς τη σύγχρονη ελληνική δραματουργία;

Η απότομη διακοπή της κυκλοφορίας του περιοδικού το καλοκαίρι του 1955 δεν μας αφήνει το περιθώριο για μια καθαρή και ολοκληρωμένη εικόνα σχετικά με το παραπάνω

[15] Ζίνα Ιωαννίδη, «William Sommerset Maugham», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, τόμ. ΣΤ΄, τχ. 1, καλοκαίρι 1953, σσ. 78-80.

[16] Μίνως Βολανάκης, «Το θέατρο: Εδώ και σήμερα», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, τόμ. ΣΤ΄, τχ. 4, άνοιξη 1954, σσ. 397-405.

[17] Μαργαρίτα Λυμπεράκη, «*Η Γυναίκα του Κανδαύλη:* δράμα σε δύο πράξεις», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, τόμ. ΣΤ΄, τχ. 5, άνοιξη 1954, σσ. 310-360.

ερώτημα. Αυτό που ωστόσο, χωρίς αμφιβολία, μπορεί να σημειωθεί είναι ότι η διακοπή αυτή είναι συνδεδεμένη με το αντιδυτικό και αντιβρετανικό κλίμα που είχε ενταθεί μετά την έναρξη της εκστρατείας της Ένωσης από τον Μακάριο και με την αντίδραση του ελληνικού λαού στη συνολική βρετανική πολιτική επί του Κυπριακού. Το έντονο κλίμα των συχνά βίαιων διαδηλώσεων σε όλη την Ελλάδα και κυρίως στην Αθήνα και τη Θεσσαλονίκη κατά την περίοδο 1954-1956 οδήγησε σε επιθετικές ενέργειες κατά του συνόλου των βρετανικών ιδρυμάτων και κορυφώθηκε με την τοποθέτηση εκρηκτικού μηχανισμού τον Δεκέμβριο του 1955 στο Βρετανικό Ινστιτούτο στην Αθήνα και την οριστική απόφαση της ελληνικής αστυνομίας για τη διακοπή της λειτουργίας των μαθημάτων του Βρετανικού Συμβουλίου τον Μάρτιο του 1956.

ΒΑΡΒΑΡΑ ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΥ

Η θεατρική πρωτοπορία στην *Επιθεώρηση Τέχνης*

Η *Επιθεώρηση Τέχνης*[1] είναι ένα σημαντικό περιοδικό στον τομέα των ιδεολογικών και αισθητικών αναζητήσεων σε μια εποχή, 1954-1967, όπου τα πολιτικά πάθη είναι ιδιαίτερα οξυμμένα καθώς παραμένει ακόμα ζωντανός ο απόηχος του Εμφυλίου τόσο στην πολιτική όσο και στην τέχνη. Από πολιτική άποψη και για την ιστορία του αριστερού κινήματος το ενδιαφέρον συγκεντρώνουν οι αντιπαραθέσεις που κατά καιρούς εκδηλώνονταν ζωηρά μεταξύ των μελών της συντακτικής επιτροπής, ειδικότερα όταν το κόμμα επιχειρούσε να ελέγξει το περιοδικό. Οι αντιπαραθέσεις αυτές με αφετηρία σημαντικά λογοτεχνικά και καλλιτεχνικά θέματα ή πρόσωπα, αντικατοπτρίζουν το γενικότερο πνευματικό κλίμα της εποχής τόσο σε ελληνικό όσο και σε ευρωπαϊκό επίπεδο. Η εμβέλεια αυτή και η συνακόλουθη απήχησή της οφείλεται εκτός των άλλων στο ότι παρά τη στενή σχέση της με την Αριστερά, η *Επιθεώρηση Τέχνης* δεν υπήρξε ποτέ κομματικό έντυπο,[2] σε αντίθεση με τα αριστερά περιοδικά του Μεσοπολέμου. Απομακρυνόμενη από το καθηλωτικό δόγμα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού –ειδικότερα μετά την αποσταλινοποίηση, (1956), που ξεκινά με το 20ό συνέδριο του ΚΚΣΕ– η αρθρογραφία του περιοδικού ανοίγει τον δρόμο στις δημιουργικές αναπλάσεις της ζωής μέσω της τέχνης.

Οι αντιπαραθέσεις στον θεατρικό χώρο δεν εκδηλώθηκαν τόσο ζωηρά όπως στη λογοτεχνία στις περιπτώσεις του Καβάφη ή του Στρατή Τσίρκα,[3] ωστόσο η παρουσία του θεάτρου στις σελίδες του περιοδικού είναι εντυπωσιακή, εκφραζόμενη με σχόλια, κριτικές, θεωρητικά κείμενα, ολόκληρα έργα. Το υλικό αυτό οργανώνει γύρω από συγκεκριμένους άξονες ο Νικηφόρος Παπανδρέου.[4] Οι άξονες αυτοί αφορούν τόσο γενικότερα θέματα οργάνωσης και λειτουργίας της θεατρικής ζωής, όπως η λογοκρισία, η κρατική παρέμβαση, ο συνδικαλισμός, το αίτημα της θεατρικής αποκέντρωσης και το όραμα του λαϊκού θεάτρου, όσο και ειδικά καλλιτεχνικά ζητήματα μεταξύ των οποίων ξεχωρίζουν το ρεπερτόριο, η προώθηση της ελληνικής δραματουργίας και των θιάσων που την επιλέγουν, οι τρόποι και η δυναμική της αναβίωσης του αρχαίου δράματος.[5]

---

[1] Αναλυτικά για τον χαρακτήρα και τη δράση του περιοδικού, βλ. *Επιθεώρηση Τέχνης. Μια κρίσιμη δωδεκαετία*, Επιστημονικό Συμπόσιο, (29 και 30 Μαρτίου 1996), Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα 1997.

[2] Κ. Κρεμμυδάς, «*Επιθεώρηση Τέχνης* και Κώστας Κουλουφάκος: Βίοι παράλληλοι», *Επιθεώρηση Τέχνης. Μια κρίσιμη δωδεκαετία*, σ. 15.

[3] Αγγελική Κουφού, «Αισθητική και κριτική στην *Επιθεώρηση Τέχνης*. Θεωρητικές αφετηρίες και αντιπαραθέσεις», *Επιθεώρηση Τέχνης. Μια κρίσιμη δωδεκαετία*, σσ. 105-106.

[4] Νικηφόρος Παπανδρέου, «Η θεατρική πολιτική του περιοδικού», *Επιθεώρηση Τέχνης. Μια κρίσιμη δωδεκαετία*, σ. 128.

[5] *Ό.π.*, σσ. 128-130.

Στην παρούσα εισήγηση θα μας απασχολήσει η θέση του περιοδικού απέναντι στα ρεύματα της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας. Το ένα, του επικού θεάτρου, ξεκινά από τον Μεσοπόλεμο, ενώ το δεύτερο, το λεγόμενο «πρωτοποριακό θέατρο», είναι μεταπολεμικό, με σαφείς αναφορές στο θέατρο του παραλόγου και τον υπαρξισμό.

Η ολοκληρωτική απουσία του κατ΄ εξοχήν αριστερού μεσοπολεμικού συγγραφέα, Μπέρτολτ Μπρεχτ[6] από τα αριστερά περιοδικά του Μεσοπολέμου είναι εντυπωσιακή, γεγονός που αναπληρώνεται από την πληθωρική του παρουσία στην *Επιθεώρηση Τέχνης*.

Η πρώτη εμφάνιση του ονόματος του Μπρεχτ στο περιοδικό είναι τον Αύγουστο του 1956, –τραγική ειρωνεία, τον ίδιο μήνα ο συγγραφέας πεθαίνει– αναγγέλλοντας την πρώτη φορά παρουσίαση του θιάσου του στο Λονδίνο με τα έργα του *Μάνα Κουράγιο* ως *Μητέρα θάρρος* και *Λοχίας της στρατολογίας*.[7] Στο ίδιο περιοδικό ανήκει και η πρώτη συστηματική παρουσίασή του, έναν μήνα αργότερα.[8] Σε ένα πολύ σύντομο, γενικό βιογραφικό σημείωμα με πολλές ανακρίβειες και ελλιπή τεκμηρίωση, με τίτλο «Ένας εχθρός της μισαλλοδοξίας»,[9] τονίζεται η ποιητική διάσταση του έργου του συγγραφέα και η έναρξη της δημοσίευσης, στο ίδιο τεύχος, του τελευταίου έργου του, *Ο καυκασιανός κύκλος με την κιμωλία*, σε μετάφραση Άστερη Στάγγου,[10] σε επτά συνέχειες.

Οι παραστάσεις, με πρώτη του *Κύκλου με την κιμωλία* στο Θέατρο Τέχνης του Κ. Κουν, σε μετάφραση Οδυσσέα Ελύτη, το 1957, αντιμετωπίζονται με σκεπτικισμό από το περιοδικό σε σχέση με την απόδοση του πνεύματος του συγγραφέα. Το 1958, με αφορμή την παρουσίαση του έργου *Μάνα Κουράγιο* από τον Θίασο Αλίκης, η *Επιθεώρηση Τέχνης*, τονίζοντας την ιδιαιτερότητα του Γερμανού δραματουργού και διαχωρίζοντας αυστηρά την τεχνοτροπία του από την κλασική δραματουργία, θεωρεί το όλο παραστασιακό εγχείρημα «αντιμπρεχτικό» και τονίζει την ανάγκη αλλαγής των υποκριτικών κωδίκων.[11] Την ίδια παρανόηση, κυρίως της σκηνοθετικής σύλληψης που οδήγησε σε λανθασμένη υποκριτική ερμηνεία αλλά και σε επίσης λανθασμένη χρήση της μουσικής, επισημαίνει το 1959 ο Τάσος Αλκουλής και στον *Καλό άνθρωπο του Σετσουάν* από το Θέατρο Τέχνης.[12] Οι ενστάσεις διατυπώνονται γενικά με αρνητικό πνεύμα χωρίς θετική καθοδήγηση και ερμηνεία της μπρεχτικής μεθόδου, την οποία δεν φαίνεται να κατέχει ο κριτικός. Λίγους μήνες αργότερα, μάθημα σκηνοθετικής ερμηνείας και αποκατάστασης του Μπρεχτ θα δώσει ο προαναφερθείς Τάσος Αλκουλής. Σκηνοθετώντας τρία μονόπρακτα από το

---

[6] Τα πρώτα βιογραφικά στοιχεία συναντάμε στην *Ιστορία της Γερμανικής Λογοτεχνίας*, μτφρ. Γ. Σερούιος, Αθήναι, Ελευθερουδάκης 1932, σ. 256. Η πρώτη μνεία για τον θεατρικό Μπρεχτ παρουσιάζεται ανώνυμα: «Νέες τάσεις στο θέατρο. Το επικό κατά του κλασσικού. Η επανάσταση του Μπ. Μπρεχτ», εφ. *Το Βήμα*, 2.4.1955, (βλ. Λ. Μιγδάλης: *Ελληνική βιβλιογραφία Μπέρτολντ Μπρεχτ*, *Διαγώνιος*, αρ. 30, Θεσσαλονίκη 1977, σσ. 26, 44). Το 1955 ο Κ. Σταματίου, με δύο άρθρα στην εφ. *Αυγή* (19.7. 1955 και 20.7.1955), καταγράφει βιογραφικά στοιχεία του συγγραφέα, βλ. Αιμιλία Καραλή, «Η παρουσία του Μπέρτολτ Μπρεχτ», *Μια ημιτελής Άνοιξη…Ιδεολογία, πολιτική και Λογοτεχνία στο περιοδικό Επιθεώρηση Τέχνης*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2005, σσ. 184-185.

[7] Ά., «Ο Μπρεχτ σε θέατρο του Λονδίνου», *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 20, Αύγουστος 1956, σ. 167.

[8] Καραλή: «Η παρουσία του Μπέρτολτ Μπρεχτ», *Μια ημιτελής Άνοιξη*, σσ. 184-185.

[9] Α., «Μπέρτολτ. Μπρεχτ: ένας εχθρός της μισαλλοδοξίας», *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 21, Σεπτέμβριος 1956, σ. 243.

[10] Μπέρτολτ. Μπρεχτ , «*Ο καυκασιανός κύκλος της κιμωλίας*», μτφρ. Α. Στάγγος, *Επιθεώρηση Τέχνης*, *ό.π.*, σσ. 198-207.

[11] Τάσος Αλκουλής, «Θέατρο Κυβέλης: *Μάνα Κουράγιο*-Θέατρο Τέχνης: *Ο καλός άνθρωπος του Σετσουάν*», *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 51, Φεβρουάριος-Μάρτιος 1959, σσ. 152-153.

[12] *Ό.π.*, σ. 154.

Τρόμος και αθλιότητα του Γ΄ Ράιχ στον πειραματικό θίασο Θέατρο 59 στην Καλλιθέα, απέδωσε το πνεύμα του έργου, όπως υπογραμμίζει ο θεατρικός κριτικός της *Επιθεώρησης Τέχνης* Κώστας Πορφύρης.[13] Ενδιαφέρον για την θεωρία του Μπρεχτ περί επικού θεάτρου προκαλεί, το 1958, η δημοσίευση τμήματος της μελέτης του «Μικρό όργανο για το θέατρο»,[14] σε μετάφραση Κ. Σταματίου, στην οποία ο συγγραφέας εκθέτει τις απόψεις του για το νέο θέατρο, για τον ρόλο του ηθοποιού, του θεατή, της μουσικής. Τονίζει τη συνειδητή δημιουργία απόστασης ηθοποιών και θεατών και ηθοποιών από τον ρόλο (ο όρος καθιερώθηκε ως αποστασιοποίηση) και τον διαρκή προβληματισμό και την εγρήγορση των ηθοποιών και των θεατών με στόχο την κοινωνική αλλαγή. Ενδιαφέρουσα από αισθητική άποψη αλλά και με εμφανή την ιδεολογική οπτική είναι, το 1960, δημοσίευση άρθρου στο οποίο αναιρούνται οι εξπρεσιονιστικές καταβολές του Μπρεχτ, τονίζοντας την λανθασμένη ένταξή του στο αισθητικό αυτό ρεύμα με στόχο να ακυρωθεί η σχέση του με τον εξπρεσιονισμό και να προβληθεί η πολιτική και κοινωνική πολεμική του.[15]

Η συστηματική ενασχόληση του περιοδικού με τον Μπρεχτ θα εκφραστεί μέσω αφιερώματος τον Νοέμβρη του 1961. Στόχος η ανάδειξη της σφαιρικότητας του έργου του, τόσο στον θεατρικό όσο και στον λογοτεχνικό τομέα, της πρωτοποριακής του διάστασης αλλά και της αγωνιστικής στάσης του στην επίτευξη των σοσιαλιστικών ιδανικών. Είναι εμφανής η πρόθεση του περιοδικού να αναδείξει τον αυθεντικό Μπρεχτ ως μοντέρνο συγγραφέα, όπως δείχνει και ο τίτλος του πρώτου άρθρου του αφιερώματος: «Το μοντέρνο θέατρο είναι το επικό θέατρο».[16] Προβάλλεται η προσαρμογή του συγγραφέα στο νέο πνεύμα της αποσταλινοποίησης με τον εύγλωττο τίτλο: «Μπέρτολτ Μπρεχτ ο αντιδογματικός».[17] Επίσης, αναδεικνύονται οι πρωτοποριακές αισθητικές καταθέσεις του σε ειδικά θεατρικά θέματα: «Ο Μπρεχτ και η θεατρική Μάσκα».[18] Η τεκμηρίωση ενισχύεται με αναλυτικό χρονοδιάγραμμα της ζωής και του έργου του συγγραφέα[19] καθώς και με το άρθρο: «Μια επίσκεψη στο αρχείο Μπρεχτ».[20]

Η παρουσίαση της πρακτικής ενασχόλησης του Γερμανού δραματουργού αισθητοποιείται με συνέντευξη που πήρε ο Τίτος Πατρίκιος από την σύζυγο του Μπρεχτ, ηθοποιό Έλενα Βάιγκελ. Στη συνέντευξη παρουσιάζονται διεξοδικά ο τρόπος εργασίας του θιάσου κατά το διάστημα των προβών, η σχέση με την ιστορική πραγματικότητα της χώρας του, η εξέλιξη της μπρεχτικής θεωρίας, ο απόηχος των παραστάσεων.[21] Η ζωντανή μαθητεία στο επικό θέατρο

[13] Κ. Πορφύρης, «"Θέατρο 59", τρία μονόπραχτα του Μπρεχτ», *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 55-56, Φεβρουάριος-Μάρτιος 1959, σσ. 69-70.

[14] Μπ. Μπρεχτ, «*Μικρό όργανο για το θέατρο*», μτφρ. Κ. Σταματίου, *Επιθεώρηση Τέχνης* τχ. 46-48, Οκτώβριος-Δεκέμβριος 1958, σσ. 39-43.

[15] Πάολο Κιαρίνι, «*Ο Μπρεχτ, ο εξπρεσιονισμός και ο μαρξισμός*», μτφρ. Μ. Φουρτούνη, *Επιθεώρηση Τέχνης* τχ. 62, Φεβρουάριος 1960, σσ. 147-156.

[16] Μπέρτολτ Μπρεχτ, «Το μοντέρνο θέατρο είναι το επικό θέατρο», μτφρ. Παν. Σκούφη, *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 83, Νοέμβριος 1961, σσ. 401-407.

[17] Χόργκε Αμάντο, «Μπέρτολτ Μπρεχτ ο αντιδογματικός», μτφρ. Κ. Πέτρου, *Επιθεώρηση Τέχνης*, *ό.π.*, σσ. 420-421.

[18] Χοακίμ Τένσερτ, «Ο Μπρεχτ και η θεατρική Μάσκα», μτφρ. Τ. Αλκουλή, *Επιθεώρηση Τέχνης*, *ό.π.*, σσ. 448-452.

[19] Τίτος Πατρίκιος, «Χρονολογικό διάγραμμα της ζωής του Μπέρτολτ Μπρεχτ», *Επιθεώρηση Τέχνης*, *ό.π.*, σσ. 410-420.

[20] Ν. Κωστής, «Μια επίσκεψη στο αρχείο Μπρεχτ», *Επιθεώρηση Τέχνης*, *ό.π.*, σσ. 427-428.

[21] Τίτος Πατρίκιος, «Μια συνέντευξη με το Μπερλίνερ Ανσάμπλ», *Επιθεώρηση Τέχνης*, *ό.π.*, σσ. 430-444.

συμπληρώνεται με την καταγραφή της παρακολούθησης πρόβας στο Μπερλίνερ Ανσάμπλ.[22] Σε ειδικό άρθρο ανιχνεύονται με μεθοδικότητα οι παράγοντες που διαμόρφωσαν τον ιδρυτή του επικού θεάτρου και αναδεικνύονται ως κύριοι θεατρικοί πρόγονοι οι ελισαβετιανοί δραματουργοί, ο Γκέοργκ Μπύχνερ, ο Φρανκ Βέντεκιντ και από τους σύγχρονους ο Έρβιν Πισκάτορ και ο Μέγιερχολντ.[23] Παράλληλα, καθορίζονται οι φάσεις του έργου του και τα ιστορικά, ιδεολογικά και αισθητικά ρεύματα που το διαμόρφωσαν. Ως ιδιάζοντα στοιχεία του Γερμανού θεατρανθρώπου προβάλλονται ο κριτικός και καταγγελτικός τόνος και το διαρκώς στραμμένο προς τον κόσμο και τα προβλήματά του βλέμμα. Η παρακολούθηση παραστάσεων του Μπερλίνερ Ανσάμπλ συνιστά αναγκαία προϋπόθεση για να γίνει αντιληπτή η κοσμοθεωρία και η πρακτική του Μπρεχτ.[24] Στο ίδιο τεύχος, αναφερόμενος ο Γερ. Σταύρου στις παραστάσεις του Μπρεχτ στις ευρωπαϊκές σκηνές, τις χαρακτηρίζει «ως ακατάβλητη καλλιτεχνική θύελλα που ξεριζώνει τα γνωστά σκηνικά πρότυπα και επιβάλλει ένα "άλλο θέατρο"»,[25] σε πλήρη αντίθεση με τις ελληνικές, που παραποιούν το νόημα του συγγραφέα καθιστώντας την πρόσληψή του αδιάφορη ή προβληματική, με αποτέλεσμα να μιλάμε «για πρόβλημα Μπρεχτ». Απαριθμώντας τις παραστάσεις στην ελληνική σκηνή, θεωρεί ότι ενώ παρουσιάστηκαν τα σημαντικότερα έργα σε διάστημα πέντε ετών, ωστόσο η ενημέρωση του κοινού για το νέο θέατρο «που έρχεται επαναστατικώ δικαίω να εκφράσει την εποχή μας»,[26] ήταν ελλιπέστατη σε σχέση με την πλούσια πνευματική κίνηση που συνόδευε τις μπρεχτικές παραστάσεις στην Ευρώπη. Η αιτία της παθολογίας είναι ότι ο Μπρεχτ αντιμετωπίζεται από τους Έλληνες σκηνοθέτες απλά σαν συγγραφέας και όχι ως κοινωνικός αναμορφωτής και ολοκληρωμένος θεατράνθρωπος. Τονίζει ότι «με τον μαρξιστή δραματουργό Μπρεχτ το θέατρο ανοίγει νέους δρόμους, προχωρεί συνειδητά μέσα στην εποχή του επιστημονικού σοσιαλισμού».[27] Θεωρεί ως καλύτερη παράσταση την *Άνοδο του Αρτούρο Ούι* από το Θέατρο Τέχνης, επειδή, έχοντας καθαρή ιδεολογική θέση ενάντια στον ναζισμό, δεν προβλημάτισε τον σκηνοθέτη. Στη συνέχεια, στην παραποίηση του Μπρεχτ προστίθενται και οι άλλες αιτίες της ελληνικής θεατρικής κακοδαιμονίας, η έλλειψη υποκριτικής παιδείας, η εμπορευματοποίηση της τέχνης, ο βεντετισμός. Επίσης, τονίζεται η ανάγκη πρόσκλησης του Μπερλίνερ Ανσάμπλ στην Ελλάδα.

Τον Δεκέμβρη του 1961, το περιοδικό οργάνωσε τιμητική εκδήλωση στο θέατρο Άλφα για τον συγγραφέα με αθρόα συμμετοχή κοινού και κύριους ομιλητές τον Κώστα Κουλουφάκο, μέλος της Συντακτικής Επιτροπής, και τον σκηνοθέτη Τάκη Μουζενίδη. Ο τελευταίος ανέπτυξε το θέμα: «Η γένεση και η εξέλιξη της θεωρίας του επικού θεάτρου του Μπέρτολτ Μπρεχτ». Η εκδήλωση περιελάμβανε ποιήματα του συγγραφέα, που απήγγειλαν ο ποιητής Γ. Ρίτσος και η ηθοποιός Ασπασία Παπαθανασίου, και παρουσιάστηκε το μονόπραχτο *Η Εβραία*.[28]

Έχοντας αναλάβει επίσημα πια το περιοδικό τον ρόλο της αποκατάστασης του Γερμανού δραματουργού, το 1962, σε εκτεταμένο άρθρο και με αντιπαραβολή του ελληνικού και γερ-

---

[22] Ν. Κωστής, «Μια πρόβα στο Μπερλίνερ Ανσάμπλ», *Επιθεώρηση Τέχνης*, *ό.π.*, σσ. 444-445.

[23] Αστέρης Βορεινός, «Οι παράγοντες διαμόρφωσης του Μπέρτολτ Μπρεχτ», *Επιθεώρηση Τέχνης*, *ό.π.*, σσ. 452-454.

[24] «Πώς τα πάμε με τον Μπρεχτ; (Μια συζήτηση στα "Γαλλικά Γράμματα")», μτφρ. Τ. Αλκουλή, *Επιθεώρηση Τέχνης*, *ό.π.*, σσ. 455-459.

[25] Γ. Σταύρου, «Το θέατρο του Μπρεχτ στην Ελλάδα», *Επιθεώρηση Τέχνης*, *ό.π.*, σ. 513.

[26] *Ό.π.*

[27] *Ό.π.*, σ. 514.

[28] «*Η Επιθεώρηση Τέχνης* οργάνωσε τιμητική εκδήλωση για τον Μπρεχτ», *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 84, Δεκέμβριος 1961, σ. 631.

μανικού κειμένου, παρουσιάζει την λανθασμένη ερμηνεία του προαναφερθέντος θεωρητικού κειμένου του Μπρεχτ, *Μικρό όργανο για το θέατρο*, που δημοσίευσε το περιοδικό *Θέατρο*[29] σε μετάφραση του Δημήτρη Μυράτ. Η ενέργεια αυτή προκάλεσε αντιδράσεις τόσο των εκδοτών του περιοδικού όσο και του μεταφραστή, ο οποίος κάλεσε σε δημόσια συζήτηση την *Επιθεώρηση Τέχνης* με θέμα το συνολικό έργο του Μπρεχτ. Το περιοδικό δήλωσε την ανεπάρκεια τόσο τη δική του όσο και του Μυράτ και πρότεινε η συζήτηση να περιοριστεί στη μετάφραση της μελέτης, *Μικρό όργανο για το θέατρο*.[30] Το 1965 το περιοδικό επανέρχεται στον Μπρεχτ δημοσιεύοντας κείμενό του, γραμμένο το 1938, με τίτλο «Τέχνη λαϊκή και τέχνη ρεαλιστική».[31] Στόχος του συγγραφέα να διευκρινιστούν οι παρεξηγημένες έννοιες της λαϊκότητας και του ρεαλισμού, προβάλλοντας έναν λαό δυναμικό που συμμετέχει ενεργά στις κοινωνικές αλλαγές, ενώ επιχειρεί να διευρύνει τα όρια του ρεαλισμού στην τέχνη εισάγοντας την πρωτοτυπία και τη δημιουργική φαντασία του καλλιτέχνη.

Είναι προφανές ότι το περιοδικό επιχειρεί να καρπωθεί τόσο τη γνωριμία όσο και τη σωστή ερμηνεία του Γερμανού δραματουργού στον ελληνικό χώρο, εστιάζοντας στη μαρξιστική οπτική του, παράλληλα με την ανανεωτική αύρα φιλελευθεροποίησης και ανοίγματος του σοσιαλιστικού ρεαλισμού μετά το 1956. Συχνά χρησιμοποιήθηκε ως έρεισμα για τις εσωτερικές αντιδικίες μεταξύ των μελών της συντακτικής επιτροπής εστιάζοντας στην αντίθεσή του με τον Ούγγρο θεωρητικό Γκέοργκ Λούκατς στο θέμα του ρεαλισμού.[32] Ωστόσο, η ελλιπής πρόσβαση στα έργα και τα κείμενα των προαναφερθέντων συγγραφέων δεν επέτρεπε ουσιαστική προσέγγιση.[33] Και η πρόσληψη του Μπρεχτ χαρακτηρίζεται από μονομέρεια και στηρίζεται στην αρθρογραφία κυρίως Ιταλών μαρξιστών θεωρητικών.

Στα κείμενα του περιοδικού είναι έκδηλη, ιδίως μετά το 1956, η αγωνία να επανακαθορίσουν το πρότυπο του σοσιαλιστικού ρεαλισμού αλλά και τη σχέση τους με την αστική και την πρωτοποριακή τέχνη. Την πρόθεση αυτή βλέπουμε το 1958 σε κείμενο του Μπρεχτ στο οποίο αποσυνδέει τον όρο «σοσιαλιστικό ρεαλισμό» από την ιδανική μορφή τέχνης, τον περιορίζει τοπικά και χρονικά στην εποχή και στις χώρες οικοδόμησης του σοσιαλισμού και τον συνδέει με την ανάγκη για την αναζήτηση νέων μορφών.[34]

Οι επιφυλάξεις του περιοδικού απέναντι στην ευρωπαϊκή πρωτοπορία εκφράστηκαν ήδη από το 1955, με αφορμή την επίσκεψη του Αλμπέρ Καμύ στην Ελλάδα και τις διαλέξεις του στο Γαλλικό Ινστιτούτο.[35] Το 1957, με αφορμή την απονομή στον προαναφερθέντα του βραβείου Νόμπελ, η αμφισβήτηση απέναντι στον συγγραφέα εντείνεται, επικρίνοντάς τον για μεταφυσική και πεσιμισμό.[36] Το περιοδικό αποδοκιμάζει επίσης το *Κεκλεισμένων των θυρών* του Ζαν Πωλ Σαρτρ –παρά την αριστερή ιδεολογία του συγγραφέα του– καταγγέλλοντας το πνεύμα της παρακμής που εκφράστηκε τόσο μέσω του κειμένου όσο και της παράστασης του Θεάτρου

[29] Ν. Κωστής, «Υποσχέσεις και πραγματικότητες. (Μια ακόμα κακοποίηση του Μπρεχτ)», *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 86, Φεβρουάριος 1962, σσ. 230-238.

[30] Ν. Κωστής, «Η συζήτηση για τον Μπρεχτ», *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 94/95, Οκτώβριος-Νοέμβριος 1962, σσ. 513-515.

[31] Μπ. Μπρέχτ, «Τέχνη λαϊκή και τέχνη ρεαλιστική», μτφρ. Γ. Πετρή, *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 167, Αύγουστος 1965, σσ. 4-9.

[32] Για το θέμα αυτό, βλ. Καραλή, *Μια ημιτελής Άνοιξη*, σσ. 168-169.

[33] *Ό.π.*, σσ. 170-171.

[34] *Ό.π.*, σ. 186.

[35] Α. Κ., «Μεσογειακά», *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 6, Ιούνιος 1955, σσ. 501-502.

[36] Αντρέας Κέδρος, «Γράμμα από το Παρίσι», *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 35/36, Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1957, σσ. 451-452.

Τέχνης.[37] Αυτή η αιχμή της παρακμής θα αποτελέσει έκτοτε κύρια ένσταση του περιοδικού απέναντι στο πρωτοποριακό θέατρο. Αξίζει να σημειώσουμε ότι την ίδια άποψη διατυπώνουν εκπρόσωποι της αστικής διανόησης, τόσο ο Γ. Θεοτοκάς το 1961[38] όσο και επανειλημμένα ο Άλκης Θρύλος.[39]

Τα άρθρα που δημοσιεύτηκαν στο περιοδικό, οι σχετικές συζητήσεις και οι κριτικές των έργων εκφράζουν αρκετές διακυμάνσεις και αποχρώσεις στην υποδοχή του θεάτρου του παραλόγου από το περιοδικό, που κυμαίνονται από την πλήρη απόρριψη μορφής και περιεχομένου μέχρι τη μερική αναγνώριση της μορφικής του πρωτοπορίας. Ειρωνική και συγχρόνως άκρως διεισδυτική είναι η θεώρηση του Γερ. Λυκιαρδόπουλου για τον Ιονέσκο. Στηριζόμενος σε θεωρητικές απόψεις του ίδιου του συγγραφέα, τον απογυμνώνει από κάθε ίχνος πρωτοπορίας, χαρακτηρίζοντας τη συμβολή του ως «θύελλα μέσα σε μελανοδοχείο».[40]

Είναι εντυπωσιακή η διαρκής και κοπιώδης ενασχόληση του περιοδικού με την πρωτοπορία, η ολοένα μεγαλύτερη και συστηματικότερη απόπειρα να αποδειχθεί επιστημονικά η κενότητα και ο παραλογισμός της. Επιχειρώντας να εμβαθύνουν στην έννοια του πρωτοποριακού θεάτρου και να το ορίσουν,[41] μοιραία προσκρούουν στη σχέση μορφής και περιεχομένου, θεωρώντας ουσιαστικότερο το περιεχόμενο εκφράζοντας το γενικότερο όραμα του κόσμου, ικανό να οδηγήσει σε καίριες μορφολογικές ανακατατάξεις.

Ως εκφραστές του πρωτοποριακού θεάτρου διακρίνουν τους μαχητικούς καλλιτέχνες που, επιλέγοντας μια ενεργητική επαναστατική θέση, καταφέρνουν να ξεπεράσουν τις αντιφάσεις της πρωτοπορίας και παράλληλα να επινοήσουν νέες μορφές έκφρασης, όπως ο Μπρεχτ, ο Πικάσσο, ο Μαγιακόφσκι. Στον αντίποδα τοποθετούν τη στατικότητα, τον μηδενισμό και την παντελή έλλειψη ψυχολογίας και συναισθημάτων των ηρώων του Μπέκετ, την ολοκληρωτική απουσία ιστορικότητας και τον σκοτεινό αποκλεισμό δυνατότητας εξέλιξης των ηρώων του Ιονέσκο. Κατακρίνουν τη γελοιοποίηση του μπρεχτικού συστήματος από τον Γαλλορουμάνο συγγραφέα, τον εξοργιστικό μηδενισμό του και το επαναλαμβανόμενο αδιέξοδο των καταστάσεων. Η μοναξιά και η αδυναμία επικοινωνίας χαρακτηρίζει και το έργο του Αντάμοφ, που όμως τελικά εναρμονίζεται περισσότερο με τις επιταγές του χώρου και του χρόνου ανοίγοντας δρόμους αλλαγής στα πλάσματά του.[42]

Η ελληνική δραματουργία υφίσταται ποικιλοτρόπως τις επιδράσεις των νέων ρευμάτων. Στην ελληνική κακοδαιμονία στο χώρο του θεάτρου αναφέρεται –σε ένα σπάνιο και πολύτιμο άρθρο δεδομένης της μετέπειτα αποχής της από τον δημόσιο χώρο και λόγο– η Λούλα Αναγνωστάκη. Μιλώντας απόλυτα για την αποτυχία των Ελλήνων συγγραφέων –ενώ έχουν προηγηθεί *η Αυλή των θαυμάτων* του Καμπανέλλη το 1957 και το *Προξενιό της Αντιγόνης* του Β. Ζιώγα το 1959– κατακρίνει την παράλογη αξίωσή τους να συμβαδίσουν με το κοινό και να γράψουν

[37] Γεράσιμος Σταύρου, «Ζαν Πωλ Σαρτρ, *Κεκλεισμένων των θυρών*», *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 3, Μάρτιος 1955, σσ. 233-234.

[38] Γ. Θεοτοκάς: «Θεατρικές πρωτοπορίες», εφ. *Το Βήμα*, 1.10.1961.

[39] Αναφέρουμε ενδεικτικά: Άλκης Θρύλος, *Το ελληνικό θέατρο*, τόμ. ΙΒ΄, Αθήναι, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, σ. 12.

[40] Γερ. Λυκιαρδόπουλος, «Θύελλα μέσα σε μελανοδοχείο ή ο "πρωτοποριακός" κ. Ιονέσκο», *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 78, Ιούνιος 1961, σ. 600.

[41] Αστέρης Βορεινός, «Το πρωτοποριακό θέατρο», *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 89, Μάιος 1962, σσ. 572-588.

[42] *Ό.π.*

«έργα για όλους», θεωρώντας ως σημαντικό βήμα του ελληνικού θεάτρου την *Όμορφη πόλη*, σάτιρα του Μποσταντζόγλου.[43]

Τον ίδιο χρόνο, η σχεδόν στα όρια παράκρουσης αναφορά της πρωτοπορίας στους πνευματικούς και καλλιτεχνικούς κύκλους οδηγεί το περιοδικό, και συγκεκριμένα τον Θαλή Δίζελο,[44] σε μια συστηματική έρευνα για τις εκφάνσεις της πρωτοπορίας στο νεοελληνικό θέατρο.[45] Τονίζεται η ανάγκη εύρεσης ταυτότητας και η δημιουργική αφομοίωση ξένων προτύπων. Στην έρευνα πήραν μέρος νέοι συγγραφείς των οποίων τα έργα ανέβαιναν στο σύνολό τους από βραχύβιους πρωτοποριακούς θιάσους της εποχής, όπως ο Αλέξης Δαμιανός, ο Β. Ζιώγας, ο Νότης Περγιάλης, κ.ά, ενώ στο ίδιο τεύχος σε χωριστά άρθρα εξέφρασαν τις απόψεις τους ο Κ. Μουρσελάς και η Λούλα Αναγνωστάκη. Είναι εντυπωσιακή η γενική αποδοχή των Μπέκετ και Ιονέσκο ως προτύπων μοντέρνων συγγραφέων και η γενική αναφορά στον Μπρεχτ,[46] ενώ οι περισσότεροι συμφωνούν στην ανάγκη αλλαγής των θεατρικών συνθηκών και την προώθηση της ελληνικής δραματουργίας. Επίσης, γίνεται λόγος για τους Φρ. Γκαρθία Λόρκα, Τ. Ουίλλιαμς και Άρθουρ Μύλλερ, ως τρίτο πόλο της σύγχρονης δραματουργίας. Ο Μήτσος Λυγίζος για μια ακόμη φορά καταγγέλλει με δριμύτητα τον μηδενισμό, τον εγωκεντρισμό και την παθητική φιλοσοφία και κατ΄ επέκταση πρόταση ζωής του Σαρτρ, του Ντύρρενματ, του Ιονέσκο και του Ζενέ, διαπιστώνοντας ως κοινό σημείο σε όλους την απουσία ενός νέου κοσμολογικού οράματος που θα στηρίζεται σε ευρύτερα λαϊκά αιτήματα.[47]

Ο Κώστας Μουρσελάς, αντιμετωπίζοντας με κριτικό σκεπτικισμό την πρωτοπορία και τον σάλο που έχει δημιουργηθεί γύρω από αυτήν, αρνείται την ύπαρξή της και κυρίως τη λειτουργικότητά της, αφού κάθε εποχή είχε την πρωτοπορία της, η οποία κάποια στιγμή εντάσσεται στην παράδοση.[48] Αξίζει να σημειώσουμε ότι από τα πρωτοποριακά έργα των Ελλήνων συγγραφέων το περιοδικό επαίνεσε το *Άνθρωποι και άλογα* του προαναφερθέντος συγγραφέα, που παρουσίασε ο πειραματικός θίασος Αυλαία, τοποθετώντας τον ανάμεσα στον Ντύρρενματ και τον Ιονέσκο.[49] Επίσης, αναγνώρισε τη σάτιρα των μικροαστών στο *Προξενειό της Αντιγόνης* του Β. Ζιώγα, ενώ το 1961 χαιρέτησε με ενθουσιασμό την παρουσίαση των τριών μονόπρακτων της Λούλας Αναγνωστάκη με τον κοινό τίτλο *Πόλη* από το Θέατρο Τέχνης.[50] Άκρως εντυπωσιακή, απόλυτα προσωπική και ριζικά διαφοροποιούμενη από τα υπόλοιπα ομόθεμα άρθρα του περιοδικού, είναι η απόπειρα του Β. Ζιώγα να βρει τις ρίζες του θεάτρου του παραλόγου αρχίζοντας από τον Πλαύτο και την commedia dell Arte και φτάνοντας μέχρι το Πιραντέλλο,

---

[43] Λ. Αναγνωστάκη, «Ένα βήμα της ελληνικής δραματουργίας», *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 90, Ιούνιος 1962, σσ. 729-730.

[44] Θαλής Δίζελος, «Οι νέες δυνάμεις του θεάτρου μας και τα προβλήματά τους. Απαντούν οι συγγραφείς: Β. Ανδρεόπουλος, Γ. Ανδρίτσος, Α. Γαλανός, Β. Γκούφας, Α. Δαμιανός, Σ. Ζαχίδης, Β. Ζιώγας, Κ. Κοτζιάς, Μ. Κρίσπης, Θ. Κωσταβάρας, Σ. Πατατζής, Ν. Περγιάλης, Γ. Σταύρου, Ν. Ταξιάρχης», *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 91, Ιούλιος 1962, σσ. 74-94.

[45] Για την έρευνα, βλ. Κ. Πετράκου, , *Θεατρολογικά Miscellanea*, Δίαυλος, Αθήνα 2004, σσ. 366-376.

[46] Πετράκου, «Θέσεις και ερωτήματα για την πρωτοπορία», *ό.π.*, σσ. 367-370.

[47] Μ. Λυγίζος, «Η άδοξη απελπισία των «πρωτοποριακών», *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 92, Αύγουστος 1962, σσ. 240-248.

[48] Κώστας Μουρσελάς, «Μερικές σκέψεις για το πρωτοποριακό θέατρο», *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 109, Ιανουάριος 1964, σσ. 106-109.

[49] Θ. Δίζελος, «*Άνθρωποι και άλογα* του Κ. Μουρσελά, *Το σαλιγκάρι* του Γιάννη Αντρίτσου, *Οικογένεια Πετρέη* του Στέλιου Ζαχίδη», *Επιθεώρηση* Τέχνης., τχ. 102, Ιούνιος 1963, σσ. 613-614.

[50] Ν. Παπανδρέου: «*Η πόλη*. Τρία μονόπρακτα της Λ. Αναγνωστάκη στο "Θέατρο Τέχνης"», *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 124-125, Απρίλιος-Μάιος 1965, σ. 381.

τον Κάφκα και τον Τσάρλυ Τσάπλιν.[51] Αρνείται τον χαρακτηρισμό του είδους, θεωρώντας το παράλογο ως συστατικό στοιχείο της κωμωδίας από την εποχή του Αριστοφάνη, και εντοπίζει ως κρυφό πόθο του πρωτοποριακού θεάτρου την επανασύνδεση του ατόμου «με την λατρεία του μεταφυσικού». Οι επισημάνσεις του Ζιώγα τον απομακρύνουν ριζικά από τις μέχρι τότε θεωρήσεις όχι μόνο του περιοδικού αλλά και γενικότερα της ελληνικής όσο και της παγκόσμιας διανόησης και οφείλονται στις δικές του ιδιόμορφες απόψεις για τη μεταφυσική, μετατρέποντας το κατεξοχήν υλικό θέατρο του παραλόγου σε ονειρώδη αναζήτηση του ανέφικτου.

Το κύκνειο άσμα του πρωτοποριακού θεάτρου στο περιοδικό είναι το 1966 και εντάσσεται σε μια γενικότερη έρευνα για το θέατρο που έγινε στη Βιέννη με τη συμμετοχή θεατρανθρώπων και από τις ανατολικές χώρες,[52] μεταξύ των οποίων ο Πολωνός Γιαν Κοττ. Ο τελευταίος, αναφερόμενος στις εντυπωσιακές για την απήχησή τους παραστάσεις του *Περιμένοντας τον Γκοντό* και του *Μάνα Κουράγιο* στην Πολωνία, καταλήγει ότι τα έργα προσαρμόζονται στην πολιτική κατάσταση της χώρας από την οποία συχνά εξαρτάται και η πρόσληψή τους. Ο Γκοντό για τους Πολωνούς ήταν η ελευθερία, αποκτώντας έτσι δυνατή πολιτική δυναμική ένα κατεξοχήν θεωρούμενο ως απολιτικό έργο.

Συμπερασματικά: Ο Μπρεχτ είναι ο ελεώ θεού συγγραφέας της πρωτοπορίας, «η ποιητική του σοσιαλιστικού ρεαλισμού», αυτός που επινόησε έναν νέο τύπο θεάτρου στα πλαίσια της μαρξιστικής θεωρίας και ηθικής.

Το θέατρο του παραλόγου, ακόμα και στις καλύτερες στιγμές του, στερείται ατομικής και κοινωνικής δυναμικής, ταυτισμένο με την στατικότητα και την απαισιοδοξία.

Η πλούσια αρθρογραφία του περιοδικού δείχνει τους προβληματισμούς της Αριστεράς, τις τάσεις και αντιδικίες της, σε μια εποχή καίρια τόσο για το παγκόσμιο σοσιαλιστικό κίνημα όσο και για την τέχνη. Η τελευταία επιχειρούσε να ελευθερωθεί από τα δεσμά του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, αναζητώντας με πάθος τα μέσα για τη σύνθεση νέων μορφών.

[51] Βασίλης Ζιώγας, «Το στίγμα θέσεως του "πρωτοποριακού θεάτρου"», *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 102, Ιούνιος 1963, σσ. 616-619.

[52] «Το πολιτικό θέατρο στην Ανατολή και στη Δύση. Διεθνές Συμπόσιο με θέμα "Θέατρο και Πολιτική"» *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 136, Απρίλιος 1966, σσ. 432-438× «Το θέατρο είναι πάντα επίκαιρο;», *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 137-138, Μάιος-Ιούνιος 1966, σσ. 569-576× «Πόσο ρεαλιστικό είναι το θέατρο του παραλόγου» (συνέχεια της συζήτησης «Θέατρο και πολιτική»), *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 139/140, Ιούλιος-Αύγουστος 1966, σσ. 113-120.

ΜΑΡΘΑ ΚΟΣΚΙΝΑ

Η *Επιθεώρηση Τέχνης* και το θέατρο στο Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου

Η παρούσα ανακοίνωση μελετά δύο γνήσια τέκνα της ανάπτυξης που γνώρισε η Ελλάδα ανάμεσα στο τέλος του Εμφυλίου και την επιβολή της δικτατορίας: το θρυλικό πολιτιστικό περιοδικό της Αριστεράς, *Επιθεώρηση Τέχνης*, και τον εμβληματικό θεσμό του Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου. Η σύντομη ζωή του εντύπου συμπίπτει ακριβώς με την πρώτη περίοδο λειτουργίας του Φεστιβάλ. Και τα δύο ξεκίνησαν το 1955, όμως η επιβολή της Χούντας σήμανε το κλείσιμο της *ΕΤ* αλλά και την είσοδο του Φεστιβάλ σε μια νέα σκοτεινή εποχή, που κατά πολλούς χαρακτηρίστηκε ως παρένθεση στην άνθισή του. Μιλάμε για μια εξαρχής αντιθετική σχέση: ένα έντυπο που ιδρύθηκε από δραστήριους ανθρώπους της Αριστεράς γράφει για έναν θεσμό που έχει ιδρύσει και λειτουργεί το κράτος, στο τιμόνι του οποίου βρίσκεται η Δεξιά. Ως εκ τούτου, πολύ συχνά η κριτική της *ΕΤ* προς το Φεστιβάλ εμπεριέχει μια γενικότερη κριτική προς το κράτος και φυσικά η υποδοχή της θεατρικής δραστηριότητας του Φεστιβάλ από το έντυπο δε θα μπορούσε να ξεφεύγει από αυτό το πλαίσιο.

Η *ΕΤ* ιδρύεται από δραστήρια μέλη της Αριστεράς που είχαν υποστεί διώξεις και κυκλοφόρησε το πρώτο της τεύχος τον Ιανουάριο του 1955. Τα Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου ιδρύονται ως δύο χωριστά Φεστιβάλ υπό τον ΕΟΤ, μετά από απόφαση του Υπουργού Προεδρίας Γεωργίου Ράλλη, ως μέρος των γενικότερων αναπτυξιακών πολιτικών της εποχής. Το Φεστιβάλ είναι αυτό που εκπροσωπεί διεθνώς την επίσημη ελληνική καλλιτεχνική παρουσία στον παγκόσμιο πολιτιστικό χάρτη. Με μια απλή διατύπωση: η *ΕΤ* είναι έργο των ηττημένων, ενώ το Φεστιβάλ έργο των νικητών. Το δίπολο αυτό μας προετοιμάζει για μια πολεμική προς τον κρατικό θεσμό, στις σελίδες του περιοδικού.

Οι βασικοί άξονες της πολεμικής της *ΕΤ* προς το Φεστιβάλ

Όταν μιλάμε για θέατρο στο Φεστιβάλ εκείνη την περίοδο, μιλάμε σχεδόν αποκλειστικά για αρχαίο δράμα,[1] με την εξαίρεση των ξένων θιάσων που παρουσίασαν και διαφορετικό ρεπερτόριο. Η γενικότερη θεατρική πολιτική του περιοδικού δηλώνεται σαφώς ήδη από το πρώτο τεύχος, όταν στη σταθερή ενότητα «Από μήνα σε μήνα» ο Παναγής Σολωμός γράφει πως το θέατρο περνάει σοβαρή οικονομική και ηθική κρίση, σημειώνοντας πως η εμπορευματοποίηση του θεάματος και η διάθεση ανταγωνισμού με τον κινηματογράφο παρασύρουν το θέατρο «σε έναν

[1] Μοναδικές ελληνικές εξαιρέσεις, το αρχαιόθεμο *Όταν οι Ατρείδες…* του Β.Κατσάνη, το 1964, σε πανελλήνια πρώτη από τον θίασο του Πέλου Κατσέλη, και δύο παραστάσεις του ΚΘΒΕ σε σκηνοθεσία Σ. Καραντινού, η επίσης αρχαιόθεμη *Σίβυλλα* του Σικελιανού, το 1965, και ο *Δον Ζουάν* του Μολιέρου, το 1966.

ολισθηρό κατήφορο». Το σχόλιο αυτό μας προετοιμάζει για το έντονο ενδιαφέρον του εντύπου για τη θεατρική ζωή, που εκδηλώνεται με την παρουσία σε κάθε τεύχος άρθρων, κριτικών, μελετών και θεατρικών έργων. Στο ίδιο σημείωμα διαβάζουμε πως το Εθνικό Θέατρο «δεν διαθέτει ένα θίασο που να ανταποκρίνεται στις πνευματικές υποχρεώσεις μιας κρατικής σκηνής και στα υλικά μέσα που διαθέτει».[2] Δεν στέκομαι τυχαία στο αρνητικό σχόλιο του εντύπου προς στο Εθνικό Θέατρο, ήδη από το πρώτο αυτό τεύχος. Εκτός του ότι το Εθνικό, ως επίσημος κρατικός θεατρικός φορέας, μονοπωλούσε τη σκηνή της Επιδαύρου μέχρι τη μεταπολίτευση και σε μεγάλο βαθμό και του Ηρωδείου (τουλάχιστον για την περίοδο που μελετά η ανακοίνωση), ας μην ξεχνάμε πως ως κρατικός θεσμός είχε μονάχα ηθοποιούς και συντελεστές με πιστοποιητικό φρονημάτων. Στον αντίποδα, τα μέλη της ομάδας της *ΕΤ* είχαν στη συντριπτική πλειοψηφία τους φάκελο στην ασφάλεια. Το Εθνικό δε θα μπορούσε ποτέ να φιλοξενεί την τολμηρή εναλλακτική ματιά στο θέατρο που οραματιζόταν η *ΕΤ*. Πολλές φορές, στις σελίδες του εντύπου, η επίθεση στο Φεστιβάλ ταυτίζεται με την επίθεση στο Εθνικό Θέατρο.

Η πρώτη αναφορά της *ΕΤ* στο Φεστιβάλ γίνεται στο τεύχος 6, τον Ιούνιο του 1955, μαζί με τις πρώτες παραστάσεις στην Επίδαυρο. Η συντακτική ομάδα χαιρετίζει τον θερινό «θεατρικό οργασμό», στον οποίο περιλαμβάνει το Φεστιβάλ της Επιδαύρου, τον Θυμελικό Θίασο του Λίνου Καρζή, τρεις ομίλους αρχαίας τραγωδίας στην περιφέρεια και τα θέατρα του Εθνικού Κήπου του Χατζίσκου και του Πάρκου του Κατράκη,[3] επιλέγει δηλαδή να συμπεριλάβει τον θεσμό σε μια ομάδα θεατρικών δυνάμεων, θεωρώντας ότι πρόκειται για μια ενιαία προσπάθεια ανάδειξης της μεγάλης θεατρικής κληρονομιάς της χώρας. Ήδη, σε αυτή την πρώτη αναφορά, γίνονται κάποιες επισημάνσεις που εύκολα μπορεί κανείς να αντιληφθεί ότι αφορούν κυρίως το Φεστιβάλ. Πρώτον, σημειώνεται ότι αν οι θίασοι επικεντρωθούν στον τουριστικό χαρακτήρα των θεαμάτων, οι παραστάσεις θα χάσουν την επαφή τους με τη σύγχρονη πραγματικότητα. Δεύτερον, οι τιμές των εισιτηρίων θα πρέπει να πέσουν, ώστε να μπορεί να παρακολουθήσει τα θεάματα το ευρύ κοινό.

Στο ακριβώς επόμενο τεύχος 7, τον Ιούλιο του 1955, έχουμε και τις πρώτες κριτικές για τις παραστάσεις της Επιδαύρου. Στην ενότητα «Από μήνα σε μήνα», γίνεται μια δημοσιογραφικού τύπου αναφορά για το Φεστιβάλ, με ενθουσιώδη σχόλια για τη μεγάλη προσέλευση κοινού. Στην ενότητα της θεατρικής κριτικής, ο Γεράσιμος Σταύρου καταλήγει στο συμπέρασμα ότι στο Φεστιβάλ Επιδαύρου φάνηκε πως έχουμε αξιόλογες εγχώριες καλλιτεχνικές δυνάμεις, επισημαίνοντας όμως και πάλι τον κίνδυνο οι παραστάσεις να καταλήξουν «τουριστικές επιδείξεις».[4] Το σημαντικό στοιχείο είναι πως για πρώτη φορά, με πολύ μεγάλη σαφήνεια και πολύ πριν από οποιονδήποτε άλλον, η *ΕΤ* εκφράζεται ενάντια στο μονοπώλιο του Εθνικού Θεάτρου στην Επίδαυρο, σημειώνοντας ότι είναι υποχρέωση των αρμοδίων να συμπεριλάβουν στο Φεστιβάλ όχι μόνο το Εθνικό αλλά «κάθε ζωντανή καλλιτεχνική προσπάθεια».[5]

[2] *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 1, Ιανουάριος 1955, σ. 71.

[3] *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 6, Ιούνιος 1955, σσ. 483-484.

[4] Τα επαναλαμβανόμενα σχόλια περί τουρισμού στην *ΕΤ* στρέφονται ευθέως εναντίον της κρατικής πολιτικής για τον πολιτισμό, καθώς η «τουριστικοποίηση» του πολιτισμού συνιστά κρατική απόφαση στο πλαίσιο του Σχεδίου Μάρσαλ. Ο τουρισμός θεωρήθηκε ο πιο πρόσφορος τρόπος για να καλυφθεί το έλλειμμα στο ισοζύγιο εξωτερικών πληρωμών και έτσι η κλασική αρχαιότητα θεωρήθηκε πως αποτελεί το συγκριτικό πλεονέκτημα της χώρας προς αξιοποίηση. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, ιδρύθηκαν τα Φεστιβάλ, προωθήθηκε η τραγωδία έναντι της κωμωδίας και έτσι προωθήθηκε και το Εθνικό Θέατρο έναντι των υπολοίπων θιάσων.

[5] *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 7, Ιούλιος 1955, σ. 84.

Στο ίδιο τεύχος βρίσκουμε και ένα ακόμα κείμενο που μαρτυρά την γενικότερη πολιτική του περιοδικού για το θέατρο και ξεκινά έναν κύκλο δημοσιευμάτων που συμπορεύονται και ενισχύουν την κριτική προς το Φεστιβάλ. Πρόκειται για τη μελέτη του Λέοντα Κουκούλα «Το πρόβλημα του τραγικού χορού», που ανοίγει το τεύχος.[6] Η *ΕΤ* έχει να επιδείξει έναν μικρό αριθμό δημοσιευμένων μελετών για το αρχαίο δράμα, που όμως είναι αρκετά σημαντικές, καθώς μαρτυρούν την επίμονη διεκδικητική θέση της *ΕΤ* να υπάρχει ως ισότιμος συνομιλητής στο θέμα της αναβίωσής του, ενάντια στην επίσημη θέση της πολιτείας ότι ο μόνος αυθεντικός φορέας του αρχαίου δράματος είναι το Εθνικό Θέατρο. Η επίσημη αυτή θέση εκφράζεται σαφώς στα έντυπα προγράμματα του Φεστιβάλ Αθηνών, όπου η ολοσέλιδη παρουσίαση της ταυτότητας του οργανισμού απέκτησε το 1959 τον σταθερό τίτλο: «Το "Εθνικόν" και το Αρχαίο Θέατρο». Εκεί, το Εθνικό Θέατρο εμφανίζεται ως εγγυητής «της αληθινής Τέχνης», προτάσσεται η αφοσίωσή του «προς το θέμα της αναβιώσεως των αρχαίων δραμάτων», ενώ εκφράζονται και θέσεις για το πώς θα πρέπει να είναι ένας σύγχρονος τραγικός Χορός και ποιο είναι το ζητούμενο της αρχαίας κωμωδίας σήμερα (1958) ή άλλοτε αναφέρεται ότι «έχει επιτύχει να καταστήσει το Αρχαίο Δράμα κτήμα του λαού» (1959). Καμία χρονιά ο συγγραφέας του κειμένου δεν παραλείπει να αναφερθεί στον ρόλο του Εθνικού στην καθιέρωση του Φεστιβάλ Επιδαύρου. Ο μύθος της αυτονόητης «κατοχής» της Επιδαύρου από το Εθνικό Θέατρο χτίζεται σταθερά και υποστηρίζεται σθεναρά από τους ανθρώπους του.

Οι δημοσιευμένες έρευνες της *Επιθεώρησης Τέχνης*

Η *ΕΤ*, ωστόσο, δεν παραδίδει τα όπλα και δημοσιεύει διαρκώς σχετικά κείμενα.[7] Εκτός από τα άφθονα σχόλια για τη φεστιβαλική δραστηριότητα,[8] ξεχωρίζουν μία μεγάλη έρευνα για το Φεστιβάλ Αθηνών και δύο μεγάλες ενότητες πάνω στην ερμηνεία του αρχαίου δράματος. Η έρευνα για το Φεστιβάλ Αθηνών δημοσιεύεται στα τεύχη 28 και 29 (Απριλίου και Μαΐου 1957) και θέτει σε διάφορες προσωπικότητες των τεχνών το κεντρικό ερώτημα του τι θα έκαναν, αν τους ανέθεταν την οργάνωση του Φεστιβάλ Αθηνών. Δεν περιορίζεται στο θέατρο, ωστόσο, είναι ενδεικτική η διάθεση του εντύπου προς τον θεσμό, ενόψει μόλις της τρίτης χρονιάς λειτουρ-

[6] Αργότερα, στο τεύχος 11, δημοσιεύεται η μελέτη του Λ.Κουκούλα «Περί Ορχήσεως».

[7] Ενδεικτικά, τα κείμενα του Νίκου Ιγγλέση για τη σκηνογραφία στο αρχαίο θέατρο, τχ. 19, Ιούλιος 1956, σσ. 39-49, του Σόλωνα Μακρή για την αναβίωση του αρχαίου δράματος, τχ. 92, Αύγουστος 1962, σσ. 181-186 αλλά και τη δημοσίευση των διαλέξεων για την αρχαία τραγωδία του George Thomson, καθηγητή αρχαίας ελληνικής γλώσσας και φιλολογίας στο Μπέρμινχαμ, τχ. 82 (γένεση αρχαίας τραγωδίας), τχ. 83 (*Ορέστεια*), τχ. 84 (*Οιδίπους Τύραννος*) και τχ. 117 (*Προμηθέας Δεσμώτης*). Επίσης, στο τχ. 114, Ιούνιος 1954, σσ. 538-550, δημοσιεύεται συνέντευξη του Thompson για την αρχαία τραγωδία και την παράδοση.

[8] Ενδεικτικά, στο τχ. 13, Πρωτοχρονιά 1956, σσ. 116-118, στη θεατρική ανασκόπηση του 1956 αναφέρονται όλες οι παραστάσεις αρχαίου δράματος της χρονιάς. Σχολιάζεται ότι οι προϋποθέσεις για την προβολή των αρχαίων τραγικών είναι ευνοϊκές, ωστόσο χρειάζεται απαραίτητα να ενισχυθεί από το κράτος, χωρίς προκαταλήψεις, κάθε μελετημένη προσπάθεια, ώστε «να μην παραμείνει αυτό προνόμιο των "ημετέρων"». Στο ίδιο τεύχος, ο Βασίλης Ρώτας, στο κείμενό του «Για ένα θέατρο του λαού», αναφέρει το Ηρώδειο ως ιδανικό χώρο για λαϊκό θέατρο. Λίγους μήνες αργότερα, στο τεύχος 32, Αύγουστος 1957, σε άρθρο με τίτλο «Ελληνικότητα μηδέν...», σχολιάζεται καυστικά η τουριστική στόχευση του Φεστιβάλ όπως και το ότι δεν περιλαμβάνεται κανένα ελληνικό έργο στο πρόγραμμά του. Επιθετική είναι η αναλυτική κριτική για όλο το Φεστιβάλ του 1957 (σσ. 134-137). Σφοδρότατη επίθεση στο Φεστιβάλ συναντάμε και κάποια χρόνια αργότερα, στο τχ. 93, Σεπτέμβριος 1962, σσ. 372-373, όπου το Φεστιβάλ κατηγορείται λίγο πολύ για τα πάντα: για τις καλλιτεχνικές επιλογές, για τα ακριβά εισιτήρια, για έλλειψη στόχου.

γίας του.[9] Η πρώτη έρευνα για το αρχαίο δράμα δημοσιεύεται στο τεύχος 31 (Ιούλιος 1957). Στην ενότητα «Πνευματική-καλλιτεχνική κίνηση του μήνα»,[10] οι συντάκτες γράφουν αναλυτικά για το συνέδριο του Διεθνούς Ινστιτούτου Θεάτρου που έγινε στην Αθήνα, δημοσιεύοντας τις απόψεις έξι σκηνοθετών για την ερμηνεία του αρχαίου δράματος, όπως αυτές ακούστηκαν στο συνέδριο, των Σωκράτη Καραντινού, Λίνου Καρζή, Τάκη Μουζενίδη, Κάρολου Κουν, Αλέξη Σολομού και Αλέξη Μινωτή. Η φιλοξενία πολλών απόψεων στο συνέδριο φαίνεται πως συμφωνεί με το αίτημα της *ΕΤ* για πολυφωνία. Ιδιαίτερα καυστικές είναι οι κριτικές των συντακτών αμέσως μετά, για τις παραστάσεις στο Φεστιβάλ Επιδαύρου του 1957, όπου κατακεραυνώνεται το Εθνικό Θέατρο,[11] ενώ αναφέρεται επίσης ότι το Φεστιβάλ Αθηνών υποφέρει από έλλειψη ελληνικότητας, καθώς μόνο τρεις κρατικοί οργανισμοί παίρνουν μέρος (Εθνικό, Λυρική, ΚΟΑ). «Το ελεύθερο θέατρο αποκλείεται, όπως και η λαϊκή δημιουργία», διαβάζουμε, ενώ σχολιάζεται ειρωνικά και η πανάκριβη εμφάνιση της Κάλλας στο Φεστιβάλ του 1957, ως κομιστή ενός «κοσμικο-αριστοκρατικού χαρακτήρα».

Λίγα χρόνια μετά, στο τεύχος Αυγούστου-Σεπτεμβρίου 1961, η *ΕΤ* οργανώνει τη δική της έρευνα, θέτοντας σε τέσσερις ανθρώπους του θεάτρου έξι κοινά ερωτήματα πάνω στα «προβλήματα» της αρχαίας τραγωδίας. Στην εισαγωγή τονίζεται πως «η υπερβολική προσήλωση των θεατρικών μας δυνάμεων στο κλασσικό δράμα εγκυμονεί τον κίνδυνο να μας διαφύγει το χρέος μας προς τη σύγχρονη ελληνική δραματουργία», έναν τομέα δηλαδή που το περιοδικό αγαπά και στηρίζει με πάθος, με ανάλογα σχόλια, μέχρι και το κλείσιμό του. Στη συγκεκριμένη έρευνα, οι Λίνος Καρζής, Λέων Κουκούλας, Αλέξης Μινωτής και Άγγελος Τερζάκης δίνουν μακροσκελέστατες τοποθετήσεις πάνω σε ερωτήματα για το αρχαίο θέατρο.[12] Η πιο σημαντική ερώτηση είναι αυτή όπου ευθέως η *ΕΤ* ρωτά ποια είναι η γνώμη τους για τη συμμετοχή περισσοτέρων θιάσων στο Φεστιβάλ Αθηνών και στο Φεστιβάλ Επιδαύρου. Ο μόνος που τάσσεται υπέρ είναι φυσικά ο βασικός συνεργάτης της *ΕΤ*, Λέων Κουκούλας. Ο Καρζής, που δουλεύει αποκλειστικά στον δικό του Θυμελικό Θίασο, απολαμβάνοντας όμως σταθερά την υποστήριξη του εντύπου, δηλώνει περιέργως πως είναι η «ολεθριώτερη» πρόταση που θα μπορούσε να υπάρξει, καθώς το αρχαίο δράμα θα γίνει έτσι πειραματόζωο, ενώ μιλάει και για «ηλίθια μανία δήθεν "προόδου"». Οι δύο εμβληματικές προσωπικότητες του Εθνικού Θεάτρου, ο Αλέξης Μινωτής και ο Άγγελος Τερζάκης, εκφράζουν μέσα σε λίγες φράσεις όλη την επίσημη αντίληψη. Ο Μινωτής λέγοντας πως «ένα φεστιβάλ δεν μπορεί να είναι θεσμός πειραματισμών.

---

[9] *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 28, Απρίλιος 1957, σσ. 359-367. Στην έρευνα απάντησαν από τη μουσική οι Μάριος Βάρβογλης (μουσουργός), Λεωνίδας Ζώρας (διευθυντής ορχήστας στην ΕΛΣ), Αλεξάνδρα Λαλαούνη (μουσικοκριτικός), από το θέατρο οι Λέων Κουκούλας (κριτικός), Τάσος Καρούσος (θιασάρχης), από το χορό η Ραλλού Μάνου και η Δώρα (Ντόρα) Στράτου και, ακόμα ,ο Άγγελος Τερζάκης και ο Γιάννης Τσαρούχης. Στο τεύχος 29 (σσ. 431-450) απαντούν: από τη ζωγραφική οι Γιώργος Βακαλό, Σπύρος Βασιλείου, από το θέατρο οι Λίνος Καρζής, Κ. Λειβαδέας, Κώστας Μουσούρης, Αλέξης Σολομός, Δημήτρης Ψαθάς, από τη λογοτεχνία οι Χρ. Σολωμονίδης. Τα συμπεράσματα δημοσιεύονται στο τχ. 30, Ιούνιος 1957, σσ. 526-527.

[10] *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 31, Ιούλιος 1957, σσ. 59-61.

[11] «Δεν υπάρχουν και πολλά να πει κανείς. Το Εθνικό Θέατρο εμφάνισε δύο ακόμα τραγωδίες και τη Λυσιστράτη. Ο σκηνοθέτης του κλιμακίου Αττικής Κωμωδίας κ. Αλ. Σολομός παρουσίασε την ίδια σκηνοθετική αντίληψη για τον εκσυγχρονισμό της αρχαίας κωμωδίας, που είχε εγκαινιάσει με τις Εκκλησιάζουσες».

[12] Οι ερωτήσεις ήταν σχετικά με την πρόοδο στην ερμηνεία του αρχαίου δράματος και την κρατική ενίσχυση των θιάσων, για τις σύγχρονες σκηνοθετικές αντιλήψεις στο αρχαίο δράμα, για τον ρόλο του χορού, για την επάρκεια των υπαρχουσών μεταφράσεων και για την επικαιρότητα της αριστοφανικής κωμωδίας.

Είναι θεσμός παρουσίασης αποκρυσταλλωμένων επιτευγμάτων».[13] Ο Τερζάκης δηλώνοντας πως είναι αυτονόητο ότι μόνο ένας κρατικός οργανισμός μπορεί να διαθέτει τα μέσα και το οξύ θεατρικό ένστικτο για να ανεβάσει σωστά την τραγωδία. Τα Φεστιβάλ δεν μπορούν να είναι έκτακτη ενασχόληση, υποστηρίζει ο Τερζάκης, αλλιώς θα καταντήσουν όπως «τις παραστάσεις των υπαιθρίων αθηναϊκών θεάτρων, που έφτασαν αισίως στο μπικίνι και θα φτάσουν και στο στρηπ-τηζ».

Άγνωστο γιατί, η *ΕΤ* επέλεξε μόνο τα τέσσερα αυτά πρόσωπα για την έρευνα, ενώ θα περίμενε κανείς να φιλοξενεί απόψεις περισσότερων ανθρώπων, που να υποστηρίζουν και τη δική της ματιά στο ζήτημα. Είναι αξιοσημείωτο όμως το τελευταίο σχόλιο του Τερζάκη, περί μπικίνι επί σκηνής, αφού αποτελεί ευθεία βολή ενάντια στο Θέατρο Τέχνης και το κοστούμι της Αηδόνας στους θρυλικούς *Όρνιθες*, που είχαν παρουσιαστεί στο Φεστιβάλ Αθηνών δύο χρόνια νωρίτερα, τον Αύγουστο του 1959.

Η *ΕΤ* και οι τομές στο Φεστιβάλ: *Όρνιθες*, ξένες παραστάσεις

Το 1959 ήταν μια σημαντική χρονιά για το θέατρο στο Φεστιβάλ, καθώς υπήρξαν δύο σημαντικές αλλαγές στο θεατρικό πρόγραμμα. Η πρώτη είναι ότι παρουσιάζεται η πρώτη μετάκληση ξένου θιάσου και μάλιστα με παγκόσμια πρεμιέρα. Ο γαλλικός θίασος της Marcelle Tassencourt[14] παρουσιάζει την *Ανδρομάχη* του Ρακίνα (21 Αυγούστου 1959) και, για πρώτη φορά, το νέο έργο του Jean le Marois, *Αλέξανδρος* (19 και 20 Αυγούστου 1959).[15] Η *ΕΤ* δεν γράφει λέξη για την εμφάνιση του θιάσου. Τα επόμενα χρόνια και καθώς το Φεστιβάλ αναπτύσσεται, εμφανίζονται κι άλλοι ξένοι θίασοι, για τους οποίους η *ΕΤ* τηρεί σιγήν ιχθύος. Η έλευση του γαλλικού θιάσου της Marie Bell το 1960 δεν αναφέρεται καν, το 1962 ο Κουκούλας γράφει εκτενώς για την Επίδαυρο αλλά καθόλου για την εμφάνιση του Old Vic με δύο παραστάσεις στο Ηρώδειο. Κανένα σχόλιο και για το Συγκρότημα Ιαπωνικού Θεάτρου Noh Kanze Kaikan, που εμφανίζεται το 1965.

Το δεύτερο σημαντικό γεγονός του 1959 είναι ότι σπάει το μονοπώλιο του Εθνικού Θεάτρου στο Ηρώδειο και το Θέατρο Τέχνης παρουσιάζει τους θρυλικούς *Όρνιθες*.[16] Θα περίμενε ίσως κανείς πως θα υπάρχουν πολλά σχετικά άρθρα και σχολιασμοί στο έντυπο, όμως η συντακτική επιτροπή αρκείται σε μόλις ένα άρθρο. Ίσως επειδή η συζήτηση για τον *Πλούτο* του Θεάτρου Τέχνης, δύο χρόνια πριν, είχε πάρει μεγάλη έκταση στο έντυπο, να θέλησαν να αποφύγουν κάτι ανάλογο. Μόνο στο τεύχος 55-56 (Ιούλιος-Αύγουστος 1959) βρίσκουμε κείμενο για τους *Όρνιθες*, που υπογράφεται από όλη την ομάδα της *ΕΤ*, με τίτλο «Οι... "Στυμφαλίδες Όρνιδες" του κ. Τσάτσου και οι στρουθοκάμηλοι της θεατρικής μας κριτικής». Στο εκτενές αυτό άρθρο

[13] Πιο κάτω, μάλιστα, λέει ότι, αν και αναγνωρίζει πως το αρχαίο δράμα εν γένει δεν είναι μονοπώλιο του Εθνικού Θεάτρου, θεωρεί ότι το άνοιγμα του Φεστιβάλ Επιδαύρου σε άλλους θιάσους θα οδηγούσε σε καλλιτεχνική χρεωκοπία.

[14] Ο ερχομός της Tassencourt ήταν σημαντικό γεγονός, καθώς επρόκειτο για μια σπουδαία ηθοποιό και σκηνοθέτη της εποχής εκείνης, σημαντική μορφή του γαλλικού θεάτρου, που διατέλεσε επί σειρά ετών καθηγήτρια υποκριτικής στο Conservatoire των Βερσαλλιών.

[15] Ο *Αλέξανδρος* δεν ήταν η πρώτη παγκόσμια πρεμιέρα που έγινε στο Φεστιβάλ Αθηνών. Ήδη, το 1956, στις 29, 30 Αυγούστου και 2 Σεπτεμβρίου, ο Herald Kreuzberg είχε παρουσιάσει για πρώτη φορά το χορόδραμά του *Η τύχη των Μυκηνών*.

[16] Αυτή δεν ήταν η πρώτη φορά που το Θέατρο Τέχνης συμμετείχε στο Φεστιβάλ Αθηνών. Ο *Πλούτος* του 1957 είχε ενταχθεί στο πλαίσιο του Φεστιβάλ, όμως δεν είχε παιχτεί στο Ηρώδειο αλλά στο Θέατρο Πάρκου στο Πεδίον του Άρεως, που είχε παραχωρήσει ο Μάνος Κατράκης για την περίσταση. Στο έντυπο πρόγραμμα του Φεστιβάλ Αθηνών του 1957 δεν υπάρχει καμία αναφορά στην παράσταση.

η *ΕΤ* θεωρεί ότι ο υπουργός Προεδρίας «βρήκε την ευκαιρία να εκδηλώσει ανενδοίαστα τις σατραπικές διαθέσεις του [...] μέσα στα πλαίσια της παρωδίας του Φεστιβάλ». Το άρθρο εκθειάζει τη μετάφραση του Βασίλη Ρώτα, που ήταν κατά τα άλλα ένα από τα προκλητικότερα σημεία της παράστασης, ενώ απερίφραστα θεωρεί ότι η παράσταση πρόσφερε μια καινοτομία, αν και τολμηρή, στον εκσυγχρονισμό του κειμένου. Ευθέως στρέφεται ενάντια στους θεατρικούς κριτικούς, κατηγορώντας τους ότι αντί να σχολιάσουν την απαράδεκτη υπουργική απόφαση, άρχισαν τις υποδείξεις για το πώς πρέπει να ανεβαίνει η αρχαία κωμωδία, ενώ κατηγορεί και τους πνευματικούς ανθρώπους για τη σιωπή τους. Για την *ΕΤ* το θέμα είναι καθαρά πολιτικό. Η ακύρωση των παραστάσεων συμπυκνώνει την αυθαιρεσία της κρατικής πολιτιστικής πολιτικής και δεν διστάζει να το θέσει ευθέως, με μία οξεία διατύπωση: «Ο κ. Υπουργός δεν είχε καμμιά δικαιοδοσία να ματαιώσει τις παραστάσεις, ούτε του επιτρέπεται να επιβάλλει σαν πανελλήνια αισθητική πραγματικότητα το προσωπικό του γούστο και τις πολιτικές φοβίες του».[17]

Τι γίνεται όμως με την είσοδο και των άλλων ελληνικών θιάσων στο πρόγραμμα του Φεστιβάλ Αθηνών; Είναι εντυπωσιακό ότι δεν υπάρχει αναφορά για καμία από τις υπόλοιπες ελληνικές παραστάσεις που παίχτηκαν στο Φεστιβάλ. Ούτε για την πανελλήνια πρώτη του έργου του Βασίλη Κατσάνη, *Όταν οι Ατρείδες...*, που παρουσίασε το 1964 ο συνεργάτης του εντύπου Πέλος Κατσέλης, ούτε για τον Δημήτρη Ροντήρη που παρουσίασε το 1965 την *Ηλέκτρα*.[18] Ούτε, επίσης, για τους θρυλικούς *Πέρσες* του Θεάτρου Τέχνης το 1965 αλλά ούτε και για την παρουσία του ΚΘΒΕ το 1966, που θα περίμενε κανείς να αντιμετωπιστεί θετικά ως θεατρικός οργανισμός της περιφέρειας, την πολιτιστική ανάπτυξη της οποίας με τόσο σθένος υποστήριζε η *ΕΤ*.

Η *ΕΤ* και η σύγχρονη ελληνική θεατρική σκηνή

Ποιοι είναι όμως οι θίασοι και οι καλλιτέχνες που είχαν την υποστήριξη της *ΕΤ*; Η στάση του εντύπου είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα απέναντι στο Θέατρο Τέχνης. Όσες φορές ο Κουν ανεβάζει ξένα θεατρικά έργα, τα περισσότερα για πρώτη φορά στην Ελλάδα, του ασκεί κανονική κριτική και εντοπίζει πολλά ατοπήματα. Όσες όμως φορές ανεβάζει σύγχρονο ελληνικό έργο, εκθειάζεται η επιλογή και το ανέβασμα, αφού συνάδουν με τη στάση του εντύπου για την προώθηση της ελληνικής δημιουργίας.[19]

Αυτή η στάση εξηγεί τον ενθουσιασμό του εντύπου για τον θίασο του Βασίλη Διαμαντόπουλου, την ίδρυση του οποίου χαιρετίζει θερμά και φιλοξενεί σχετικές κριτικές σε πολλά τεύχη.[20] Επίσης, σταθερά στηρίζει τη Δωδέκατη Αυλαία, εκδηλώνοντας ενθουσιασμό για το κάλεσμα του θιάσου για νέα ελληνικά έργα. Πρόκειται φυσικά για καλλιτέχνες που σχετίζονται με την Αριστερά, όπως και ο Μάνος Κατράκης και ο εταιρικός θίασος Ενωμένων Καλλιτεχνών, που απολαμβάνουν την υποστήριξη του εντύπου σε κάθε τους δουλειά. Η στήριξη πάντως

[17] Έναν ολόκληρο χρόνο αργότερα, ο Κ. Πορφύρης υπογράφει κείμενο για τη μετάφραση των *Ορνίθων* από τον Ρώτα, βλ. *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 65-66, Μάιος-Ιούνιος 1960, σσ. 329-330.

[18] Παρότι η *ΕΤ* στήριζε έντονα τον Ροντήρη, πιθανώς λόγω της πρωταγωνίστριας Ασπασίας Παπαθανασίου, που ήταν δραστήριο μέλος της Αριστεράς.

[19] Ενδεικτικά: τχ. 2, Φεβρουάριος 1955 (για τον *Ματωμένο Γάμο*), τχ. 4, Πάσχα 1955 (για τις *Τρεις Αδελφές*) και τχ. 23-24, Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1956 (για το *Τριαντάφυλλο στο στήθος*). Σε όλες τις κριτικές, το Θέατρο Τέχνης κρίνεται αυστηρότατα.

[20] Στο τχ. 59-60, Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1959, ο Βασίλης Διαμαντόπουλος εγκαινιάζει με κείμενό του την έρευνα για το ελληνικό θέατρο και τα προβλήματά του. Στο ίδιο τεύχος, ο Νίκος Ιγγλέσης γράφει διθυράμβους, απορώντας γιατί το κοινό αγνοεί ακόμα τον νέο θίασο.

στο νεοελληνικό έργο δηλώνεται επίσης και με τις δημοσιεύσεις ανέκδοτων θεατρικών έργων (Ρώτας, Κατηφόρης, Βάρναλης, Καμπανέλλης, Ανδρεόπουλος) καθώς και με σχόλια, κριτικές και έρευνες.[21] Η απουσία της νεοελληνικής δραματουργίας από το δραματολόγιο του Εθνικού Θεάτρου και του Φεστιβάλ Αθηνών συνιστά έναν ακόμα άξονα πολεμικής απέναντί τους. Σημαντικό είναι να αναφέρουμε ότι το έντυπο γράφει για το σύνολο της θεατρικής δημιουργίας στη χώρα, ακόμα και για θιάσους της επαρχίας.

Συμπεράσματα

Ανακεφαλαιώνοντας, σημειώνεται ότι η *Επιθεώρηση Τέχνης* έχει μια σταθερά εχθρική σχέση με τα Φεστιβάλ Αθηνών και Φεστιβάλ Επιδαύρου, των οποίων τις παραστάσεις αντιμετωπίζει πάντα αρνητικά. Στις κριτικές και τα σχόλια τονίζεται η αντίθεση του εντύπου με τις καλλιτεχνικές επιλογές του οργανισμού, ενώ σταθερή είναι η θέση της *ΕΤ* για «άνοιγμα» του Φεστιβάλ σε περισσότερους ελληνικούς θιάσους, όχι μόνο στην Επίδαυρο αλλά και στην Αθήνα. Η θέση αυτή είναι εμφανής από τα σχόλια των συντακτών, από την υποστήριξη στις διάφορες θεατρικές ομάδες της χώρας και, φυσικά, από τις μεγάλες έρευνες που διενεργεί το έντυπο μη διστάζοντας να θέσει ανοιχτά το ζήτημα. Η πολεμική της *ΕΤ* στρέφεται συνειδητά ενάντια στο Εθνικό Θέατρο, που ως κρατικός θεσμός απολαμβάνει πλήρως την κρατική στήριξη έναντι των άλλων θεατρικών ομάδων.

Η *ΕΤ* και το Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου προέρχονται από δύο διαφορετικά πολιτικά στρατόπεδα και η ιδεολογική σύγκρουση δεν θα μπορούσε να μη μεταφέρεται στις σελίδες του εντύπου. Φαίνεται από το σύνολο των άρθρων ότι η *ΕΤ* έχει εντελώς διαφορετική άποψη για το τι θα έπρεπε να είναι ένα διεθνούς επιπέδου ελληνικό φεστιβάλ: θα έπρεπε να βασίζεται αποκλειστικά στις εγχώριες δυνάμεις, να προτάσσει τη σύγχρονη δημιουργία και να έχει ως βασικό μέλημα την προώθηση αυτής στο εξωτερικό. Αυτό εξηγεί πολλά για τη στάση του εντύπου προς τη θεατρική δραστηριότητα του Φεστιβάλ. Από τότε βέβαια, το Φεστιβάλ έχει αναπτυχθεί σημαντικά, ενώ τα κείμενα της *ΕΤ* παραμένουν ένα γόνιμο υλικό για μελέτη.

[21] Χαρακτηριστική η έρευνα στο τχ. 91, Ιούλιος 1962, σσ. 76-94, όπου Έλληνες θεατρικοί συγγραφείς μιλούν για τις συνθήκες δουλειάς τους και το ελληνικό θέατρο: Ανδρεόπουλος, Ανδρίτσος, Γκούφας, Γαλανός, Ζαχίδης, Ζιώγας, Κοτζιάς, Κρίσης, Περγιάλης, Ταξιάρχης, Δαμιανός, Κωσταβάρας, Πατατζής, Σταύρου.

ΤΑΣΟΣ ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΣ

Το αίτημα ίδρυσης ενός Κρατικού Θεάτρου και ο ρόλος των λογοτεχνικών περιοδικών της Θεσσαλονίκης στα τέλη της δεκαετίας του ’40

Σχεδόν αμέσως μετά την κατοχή και την απελευθέρωση της Θεσσαλονίκης, αλλά και μεσούντος του εμφυλίου πολέμου, αναδύεται στην επιφάνεια το θέμα της εξύψωσης του καλλιτεχνικού επιπέδου της πόλης, με αιχμή του δόρατος την ίδρυση μιας κρατικής σκηνής σοβαρού ρεπερτορίου, αντίστοιχης του Εθνικού Θεάτρου στην Αθήνα. Το ζήτημα απασχολούσε τον πνευματικό κόσμο της πόλης και πριν ακόμη τον πόλεμο, στη δεκαετία του ’30, αλλά τότε φαίνεται πως επικεντρωνόταν στην ανέγερση ενός κατάλληλου θεατρικού κτιρίου και όχι στον φορέα λειτουργίας του.[1] Στη συνέχεια, οι δύο ιστορικές περίοδοι που θα διερχόταν η χώρα, η κατοχή και ο εμφύλιος, θα επιδράσουν καίρια όχι μόνο στην αναθέρμανση της επιχειρηματολογίας υπέρ της ίδρυσης ενός κρατικού θεάτρου, αλλά και ως προς τη γραμμή που η επιχειρηματολογία αυτή θα έπρεπε να ακολουθήσει. Έτσι, από τη μια το παράδειγμα του βραχύβιου Κρατικού Θεάτρου (1943-1944) υπό τον Λέοντα Κουκούλα στην κατοχή και από την άλλη ο διαρκώς μαινόμενος στα βουνά και τις πόλεις εμφύλιος (1946-1949) συνδυάζονται για να επιβεβαιώσουν και να ανατροφοδοτήσουν μια θολή ακόμη, αλλά ισχυρή αντίληψη για την «εθνική» σημασία ενός κρατικού θεάτρου, που θα εδρεύει στη Θεσσαλονίκη και θα υπηρετεί την αποστολή του στη Μακεδονία και στη Βόρεια Ελλάδα. Η αντίληψη αυτή, αν και είναι ακόμη αδιαμόρφωτη στην πληρότητά της και φαίνεται να αφορά έναν περιορισμένο, αλλά ενεργητικό και με πνευματικά ενδιαφέροντα, αριθμό ατόμων, θα εκφραστεί, κυρίως μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του ’50, μέσω των λογοτεχνικών περιοδικών που κυκλοφορούν στην πόλη.

Πρόκειται, κυρίως, για τα λογοτεχνικά περιοδικά *Μακεδονικά Γράμματα* (1944-1952, εκδότης: Κώστας Μαρινάκης) και *Μορφές* (1946-1954, Β΄ περίοδος, αρχισυντάκτης: Βασίλης Δεδούσης). Τα σχετικά με τα περιοδικά αυτά, την ιστορία και τον ρόλο τους στη λογοτεχνική ζωή της πόλης, έχουν ευρέως αναλυθεί,[2] αν και όχι επαρκώς η σχέση τους με το (κρατικό) θέατρο. Η ίδια, πάντως, η διακίνηση του αιτήματος του κρατικού θεάτρου, αποκλειστικά σχεδόν,

[1] Για το κτιριακό ζήτημα, που ήταν ένα μόνιμο «αγκάθι» στη συζήτηση σχετικά με την ίδρυση του κρατικού θεάτρου, βλ. ενδεικτικά τα ανυπόγραφα σημειώματα: *Μορφές*, τχ. 6-8, Αύγουστος-Οκτώβριος 1937, σ. 160· *Μορφές*, τχ. 9, Νοέμβριος 1936, σ. 228· *Μορφές*, τχ. 12, Φεβρουάριος 1938, σ. 221.

[2] Βλ. κυρίως: Ντίνος Χριστιανόπουλος, «Τα λογοτεχνικά περιοδικά στη Θεσσαλονίκη», *Διαβάζω*, τχ. 128, 1985, σσ. 44-52. Αξιοσημείωτο είναι ότι το τρίτο περιοδικό της περιόδου, ο *Κοχλίας*, που θεωρείται και το πλέον «αξιόλογο» περί τα λογοτεχνικά, ελάχιστη σχέση θα αναπτύξει με το θέατρο.

μέσω αυτών των περιοδικών είναι, καταρχήν, δηλωτική ως προς τους πραγματικούς αποδέκτες του αιτήματος αυτού: εφόσον τη μερίδα του λέοντος στη σταυροφορία που αναπτύσσεται για την υλοποίηση του κρατικού θεάτρου κατέχουν, περίπου για μια δεκαετία, αυτά τα λογοτεχνικά περιοδικά, η ίδρυσή του φαίνεται να είναι, προς το παρόν τουλάχιστον, μια υπόθεση αυτοαναφορική και ενδο-πολιτιστική, που απευθύνεται στους λιγοστούς αναγνώστες των περιοδικών αυτών. Οι τοπικές εφημερίδες, αντίθετα, ήδη αφιερώνουν ελάχιστο χώρο στο σχεδόν ανύπαρκτο θέατρο της πόλης, και σίγουρα πολύ λιγότερο από τις συνέχειες των ρομάντζων ή την περιγραφή των μαχών κατά των «συμμοριτών». Όλες σχεδόν δεν διαθέτουν ούτε καν ρεπορτάζ επί των καλλιτεχνικών και αντιγράφουν μόνο τη στήλη με τις προβολές των κινηματογράφων.

Αυτό, βέβαια, δεν σημαίνει ότι η ιδέα της ίδρυσης ενός κρατικού θεάτρου στη Θεσσαλονίκη, αν και θολή ακόμη, δεν είναι ισχυρή, τουλάχιστον στη συνείδηση των συντακτών αυτών των λογοτεχνικών περιοδικών. Αντίθετα, επικρατεί μια αντίληψη επείγοντος ως προς την εκπαιδευτική –και, διαμέσου αυτής, την εθνική– σωτηρία της πόλης, που τμήμα της αποτελεί και η καλλιέργεια του θεάτρου, και η οποία κάνει τη μη εγρήγορση του αθηναϊκού κράτους για την ίδρυση ενός κρατικού θεάτρου να φαίνεται σχεδόν σκανδαλώδης. Ωστόσο, στα λογοτεχνικά περιοδικά δεν αποτολμάται μια ευθεία κριτική ή αντιπαράθεση με κυβερνητικές πράξεις ή παραλείψεις, ενώ τα άρθρα και τα σημειώματα που αναφέρονται στο θέμα και την παντελή έλλειψη ενδιαφέροντος, στην πλειοψηφία τους, δεν υπογράφονται από κανέναν – οπότε την ευθύνη, έτσι, αναλαμβάνει ολόκληρη η συντακτική ομάδα. Αντ' αυτών, μόνο πλάγια εκφρασμένες απογοητεύσεις, υπόγεια και ανώνυμα καρφώματα, ή αναρωτήσεις της μιας παραγράφου φαίνεται να επιτρέπουν οι συντάκτες στους εαυτούς τους –ενδεχομένως, και η αστυνομία. Η σημαντικότερη στιγμή κριτικής προς την κυβέρνηση για τη μη κινητοποίησή της στο θέμα του κρατικού θεάτρου εκφράζεται κυρίως μέσω της ανακούφισης που εκδηλώνεται κάθε φορά που αλλάζει ο αρμόδιος υπουργός ή και η κυβέρνηση συνολικά, και συνοδεύεται με την ευχή ότι οι καινούργιοι ιθύνοντες δεν θα επιδείξουν την ολιγωρία των προηγούμενων. Οι συντάκτες, γρήγορα, διαψεύδονται ως προς τις προσδοκίες τους και ο φαύλος κύκλος σχετικά με την ίδρυση του κρατικού θεάτρου, παρά τις συσκέψεις, τις ιδέες και τις αναφορές σε ψηφίσματα κ.ά., ξεκινάει ξανά ίδιος και απαράλλαχτος.

Ο εμφύλιος μαίνεται, ο «εχθρός» υποχωρεί στα πεδία των μαχών, αλλά η απογοήτευση για το μη-τελειωτικό χτύπημα εναντίον του, που θα επέφερε μια εθνικά προσανατολισμένη πολιτιστική εκπαίδευση του μακεδονικού λαού διαμέσου ενός κρατικού θεάτρου, θα ριζώνει, σταδιακά, ολοένα και περισσότερο, στα σημειώματα και τις επιφυλλίδες των λογοτεχνικών περιοδικών. Σε αυτό το πλαίσιο, η στάση του ΣΕΗ μόνο ως απογοητευτική μπορεί να θεωρηθεί. Όταν το 1946 μια «Καλλιτεχνική Ένωση Νέων» θα παρουσιάσει κάπως αξιοπρεπώς τη *Δράκαινα* του Δ. Μπόγρη, το σωματείο θα αντιδράσει γιατί πρόκειται για ερασιτέχνες, χωρίς να υπολογίζει ότι για ένα ολόκληρο δίμηνο (Νοέμβριο-Δεκέμβριο 1946) δεν αποτελεί απλά την καλύτερη, αλλά τη μοναδική παράσταση που παρουσιάζεται στη Θεσσαλονίκη.[3] Στο ίδιο μήκος κύματος, το Εθνικό Θέατρο στην Αθήνα κάθε άλλο παρά συμπαραστάτης μπορεί να χαρακτηριστεί. Σε ανυπόγραφο άρθρο στα *Μακεδονικά Γράμματα*, όχι μόνο εκφράζεται απογοήτευση για την αποτυχία ενός ακόμη σχεδίου για τη δημιουργία δεύτερης κρατικής σκηνής που είχε προτείνει ο πρώην υπουργός Παιδείας, αλλά καταγγέλλεται και ανοιχτά η παρέμβαση των ιθυνόντων του Εθνικού Θεάτρου, οι οποίοι φαίνεται πως έπεισαν τον διάδοχό του υπουργό ότι το

[3] *Μακεδονικά Γράμματα*, τχ. 4, Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1946, σσ. 95-96.

(μελλοντικό) κρατικό θέατρο στη Θεσσαλονίκη θα μπορούσε να λειτουργεί μόνο ως παράρτημα του Εθνικού για 15 ημέρες τον χρόνο.[4]

Η μνήμη, βέβαια, παίζει περίεργα παιχνίδια. Κι αν σήμερα, πρωτοβουλίες, ισχυρές τότε φωνές, σύλλογοι κ.ά., που δημιουργούνται ως τις αρχές της δεκαετίας του ’50 από τα συγκεκριμένα περιοδικά για την προώθηση της ιδέας του κρατικού θεάτρου, έχουν ξεχαστεί, αυτό μπορεί να οφείλεται στο γεγονός ότι οι άνθρωποι, που τότε, ίσως και τυχαία, βρίσκονταν στην πρωτοπορία της διεκδίκησης αυτού του στόχου, δεν είχαν, οι περισσότεροι, καμία ουσιαστική σχέση με το αντικείμενο, αλλά και στο ότι η ίδια η ιδέα, που κρύβεται πίσω από τη δράση τους, η ενίσχυση της εντόπιας θεατρικής παραγωγής ως ανάχωμα στον εθνικό κίνδυνο, βρίσκεται ακόμη σε εμβρυακό στάδιο. Το επιχείρημα π.χ. για «εθνική» ανάγκη ίδρυσης ενός κρατικού θεάτρου μάλλον ακουγόταν υπερβολικό, όταν, την ίδια χρονική στιγμή, λίγα μόλις χιλιόμετρα μακριά, η ίδια «εθνική» ανάγκη καλούνταν να χρηματοδοτήσει πραγματικές μάχες. Πέρα από αυτό, η κατάληξη της ιστορίας καταδεικνύει ότι η περιστασιακή ενασχόληση δεν αρκεί για την υλοποίηση ενός στόχου. Αντίθετα, απαιτείται πρόγραμμα, δομές και προσήλωση, που οι συντάκτες των περιοδικών αυτών στα τέλη της δεκαετίας του ’40 αδυνατούν, αλλά και ενδεχομένως δεν επιθυμούν, να δημιουργήσουν και να ακολουθήσουν. Ας μην ξεχνάμε πως η λογοτεχνική τάση για φυγή από το παρόν, που χαρακτηρίζει τα γράμματα στη Θεσσαλονίκη και τη δεκαετία του ’40, αφορά και στα ίδια τα υποκείμενα της παραγωγής της. Έτσι, σχεδόν κανένας από τους πρωτεργάτες των περιοδικών αυτών δεν μπορεί να δει στο μέλλον τον εαυτό του μπλεγμένο σε ζητήματα πέραν της δικής του λογοτεχνικής ή άλλης παραγωγής και, πραγματικά, από το σύνολο σχεδόν όσων ασχολούνται με το ζήτημα του θεάτρου τότε, ελάχιστους θα ξανασυναντήσουμε την επόμενη δεκαετία του ’50, στην πρωτοκαθεδρία του «αγώνα» για την ίδρυση και τη λειτουργία του κρατικού θεάτρου.

Πάντως, στην ενασχόληση αυτή με το θέατρο μέσω αυτών των περιοδικών κατά τη δεκαετία του ’40 δεν φαίνεται να περισσεύει κανείς, ιδιαίτερα, μάλιστα, αν στην ενασχόληση αυτή προσδίδεται λογοτεχνική χροιά και περιεχόμενο – και εδώ δεν μπορεί κανείς παρά να παρατηρήσει πόσο εύκολα αρχίζει να διαμορφώνεται (ή συνεχίζει να αναπαράγεται) από τα συγκεκριμένα περιοδικά η αντίληψη για την πρωταρχική λογοτεχνική αξία του θεάτρου. Ανάμεσα σε όσους ασχολούνται περιστασιακά βρίσκουμε ακόμη και τη Ζωή Καρέλλη, διάσημη για τον κλειστό χαρακτήρα του έργου της –αν όχι και της ίδιας[5]– που όχι μόνο θα δημοσιεύσει θεατρικά έργα, αλλά θα αρθρογραφεί σχετικά τακτικά για θέματα ευρύτερου δραματολογικού ενδιαφέροντος – πάντα, όμως, σε απόσταση από το κοινωνικό γίγνεσθαι και με γνώμονα το ίδιο το θεατρικό κείμενο.[6] Πιο τολμηρός κοινωνικά ο Γιώργος Δέλιος δεν θα διστάσει να εξαγάγει και ευρύτερα συμπεράσματα για τη φύση του θεάτρου, που συμφωνούν, όμως, ότι το κείμενο, ο λόγος, είναι ένα πρωταρχικό στοιχείο και η παράσταση ένα δευτερεύον διαφορετικό:

> Ο λόγος προχωρεί ως ένα σημείο. Πέρα από αυτό αρχίζει μια άλλη ζώνη μυστηρίου, σιωπής, αυτό που λέμε ατμόσφαιρα και κλίμα. Δουλειά του

[4] *Μακεδονικά Γράμματα*, τχ. 1, Ιούλιος-Αύγουστος 1951, σ. 36. Τα *Μακεδονικά Γράμματα* καταφέρονται κατά του Εθνικού και στο τχ. 4, Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1952, σσ. 117-118, και πάλι σε ανυπόγραφο άρθρο.

[5] Ξ. Α. Κοκόλης, *Δώδεκα ποιητές. Θεσσαλονίκη 1930-1960*, Θεσσαλονίκη, Εγνατία, 1979, σ. 39· Ευτυχία-Αλεξάνδρα Λουκίδου, «Ζωή Καρέλλη. Η οδυνόμενη συνείδηση», *Οδός Πανός*, τχ. 133, Ιούλιος-Σεπτέμβριος 2006, σσ. 67-83.

[6] Βλ. ενδεικτικά: Ζωή Καρέλλη, «Ερρίκου Ίψεν, *Οι βρυκόλακες*. Σκέψεις πάνω στο περιεχόμενο του έργου, στο κείμενο και στους ήρωές του», *Μακεδονικά Γράμματα*, τχ. 2, Σεπτέμβριος-Οκτώβριος 1951, σσ. 58-60.

> σκηνοθέτη και του σκηνογράφου είναι να την εξηγήσει και να την εμφανίσει. Δε θα έπρεπε να νομισθή πως η δημιουργική φαντασία, όσο ποιητική κι αν είναι, πάει να αποκαταστήσει εκείνη του συγγραφέα.[7]

Ο Βασίλης Δεδούσης και οι *Μορφές* θα προχωρήσουν ακόμη περισσότερο. Ο ίδιος γράφει κριτική θεάτρου από το 1946 έως το 1953, μαζί με τον επίσης λογοτέχνη Ηλία Κατσογιάννη,[8] και θα δημοσιεύσει δύο δικά του θεατρικά έργα και απόσπασμα από ένα ποντιακό. Το περιοδικό δεν θα αρκεστεί όμως μόνο σε αυτά. Ήδη από τα τέλη του 1946 θα εκφράσει την αγωνία του γιατί δεν γίνεται τίποτα με την υπόθεση του κρατικού θεάτρου, αν και οι πάντες [;] το ζητούν, ενώ το 1947 όχι μόνο θα χαρακτηρίσει τη θεατρική κατάσταση στη Θεσσαλονίκη ως «ντροπή», αλλά θα παρέμβει και ενεργά στον διάλογο για την οικοδόμηση ενός σωστού θεατρικού κτίσματος στην πόλη, που θα φιλοξενήσει το μελλοντικό κρατικό, προτείνοντας τη λύση ενός προσωρινού λυόμενου κτίσματος.[9] Περαιτέρω, τον Δεκέμβριο του 1947 θα ιδρύσει έναν ερασιτεχνικό όμιλο, ώστε να παρασταθούν έργα Θεσσαλονικέων συγγραφέων και με στόχο τη μελλοντική μετεξέλιξή του σε δραματική σχολή. Σε ανυπόγραφο (αλλά μπορούμε να θεωρήσουμε ότι είναι του συντάκτη Β. Δεδούση) άρθρο σχετικά με τον όμιλο αυτό, θα παρουσιαστούν όχι μόνο, ξανά, ο εκπαιδευτικός στόχος, που οφείλει να έχει ένα κρατικό θέατρο, αλλά και η ανάγκη τόνωσης της εντόπιας θεατρικής δραστηριότητας, μια ιδέα που, την επόμενη δεκαετία του ’50, θα επηρεάσει καθοριστικά τις σκέψεις και πράξεις για την ίδρυση και λειτουργία της κρατικής σκηνής:

> Σκοπός των παραστάσεων [του ομίλου] θα είναι όχι μόνον η παρουσίαση της εντόπιας θεατρικής παραγωγής αλλά και προσφορά στο κοινό καλής θεατρικής εργασίας ώστε μαζί με την απόλαυση να γίνεται και η αισθητική καλλιέργεια, που είναι απαραίτητη προϋπόθεση για τη μελλοντική συντήρηση ενός σοβαρού επαγγελματικού θεάτρου.[10]

Τι προηγείται και τι έπεται στον αγώνα για την ίδρυση του κρατικού θεάτρου είναι διαρκώς αντικείμενο συζήτησης και θα συνεχίσει να είναι και κατά την επόμενη δεκαετία του ’50. Εδώ, οι *Μορφές*, παίρνουν σαφή θέση: οφείλουμε να καλλιεργήσουμε το κοινό, να το αποσπάσουμε από τα ελαφριά θεάματα, ώστε να απαιτηθεί μαζικότερα και απαιτητικότερα η ίδρυση του κρατικού θεάτρου, αλλά και να εξασφαλιστεί η μελλοντική βιωσιμότητά του. Το αίτημα αυτό, της εκπαίδευσης δηλαδή του κοινού πριν από την ίδρυση κρατικού θεάτρου, ώστε να απαιτήσει ποιοτικότερο θέατρο –το οποίο αποτελεί μια «νέα» σχέση ιδέας και αποτελέσματος, αφού γενικευμένη είναι η αντίληψη ότι το κρατικό θα μεταβάλει τα γούστα του κοινού– προέρχεται,

---

[7] Γιώργος Δέλιος, «Το θέατρο σαν ποιητική σύσταση και καλλιτεχνική δημιουργία», *Μακεδονικά Γράμματα*, τχ. 5-6, Ιανουάριος – Απρίλιος 1947, σσ. 101-103. Το παράθεμα προέρχεται από τη σ. 101. Το ίδιο άρθρο αποτελεί συνέχεια μελέτης του συγγραφέα που έχει ξεκινήσει από το προηγούμενο τεύχος 4, Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1946, σσ. 78-82, και συνεχίζει και στο τεύχος 7, Φεβρουάριος 1948, σσ. 14-16.

[8] Μετά το 1950 αναλαμβάνουν και άλλοι, όπως ο Παύλος Άγγελος Κομνηνός, αλλά και οι αταύτιστοι «Μ», «Δ» και «Θεατής».

[9] Για όλα αυτά, βλ. τα ανυπόγραφα (ίσως του Β. Δεδούση) σχόλια στα τεύχη: *Μορφές*, τχ. 4, Ιανουάριος 1947, σσ. 159-160· *Μορφές*, τχ. 9, Ιούνιος 1947, σ. 358 (για την ψήφιση ενός δημοτικού κονδυλίου σχετικά με τη χρηματοδότηση ενός κρατικού θεάτρου και του κτίσματός του)· *Μορφές*, τχ. 11, Αύγουστος 1947, σ. 439 (για τη λύση του λυόμενου)· *Μορφές*, τχ. 13 (Οκτώβριος 1947), σσ. 39-40 (όπου γίνεται αναφορά στον εθνικό και μορφωτικό σκοπό της ίδρυσης ενός κρατικού θεάτρου).

[10] *Μορφές*, τχ. 15, Δεκέμβριος 1947, σ. 119.

ίσως, από την απογοήτευση για την αδιαφορία της μεγάλης πλειοψηφίας των Θεσσαλονικέων ως προς αυτό το θέμα. Αυτό το εκκρεμές, βέβαια, θα συνεχίσει να κινείται κατά το δοκούν ανάμεσα στην καλλιέργεια του κοινού και την ίδρυση του θεάτρου, αλλά το πού θα βρίσκεται σε συγκεκριμένη χρονική στιγμή, θα αποδειχτεί εξαιρετικά καθοριστικό τόσο για την αποκρυστάλλωση των θέσεων ως προς το κρατικό θέατρο, όσο και για την ίδρυσή του αυτή καθαυτή.

Η ενασχόληση των *Μορφών* με το θέατρο θα συνεχιστεί περαιτέρω και με τη θέσπιση ενός διαγωνισμού θεατρικού έργου με έπαθλο δεκαπέντε εκατομμυρίων δραχμών, που θα διατεθεί από το Εμπορικό και Βιομηχανικό Επιμελητήριο – δείγμα ότι κάθε άλλο παρά περιθωριακά είναι τόσο η ιδέα για την καλλιτεχνική και αισθητική διαπαιδαγώγηση του κοινού της Θεσσαλονίκης (και το εθνικώς ορθόν αυτής της ιδέας), όσο και οι ίδιοι οι συντάκτες του περιοδικού. Ως πρόεδρος της επιτροπής που θα δώσει τα βραβεία καλείται ο Σπύρος Μελάς. Ο διαγωνισμός διαρκεί από τον Απρίλιο έως τον Νοέμβριο του 1948 και το πρώτο βραβείο θα αποσπάσει η Μαρίνα Χατζηνάκου με το έργο *Το κάστρο της Χερσώνας*. Οι τίτλοι των έργων που συμμετείχαν, βέβαια, φανερώνουν, ίσως, και το επίπεδο του διαγωνισμού, αλλά και ότι τα κριτήρια με τα οποία δόθηκαν τα βραβεία δεν ήταν, μάλλον, αμιγώς καλλιτεχνικά. Επαίνους απέσπασαν: *Η προεδροπούλα* του Γιάννη Ζήρα, *Η ηρωίδα της Νάουσας* του Α. Τσικάρη, η *Ερωτική περιπέτεια* του Ν. Αργυρόπουλου, *Οι κούκλες* του Δ. Δέπου, *Η Σταχτομπούτα* του Α. Παπαμιχαήλ, το *Ήταν μια φορά κι έναν καιρό* του Α. Ιατρίδη και *Οι γεμιτζήδες* του Ν. Μεταξωτού.

Από τη δική του πλευρά, ο όμιλος του περιοδικού, που έχει λάβει την επωνυμία «Φίλοι Θεάτρου και Μουσικής Βορείου Ελλάδος», θα συμπυκνώσει και αυτός την αποστολή του στην ίδρυση κρατικής σκηνής στη Θεσσαλονίκη. Οι στόχοι για ανέβασμα παραστάσεων ποιότητας, μέσω των οποίων θα καλλιεργηθεί το κοινό και θα οδηγηθεί στη στήριξη του αιτήματος δημιουργίας κρατικού θεάτρου, εγκαταλείπονται, και είναι και λογικό: πρόεδρος του ομίλου έχει εκλεγεί ο γιατρός και εμπνευστής της ιδέας για επανίδρυση της μονής της Σουμελά στο Βέρμιο, Φίλων Κτενίδης, ενώ στο διοικητικό συμβούλιο συναντάμε τους Ηλία Κατσογιάννη, Γ. Βαφόπουλο, Π. Λέβη, Β. Δεδούση, Γ. Δέλιο, Ι. Βασδραβέλλη, Θ. Χατζηγώγο, Ι. Κοπανά, Κ. Μαρινάκη, η συντριπτική πλειονότητα των οποίων είναι λογοτέχνες και ιστοριοδίφες, αλλά κανένας τους (πλην του Ι. Κοπανά, που διευθύνει τη Δραματική Σχολή του Κρατικού Ωδείου) ιδιαίτερα σχετικός με το ανέβασμα μιας θεατρικής παράστασης. Ο «Όμιλος» αυτός, παρ' όλα αυτά, φαίνεται πως κινητοποιεί προς στιγμήν τις τοπικές αρχές. Ο δήμος, σε εφαρμογή μιας ανενεργούς διάταξης νόμου του 1945, θα επιδιώξει να επιβάλει πρόσθετο τέλος στα εισιτήρια των κινηματογράφων, για να χρηματοδοτήσει την ίδρυση και λειτουργία κρατικού θεάτρου, αλλά θα συναντήσει τη σθεναρή αντίσταση των επιχειρηματιών του κλάδου. Στο μεταξύ, και οι ιθύνοντες των Αθηνών φαίνεται πως έχουν ενεργοποιηθεί, αφού τον Φεβρουάριο του 1949 θα διοριστεί ένα πρώτο διοικητικό συμβούλιο του προς ίδρυσιν Κρατικού Θεάτρου, με πρόεδρο τον ίδιο τον Φίλωνα Κτενίδη και με τη συμμετοχή των Ι. Βασδραβέλλη, Ευθ. Παναγιωτόπουλου και Κ. Παπαγεωργίου. Μετά, όμως, από αυτή την αρχική ορμή, η χρονιά θα παρέλθει άπρακτη, με εξαίρεση την παρουσίαση του ποντιακού έργου του ίδιου του Φίλωνα Κτενίδη *Η γυναίκα του πρωτομάστορα* (άγνωστο από ποιους, αλλά προφανώς από μη επαγγελματίες), καθώς και την αποστολή διαμαρτυριών προς τον Πρωθυπουργό και τον Υπουργό Παιδείας τόσο από τον «Όμιλο», όσο και από τις ίδιες τις *Μορφές*.[11] Η απογοήτευση, αλλά και η έλλειψη ιδεών κινη-

[11] Για όλα αυτά, βλ. τα ανυπόγραφα (ίσως του Β. Δεδούση) σχόλια στα τεύχη: *Μορφές*, τχ. 19, Απρίλιος 1948, σ. 279· *Μορφές*, τχ. 22, Ιούλιος 1948, σ. 400· *Μορφές*, τχ. 24, Σεπτέμβριος 1948, σ. 480· *Μορφές*, τχ. 29, Φεβρουάριος 1949, σ. 199· *Μορφές*, τχ. 34, Ιούλιος 1949, σ. 96· *Μορφές*, τχ. 40, Ιανουάριος 1950, σ. 47 (όπου

τοποίησης και η ανακύκλωση των ίδιων, πεπατημένων, διαδρομών διαμαρτυρίας θα εκφραστεί και από τις στήλες του περιοδικού, συμπυκνωμένη στη φράση: «Νομίζω ότι αν οι άρχοντες του τόπου δεν αναλάβουν την υπόθεση σοβαρά στα χέρια τους, δε γίνεται τίποτα».[12] Ένα ακόμη χτύπημα θα δοθεί από τον Υπουργό Παιδείας που θα μειώσει περαιτέρω το τέλος στα εισιτήρια των κινηματογράφων σε 3%, επεκτείνοντάς το, όμως, ταυτόχρονα σε όλη τη Μακεδονία.[13] Μετά από σιγή δύο χρόνων, το 1952, οπόταν μπορούμε να υποθέσουμε ότι ο «Όμιλος», αν δεν έχει διαλυθεί, έχει αναστείλει σίγουρα τις δραστηριότητές του, οι *Μορφές* θα εξάρουν τη συνηγορία υπέρ της ίδρυσης του κρατικού θεάτρου των Μανώλη Καλομοίρη, Κώστα Μουσούρη, Βασίλη Λογοθετίδη και γενικώς του ελεύθερου θεάτρου, αλλά θα συνταχθούν πια και με την άποψη των *Μακεδονικών Γραμμάτων* ότι η πραγματική τροχοπέδη στην υπόθεση είναι το Εθνικό Θέατρο.[14] Η ορμητικότητα του περιοδικού θα μεταστραφεί στη γνωστή από καιρού εις καιρόν παθητική αναρώτηση για το πώς οι εκάστοτε Υπουργοί Παιδείας και Βορείου Ελλάδος δεν κατανοούν τον εθνικό, πέρα από τον εκπολιτιστικό, στόχο που θα εκπληρωνόταν με την ίδρυση του κρατικού θεάτρου στη Θεσσαλονίκη,[15] αλλά πια, θα έχει δημιουργηθεί μια πρωτοβουλία πολύ πιο δραστήρια και οργανωμένη.

Αυτό που είναι, τελικά, άξιο παρατήρησης εδώ, σε αυτή τη σύντομη περιδιάβαση στην «προϊστορία» της συγκρότησης του αιτήματος για την ίδρυση και λειτουργία μιας κρατικής σκηνής στη Θεσσαλονίκη, όπως εκφράζεται μέσω των λογοτεχνικών περιοδικών, είναι ότι εν σπέρματι μπορούμε να διαγνώσουμε όλα τα δομικά χαρακτηριστικά που θα συναντήσουμε και στην επόμενη δεκαετία του ’50, και που θα οδηγήσουν στην ίδρυση του ΚΘΒΕ το 1961. Και πρώτα απ’ όλα, τον ίδιο τον στόχο της ίδρυσης ενός κρατικού θεάτρου, που είναι αυτός που έκτοτε, μόνιμα, θα αποτελεί τον ενωτικό παράγοντα όλων όσων θα ενδιαφέρονται για το θέατρο στην πόλη, αλλά στην πραγματικότητα πολύ λίγη σχέση με το θέατρο έχουν. Ο στόχος αυτός, ήδη από αυτή τη δεκαετία του ’40, αλλά με μεγαλύτερη ένταση στην επόμενη του ’50, αρχίζει να συμπλέκεται με την ιδέα της στήριξης της εντόπιας θεατρικής δραστηριότητας και της εθνικής αποστολής και, έτσι, η ιδέα ενός κρατικού θεάτρου στη Θεσσαλονίκη θα βρεθεί να εμπεριέχει πολύ περισσότερα σημαινόμενα από ενός οποιουδήποτε άλλου θεάτρου.

Επιπλέον, την περίοδο αυτή, τη δεκαετία του ’40, και μέσω των λογοτεχνικών περιοδικών, συναντάμε όχι μόνο έναν όμιλο των πνευματικών ανθρώπων της πόλης, αλλά και την απόπειρα υπερπήδησης των κρατικών αναβολών ή της στασιμότητας με ίδια μέσα, όπως με έναν διαγωνισμό θεατρικού έργου. Οι διαφορές, παρ’ όλα αυτά, με την αμέσως επόμενη δεκαετία του ’50, είναι αρκετές, αλλά, το κυριότερο, θα αποδειχθούν εξαιρετικά κομβικές για την ευόδωση του αιτήματος. Έτσι, ενώ π.χ. ο «Όμιλος Φίλων του Θεάτρου και της Μουσικής» του περιοδικού *Μορφές* συγκεντρώνει αρκετούς από τους λογοτέχνες της εποχής, δεν περιλαμβάνει σχεδόν κανέναν επαγγελματία ή πραγματικό γνώστη του θεάτρου, αλλά ούτε και ανθρώπους

γίνεται αναφορά στο ποντιακό έργο του Φίλωνα Κτενίδη, αλλά χωρίς άλλες λεπτομέρειες, παρά μόνον ότι παραστάθηκε από ποντιακό θίασο)· *Μορφές*, τχ. 48, Σεπτέμβριος 1950, σ. 336.

[12] *Μορφές*, τχ. 38, Νοέμβριος 1949, σ. 285.

[13] *Μορφές*, τχ. 50, Νοέμβριος 1950, σ. 415-416.

[14] *Μορφές*, τχ. 65, Φεβρουάριος 1952, σ. 59, όπου θα κατηγορήσουν, μάλιστα, ευθέως τον Αιμ. Χουρμούζιο (που σε λίγα χρόνια θα αναλάβει γενικός διευθυντής του Εθνικού Θεάτρου) ότι «δεν λέει τίποτα καλό» για την υπόθεση του κρατικού θεάτρου στη Θεσσαλονίκη.

[15] *Μορφές*, τχ. 77, Φεβρουάριος 1953, σ. 77 και *Μορφές*, τχ. 87, 88, 89, Δεκέμβριος 1953, Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1954, σ. 342, που μάλιστα ονομάζει ένα κρατικό θέατρο στη Θεσσαλονίκη ως «κέντρο εθνικής ακτινοβολίας».

που να διαθέτουν οργανωτικές και διοικητικές ικανότητες, ικανούς να αναλάβουν το βάρος της «σταυροφορίας» για το κρατικό θέατρο, όπως θα συμβεί, σε λίγα χρόνια, με τη Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρία «Τέχνη» (1951). Το σημαντικότερο, όμως, φαίνεται πως είναι ότι η ίδια η χρονική συγκυρία δεν είναι κατάλληλη ακόμα ούτε για την πλήρη συγκρότηση του ίδιου του αιτήματος ίδρυσης του κρατικού θεάτρου, αλλά ούτε και για την επιδίωξη του αιτήματος αυτού, μέσω πολιτικών ή άλλων πιέσεων. Για να ιδρυθεί το ΚΘΒΕ, θα πρέπει το σύνολο σχεδόν των πνευματικών ανθρώπων της Θεσσαλονίκης να στρατευθούν γύρω από το αίτημα της εξύψωσης του θεατρικού επιπέδου στην πόλη. Θα πρέπει, επίσης, να συγκροτηθεί ένας πυρήνας των πνευματικών αυτών ανθρώπων, με προεξάρχουσα την «Τέχνη», που, μέσω της εξωστρέφειας και της κατανόησης αντίστοιχων κινήσεων εκτός της πόλης (π.χ. την ενσωμάτωση της εμπειρίας του πώς λειτουργεί ουσιαστικά και οργανωτικά το Θέατρο Τέχνης στην Αθήνα), θα διασαφηνίσει και θα επιδιώξει τον κοινό ενωτικό στόχο. Θα πρέπει η υπέρ του κρατικού θεάτρου αρθρογραφία να ξεπεράσει τα στενά όρια των λογοτεχνικών περιοδικών και να απλωθεί στις εφημερίδες ευρείας κυκλοφορίας της πόλης, όπως τη *Δράσι*. Και, ασφαλώς, θα πρέπει η χώρα ολόκληρη να βγει από την εμφυλιοπολεμική δίνη, ώστε πόροι και μέσα να κατευθυνθούν προς άλλους σκοπούς, και, επιπλέον, στην κορυφή του κρατικού μηχανισμού να αναδειχθεί κάποιος που προέρχεται από τη Μακεδονία και κατανοεί τα ευρύτερα πολιτικά συμφέροντα που διανοίγονται από μια εκπολιτιστική κίνηση του διαμετρήματος της ίδρυσης ενός κρατικού θεάτρου ρεπερτορίου στη Θεσσαλονίκη.

Τύπος και θέατρο

ΙΟΥΛΙΑΝΗ Ι. ΒΡΟΥΤΣΗ

Πειραϊκός (Μικρός) Τύπος και Θέατρο: Ο *Απόλλων* (1883-1892)

Με το εμβληματικό Δημοτικό Θέατρο, το αρχιτεκτονικό αυτό αριστούργημα, να συμβολίζει με αίγλη το αποκορύφωμα της αρχόμενης ήδη από το μέσον του 19ου αιώνα πολιτιστικής ανάπτυξης της αυτοδύναμης οικονομικά τότε πόλης του Πειραιά, δίνεται εύλογα το ερέθισμα για την έρευνα αναφορικά με το πώς το θέατρο εντάσσεται στην ύλη του πρωτοποριακά εμφανιζόμενου εκείνη την εποχή πειραϊκού Μικρού Τύπου –δηλαδή τα λογοτεχνικά, φιλολογικά και εν γένει πολιτιστικά περιοδικά–, με το πώς αυτός συμβάλλει στην ανάπτυξη της πολιτιστικής ταυτότητας της «Μαγχεστρίας της Ανατολής»[1] και στη θεατρική αγωγή των ευάριθμων εγγράμματων, βέβαια, τότε πειραιωτών συνδρομητών, όπως και με το πώς αντανακλά την επιθυμία τους να αναδειχτεί η πόλη τους σε κέντρο θεάτρου.

Βεβαίως, ο όρος Μικρός Τύπος (διεθνώς Small Press) χρησιμοποιείται εδώ τηρουμένων των αναλογιών, καθώς δεν αντιστοιχεί στις τάξεις μεγέθους που ισχύουν στο σύγχρονο ιστορικο-κοινωνικό συγκείμενο. Στις μέρες μας, κατά τις οποίες ο Τύπος, με τον παγκόσμιας κλίμακας μαζικό χαρακτήρα του και με μέγεθος μέτρησης το εμπορικό tirage, το ύψος δηλαδή των πωλήσεων, έχει γεννηθεί στις υπώρειές του και ο Μικρός Τύπος, δηλαδή όλα αυτά τα μικρής κλίμακας εκδοτικά εγχειρήματα με αντικείμενο περιοδικά, εφημερίδες, ακόμη και μικρά βιβλία, των οποίων οι πωλήσεις σύμφωνα με τα αριθμητικά, αξιολογικά κριτήρια που τίθενται από τον κυρίαρχο Μαζικό Τύπο δεν υπερβαίνουν έναν συγκεκριμένο αριθμό φύλλων ή τίτλων ανάλογα με τον πληθυσμό της χώρας, του αναγνωστικού και αγοραστικού κοινού (στη δική μας συγχρονία). Τα έντυπα αυτά είναι ειδικά και ασχολούνται, κατά κύριο λόγο, με τη λογοτεχνία και τον πολιτισμό, αποτελώντας ιδιότυπες ζώνες "εναλλακτικού", θα λέγαμε, Τύπου στην εν γένει επικράτεια του τελευταίου.

Με αυτήν τη θεώρηση του κόσμου του Μικρού Τύπου, και ειδικότερα των λογοτεχνικών περιοδικών, ως ζωτικού χώρου της δημιουργικής φωνής ευάριθμων έναντι του κυρίαρχου πολιτιστικού στερεότυπου, και με αυτό το σκεπτικό υιοθετείται αυτή η προσέγγιση στον Μικρό Τύπο της εποχής εκείνης, όπου, αν και δεν αναφερόμαστε βεβαίως στα ίδια μεγέθη, εν τούτοις και ο Τύπος εκείνης της εποχής παρουσιάζει χαρακτηριστικά σπερματικής μαζικοποίησης, μετατρεπόμενος λίγο λίγο από Τύπο γνώμης σε Τύπο πληροφόρησης και υποτασσόμενος σταδιακά στις απαιτήσεις, όχι πλέον του συνδρομητικού, όπως ήταν στην αρχή, αλλά των ολοένα

[1] Μαγχεστρία είναι ελληνιστί το Manchester της Αγγλίας και η μεταφορά υπαινίσσεται την ανάλογη εμποροβιομηχανική ανάπτυξη του Πειραιά από το τέλος του 19ου αιώνα και εξής. Βλ. σχετικά: Λίζα Μιχελή, *Πειραιάς: από το Πόρτο Λεόνε στη Μαγχεστρία της Ανατολής*, Αθήνα, Δρώμενα, 1988.

και αυξανόμενων «άγνωστων φίλων»[2] του, λόγω της εξέλιξης της τυπογραφικής τεχνολογίας. Έτσι, λοιπόν, μολονότι τότε δεν έχουμε τη δημοσιογραφία να εκπροσωπείται από εκδοτικούς κολοσσούς ή συγκροτήματα Τύπου, δημιουργούνται από πολύ νωρίς[3] αυτοί οι ιδιάζοντες τόποι λογοτεχνικής και φιλολογικής παραγωγής των οποίων η απόβλεψη στο πεδίο της αυθεντικής πολιτιστικής ταυτότητας από τα πρώιμα χρόνια ακόμη του Μικρού Τύπου είναι εμφανώς αποκλίνουσα από την πληροφοριακή-πολιτική δεσπόζουσα του Τύπου, η οποία εκφράζεται, προϊόντος του χρόνου, ολοένα και περισσότερο μέσα από στερεοτυπικό δημοσιογραφικό λόγο.

Το πρώτο από αυτά τα περιοδικά του πειραϊκού Μικρού Τύπου είναι το περιοδικό *Απόλλων*, το οποίο ιδρύεται στον Πειραιά τον Μάιο του 1883, εκδίδεται αδιαλείπτως με μηνιαία συχνότητα από το αθηναϊκό τυπογραφείο «Παλαμήδης» ως τον Ιούλιο του 1892 και είναι, κατά τον υπότιτλό του «Επιστήμη, Φιλολογία, Καλλιτεχνία», ένα φιλολογικό-λογοτεχνικό περιοδικό (σε μια εποχή όπου ο όρος της φιλολογίας, δεν συνδέεται μόνο με την επιστήμη της φιλολογίας αλλά και με τη λογοτεχνική παραγωγή)[4] με ενδιαφέρον και στον χώρο της επιστήμης. Εδώ αποτυπώνεται η πνευματική δράση που ανυψώνει την επιλεγμένη θεατρική επικαιρότητα σε μια καθολική θέαση με σκόπευση αναλυτική, επιστημονική, δημιουργική. Έτσι λοιπόν, στο πλαίσιο αυτό, δεν θα δούμε στον *Απόλλωνα* πληροφορίες για την πειραϊκή θεατρική επικαιρότητα (ή ακόμη και την αθηναϊκή σκηνή), που συναντάμε στις εφημερίδες της εποχής και αποτέλεσαν την πρωτογενούς έρευνας βάση της διατριβής της Κατερίνας Μπρεντάνου[5], αλλά θεωρητικές προεκτάσεις και μελέτες για το θέατρο, για θεατρικά έργα, που προϋποθέτουν και έχουν πραγματικά ερεθίσματα από ένα δραστήριο θεατρικό τοπίο με τις δύο όψεις έντονες να συνυπάρχουν στον Πειραιά, την αστική και τη λαϊκή, την απολλώνια και τη διονυσιακή θα λέγαμε, με εμφανές βέβαια το πρόταγμα στην πρώτη στο εν λόγω περιοδικό.

Έτσι, λοιπόν, ο *Απόλλων*, ο τίτλος του οποίου σημειολογικά παραπέμπει στην υψηλή τέχνη, στον πολιτισμό και στα γράμματα και ο υπότιτλός του «Επιστήμη, Φιλολογία, Καλλιτεχνία» φωτίζουν ευκρινώς τα πεδία ενδιαφέροντος και αποτελούν ένα συγκείμενο που φέρει έντονα τα χαρακτηριστικά ενός λογοτεχνικού περιοδικού και όχι απλώς ενός πολιτισμικού περιοδικού και περιοδικού τέχνης, με βασική διαφορά ανάμεσα στα δύο ότι το πρώτο αποτελεί χώρο λογοτεχνικής παραγωγής, ενώ τα περιοδικά που αναφέρονται στις άλλες τέχνες αποτελούν χώρους αναφοράς στην τέχνη και όχι παραγωγής αυτής, δηλαδή η τέχνη σε αυτά βρίσκεται έξω από το συγκείμενό τους και θεωρείται έξωθεν, όπως σημειώνει ο Κουτσουρέλης.[6] Από την άλλη,

---

[2] Alphonse Karr, *Les Guêpes*, Paris, Michel Levy Freres-Libraires Editeurs, 1839 (première édition). Στην προμετωπίδα του βιβλίου του, ο Karr αφιερώνει το έργο «στους άγνωστους φίλους του» («A mes amis inconnus») αναφερόμενος στους άγνωστους μη συνδρομητές αναγνώστες του.

[3] Ο ίδιος ο Πατίλης αναφέρει ως πρώιμο Μικρό Τύπο στις απαρχές του 20ού αιώνα το περ. *Νεότης* (Σμύρνη) και το περ. *Σεράπιον* της Αλεξάνδρειας, στα οποία αφιερώνει σχετικό κεφάλαιο στο βιβλίο του, βλ. Γιάννης Πατίλης, «Ο Μικρός Τύπος στην αρχή του 20ού αι. Δύο χαρακτηριστικά παραδείγματα. *Σεράπιον* (Αλεξάνδρεια, 1909-1910 και *Νεότης* (Σμύρνη, 1912-1913)», *Μικρός Τύπος: Το Λογοτεχνικό Περιοδικό. Θεωρία. και Ασκήσεις. Κείμενα 1978-2013*, Αθήνα, ύψιλον/βιβλία, 2013, σσ. 257-258. Νομίζω πως ο πειραϊκός Τύπος δίνει παλαιότερα ακόμη δείγματα περιοδικών με πρώτο και άξιο εγχείρημα το περιοδικό *Απόλλων*.

[4] Βλ. σχετικά: Παπακώστας, Γιάννης, «Γύρω ἀπὸ τοὺς ὅρους Φιλολογία, Ἑλαφρὰ Φιλολογία, Λογοτεχνία», *Ἰχνηλασίες. Φιλολογικὰ μελετήματα*. Αθήνα, Εκδόσεις Οδυσσέας, 1990, σσ. 13-27.

[5] Κατερίνα Μπρεντάνου, *Η θεατρική ζωή του Πειραιά: από την πρώτη παράσταση ως το 1922*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Αθήνα, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ, 2010.

[6] Κώστας Κουτσουρέλης, «Η Λογοτεχνία και τα περιοδικά της», Bookpress https://www.bookpress.gr/stiles/eponimos/patilis-mikros-typos (ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 19.6.2019). Ο Κώστας Κουτσουρέλης είναι εκδότης του λογοτεχνικού περιοδικού *Νέον Πλανόδιον*.

το περιοδικό θίγει και ζητήματα επιστημονικού χαρακτήρα δημιουργώντας μια τομή ώσμωσης των δύο πεδίων και εκδηλώνοντας τάση σφαιρικής θεώρησης της πνευματικής δραστηριότητας. Το θέατρο αναγκαστικά, με την επικοινωνιακή παράμετρο της παράστασης, μη δυνάμενο να παραχθεί ως πλήρης ειδολογική οντότητα στο πλαίσιο ενός λογοτεχνικού περιοδικού αλλά και μη δυνάμενο να αποκλειστεί από αυτό όντας γένος λογοτεχνικού λόγου, αποτελεί τον συνδετικό κρίκο που συγκροτεί την ιδιάζουσα, διπλής κατεύθυνσης προθετικότητα του περιοδικού.

Στην πρωτοποριακή για την εποχή αυτή εμφάνιση ενός τέτοιου περιοδικού, καθώς ήταν έξω από το μοντέλο του οικογενειακού περιοδικού ποικίλης ύλης που ήταν την εποχή εκείνη τα πλέον δημοφιλή (π.χ. *Ευτέρπη*), έχουμε τρόπον τινά την αποκλειστική εστίαση στις μορφές τέχνης, συμπεριλαμβανομένης της λογοτεχνίας και του θεάτρου, μέσα από προϊόντα λόγου αισθητικής υφής (αποσπάσματα από θεατρικά έργα) και κριτικές προσεγγίσεις, και τη γέννηση με αυτό του πειραϊκού Μικρού Τύπου, ενώ στη στήλη με τα «αρτιφανή» βιβλία, τη στήλη δηλαδή των προτεινόμενων νέων εκδόσεων, διαπιστώνουμε και εκεί το ζωηρό ενδιαφέρον για τα θεατρικά κείμενα (τραγωδίες και μελόδραμα) και άλλα λογοτεχνικά αλλά και επιστημονικά (λ.χ. νομικά) ενισχύοντας τον διευρυμένων οριζόντων πνευματικό χαρακτήρα του περιοδικού.

Στο προγραμματικό άρθρο του περιοδικού την 4η Μαΐου 1883,[7] ο τυφλός εκδότης του, Δ. Σακελλαρόπουλος,[8] «εν τω ατέρμονι του βίου [τ]ου μεσονυκτίω»,[9] όπως σημειώνει συγκινητικά, με τη βοήθεια των φίλων και τη σύμπραξη των «ευφυεστέρων και κρατίστων αττικών καλάμων» (και εννοεί, ανάμεσα σε άλλους, τον Ειρηναίο Ασώπιο, τον Κωστή Παλαμά και τον εκ Πειραιώς ορμώμενο Κ. Π. Αποστολίδη (17 ετών τότε), μετέπειτα Παύλο Νιρβάνα, ο οποίος επανειλημμένως συμβάλλει στη γέννηση εν Πειραιεί περιοδικών όπως η «Κυανή Επιθεώρησις», «Το Περιοδικόν Μας» κ.λπ.) όχι μόνο εκδίδει αυτό το περιοδικό με τη πνευματική συνδρομή και την ηθική κηδεμονία των επιφανών δημιουργών της εποχής αλλά και υπόσχεται στο «φιλόμουσο» εν πρώτοις πειραϊκό κοινό του ότι θα βρεί «ως έν καλλιτεχνική ανθοδόχη», «τα ευωδέστερα [...] άνθη της φιλολογίας, της καλλιτεχνίας, της ποιήσεως, της επιστήμης, της ανθοκομίας και της μουσικής, των περιγραφών και των περιηγήσεων, των βιογραφιών και της Ιστορίας» (*ό.π.*,σ.1). Ο τίτλος δε του άρθρου «Τοις Ελληνίσι και τοις Έλλησι» καταδεικνύει την πρόθεσή του να είναι πανελλήνιας εμβέλειας και όχι τοπικής ακτίνας περιοδικό. Ωστόσο, ύστερα από τριετείς δυσκολίες έκδοσης,[10] δηλώνει ότι «ουδόλως αξιοί στας ευαρίθμους σελίδας του πιστώς να αντικατοπτρίζει τη σύγχρονη φιλολογική φυσιογνωμία της εποχής ουδ΄ότι ανακάλυψε νέους ορίζοντες εν τω φιλολογικώ ημών κόσμω καινοτομών και νεωτερίζων».[11] Ωστόσο, θέλει να συμβάλει στη διαμόρφωση σύγχρονου ελληνικού πολιτισμού με εθνική σφραγίδα και διαμέσου της αξιοποίησης των πλούσιων προγονικών εφοδίων.

Στο παραπάνω πλαίσιο, η σκόπευση αυτής της εστιασμένης πρωτογενούς έρευνας είναι να εντοπιστεί το μερίδιο του θεάτρου στην ύλη του πολιτισμικού αυτού του πειραϊκού περιοδικού, που ενδιαφέρεται να στρέψει ή να ενισχύσει το ενδιαφέρον για τις ποικίλες εκφάνσεις του ελληνικού πολιτισμού μέσα από τη ζεστή δημιουργική και κριτική παραγωγή του που ερείδεται κατά λογική συνεπαγωγή στο έδαφος της αξιοσημείωτης πολιτιστικής κινητικότητας της πόλης του Πειραιά, παρά την απαισιοδοξία του εκδότη (βλ. εδώ παραπάνω) και που αποτελεί ταυ-

[7] Δ. Κ. Σακελλαρόπουλος, «Ταις Ελληνίσιν και Έλλησι», *Απόλλων*, αρ. 1, 1883, σσ. 1-2.

[8] Βλ. και το αφιερωματικό σε αυτόν ποίημα: Δ. Κ. Βαρδουνιώτης, «Δημητρίω Κ. Σακελλαροπούλω», *Απόλλων*, αρ. 54, Μάρτιος 1889, σσ. 839-840.

[9] Δ. Κ. Σακελλαρόπουλος, «Ταις Ελληνίσιν και Έλλησι», *Απόλλων*, αρ. 1, 1883, σ. 2.

[10] Από την αρχή της πορείας του, ο Μικρός Τύπος αντιμετωπίζει το πρόβλημα της εκδοτικής του επιβίωσης.

[11] Δ. Κ. Σακελλαρόπουλος, «Πρόλογος», *Απόλλων*, αρ. 37, 1886, σ. 577.

τόχρονα συντελεστή ανάπτυξης του εν Ελλάδι πολιτισμού. Έτσι, περιλαμβάνονται κατά βάση πρωτότυπα ποιήματα και σποραδικά διηγήματα, μεταφρασμένα ιστορίδια και άλλα λογοτεχνικά κείμενα παραγωγής νέων δημιουργών.

Οι εικόνες που εντίθεται στο κειμενικό σώμα του περιοδικού στον εκκολαπτόμενο πολιτισμό της εικόνας αφορούν σε αρκετές περιπτώσεις στο θέατρο. Στο πρώτο τεύχος έχουμε το χαρακτικό με προσωπογραφία του Συπέ, που όπως σημειώνεται στη λεζάντα είναι «M.F. SUPPÉ. Ο προσφιλής μουσουργός του περιπαθούς μελοδράματος "Jour et nuit"».[12] Το μελόδραμα θεατρικό είδος που έχει ελκύσει το ενδιαφέρον του κοινού των υπό σχηματισμό αστικών κέντρων (Πάτρα, Αθήνα)[13] εμφανίζεται και εδώ να κατέχει θέση, σε τέτοιο βαθμό ώστε να προωθείται και η προβολή (μέσω της σταθερά εμφανιζόμενης στήλης «Βιβλία αρτιφανή») μελοδραμάτων.[14] Επίσης, στο τεύχος 3 υπάρχει μια εικόνα του Γκαίτε με τη λεζάντα «Ο μεγάλος φιλόσοφος δραματουργός της Γερμανίας»,[15] όπου ο πολυσχιδής Γκαίτε προβάλλεται κυρίως ως συγγραφέας δραμάτων. Στο τεύχος 4 μας παρουσιάζεται ο Rossini ως «μελοδραματοποιός»,[16] ενώ συμπαρατίθεται ακριβώς από κάτω η εικόνα του Μότσαρτ.

Η συγκριτολογική οπτική που εκείνη την περίοδο είναι κυρίαρχη στην Ευρώπη[17] διαπερνά ουσιωδώς το περιοδικό και αναφορικά με το θέατρο, το οποίο όμως ρητά αποστασιοποιείται από τον «άκαιρ[ο] εξευρωπαϊσμό, όστις εισήλασε ως σάραξ εις πάσας περίπου τας γωνίας του ιδιωτικού και κοινωνικού βίου»,[18] ενώ δίνεται προτεραιότητα στις Ωραίες Τέχνες.

Στο τεύχος 1 σχολιάζεται ο *Τίμων ο Μισάνθρωπος* του Σαίξπηρ συγκριτικά προς τον αρχαίο Τίμωνα, ενώ συνοπτικά σχολιαζόμενα ακολουθούν και τα έργα κατοπινών του Σαίξπηρ, δημιουργώντας έτσι μια εποπτική μελέτη στη διαχρονική παρουσία του *Τίμωνα του Μισάνθρωπου* στον χώρο του θεάτρου.[19]

Στο τεύχος 11 παρατίθεται ένα απόσπασμα από αδημοσίευτο θεατρικό έργο του Αντώνιου Αντωνιάδη, ο οποίος όπως σημειώνεται είναι γνωστός ως πνευματικός άνθρωπος στο πανελλήνιο, με ερμηνευτικό εισαγωγικό σημείωμα. Το έργο αυτό, με τον τίτλο «Λάμπρος Τζαβέλλας»,[20] είχε, όπως πληροφορούμαστε σε υποσημείωση, παρασταθεί «ευδοκίμως από τον άρτι συσταθέντα επ' αγαθοίς σκοποίς»[21] Εθνικόν Σύλλογον. Την ιστορική και διόλου κριτική εισαγωγή αναλαμβάνει ο Γεώργιος Κρέμος, ο οποίος είναι γνωστός γυμνασιάρχης και, επιπλέον, συντελεστής του περιοδικού *Απόλλων*. Συνεπώς, το περιοδικό διαθέτει και τις θεατρικές «αποκλειστικότητές» του, καθώς δημοσιεύει ένα μικρό απόσπασμα από την πρώτη πράξη του μόλις παρασταθέντος έργου, ενώ στο εισαγωγικό σημείωμα επαινείται η εμπεριστατωμένη

[12] [Εικόνα Συπέ], *Απόλλων*, αρ.1, 1883, σ. 4.

[13] Βλ. τα αναφερόμενα στο βιβλίο του Ν. Μπακουνάκη, *Το Φάντασμα της Νόρμα. Η Υποδοχή του Μελοδράματος στον Ελληνικό Χώρο το 19ο αιώνα*, Ερμούπολη-Πάτρα, Αθήνα, Καστανιώτης, 1991.

[14] Συγκεκριμένα, η εν λόγω στήλη εγκαινιάζεται στο πρώτο κιόλας τεύχος του περιοδικού καταγράφοντας και προωθώντας δυναμικά τη βιβλιοπαραγωγή στο είδος του μελοδράματος. Βλ. [Ανωνύμως], «Βιβλία αρτιφανή», *Απόλλων*, αρ.1, 1883 (εκτός σελιδαρίθμησης).

[15] [Εικόνα Γκαίτε], *Απόλλων*, αρ. 3, 1883, σ. 41.

[16] Ορέστης, «Βιογραφικαί Σημειώσεις Διασήμων Ανδρών», *Απόλλων*, αρ.1, 1883, σ. 4.

[17] Pierre Brunel, Claude Pichois & André-Michel Rousseau, *Τι είναι η συγκριτική γραμματολογία;*, μτφρ.-προλ., επιμ. Δημήτρης Αγγελάτος, Αθήνα, Πατάκης, 1998, σ. 242.

[18] Κων. Φ. Σκόκος, «Καλλιτεχνική Σελίς», *Απόλλων*, αρ. 1, 1883, σ. 8. Η κριτική στον επιδερμικό εξευρωπαϊσμό της τότε ελληνικής κοινωνίας εντοπίζεται συχνά εκείνη την περίοδο.

[19] Γ. Ξένος, «Τίμων ο Μισάνθρωπος εν τω δράματι του Σαίξπηρ», σσ. 5-8.

[20] [Γ. Κρέμος], «Λάμπρος Τζαβέλλας. Απόσπασμα τραγωδίας», σσ. 166-169.

[21] [Γ. Κρέμος], «Λάμπρος Τζαβέλλας. Δράμα παρ΄ Αντώνη Αντωνιάδη», *Απόλλων*, αρ. 11, 1884, σσ. 165-166.

ιστορική έρευνα που προηγήθηκε του έργου. Ρητά, ωστόσο, αποκλείει οποιαδήποτε κριτική αντιμετώπιση του δημιουργήματος, ενώ ταυτόχρονα εξαίρεται ο πατριωτικός χαρακτήρας του δράματος.

Ο εκδότης του περιοδικού, έναν χρόνο μετά, στο τεύχος 12, τον Απρίλιο του 1884, στο καθιερωμένο απολογιστικό, όπως θα δούμε αποδελτιώνοντας το περιοδικό, άρθρο του έτους με τον τίτλο «Επίλογος»[22] για την ετήσια πνευματική δράση του περιοδικού, θα λέγαμε ότι ανανεώνει τη σχέση του με τους αναγνώστες και τους συνεργάτες αναδεικνύοντας ότι υπηρετεί ηρωικώς τρόπον τινα τον ισχνό περιοδικό Τύπο της Ελλάδας και την πολιτιστική ανάπτυξη της τελευταίας, που αντιμετωπίζει «ανυπέρβλητα κωλύματα» και διανύει «ακανθώδες στάδιο» μέσα στην περιρρέουσα «φιλολογική ραστώνη» και «καλλιτεχνική στείρωση» και θεωρεί ως σκοπό αυτών των περιοδικών, έχοντας υπόψη και τον ευρωπαϊκό Τύπο, «να αποθησαυρίζονται τα εκλεκτότερα προϊόντα των περί τα γράμματα και τας ελευθερίους τέχνας ασχολουμένων, διασώζων ούτω την φιλολογική εν γένει φυσιογνωμία της εποχής, εκτυλίσσων σελίδας εκ της ιστορίας, παρακολουθών πάσα πρόοδον της διανοίας και καθιστάμενος ούτω χρήσιμον και απαραίτητον τοις φιλαναγνώσταις βοήθημα». Εδώ ακριβώς μπορούμε να πούμε ότι διατυπώνει πρώιμα και με σαφήνεια αυτό που καταγράφεται ως αποστολή του αργότερα ονομασθέντος Μικρού Τύπου.

Στο τεύχος 15 ο καθηγητής Πανεπιστημίου και ιατροφιλόσοφος Θεόδωρος Αφεντούλης μεταφράζει απόσπασμα εξ απολεσθέντος έργου του Ευριπίδη με εμφανή τον πατριωτικό χαρακτήρα.[23] Στο τεύχος 18 ο Κ. Π. Αποστολίδης, ο μετέπειτα γνωστός ως Παύλος Νιρβάνας, διανοούμενος, λογοτέχνης και υψηλού επιπέδου τεχνοκρίτης, εμφατικά υπογραμμίζει τον ευρωπαϊκό αέρα και τη συγκριτολογική οπτική του περιοδικού με τη σύντομη μελέτη του «Το δράμα παρά τοις Ισπανοίς»,[24] στην οποία επικεντρώνεται στην κορυφαία μορφή του Καλδερόν και την επίδραση που άσκησε στη μεταγενέστερη ευρωπαϊκή λογοτεχνία, πιθανότατα με αφορμή τόσο μεταφράσεις του έργου στα ελληνικά αλλά κυρίως την παράσταση του έργου *Ο Αλκάδης ο Θαλαμέας*, κατά τη μετάφραση του Ιωάννη Καμπούρογλου, όπως αναφέρει, από την Ελληνική Σκηνή. Δεν παραλείπει δε να επαινέσει συγκεκριμένους ηθοποιούς για το υποκριτικό τους ταλέντο.

Επίσης, στο ίδιο τεύχος αναδημοσιεύεται από την πειραϊκή εφημερίδα *Σφαίρα* (η πηγή αναγράφεται ρητά) κείμενο που αναφέρεται στα εντυπωσιακά κατασκευαστικά χαρακτηριστικά που θα έχει το μελλοντικό Δημοτικό Θέατρο του Πειραιά, τα πασίγνωστα πρότυπα και την τήρηση των κανόνων ασφαλείας στις προδιαγραφές του.[25] Στην προβολή του Δημοτικού Θεάτρου, που αποτελούσε καύχημα προ της κατασκευής του ακόμη, συντείνει ότι το έντυπο είναι πειραϊκό και το κείμενο έχει επίσης αντληθεί από μια πειραϊκή εφημερίδα της εποχής. Σε επόμενη σελίδα δημοσιεύεται εικόνα με τη λεζάντα «Πρόσοψις του εν Πειραιεί ανεγειρόμενου δημοτικού θεάτρου» (*ό.π.*, σ. 280), ενώ ο διευθυντής του περιοδικού *Απόλλων* από κάτω ευ-

[22] Δ. Κ. Σακελλαρόπουλος, «Επίλογος», *Απόλλων*, αρ. 12, 1884, σ. 177.

[23] Θεόδωρος Αφεντούλης, «Έμμετρος μετάφραση του Τυρταίου και αποσπάσματος Ευριπίδου», *Απόλλων*, αρ. 15, 1884, σσ. 225-227.

[24] Κ. Π. Αποστολίδης, «Το δράμα παρ' Ισπανοίς. Πέτρος Καλδερών», *Απόλλων*, αρ. 18, 1884, σσ. 275-278.

[25] [Ανωνύμως], «Δημοτικό Θέατρο», *ό.π.*, σσ. 278-279· [εικόνα Δημοτικού Θεάτρου], *ό.π.*, σ. 279. Περισσότερα για το Δημοτικό Θέατρο Πειραιά και την ιστορική του πορεία σε συνάρτηση με την πορεία της πόλης του Πειραιά, βλ. Νίκος Αξαρλής, *Δημοτικό Θέατρο Πειραιά. Θέατρο και Πόλη*, Αθήνα, Οδός Πανός, 2001·Κατερίνα Μπρεντάνου, Νίκος Αξαρλής (επιμ.), *Η Ιστορία του Δημοτικού Θεάτρου Πειραιά. Από τον 19ο στον 21ο αιώνα*, Αθήνα, Νέος Κύκλος, 2013.

χαριστεί τη Δημοτική Αρχή που, παρά τα εμπόδια, έθεσε τον θεμέλιο λίθο του «περικαλλούς» αυτού θεάτρου, όπως και τον πειραιώτη μηχανικό Λαζαρίμο που ανέλαβε την κατασκευή του, «χάρη στην εντελεχή και πεφωτισμένη επίβλεψη» του οποίου «θέλομεν δυνηθή απολαύσομεν των από σκηνής κοινωνικών ωφελημάτων» (ό.π.), εκφράζοντας μια αντίληψη που είναι διάχυτη στο περιοδικό ότι το θέατρο ανήκει στις Καλές Τέχνες, στις συνιστώσες της πολιτιστικής ζωής ενός τόπου και αποτελεί επαγωγό μέσον κοινωνικής αγωγής των πολιτών. Στο πλαίσιο αυτό, στο οποίο διασταυρώνεται το τοπικό επίτευγμα με τις ευρωπαϊκές προδιαγραφές, αναδεικνύεται εμμέσως πλην σαφώς και η τοπική κοινωνία του Πειραιά και οι λαμπροί εκπρόσωποί της και δικαιώνεται και η ταυτότητά του ως περιοδικού του Μικρού Τύπου, που κινείται εκ της εγγενούς θέασής του από την τοπική προς την υπερτοπική συνείδηση,[26] εν προκειμένω ευρωπαϊκή, ενάντια όμως στη στερεοτυπική έκφραση ενός ρηχού ευρωμιμητισμού.

Στο τεύχος 24, στο τέλος του β΄ έτους (1885), στο επιλογικό σημείωμα στο οποίο ο διευθυντής σεμνύνεται ότι το περιοδικό έχει φιλέλληνες Ευρωπαίους αναγνώστες και ότι τα κείμενά του αναδημοσιεύονται μεταφρασμένα,[27] δημοσιεύεται, επίσης, μια κριτική παρουσίαση του τρίτου τόμου της «Γραμματολογίας του Βέργκιου». Σύμφωνα με τον τίτλο, πρόκειται για τη γραμματολογία του Bergk, Griechische Literaturgesichte, η οποία είναι αφιερωμένη στην τραγωδία.[28] Σημειώνονται οι ελλείψεις ενώ μεταφέρονται στοιχεία «του ημετέρου τεύχους της ελληνικής γραμματολογίας» (*ό.π.*, σ. 370), το οποίο, όπως μας πληροφορεί, εγκρίθηκε να ενταχθεί στο πρόγραμμα των γυμνασίων.

Στο τεύχος 32, κατά το τρίτος έτος (1885) έκδοσης του περιοδικού, αναδημοσιεύεται μεταφρασμένη από την παρισινή εφημερίδα *Evenement* «Η επιστολή της διασήμου Σάρας Βερνάρ», ως «ευάρεστο ανάγνωσμα» (*ό.π.*, σ. 503) για τους συνδρομητές της, λόγω της «παραδόξου τινός στωμυλίας και χάριτος» της ηθοποιού με ψήγματα φιλοσοφίας: «Τούτον μόνον δύναται να είπωσιν ότι υποκρινόμεθα ατελώς εν τη κωμωδία της πραγματικής ζωής. Δεν κρυπτόμεθα επιμελώς» (ό.π., σ. 504). Το κείμενο ακολουθεί ολοσέλιδη γκραβούρα[29] της Σάρας Μπερνάρ σε πόζα θεατρικού αστέρος (*ό.π.* σ. 505).

Στο τεύχος 34, τον Φεβρουάριο του 1886, δημοσιεύεται μεταφρασμένο από τον πειραιώτη ποιητή Γεώργιο Στρατήγη, το έργο του Σίλλερ με τον τίτλο *Σχιλλέρου Δον Κάρολος, ηγεμονοπαίς της Ισπανίας*[30] (αφιερωμένο στον καθηγητή Θεόδωρο Αφεντούλη), σε μετάφραση εκ του γερμανικού, δράμα σε πέντε πράξεις (που συνεχίζεται και στο επόμενο και στο μεθεπόμενο τεύχος και στα τεύχη 39, 41, 42), ενώ λίγο μετά παρουσιάζεται η κριτική έκδοση της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή από τον Αλέξανδρο Πάλλη (*ό.π.*, σ. 535).

Η αισθητική μελέτη, κατά τον υπότιτλο, του Πέτρου Αποστολίδη (μετέπειτα Παύλου Νιρβάνα), με τον τίτλο «Ο Φαύστος ελληνιστί»,[31] στο τεύχος 43, με αφορμή τη σχετική μετάφραση

[26] Λάμπρος Σκουζάκης, «Μικρός Τύπος: Το Λογοτεχνικό Περιοδικό», *Πανδοχείον*, 19-3-2014, https://pandoxeio.com/2014/03/19/patilis/ (ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 18.6.2019).

[27] Δ. Κ. Σακελλαρόπουλος, «Σταγόνες ύδατος πέτρας κοιλαίνουσι», *Απόλλων*, αρ. 24, 1885, σσ. 369-370.

[28] Ν. Πετρής, «Περί του τρίτου τόμου της Γραμματολογίας του Βέργκιου», *Απόλλων*, αρ. 24, 1885, σσ. 370-371.

[29] [Εικόνα Σάρρας Βερνάρ], *Απόλλων*, αρ. 32, 1885, σ. 505. Το εικονογραφικό στοιχείο έχει εισέλθει στα ελληνικά περιοδικά της εποχής από το μέσον του 19ου αιώνα με το περιοδικό *Ευτέρπη*. Η γκραβούρα (εικόνα δια της της χαρακτικής) θεωρείται το πρώτο μέσο μαζικής αναπαραγωγής της εικόνας και γι' αυτό τοποθετείται στις απαρχές του οπτικού πολιτισμού.

[30] Γκαίτε (μτφρ. Γ. Στρατήγη), «Σχιλλέρου Δον Κάρολος, ηγεμονοπαίς της Ισπανίας», *Απόλλων*, αρ. 34, Φεβρουάριος 1886, σσ. 539-535.

[31] Πέτρος Κ. Αποστολίδης, «Ο Φαύστος Ελληνιστί», *Απόλλων*, αρ. 43, Νοέμβριος 1886, σσ. 681-684.

του Γ. Στρατήγη το 1886 από τον εκδ. οίκο Κωνσταντινίδη, δημοσιεύεται την ίδια χρονιά στο τεύχος 43 με συνέχεια και στο επόμενο τεύχος (44).

Στο τεύχος 59 υπάρχει ομώνυμο αφιέρωμα[32] στον διάσημο πειραϊκής καταγωγής ηθοποιό της γαλλικής σκηνής Αριστείδη Δαμαλά, που πέθανε εκείνη την περίοδο και ήταν σύζυγος της Σάρας Μπερνάρ, συνοδευόμενο από σχετική γκραβούρα, ενώ παρακάτω δημοσιεύεται και επικήδειο ελεγείο του διευθυντή του «Απόλλωνος».[33] Στο τεύχος 66 δημοσιεύεται «Η γυνή εν των Σαιξπηρίω δράματι»[34] του Γ. Στρατήγη (με συνέχεια στο επόμενο τεύχος 67 έως και το τεύχος 72), ενώ στο τεύχος 76 αναγράφονται στη στήλη «Σημειώσεις» τα έσοδα των παρισινών θεάτρων[35], πράγμα που μαρτυρεί έμμεσα και παρακολούθηση της ευρωπαϊκής θεατρικής κίνησης και δη της παρισινής.

Ο ερευνητής του περιοδικού *Απόλλων*, αυτού του πρώτου εκπροσώπου του πειραϊκού Μικρού Τύπου και ειδικά του Μικρού Τύπου των λογοτεχνικών περιοδικών που αποτελούν αφανή μετερίζια συγκρότησης της ιδιαίτερης πολιτιστικής ταυτότητας, διαπιστώνει πως το θέατρο καταλαμβάνει ένα μικρό αλλά καίριας σημασίας μερίδιο, με το αναλυτικό βάθος, τις πρωτότυπες επιλογές, την κριτική οξύτητα που διαθέτουν τα σχετικά κείμενα και συμβάλλει και αυτό στην οργάνωση μιας δίχως δυναμικό προσανατολισμό[36] πολιτιστικής ζωής στον αστικοποιούμενο Πειραιά του εμπορίου, της ναυτιλίας και της εργατιάς, που διέθετε όμως πλούσιο θεατρικό και πολιτιστικό υπόβαθρο, όπως μαρτυρείται και έμμεσα από την ανέγερση ενός τέτοιου θαυμαστού οίκου του θεάτρου, όπως το Δημοτικό Θέατρο. Αυτά βέβαια προτού ο Πειραιάς, ο πολύπλευρα αναπτυσσόμενος εκπρόσωπος της οικονομικής ακμής της Ελλάδος τον 19ο αιώνα, για διάφορους σύνθετους λόγους,[37] καταστεί ολίγον κατ' ολίγον το δορυφορικό επίνειο της Αθήνας από την αυγή του 20ού αιώνα και μετά.

[32] [Ανωνύμως], «Αριστείδης Α. Δαμαλάς», *Απόλλων*, αρ. 59, Αύγουστος 1889, σσ. 911-912· «Ο Δαμαλάς εν Παρισίοις», σ. 912.

[33] Κ.Δ. Σακελλαρόπουλος, «Έλεγος επικήδειος εις τον πολύκλαυστον Αριστείδην Α. Δαμαλάν (Εκφωνηθείς εν τω εν Αθήναις ναώ της Αγίας Ειρήνης]», σσ. 918-919.

[34] Γ. Στρατήγης, «Η γυνή εν των Σαιξπηρίω δράματι», *Απόλλων*, αρ. 67, Ιούνιος 1890, σσ. 1017-1020.

[35] [Ανωνύμως], «Έσοδα θεάτρων», *Απόλλων*, αρ.76, Απρίλιος 1891, σ. 62.

[36] Αξαρλής, *Δημοτικό Θέατρο*, σσ. 15-23.

[37] Βλ. περισσότερα, Αξαρλής, *Δημοτικό Θέατρο*, σσ. 15-17· Βάσιας Τσοκόπουλος, *Πειραιάς 1835-1870: Εισαγωγή στην Ιστορία του Ελληνικού Μάντσεστερ*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1984.

ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ (ΕΡΗ) ΓΕΩΡΓΑΚΑΚΗ

Σελίδες ιστορίας του θεάτρου στον αθηναϊκό Τύπο: Το χρονικό της απραγματοποίητης παράστασης της *Ηλέκτρας* του Ευριπίδη το 1895

Είναι γεγονός ότι ερευνώντας ανάμεσα στα δημοσιεύματα, τις ειδήσεις, τις αναγγελίες των θεατρικών παραστάσεων που φιλοξενούνται στις σελίδες του ημερήσιου και εβδομαδιαίου Τύπου των μεγάλων αστικών κέντρων του 19ου αιώνα, ο μελετητής του νεοελληνικού θεάτρου ανακαλύπτει πολύτιμα στοιχεία για τη θεατρική ζωή της υπό εξέταση εποχής. Στοιχεία που έχουν αξία όχι μόνο επειδή προσφέρουν πληροφορίες για το ίδιο το θεατρικό γεγονός που αναγγέλλουν ή περιγράφουν, αλλά ακόμα περισσότερο επειδή επιτρέπουν να γίνει βαθύτερη ανάγνωση εξαιτίας της διάστασης που παίρνει το γεγονός μέσα από τη γραφίδα του συντάκτη.

Η περίπτωση για την οποία πρόκειται να γίνει λόγος είναι εξαιρετικά ενδιαφέρουσα. Πρόκειται για την αναγγελία της είδησης και κατόπιν την παρακολούθηση της προετοιμασίας για την πραγμάτωση μιας θεατρικής παράστασης ενός ευριπίδειου δράματος, το οποίο δεν είχε παρουσιαστεί ξανά από ελληνικό, ερασιτεχνικό. ή επαγγελματικό θίασο κατά τους νεώτερους χρόνους, η δε πρόσληψη του οποίου. φαίνεται ότι απασχόλησε έντονα, ανά τους αιώνες, τον λόγιο δυτικό κόσμο. Ο λόγος γίνεται για την *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη, η οποία θα παρουσιαζόταν σε μετάφραση και διασκευή. Μια παράσταση, που δεν πραγματοποιήθηκε ποτέ.

Το χρονικό της μη παρασταθείσας *Ηλέκτρας* εξελίχθηκε τον Ιούλιο του 1895. Σταχυολογώντας τις θεατρικές ειδήσεις από τον ημερήσιο αθηναϊκό Τύπο, το καλοκαίρι του 1895, στο ρεπερτόριο των επαγγελματικών θιάσων που εμφανίζονταν στις έξι, σύμφωνα με την εφημερίδα *Εστία*,[1] υπαίθριες θεατρικές σκηνές της Αθήνας, κυρίαρχη θέση κατείχαν παραστάσεις νεοελληνικών θεατρικών έργων ποικίλου είδους, κυρίως πρωτοεμφανιζόμενων: επρόκειτο είτε για κωμειδύλλια είτε για τραγωδίες ή δράματα. Μεγάλη είδηση αποτέλεσε η παράσταση του κωμειδυλλίου με τίτλο *Πικ νικ* των Λάσκαρη και Πωπ, ενώ, πάντοτε σύμφωνα με την έκταση και τη συχνότητα των δημοσιευμάτων, τις αθηναϊκές εφημερίδες απασχόλησαν τα έργα *Ο εξιλασμός* της Ευγενίας Ζωγράφου, τρίπρακτο δράμα, η *Μαρκέλλα* του Πολύβιου Δημητρακό-

[1] Βλ. «Αι Αθήναι υπό τα άστρα – Εις τα θέατρα», εφ. *Εστία*, φ. 130, εσπέρα Δευτέρας 10.7.1895, σσ. 1-2.

πουλου, τετράπρακτη τραγωδία, η τραγωδία *Αθηναΐς* του Ιωάννη Καλοστύπη, *Το όνειρο* του Ιωάννη Πολέμη, τα οποία παρουσιάστηκαν μεταξύ άλλων εκείνο το καλοκαίρι στην Αθήνα.[2]

Ανάμεσα στις αναγγελίες των παραστάσεων, η εφημερίδα *Εφημερίς* παραθέτει μία ενδιαφέρουσα είδηση: «Επί της νεωτέρας σκηνής πρόκειται να αναβιβασθή η *Ηλέκτρα* του Ευριπίδου, μετασκευασθείσα κατά τους κανόνας και τας απαιτήσεις του νεωτέρου σκηνικού διακόσμου». Το «μετασκεύασμα» υπογράφεται από κάποιον νέο φιλόλογο, ο οποίος φέρει το ψευδώνυμο «Φενεάτης». Οι λόγιοι και οι συγγραφείς, οι οποίοι, σύμφωνα με το δημοσίευμα, παραβρέθηκαν στην ανάγνωση της μετασκευής, συνέστησαν στον μετασκευαστή «να επιστήση την προσοχήν του εις το γλωσσικόν μέρος ιδία και να μη δυστάση <sic> καθόλου να προβή και εις την από σκηνής διδασκαλίαν». Ως θίασος καταλληλότερος επιλέχθηκε εκείνος του Μιχαήλ Αρνιωτάκη, ο οποίος, εκείνο το καλοκαίρι, είχε στελεχώσει θίασο και έδινε παραστάσεις στην πρωτεύουσα, στο παριλίσσιο θέατρο Παράδεισος. Για την πρωταγωνίστρια που θα αναλάμβανε τον κεντρικό ρόλο, φαίνεται πως δεν είχε αποφασιστεί αν θα ήταν η Αρτεμισία Ζάμπου ή η Σοφία Νέρη, αμφότερες ηθοποιοί που συνεργάζονταν εκείνο το καλοκαίρι με τον Μ. Αρνιωτάκη. Ιδιαίτερα σε ό,τι αφορά τον Χορό, «δυσκολώτερον ζήτημα το οποίον πολλούς απησχόλησε μέχρι τούδε άλλως ή ως έχει», ο Χορός θα βρισκόταν επί σκηνής, όπως και ο από μηχανής θεός και «άλλα τινά αρχαιοπρεπή στοιχεία». Τη μελοποίηση των χορικών επρόκειτο να αναλάβει «δεδοκιμασμένος της αρχαιοτέρας μουσικής μύστης». Το δημοσίευμα της εφημερίδας *Εφημερίς* περιλαμβάνεται στη στήλη «Θέατρον και καλλιτεχνία» και τιτλοφορείται «Μία φιλολογική επανάστασις.- Η *Ηλέκτρα* του Ευριπίδου από της νεωτέρας σκηνής.- Ο χορός.- Ο από μηχανής θεός.- Ο θεός του κ. Αρνιωτάκη και ο κ. Πεταλάς.- Άγνωστος η τραγωδός.- Η μελοποίησις των χορικών».[3]

Λίγες ημέρες αργότερα, η πληροφορία επιβεβαιώνεται από την εφημερίδα *Το Άστυ* με ένα σύντομο αλλά περιεκτικό άρθρο, που δημοσιεύεται στη στήλη «Από τον κόσμον των θεάτρων» με τίτλο «Τα κυοφορούμενα». Ο συντάκτης τάσσεται δίχως αμφιβολία εναντίον των κωμειδυλλίων, που φαίνεται ότι έχουν κατακλύσει τη θεατρική ζωή της πόλης. Σε αυτό το κλίμα, «την απελπιστικήν αυτήν πρόοδον των θεάτρων μας», όπως χαρακτηριστικά αναφέρεται στο κείμενο,

> [Ε]ις τον "Παράδεισον" θα δοθή προσεχώς η *Ηλέκτρα* του Ευριπίδου, μετεσκευασμένη διά νεωτέρων σκηνών υπό νεαρού λογίου όστις με πολύν κόπον εξεπόνησε μετάφρασιν και με πολλήν δεξιότητα κατώρθωσε να μετασχηματίση κάπως το έργον, όπως ολιγώτερον προσβάλη

[2] Για το *Πικ Νικ*, βλ. σχετικά και εντελώς ενδεικτικά τα δημοσιεύματα στην εφ. *Εφημερίς*, φ. 199, 19.7.1895, σ. 3· φ. 201, 20.7.1895, σ. 3· φ. 202, 21.7.1895, σ. 3. Για τα *Ο εξιλασμός* και *Μαρκέλλα*, βλ. ενδεικτικά, εφ. *Εφημερίς*, φ. 201, 20.7.1895, σ. 3· Α.Ν. Πετσάλης, «Θεατρική Επιθεώρησις», εφ. *Ακρόπολις*, 23.7.1895, σ. 3. Για την τραγωδία *Αθηναΐς*, βλ. ενδεικτικά, εφ. *Παλιγγενεσία*, φ. 9583, 8.8.1895, σ. 4· εφ. *Πρωία*, φ. 252, 9.8.1895, σ. 3. Για *Το όνειρο*, βλ. εφ. *Εστία*, αρ. φ. 134, εσπέρα 14.7.1895, σ. 2.

[3] «Μία φιλολογική επανάστασις.- Η *Ηλέκτρα* του Ευριπίδου από της νεωτέρας σκηνής.- Ο χορός.- Ο από μηχανής θεός.- Ο θεός του κ. Αρνιωτάκη και ο κ. Πεταλάς.- Άγνωστος η τραγωδός.- Η μελοποίησις των χορικών», εφ. *Εφημερίς*, φ. 191, 10.7.1895, σ. 3. Το δημοσίευμα αυτό παραθέτει αυτούσιο ο Γιάννης Σιδέρης στο βιβλίο του *Το αρχαίο θέατρο στη νέα ελληνική σκηνή*, Ίκαρος, Αθήνα 1976, σσ. 109-110. Η πληροφορία που παραθέτει ο Σιδέρης, ότι την αναγγελία της παράστασης κάνει η εφημερίδα *Νέα Εφημερίς* στις 7 Ιουλίου, ελέγχεται ως ανακριβής. Ο Σιδέρης αναφέρει (εκ παραδρομής, ενδεχομένως) ότι η ανακοίνωση αφορά την *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή, ενώ αποδεικνύεται από τα δημοσιεύματα, τα οποία παρατίθενται και παρακάτω, ότι πρόκειται για την *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη, βλ. Γιάννης Σιδέρης, *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*, τόμ. Α΄, Αθήνα, Καστανιώτης, [2]1999, σ. 217.

> τους οφθαλμούς του νεωτέρου κοινού, του μη εννοούντος τας έριδας του Ευριπίδου και του Σοφοκλέους και τα μεγάλα ανεξάρτητα μέρη του χορού και τας άλλας διαφοράς, τας άλλας συνηθείας της αρχαίας σκηνής.[4]

Πρόκειται για μία ολιγόλογη δημοσίευση αλλά γεμάτη από περικειμενικά στοιχεία ως προς την πρόσληψη του αρχαίου δράματος και δη της *Ηλέκτρας*.

Η εφημερίδα *Πρωία* αφιερώνει στο γεγονός αρκετό χώρο, σε ιδιαίτερο άρθρο με τίτλο «Η *Ηλέκτρα* του Ευριπίδου». Αποκαλύπτεται πλέον η ταυτότητα του νεαρού φιλολόγου που έκανε την «τεχνική διασκευή» του έργου, είναι ο Θάνος Τζαβέλλας. Επιβεβαιώνεται η επικείμενη παράσταση στο θέατρο Παράδεισος. Το όλο εγχείρημα αντιμετωπίζεται ως μία νέα πρόταση στα θεατρικά πράγματα της εποχής, γεγονός που δημιουργεί την εντύπωση ότι οι προσπάθειες που είχαν γίνει μέχρι τότε δεν θεωρούνταν νεωτεριστικές. Η διασκευή του δράματος σημειώνεται από τον συντάκτη της εφημερίδας ως μία νέα προσέγγιση, και μάλιστα σε ένα έργο το οποίο πρόκειται να παιχτεί για πρώτη φορά στο νέο ελληνικό θέατρο. Καλούνται λοιπόν οι θεατές να υποδεχθούν την παράσταση με επιείκεια:

> Αλλ' επειδή και εκεί δυνατόν να παρατηρηθώσι ατέλειαί τινες σκηνικαί, καίτοι είμεθα βέβαιοι ότι ο αναλαβών αυτό θίασος του κ. Αρνιωτάκη πάσαν θα καταβάλη προσπάθειαν να μη καταστρέψη τας πρώτας μας εντυπώσεις του πρώτου τοιούτου έργου, επειδή λέγομεν και εκεί θα παρατηρηθώσιν ατέλειαι να μη κρίνη ταύτας ψυχρώς, αλλά να χαιρετίση εύελπι τον νέον διανοιγόμενον θεατρικόν ορίζοντα και να υποστηρίξη αυτόν χάριν αυτού του ιδίου εκθύμως. Ας επιφυλαχθώμεν διά πλειότερα μετά την παράστασιν.[5]

Η σημείωση για τον «νέο ορίζοντα» που ανοίγεται με το τόλμημα του ανεβάσματος της *Ηλέκτρας* φανερώνει το αίτημα, το οποίο εκφράζεται άμεσα από τον συντάκτη, για την ενασχόληση του επαγγελματικού θεάτρου με έργα τόσο γεμάτα από νοήματα αλλά και τόσο ωφέλιμα ως προς το ηθικό, αξιακό τους περιεχόμενο, όπως τα αρχαία ελληνικά δράματα, σε αντίθεση με τα οφέλη που προσφέρουν στο κοινό τα κωμειδύλλια, όπως το *Πικ νικ* (των Πωπ και Νικόλαου Λάσκαρη) που εκείνο το καλοκαίρι έκανε ντεμπούτο στις αθηναϊκές σκηνές, προκαλώντας ποικίλες αντιδράσεις.[6] Η επιχειρηματολογία που παραθέτει στη συνέχεια ο συντάκτης θέτει ακριβώς αυτά τα ζητήματα. Ιδιαίτερης σημασίας θεωρείται η φράση, «αφού τα αρχαία δράματα αναγιγνωσκόμενα δεν χάνουσι την αξίαν των πολύ περισσότερο δεν θα απολέσωσι ταύτην από σκηνής διδασκόμενα». Τα αρχαία δράματα αντιμετωπίζονται λοιπόν ως μνημεία, αντικείμενα θαυμασμού μιας άλλης εποχής, τόσο πλούσια σε περιεχόμενο, ώστε η ανάγνωσή

[4] «Τα κυοφορούμενα», εφ. *Το Άστυ*, φ. 1669, 14.7.1895, σ. 2. Την πληροφορία για το δημοσίευμα αναφέρει ο Σιδέρης, σχολιάζοντας την αναφορά του δημοσιεύματος στη διασκευή της *Ηλέκτρας*, ώστε να γίνει πιο κατανοητή από το κοινό, ως εξής: «Τρέμει για το πώς θα δεχθούν οι νεώτεροι Έλληνες, οι θαμώνες του επαγγελματικού θεάτρου, το Χορό, που η εφημερίδα τον θεωρούσε σαν άσχετο με το σώμα του έργου. Έτσι βλέπανε στην αρχή την τραγωδία, με το βάρος του "αδικαίωτου" χορού. Το θυμόσαστε και από την πριν το '21 παράσταση του *Φιλοκτήτη*», βλ. Σιδέρης, *Το αρχαίο θέατρο*, σ. 110,

[5] «Η *Ηλέκτρα* του Ευριπίδου», εφ. *Πρωία*, φ. 235, 23.7.1895, σ. 3.

[6] Βλ. για παράδειγμα την εκτενή κριτική του «Θέσπιδος» στην εφ. *Εφημερίς*, 21.7.1895, σ. 2.

τους επαρκεί για να φωτιστεί πλήρως η αξία τους. Ο συντάκτης υποστηρίζει ότι η αξία αυτή πολύ περισσότερο θα αναδειχθεί στο θεατρικό σανίδι, χωρίς ωστόσο να αναφέρει ότι τα αρχαία ελληνικά δράματα γράφτηκαν για να παιχτούν. Η παράθεση εκείνων των στοιχείων του δράματος, που ως «θεαματικά» μέρη θα προσελκύσουν το ενδιαφέρον του κοινού («ο εκ παρθένων χορός οποίος θα ψάλη τα μελοποιηθησόμενα χορικά, αι Ερινύες και άλλα τινά θεαματικά»), εντάσσονται στο πλαίσιο της έκκλησης για στήριξη της προσπάθειας από την πλευρά των αναγνωστών.[7] Οι επιφυλάξεις που εκφράζονται στον επίλογο, ως προς τις ελλείψεις που θα έχει η θεατρική πραγμάτωση της *Ηλέκτρας*, δεν αποτελούν εξαίρεση στον τρόπο που εκφράζεται η κάθε εφημερίδα της εποχής μπροστά στην παρουσίαση ενός νέου έργου, πόσο μάλλον όταν πρόκειται για ένα τόσο σπουδαίο εγχείρημα.

Στις 24 Ιουλίου του 1895, η εφημερίδα *Νέα Εφημερίς* επανέρχεται με νέες πληροφορίες για τη θεατρική παράσταση της ευριπίδειας *Ηλέκτρας*. Σύμφωνα με το δημοσίευμα, το οποίο έχει τίτλο «Η *Ηλέκτρα* του Ευριπίδου από της νεωτέρας σκηνής», έγινε ήδη η δεύτερη ανάγνωση της διασκευής του έργου, αφήνοντας άριστες εντυπώσεις στους «κορυφαίους της φιλολογίας και της δημοσιογραφίας» ακροατές. Συγχαίρεται ο νεαρός Θάνος Τζαβέλλας, ενώ εκφράζεται η ευχή «και άλλοι φιλότιμοι των ημετέρων γραμμάτων άνδρες» να ακολουθήσουν το παράδειγμά του, «να ασχοληθώσιν εις το αρχαίον ημών δράμα και να μη καταναλίσκωσι τον χρόνον των γράφοντες έργα, άτινα ουδεμίαν ασφάλειαν ουδέ αξίαν τινά προσφέρουσιν εις αυτούς και εις το έθνος μας». Επαναλαμβάνεται η είδηση ότι τα χορικά θα μελοποιηθούν, δημοσιεύεται μάλιστα και το όνομα του συνθέτη (Πολυκράτης),[8] ο οποίος θεωρείται «γνωστός της αρχαίας μας σκηνής». Από τους λίγους στίχους που δημοσιεύονται, γίνεται φανερό ότι πρόκειται για μετάφραση έμμετρη, αν και δεν μπορεί να γίνει σαφές εάν η επιλογή αυτή αφορά μόνο τα χορικά ή ολόκληρο το κείμενο. Η αναφορά της εφημερίδας στο θεατρικό γεγονός κλείνει με την ελπίδα ότι «οι κόποι του κ. Τζαβέλλα φιλοτίμως εργασθέντος δεν θ' αποβώσι μάταιοι και ότι ο κ. Αρνιωτάκης προς ον παρεδόθη τοιούτον έργον και οι πρωταγωνισταί αυτού θα φανώσιν ου μόνον αντάξιοι της εμπιστοσύνης και ημών και του διασκευαστού, αλλά και ότι θα φιλοτιμηθώσι να προσφέρωσι διά της ερμηνείας των εκδούλευσιν εις την ελληνικήν σκηνήν και το ελλ. θέατρον χάριν του οποίου και τον βίον των και το χρήμα των αφιέρωσαν».[9]

---

[7] Αυτού του είδους η αντιμετώπιση του κοινού, από την πλευρά όμως των θιασαρχών, ως ενός λαϊκού όχλου που θαμπώνεται από τα θαύματα και τα τέρατα επί σκηνής, ενώ αντίθετα δεν γίνεται προσπάθεια από τη σκηνή ώστε «να υποβοηθή η ανάπτυξις του καλλιτεχνικού αισθήματος των θεατών», περιγράφεται γλαφυρά από τον Γεώργιο Μπουκουβάλα στο κείμενό του «Περί της διδασκαλίας αρχαίων ελληνικών δραμάτων επί της σημερινής σκηνής», *Παρνασσός*, τόμ. 15, τχ. 6, έτος ΙΕ΄, 1892, σ. 404.

[8] Εννοεί τον Θεμιστοκλή Πολυκράτη (1863-1926), μουσικό συνθέτη και φιλόλογο, ο οποίος διετέλεσε σχολάρχης στο Κορωπί και το Μαρούσι και εργάστηκε ως φιλόλογος στο Παρθεναγωγείο Χιλλ και το Αρσάκειο, ενώ παράλληλα υπήρξε επί μακρό χρονικό διάστημα έφορος της σχολής απόρων παίδων του Φιλολογικού Συλλόγου «Παρνασσός». Δίδαξε ευρωπαϊκή μουσική στη σχολή βυζαντινής μουσικής του Πειραιά κι έγραψε μουσική για μελοδράματα αλλά και για το αρχαίο δράμα. Αξίζει να αναφερθεί, σχετικά με το ζήτημα που αφορά την παρούσα μελέτη, η έκδοση του βιβλίου του *Θεωρητικόν της νεωτέρας μουσικής. Μετά παραρτήματος περί αρχαίας μουσικής*, εν Αθήναις, Εκ του Τυπογραφείου των Καταστημάτων Ανέστη Κωνσταντινίδου, 1894, στο οποίο αναλύονται οι ρυθμοί και οι φθόγγοι στην μουσική της αρχαίας εποχής, προφανώς με βάση τις γνώσεις του γύρω από την εκκλησιαστική μουσική. Ο Σιδέρης αναφέρει ότι ο Πολυκράτης έγραψε τη μουσική των χορικών για την παράσταση της *Αντιόπης* του Βερναρδάκη τον χειμώνα του 1896. Φαίνεται ότι η συνεργασία δεν ευοδώθηκε, γιατί στην αμέσως επόμενη σελίδα ο Σιδέρης παραθέτοντας δημοσίευμα της *Εστίας* (16 και 17 Ιουνίου 1896) σημειώνει ότι «τη μουσική [για την *Αντιόπη*] έγραψε ο αξιόλογος Λ. Σπινέλλης», βλ. Σιδέρης, *Το αρχαίο θέατρο*, σσ. 118-119.

[9] «Η *Ηλέκτρα* του Ευριπίδου από της νεωτέρας σκηνής», εφ. *Νέα Εφημερίς*, φ. 205, 24.7.1895, σσ. 5-6.

Με μία σύντομη αναφορά ενημερώνει εκ νέου το κοινό η εφημερίδα *Το Άστυ*. Ανακοινώνεται ότι «η ευριπίδειος *Ηλέκτρα*» θα ανέβει «λίαν προσεχώς από της σκηνής του "Παραδείσου"», από τον θίασο του Αρνιωτάκη, σε μετάφραση και διασκευή του Θάνου Τζαβέλλα· τον «τονισμό των χορικών ασμάτων» ανέλαβε ο «καθηγητής μουσικής κ. Πολυκράτης».[10]

Νέο δημοσίευμα στην εφημερίδα *Νέα Εφημερίς*, δύο μέρες αργότερα, στις 27 Ιουλίου, εκφράζει ανησυχία για την πραγματοποίηση της παράστασης και εφιστά την προσοχή στην ήδη καταρτισμένη επιτροπή που θεσπίστηκε με αφορμή τους προσεχείς Ολυμπιακούς Αγώνες, αλλά και σε εκείνη του «Συλλόγου των Φιλομαθών», η οποία ανέλαβε τη μελέτη και τη συνεννόηση περί διδασκαλίας αρχαίου δράματος, να μην ολιγωρήσει στην απόφαση να δοθεί η παράσταση, αλλά και να επιμείνει στη διοργάνωση παραστάσεων αρχαίου δράματος, ιδιαίτερα δε της *Ηλέκτρας*, η οποία, σύμφωνα με τον συντάκτη, μπορεί με επιτυχία να παρασταθεί και ταιριάζει με την περίσταση των αγώνων. Επιπλέον, παρέχονται πληροφορίες για παραστάσεις αρχαίου δράματος που προγραμματίζονταν να δοθούν και ματαιώθηκαν, ως παραδείγματα προς αποφυγήν. Στο δημοσίευμα, με τίτλο «Το αρχαίον δράμα», σε ό,τι αφορά την παράσταση της *Ηλέκτρας* αναφέρονται τα εξής:

> Αφορμήν λαμβάνοντες εκ της περί της διδασκαλίας της *Ηλέκτρας* του Ευριπίδου εν μεταφράσει του κ. Τζαβέλλα, σημειούμεν ότι πρέπει να ληφθή σπουδαία φροντίς περί του αρχαίου δράματος, όπερ υπό πάσαν έποψιν θεωρείται ως δυνάμενον ν' ανταποκριθή εις τον χαρακτήρα των προσεχών εορτών, αφού μάλιστα αι μέχρι τούδε εκτελεσθείσαι διδασκαλίαι τινών δραμάτων αρχαίων απέδειξαν ότι μετ' επιτυχίας ου μικράς δύνανται ταύτα και επί της νεωτέρας ν' αναβιβάζωνται σκηνής.
>
> Και νυν ευχόμεθα μεν όπως μη και το δράμα τούτο εν τη παρασκευή αυτού προς διδασκαλίαν καταλήξη εις το αυτό αποτέλεσμα, (*ματαιωθή* δηλαδή), εις ο και άλλοτε άλλα τοιαύτα ως η *Άλκηστει* [sic] μετφ. Οικονομίδου, ο *Πλούτος* του Αριστ. μετφ. Α. Ραγκαβή *Ιφιγένεια εν Ταύροις* Ευριπίδ. μετφ. Χ. Ηλιοπούλου και άλλα, αμεσώτατον όμως ενδιαφέρον συνιστώμεν εις τους αρμοδίους ουχί διά την εφετεινήν θεατρικήν περίοδον αλλά διά την προσεχή, ότε συμπίπτει και η τέλεσις των αγώνων, διότι ουδεμίαν απόφασιν γνωρίζομεν περί τούτου ικανοποιούσαν τας δικαίας αξιώσεις της ελλ. Σκηνής.[11]

Η εφημερίδα *Παλιγγενεσία* δημοσιεύει την είδηση στη στήλη «Θεατρικά Νέα», στις 30 Ιουλίου: «Η *Ηλέκτρα*. Προσεχώς αναβιβάζεται επί της σκηνής του θεάτρου "Παραδείσου" νέον έργον του διδάκτορος της φιλολογίας κ. Θάνου Τζαβέλα [sic], η *Ηλέκτρα*. Το έργον, κατά την γνώμην των ειδότων, διασκευάσθη καταλλήλως μεταφρασθέν εκ της αρχαίας *Ηλέκτρας*».[12] Παρόλο

[10] «Η *Ηλέκτρα* του Ευριπίδου», εφ. *Το Άστυ*, φ. 1680, 25.7.1895, σ. 2.

[11] «Το αρχαίον δράμα», εφ. *Νέα Εφημερίς*, φ. 208, 27.7.1895, σ. 6.

[12] «Η *Ηλέκτρα*» εφ. *Παλιγγενεσία*, 30.7.1895, σ. 3. Αναφορά στη δημοσίευση αυτή κάνει ο Σιδέρης, σημειώνοντας ότι ο αναφερόμενος Θάνος Τζαβέλλας είναι ο πατέρας του σκηνοθέτη Γιώργου Τζαβέλλα, βλ. Σιδέρης, *Το αρχαίο θέατρο*, σ. 110. Κατόπιν επικοινωνίας με τον γιο του Γιώργου Τζαβέλλα, Αθανάσιο, δικηγόρο στην Αθήνα, προκύπτει ότι ο «μετασκευαστής» της ευριπίδειας *Ηλέκτρας* Θάνος Γ. Τζαβέλλας, ήταν ο μετέπειτα εκδότης της εφημερίδας *Το Κράτος* (1902-1935), ο οποίος είχε μόλις αποφοιτήσει από τη Φιλοσοφική Σχολή Αθηνών. Δυστυχώς, ο εγγονός δεν γνώριζε για τη μεταφραστική εργασία του παππού του, καθώς δεν βρήκε

που έχει προηγηθεί το δημοσίευμα της *Νέας Εφημερίδος*, περισσότερες πληροφορίες δεν δίνονται, ούτε αναφέρεται το όνομα του τραγικού ποιητή.

Στην *Ακρόπολη*, η πρώτη φορά που ανακοινώνεται η είδηση είναι την ίδια ημέρα, στις 30 Ιουλίου, σε άρθρο με τίτλο «Το αρχαίον δράμα εν τη νεωτέρα σκηνή»:

> Η *Ηλέκτρα* του Ευριπίδου μεταφρασθείσα και διασκευασθείσα καταλλήλως παρά του νεαρού διδάκτορος της φιλολογίας κ. Θάνου [sic] Τζαβέλα παρεδόθη εις τον θίασον του κ. Αρνιωτάκη προς διδασκαλίαν. Η διασκευή του έργου κατά την γνώμην των ειδότων εγένετο όσον οίον τε τελεία, υποσχομένη ασφαλώς πλήρη επιτυχίαν κατά την από σκηνής διδασκαλίαν. Άξιος δε συγχαρητηρίων είνε ο κ. Τζαβέλλας εγκαινίζων τοιαύτην εργασίαν ήτις ελπίζομεν να εύρη μιμητάς φιλοτίμους.[13]

Πρόκειται για την τελευταία αναφορά στην επικείμενη παράσταση στον αθηναϊκό ημερήσιο Τύπο. Μετά το τέλος Ιουλίου, και μέχρι το τέλος της καλοκαιρινής θεατρικής περιόδου, καμία είδηση δεν κυκλοφορεί για την τύχη της *Ηλέκτρας*.[14] Η παράσταση τελικά δεν δόθηκε ποτέ,[15] η δε έρευνα δεν φέρνει στο φως στοιχεία που να εξηγούν τους λόγους που δεν ευοδώθηκε το φιλόδοξο σχέδιο. Από την άλλη, στα αρχεία και τις βιβλιοθήκες δεν εντοπίστηκε μετάφραση ή διασκευή της *Ηλέκτρας* από τον Θάνο Τζαβέλλα.[16] Η ματαίωση του σχεδίου μαρτυρείται και από την παρακολούθηση των καταγεγραμμένων παραστάσεων του θιάσου του Αρνιωτάκη εκείνο το καλοκαίρι στην Αθήνα.[17] Θα ήταν ιδιαίτερα ενδιαφέρον να μπορούσαν να βρεθούν οι τυχόν αναφορές στην προετοιμασία της παράστασης της *Ηλέκτρας* στην εφημερίδα *Θεατρικαί Νύκται*, η οποία πρωτοκυκλοφόρησε εκείνες τις ίδιες ημέρες, στα τέλη του Ιουλίου του 1895.[18] Δυστυχώς, με το Θεατρικό Μουσείο ακόμα κλειστό, η πρόσβαση στο αρχείο της εφημερίδας είναι αδύνατη.

Είναι φανερό, μετά την παράθεση των δημοσιευμάτων, ότι για την εποχή εκείνη το έργο που έκανε ο Τζαβέλλας είναι ή φαίνεται να είναι κάτι καινούργιο για τα θεατρικά πράγματα σε

ποτέ στο αρχείο του ή στο αρχείο του πατέρα του, Γεώργιου Τζαβέλλα, κάποιο σχετικό έγγραφο ή κείμενο. Για τον Θάνο Γ. Τζαβέλλα, βλ. Β. Α. Μυστακίδης, *Οι εν Αθήναις και οι εν Κωνσταντινουπόλει λόγιοι*, εν Κωνσταντινουπόλει, εκ του Πατριαρχικού Τυπογραφείου, 1907, σ. 24· «Η δεκαετηρίς της Πινακοθήκης», εισήγησις Θάνου Τζαβέλλα, *Πινακοθήκη*, τχ. 122, 1911, σσ. 26-27.

[13] «Το αρχαίον δράμα εν τη νεωτέρα σκηνή», εφ. *Ακρόπολις*, φ. 4837, 30.7.1895, σ. 3.

[14] Η έρευνα πραγματοποιήθηκε στις εφημερίδες *Ακρόπολις*, *Άστυ*, *Επιθεώρησις*, *Εστία*, *Εφημερίς*, *Εφημερίς των Κυριών*, *Καιροί*, *Νέα Εφημερίς*, *Πρωία*, *Παλιγγενεσία* και στο περιοδικό *Δελτίον της Εστίας*, και αφορά την περίοδο Ιούλιος-Αύγουστος 1895. Η *Εικονογραφημένη Εστία* του Ξενόπουλου, εβδομαδιαία περιοδική έκδοση που σίγουρα θα είχε κάποια ενδιαφέρουσα αναφορά στο θεατρικό γεγονός, έπαυσε επ' αόριστον τον Ιούλιο του 1895. Η τελευταία τετρασέλιδη έκδοση κυκλοφόρησε στις 9 Ιουλίου (τχ. 28) και είχε αποχαιρετιστήριο κείμενο του εκδότη Γρ. Ξενόπουλου όπως και κείμενό του για το έργο του *Ψυχοπατέρας* που ανέβηκε εκείνη την περίοδο στο θέατρο.

[15] Βλ. και Σιδέρης, *Το αρχαίο θέατρο*, σ. 110.

[16] Βλ. σχετικά και την αναφορά στην υποσημείωση 12.

[17] Βλ. Θόδωρος Χατζηπανταζής, «Ηλεκτρονικό Παραστασιολόγιο», στον τόμο *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως-Ημερολόγιο Παραστάσεων*, τόμ. Β2, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2012, σσ. 1117-1128.

[18] Βλ. σχετικά, Στέλλα Κουρμπανά «Τα θεατρικά περιοδικά και η μουσική πραγματικότητα στην Αθήνα του 19ου αιώνα» *Μουσικός Ελληνομνήμων*, τχ. 1, Σεπτέμβριος-Δεκέμβριος 2008, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, σ. 11. Ανακοίνωση για την κυκλοφορία του περιοδικού γίνεται στο «Διάφορα Κοινωνικά», εφ. *Νέα Εφημερίς*, φ. 201, 20.7.1895, σ. 4.

ό,τι αφορά το αρχαίο δράμα. Σημειώνεται ιδιαίτερα η σημασία που δίδεται στη «μετασκευή», τη διασκευή δηλαδή του αρχαίου δράματος προκειμένου να παρουσιαστεί στη σύγχρονη θεατρική σκηνή, μια διασκευή στην οποία διατηρούνται όλα εκείνα τα «αρχαιοπρεπή» στοιχεία του θεατρικού κώδικα του αρχαίου δράματος. τα οποία απασχόλησαν –και προβλημάτισαν– όσους αποπειράθηκαν να ασχοληθούν με τη σκηνική του αναπαράσταση: στην *Ηλέκτρα* του Θάνου Τζαβέλλα υπάρχει θέση για τον Χορό και τον *από μηχανής θεό*. Από την άλλη πλευρά, μολονότι το ζήτημα απασχόλησε τις εφημερίδες για περίπου ένα μήνα, παρατηρείται ότι αναφορές στο περιεχόμενο του δράματος απουσιάζουν. Η έλλειψη της παράθεσης του μύθου ή έστω των πραγματολογικών στοιχείων που θα ενίσχυαν την περιέργεια του θεατή οφείλονται ίσως στην άγνοια από την πλευρά των συντακτών ή, ενδεχομένως πολύ περισσότερο, στη στάση επιφύλαξης που κρατούσαν μέχρι να παιχτεί το έργο, ώστε να μπορεί να γίνει με παραδείγματα η σύγκριση ανάμεσα στον αρχαίο μύθο, τις αλλαγές που εισάγει σε αυτόν ο Ευριπίδης και τη διασκευή του Τζαβέλλα.

Οι αιτίες της ατυχούς κατάληξης της προσπάθειας δεν έχουν ως τώρα εξηγηθεί. Η παράσταση της *Ηλέκτρας* θα εισήγαγε την άτυχη ως προς την πρόσληψη της ευριπίδεια τραγωδία στη νεοελληνική θεατρική σκηνή,[19] θα διεύρυνε τη συζήτηση σχετικά με την ανάγκη διασκευής/μετασκευής/μετάφρασης του αρχαίου δράματος προκειμένου να παρουσιαστεί στο θέατρο, μια άποψη που ως τότε είχε εκφραστεί σε προλογικά σημειώματα μεταφράσεων ή σε μελέτες σχετικές με το αρχαίο δράμα,[20] θα προσέφερε προτάσεις για την αντιμετώπιση ζητημάτων όπως ο Χορός.

Η σύντομη περιγραφή του χρονικού της μη πραγματοποίησης της παράστασης της *Ηλέκτρας* του Ευριπίδη, όπως φαίνεται μέσα από τις σελίδες του αθηναϊκού ημερήσιου Τύπου, φανερώνει τη σημασία που είχε σ' αυτή την περίπτωση η κάλυψη του επικείμενου γεγονότος από τον Τύπο. Μια κάλυψη, που έχει αφ' εαυτής τη δική της «ιστορική-ερευνητική» σημασία, ανεξαρτήτως του ίδιου του γεγονότος καθαυτό. Είναι μια περίπτωση που έχουμε το κατά Genette *επικείμενο* (σχόλια-άρθρα-κρίσεις) για μία παράσταση (*κείμενο*),[21] χωρίς να έχουμε τελικά το κείμενο το ίδιο, ωστόσο με το επικείμενο να είναι σημαντικό ιστορικά, ακριβώς εξαιτίας των χρήσιμων, ποικίλων ως προς το περιεχόμενό τους *περικειμενικών* πληροφοριών που παρέχονται μέσα από τις σελίδες των εφημερίδων της Αθήνας και, επιπλέον, εξαιτίας της

[19] Σχετικά με την πρόσληψη της *Ηλέκτρας* του Ευριπίδη τον 19ο αιώνα, βλ. Ελευθερία Γεωργακάκη, *Η πρόσληψη του Ευριπίδη στον ελληνικό χώρο τον 19ο αιώνα: Εκδοτική, μεταφραστική και θεατρική δραστηριότητα*, διδακτορική διατριβή, Αθήνα, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, 2018, σσ. 168-170, 342-345, 389-390, 426-430, 851-855.

[20] Χαρακτηριστική η καταληκτική φράση του προλόγου στην έκδοση της μετάφρασης της *Μήδειας* από τη σειρά «Ελληνική Βιβλιοθήκη» των εκδόσεων της «Επταλόφου», σε επιμέλεια των Νικολαΐδη και Γρηγορά, με την οποία αποφαίνονται ότι, εάν γίνει η «προσήκουσα μεταρρύθμισις επί τινών εκλεκτών αριστουργημάτων του αρχαίου ελληνικού θεάτρου, η επιτυχία τότε έσται βεβαία και ευτυχής εκείνος όστις θ' αναλάβει το μέγα αυτό έργον», βλ. Ελληνικής Βιβλιοθήκης έτος πρώτον. Ευριπίδου *Μήδεια*. Μεθερμηνευθείσα εις την καθομιλουμένην προς χρήσιν του λαού, Εν Κωνσταντινουπόλει, Εκδίδοται υπό Δ. Νικολαΐδη και Χ. Γρηγορά εκ του τυπογραφείου της Επταλόφου, 1868, σ. ιστ΄. Βλ. επίσης Μπουκουβάλας, «Περί της διδασκαλίας», σσ. 405, 408-410, 412-423. Διασκευή χαρακτηρίζει ο Ιωάννης Γιαννούκος την παράφραση της *Ιφιγένειας εν Αυλίδι* (1887), παρεμβαίνοντας, σκηνοθετικά σχεδόν, στο τέλος του δράματος «προς διασκευήν και διαίρεσιν της τραγωδίας ταύτης κατά την καθ' ημάς Σκηνήν, και τέλος προς έκδοσιν της ούτω διασκευασθείσης τραγωδίας ταύτης», βλ. Ι. Γιαννούκος, *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* κατ' Ευριπίδην. Τραγωδία εις μέρη τρία, μετ' εισαγωγής. Εν Αθήναις, εκ του Τυπογραφείου των καταστημάτων Ανέστη Κωνσταντινίδου, 1887, σ. 4.

[21] Βλ. Gérard Genette, «The Public epitext», στον τόμο *Paratexts. Thresholds of Interpretation*, trans. Jane E. Lewin, Cambridge, University Press, 1997, σσ. 344-370.

ομοφωνίας που φαίνεται να επικρατεί ανάμεσα στους διαφορετικούς συντάκτες ως προς την υποδοχή του θεατρικού γεγονότος.

Στις σελίδες ιστορίας του θεάτρου του 19ου αιώνα, το χρονικό της απραγματοποίητης παράστασης της *Ηλέκτρας* του Ευριπίδη μέσω των δημοσιευμάτων του αθηναϊκού Τύπου καταλαμβάνει τη θέση μιας αφήγησης η οποία προσφέρει πλούσια περικειμενικά στοιχεία ως προς τη θεατρική πραγμάτωση του αρχαίου δράματος.

Η ΔΕΚΑΕΤΗΡΙΣ
ΤΗΣ "ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗΣ,,

Κατὰ τὴν ἐν τῷ «Παρνασσῷ» τελεσθεῖσαν ἑορτὴν ἐπὶ τῇ δεκαετηρίδι τῆς «Πινακοθήκης» ἐξεφωνήθησαν οἱ ἑπόμενοι λόγοι :

ΕΙΣΗΓΗΣΙΣ **ΘΑΝΟΥ ΤΖΑΒΕΛΛΑ**

Διευθυντοῦ τοῦ «Κράτους».

Ὑψηλότατε ! Ἀξιότιμοι κυρίαι καὶ κύριοι,

Θ. Τζαβέλλας

ΕΝ χώρᾳ,ἐν ᾗ ἀκόμη διεξάγονται ἀγῶνες περὶ γλώσσης, καὶ ἐν τῇ ὁποίᾳ ἡ καλλιτεχνία δὲν ἠρθη εἰσέτι εἰς τὸ ἴδεώδες αὐτῆς, κατανοεῖ πᾶς τις ὁπόσον δύσκολον εἶνε εἰς τοὺς θεράποντας τῶν γραμμάτων καὶ εἰς τοὺς μύστας τῆς τέχνης ν'ἀνεγείρωσιν ἴδίους βωμοὺς φιλολογικοὺς καὶ καλλιτεχνικούς, καὶ νὰ καθιερώσωσι τὴν λατρείαν ἰδίων θεοτήτων. Τούτου ἕνεκεν σπάνιοι ὑπῆρξαν μέχρι τοῦδε ἐν Ἑλλάδι οἱ πανηγυρισμοὶ φιλολογικῶν καὶ καλλιτεχνικῶν γεγονότων, καὶ σπανιώτεροι ἔτι οἱ δημόσιοι ἔπαινοι πρὸς πάντας ἐκείνους, οἵτινες ἐπὶ σειρὰν ὅλην ἐτῶν ἔχουσιν ἐπιδοθῇ εἰς τὴν ἄοκνον καὶ ἀδιάπτωτον θεραπείαν τῆς ἰδέας τοῦ καλοῦ καὶ ἐν ταῖς τέχναις καὶ ἐν τοῖς γράμμασι καὶ ἐν τῇ ποιήσει.

Παροιμία ὅμως στάσις καὶ ἐκτίμησις, καὶ παροιμία ἀδιαφορία τοῦ κοινοῦ πρὸς ἐκείνους οἵτινες ἀφιεροῦσι τὸν βίον αὐτῶν πρὸς ἐξυπηρέτησιν καὶ ἐξάπλωσιν τῶν εὐγενεστέρων συναισθημάτων τῆς ἀνθρωπίνης ψυχῆς, οὐ μόνον κοινωνικῆς ἀγνωμοσύνης φαινόμενον ἀποτελεῖ, ἀλλὰ καὶ συντελεῖ ὅπως πᾶσα ἐλπὶς τελειοτέρας ἐξυπηρετήσεως τῶν ὑψηλῶν ἰδεῶν, αἵτινες κατέστησαν ἀθάνατον τὴν Ἑλληνικὴν φυλήν, ἐκλίπῃ ἐν τῷ μέλλοντι, πρὸς μεγίστην κοινωνικὴν καὶ ἐθνικὴν βλάβην. Ἐκ τῶν λόγων τούτων ὁρμώμενοι καὶ ἡ πρὸς ἑορτασμὸν τῆς ἡμέρας ταύτης ἐπιτροπὴ καὶ εὐρὺς κύκλος ἐργατῶν καὶ θιασωτῶν τῆς νεωτέρας λογοτεχνίας καὶ τῆς νεωτέρας καλλιτεχνίας, ἔκριναν καθῆκον αὐτῶν νὰ μὴ παρέλθωσιν ἀπαρατήρητον τὸ γεγονὸς τῆς ἐπὶ δεκαετίαν ἀδιακόπου συνεχοῦς καὶ ἀνελλιποῦς ἐκδόσεως τοῦ καλλιτεχνικοῦ περιοδικοῦ «Πινακοθήκη» καὶ νὰ ὀργανώσωσι τὴν σημερινὴν μουσικὴν καὶ καλλιλογικὴν πανήγυριν, πρὸς κοινὸν μὲν ἔπαινον τοῦ ἔργου τῆς «Πινακοθήκης», πρὸς ἠθικὴν δὲ ἐπιβράβευσιν τοῦ Διευθυντοῦ αὐτῆς κ. Δ. Ι. Καλογεροπούλου, ὁ ὁποῖος οὐ μόνον ἐν τῷ περιοδικῷ αὐτοῦ, ἀλλὰ καὶ ἐν ἄλλοις περιοδικοῖς, καὶ ἐν τῷ μεθημερινῷ τύπῳ καὶ ἐν τῷ Ἑλληνικῷ βιβλίῳ, ἐπὶ εἰκοσάδα ὅλην ἐτῶν δὲν

26

Φωτογραφία του Θάνου Τζαβέλλα, όπως δημοσιεύθηκε από το περιοδικό *Πινακοθήκη*, τχ. 122, Απρίλιος 1911, σ. 26, συνοδεύοντας την εισήγηση που εκφώνησε ο ίδιος επ' αφορμή της δεκαετηρίδας του περιοδικού, το 1911.
Πηγή: «Πλειάς», Ψηφιακές Συλλογές της Βιβλιοθήκης του Πανεπιστημίου Πατρών.

ΟΛΙΒΙΑ ΠΑΛΛΗΚΑΡΗ

Το ελληνικό θέατρο στις ελληνόφωνες και γαλλόφωνες εφημερίδες της Θεσσαλονίκης 1875-1922

Στην οθωμανική Θεσσαλονίκη ο Τύπος έκανε με αρκετή καθυστέρηση την εμφάνισή του σε σχέση με άλλες περιοχές της αυτοκρατορίας. Οι λόγοι είναι πολλοί, όμως ίσως ένας από τους σημαντικότερους ήταν η απόσταση της Θεσσαλονίκης από το κέντρο της αυτοκρατορίας, την Κωνσταντινούπολη, και η αδυναμία της τουρκικής διοίκησης να ελέγξει αποτελεσματικά τον Τύπο και την επιρροή του στους κατοίκους της περιοχής.[1]

Η πρώτη ελληνική εφημερίδα που εκδόθηκε στη Θεσσαλονίκη κατά τη διάρκεια της Τουρκοκρατίας ήταν ο *Ερμής* το 1875. Η άδεια για την έκδοσή του δόθηκε στον Σοφοκλή Γκαρπολά,[2] γόνο μιας πλούσιας οικογένειας από την Κρανιά του Ολύμπου.[3]

Από το 1881 και μετά άλλαξε ο τίτλος του φύλλου σε *Φάρος της Μακεδονίας*, ενώ μια δεύτερη αλλαγή του ονόματος της ίδιας εφημερίδας έγινε γύρω στα 1895, όταν η εφημερίδα μετονομάστηκε σε *Φάρο της Θεσσαλονίκης*.[4] Η εφημερίδα σταμάτησε την έκδοσή της για δύο χρόνια, από το 1897 μέχρι το 1899, εξαιτίας του ελληνοτουρκικού πολέμου, για να σταματήσει τελικά την κυκλοφορία της το 1910.

Το 1903, λίγες εβδομάδες μετά την ανατίναξη στο λιμάνι της Θεσσαλονίκης του γαλλικού ατμόπλοιου «Γκουαδαλκιβίρ» και τις εκρήξεις βομβών σε κεντρικά σημεία της Θεσσαλονίκης, που μπορούν να θεωρηθούν προάγγελος της έντασης της βουλγαρικής δράσης στη Μακεδο-

[1] Σχετικά με την ιστορία του Τύπου στη Θεσσαλονίκη, ελληνόφωνου και ξενόγλωσσου, βλ. Μανώλης Κανδυλάκης, *Εφημεριδογραφία της Θεσσαλονίκης*, α΄ τόμ. Τουρκοκρατία, β΄ τόμ. 1912-1922, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, Έκφραση. Ο Κανδυλάκης ασχολείται τόσο με τις ελληνόφωνες όσο και με τις ξενόγλωσσες εφημερίδες της πόλης από την πρώτη τους εμφάνιση μέχρι το 1922 και δίνει πολύ σημαντικές πληροφορίες γύρω από τις συνθήκες έκδοσής τους, τα πρόσωπα που ενεπλάκησαν στην έκδοσή τους και το μακροχρόνιο ή σύντομο βίο τους στην πόλη της Θεσσαλονίκης. Φυσικά υπάρχουν και πολλές εργασίες ακόμα που αφορούν στον Τύπο στη Θεσσαλονίκη και άπτονται επιμέρους ζητημάτων. Ένας πολύ αναλυτικός κατάλογος των εργασιών αυτών υπάρχει στο βιβλίο του Κανδυλάκη για την εφημεριδογραφία στη Θεσσαλονίκη από το 1875 μέχρι το 1922.

[2] Σχετικά με την οικογένεια Γκαρπολά και τη δράση της στη Θεσσαλονίκη, βλ. Παναγιώτης Κόκκας, «Η οικογένεια Γκαρπολά και η πρώτη ελληνική εφημερίδα της Θεσσαλονίκης», *Μακεδονικά* 21, 1981, σσ. 222–251.

[3] Ο Κανδυλάκης υποστηρίζει πως η άδεια για την έκδοση του *Ερμή* οφείλεται μάλλον σε μια διευκόλυνση που χορηγήθηκε από την ελληνική κοινότητα στον Τούρκο διοικητή, ύστερα από μια δυσκολία που αντιμετώπισε. (Κανδυλάκης, *Η εφημεριδογραφία της Θεσσαλονίκης*, σ. 45).

[4] Οι πραγματικοί λόγοι για τους οποίους ο Γκαρπολάς αποφάσισε να αλλάξει το όνομα της εφημερίδας του δεν είναι γνωστοί. Στο τελευταίο φύλλο πάντως του *Ερμή* δόθηκε η εξήγηση πως το φύλλο έπρεπε να μεταρρυθμιστεί ριζικά και πως για την ανακαίνιση του τυπογραφείου απαιτούνταν εργασίες ενός μηνός.

νία, δόθηκε άδεια για μια δεύτερη ελληνική εφημερίδα, την *Αλήθεια*. Ήταν η πρώτη φορά στη μέχρι τότε ιστορία της που η Θεσσαλονίκη είδε να κυκλοφορούν ταυτόχρονα δύο ελληνικές εφημερίδες.[5]

Η *Αλήθεια* διέκοψε την έκδοσή της στις 31 Μαΐου 1909, ενώ στις 2 Ιουνίου 1909 εμφανίστηκε νέα εφημερίδα με τίτλο *Νέα Αλήθεια*, με το επιτελείο της *Αλήθειας*, με διαφορετική όμως τυπογραφική μορφή. Η *Νέα Αλήθεια*, με διάφορες ενδιάμεσες διακοπές, σταμάτησε τελικά να κυκλοφορεί το 1971.

Στις 10 Ιουλίου 1911 εμφανίστηκε για πρώτη φορά η *Μακεδονία* από τον Κωνσταντίνο Βελλίδη και είναι σίγουρα η μακροβιότερη εφημερίδα της περιοχής, μιας και παρά τις διάφορες δυσκολίες και τις παύσεις της, συνεχίζει την κυκλοφορία της μέχρι σήμερα.

Τόσο η *Νέα Αλήθεια* όσο και η *Μακεδονία* συνέχισαν την έκδοσή τους, όπως έγινε φανερό από τα πιο πάνω στοιχεία, και μετά την προσάρτηση της Θεσσαλονίκης στην ελληνική επικράτεια το 1912. Όμως για το διάστημα μέχρι το 1922, που μας απασχολεί εδώ, εκδόθηκε ακόμα το *Φως*, μία από τις ιστορικές εφημερίδες του μακεδονικού Τύπου.

Αυτές βέβαια δεν ήταν οι μόνες ελληνόφωνες εφημερίδες της Θεσσαλονίκης κατά το διάστημα 1875-1922, ήταν όμως οι σημαντικότερες και ήταν αυτές φύλλα των οποίων διασώθηκαν σε μεγάλο βαθμό, ώστε να επιτρέπουν στους σύγχρονους ερευνητές να πραγματοποιήσουν την έρευνά τους.[6]

Από την πρώτη στιγμή της εμφάνισής του ο *Ερμής* και αργότερα όλες οι υπόλοιπες εφημερίδες της πόλης ασχολήθηκαν με το ελληνικό θέατρο. Στις 27 Μαΐου, δεκατέσσερις μόλις μέρες μετά την κυκλοφορία του πρώτου φύλλου της πρώτης ελληνόφωνης εφημερίδας, βρίσκουμε την πρώτη θεατρική είδηση του *Ερμή* για το θίασο «Αριστοφάνης» της Ελένης Βεκιαρέλλη και του Παναγιώτη Βασιλειάδη, που έδινε τότε παραστάσεις στην πόλη της Θεσσαλονίκης.[7]

Από το 1875 ανελλιπώς όλες οι ελληνόφωνες εφημερίδες ασχολήθηκαν με τις παραστάσεις των ελληνικών θιάσων που πέρασαν από τη Θεσσαλονίκη. Στις σελίδες τους φιλοξενήθηκαν ο «Ευριπίδης» του Ιωάννη και της Αικατερίνης Βασιλειάδου,[8] ο θίασος του Δημοσθένη Αλεξιάδη, όσες φορές και αν έκανε την εμφάνισή του στη Θεσσαλονίκη,[9] ο θίασος «Σοφοκλής» που μόλις είχε έρθει από την Κωνσταντινούπολη με τον Αντώνιο Τασσόγλου και την Ελπίδα Χαλκιοπούλου.[10]

Αργότερα, στον ελληνόφωνο Τύπο της Θεσσαλονίκης θα βρούμε κείμενα για τις παραστάσεις ενός άλλου «Αριστοφάνη», με πρωταγωνίστριες τη Σοφία Νέρη και την Χρυσούλα

---

[5] Το ιστορικό της χορήγησης της άδειας κυκλοφορίας ης *Αλήθειας* υπάρχει σε ανώνυμη περιγραφή στη *Νέα Αλήθεια* της 1ης Ιουνίου 1928, εικοσιπέντε χρόνια μετά την πρώτη κυκλοφορία του φύλλου.

[6] Ο αριθμός των εφημερίδων και περιοδικών που εμφανίστηκαν στη Θεσσαλονίκη το διάστημα από το 1869, όταν κυκλοφόρησε η πρώτη εφημερίδα στη Θεσσαλονίκη, η «Σελανίκ», μέχρι το 1922, είναι πολύ μεγάλος. Όμως το έργο του ερευνητή είναι δύσκολο, γιατί τα περισσότερα από τα φύλλα αυτά δεν διασώθηκαν καθόλου ή σώζονται ελάχιστα φύλλα τους, στα οποία συχνά δεν υπάρχει καν πρόσβαση.

[7] Εφ. *Ερμής*, 27.5.1875.

[8] Εφ. *Ερμής*, 9.8.1875, 10.7.1875, 9.8.1875. Αυτές είναι κάποιες από τις αναφορές που έγιναν από τον *Ερμή* στον θίασο «Ευριπίδης».

[9] Ο Δημοσθένης Αλεξιάδης με τον θιασό του έκανε τρεις φορές την εμφάνισή του στη Θεσσαλονίκη. Τόσο ο *Ερμής* όσο και ο *Φάρος της Μακεδονίας* αργότερα έκαναν εκτεταμένες αναφορές στις παραστάσεις του Αλεξιάδη. Ενδεικτικά αναφέρουμε κάποια φύλλα των εφημερίδων, όπου εντοπίστηκαν οι σχετικές ειδήσεις: εφ. *Ερμής*, 21.3.1880, 1.4.1880, 4.4.1880, 8.4.1880, 11.4.1880, 15/4/1880, εφ. *Φάρος της Μακεδονίας*, 20.1.1882, 24.1.1882, 30.1.1882, 3.2.1882, 13.2.1882, 17.2.1882, 28.2.1882 και 30.4.1888, 4.5.1888, 11.5.1888, 13.5.1888.

[10] Εφ. *Ερμής*, 13.7.1880, 18.7.1880, 20.7.1880, 22.7.1880, 25.7.1880, 8.8.1880, 12.8.1880.

Ταμβακοπούλου,[11] για τον «Μένανδρο» του Διονυσίου Ταβουλάρη[12] και τις προσπάθειες του Βασίλη Δαβίλα, μέλους του θιάσου του Ταβουλάρη, να παραμείνει στη Θεσσαλονίκη και να ανεβάσει παραστάσεις με τη βοήθεια ντόπιων νέων.[13]

Από τους συντάκτες τους μαθαίνουμε για τον Βασίλη Ανδρονόπουλο και την επιθυμία του να συγκροτήσει δραματικό θίασο για να δώσει σειρά παραστάσεων στη Θεσσαλονίκη.[14] Ανάμεσα στα πολλά κείμενα εντοπίζουμε εκτεταμένες αναφορές για τον «Ευριπίδη» του Μιχαήλ Αρνιωτάκη και το πρωτότυπο έργο του *Κοινωνικαί Τάξεις*,[15] ενώ αναλυτική είναι και η παρουσίαση των έργων του «Σοφοκλή» υπό τη διεύθυνση του Εμμανουήλ Λοράνδου.[16]

Όσο περνούν τα χρόνια και αλλάζουν τα γούστα του κοινού και το ρεπερτόριο των θιάσων, νέα πρόσωπα εμφανίζονται στα φύλλα των ελληνικών εφημερίδων. Πληροφορούμαστε για την επιτυχημένη εμφάνιση της Ευαγγελίας Παρασκευοπούλου και του θιάσου της,[17] για τον μουσικό θίασο του Ιωάννη Ράλλη[18] και τον τοπικό μουσικό θίασο «Ορφέας»,[19] για τον «Δραματικό Θίασο Αθηνών» που φτιάχτηκε από περιοδεύοντες ηθοποιούς άλλων θιάσων στη Θεσσαλονίκη.[20] Συναντάμε ακόμα την οπερέτα Λαγκαδά,[21] τον θίασο της Μαρίκας Κοτοπούλη,[22] τον θίασο του Δημήτρη Βερώνη, την οπερέτα Παπαϊωάννου,[23] τον θίασο των Νίκα-Φυρστ[24] και άλλων ακόμα ελληνικών θιάσων, για την αναφορά των οποίων ο χρόνος δεν είναι εδώ αρκετός.

Όλες οι ελληνόφωνες εφημερίδες της Μακεδονίας ανακοίνωναν σχεδόν πάντα τα έργα που παρουσίαζαν οι ελληνικοί επαγγελματικοί θίασοι στη Θεσσαλονίκη. Έτσι είναι σήμερα δυνατόν να γνωρίζουμε το ρεπερτόριο που απόλαυσαν οι φιλοθεάμονες κάτοικοι της πόλης.

Ξεφυλλίζοντας τις εφημερίδες της Θεσσαλονίκης ανακαλύπτουμε τα πρώτα ελληνικά έργα με πατριωτικό περιεχόμενο που παραστάθηκαν στις σκηνές της Θεσσαλονίκης, όπως τη *Χριστίνα* του Ζαμπέλιου,[25] τη *Χίο δούλη* του Ορφανίδη,[26] το έργο του Χριστόφορου Σαμαρτζίδη *Αμαρτωλοί και κλέπται*, τη *Σκύλλα* του Σπυρίδωνα Βασιλειάδη, τον *Λεωτσάκο* του Λυμπέριου, που εκδόθηκε στην Ερμούπολη το 1863, και άλλα ακόμη.

---

[11] Εφ. *Φάρος της Μακεδονίας*, 23.6.1882, 26.6.1882, 3.7.1882, 10.7.1882, 24.7.1882.

[12] Εφ. *Φάρος της Μακεδονίας*, 13.4.1883, 23.4.1883, 27.4.1883, 30.4.1883, 4.5.1883, 11.5.1883.

[13] Εφ. *Φάρος της Μακεδονίας*, 18.5.1883.

[14] Εφ. *Φάρος της Μακεδονίας*, 17.9.1883.

[15] Εφ. *Φάρος της Μακεδονίας*, 18.4.1887.

[16] Εφ. *Φάρος της Μακεδονίας*, 27.5.1892, 18.7.1892, 25.7.1892, 29.7.1892, 5.8.1892, 8.8.1892, 12.8.1892, 19.8.1892, 29.8.1892, 2.9.1892, 9.9.1892, 3.10.1892.

[17] Είναι ενδιαφέρον να αναφέρουμε εδώ πως τις περισσότερες πληροφορίες για τις παραστάσεις της Παρασκευοπούλου στη Θεσσαλονίκη τις βρίσκουμε στον γαλλόφωνο Τύπο και συγκεκριμένα στη *Journal de Salonique*. Ενδεικτικά αναφέρουμε τα ακόλουθα φύλλα: 21.12.1896, 31.12.1896, 7.1.1897, 11.1.1897, 14.1.1897, 18.1.1897, 21.1.1897, 25.1.1897.

[18] Εφ. *Αλήθεια*, 9.9.1903, 16.9.1903, 9.10.1903, 11.10.1903, 14.10.1903, 16.10.1903, 6.11.1903.

[19] Εφ. *Αλήθεια*, 4.11.1903.

[20] Εφ. *Αλήθεια*, 15.5.1904.

[21] Εφ. *Μακεδονία*, 10.1.1912, εφ. *Νέα Αλήθεια*, 14.1.1912, εφ. *Μακεδονία*, 20.1.1912.

[22] Εφ. *Μακεδονία*, 28.3.1912, 29.3.1912, 30.3.1912, εφ. *Νέα Αλήθεια*, 31.3.1912.

[23] Εφ. *Παμμακεδονική*, 9.9.1912.

[24] Εφ. *Παμμακεδονική*, 30.7.1913, 31.7.1913, 4.8.1913, 8.8.1913, 10.8.1913, 11.8.1913.

[25] Για τη *Χριστίνα* του Ζαμπέλιου, που ανέβηκε από τον θίασο του ζεύγους Βασιλειάδη, μαθαίνουμε από τον *Ερμή* στις 27.5.1875 πως εξόργισε τις οθωμανικές αρχές με το πατριωτικό περιεχόμενό της και έγινε η αφορμή να ανασταλούν οι άδειες όλων αδιακρίτως των θιάσων.

[26] Εφ. *Ερμής*, 30.5.1875. Η παράσταση του έργου δόθηκε από το θίασο «Ευριπίδης» του ζεύγους Βασιλειάδη.

Επίσης εντοπίζουμε όλα τα έργα του γαλλικού ρεπερτορίου που συγκίνησαν το κοινό της Θεσσαλονίκης και αποτελούσαν σταθερή επιλογή των ελληνικών επαγγελματικών θιάσων, προκειμένου να αυξήσουν τη δημοτικότητά τους αλλά και τα έσοδα στα ταμεία τους.

Η σταθερή αναφορά του ελληνικού Τύπου στους τίτλους των έργων μάς πληροφόρησε πως στις θεατρικές σκηνές της πόλης παραστάθηκαν, μεταξύ άλλων, *Η μοσχομάγκα των Παρισίων*, η *Μαρία Τυδώρ*, ο *Ερνάνης*, ο *Οθέλλος*[27] και ο *Αγαθόπουλος ο Ξηροχωρίτης*.

Οι εφημερίδες της Θεσσαλονίκης δεν παρέλειψαν να γνωστοποιήσουν στο κοινό της πόλης τους τίτλους σχεδόν όλων των μονόπρακτων κωμωδιών που συνήθως παρουσίαζαν οι θίασοι στο τέλος ενός δραματικού έργου για να τέρψουν τους θεατές. Η συνέπεια των εφημερίδων στην αναφορά των τίτλων μάς άφησε έναν αρκετά μακρύ κατάλογο μονόπρακτων κωμωδιών που παραστάθηκαν σε αυτό το διάστημα, όπως *Το κόκκινον παντελόνι*, *Τα βάσανα του Βασιλάκη*, το *Κηδεία και Χορός* και πολλά ακόμα, που ο χώρος και ο χρόνος εδώ δεν είναι αρκετός για να αναφέρουμε.

Παρά τη συνέπεια όμως που έδειξαν όσον αφορά στην καταγραφή των παραστάσεων με τα ονόματα των θιάσων και τους τίτλους των έργων, δεν έδειξαν την ίδια συνέπεια στην καταγραφή των ονομάτων των συγγραφέων. Είναι αξιοπρόσεκτο πως πολλές φορές τα ονόματά τους δεν αναφέρονται καν. Η τάση αυτή είναι ευδιάκριτη τόσο στα γνωστά έργα του παγκόσμιου ρεπερτορίου, όσο και στις άγνωστες συχνά μονόπρακτες κωμωδίες, πολλές από τις οποίες ακόμα και σήμερα χαρακτηρίζονται ως «αγνώστου συγγραφέα».

Η τάση αυτή βέβαια ήταν γενικότερη και δεν τη συναντάμε μόνο στις εφημερίδες της Θεσσαλονίκης. Ίσως γιατί πολλά από τα έργα ήταν ιδιαίτερα διαδεδομένα και τα ονόματα των συγγραφέων θεωρούνταν γνωστά, ίσως γιατί οι ίδιοι οι θίασοι, που γνωστοποιούσαν το ρεπερτόριό τους στην εφημερίδα, δεν φρόντιζαν να αναφέρουν τα ονόματα των συγγραφέων. Οι συντάκτες των εφημερίδων παρέθεταν αυτούσιες τις πληροφορίες των θιάσων, μιας και σε μεγάλο βαθμό οι ειδήσεις που βρίσκουμε στις σελίδες τους αποτελούσαν κυρίως διαφήμιση των παραστάσεων, προκειμένου να υποστηριχτούν οι ελληνικοί θίασοι.

Ο ελληνικός Τύπος φρόντιζε πάντα να ανακοινώνει το θέατρο ή τον θεατρικό χώρο που θα έδινε τις παραστάσεις του ο κάθε θίασος. Αν και δεν ήταν πολλά τα θέατρα της Θεσσαλονίκης της εποχής, δεν μαθαίνουμε πολλές λεπτομέρειες για τα κτίσματα ή τον εσωτερικό διάκοσμο. Συνήθως έχουμε το όνομα ενός θεατρικού χώρου που μας υποχρεώνει να διεξάγουμε περαιτέρω έρευνα για να αποκομίσουμε μια πιο ολοκληρωμένη εικόνα για τα θεατρικά κτίρια της Θεσσαλονίκης. Κι αυτό συνέβαινε γιατί τα θέατρα της πόλης δεν ήταν τα κτίσματα εμβληματικού τύπου που συναντάμε στις περισσότερες ευρωπαϊκές πόλεις της εποχής. Ήταν περισσότερο πρόχειρες κατασκευές ή ίσως και χώροι ακατάλληλοι για θεατρικές παραστάσεις, οι οποίοι χρησιμοποιούνταν για να καλυφθούν οι ανάγκες των ηθοποιών. Τελικά τα θέατρα της Θεσσαλονίκης ήταν τόσο εφήμερα όσο περαστικοί ήταν για πολλά χρόνια και οι ελληνικοί θίασοι που την επισκέπτονταν.

Έτσι, από τις ειδήσεις των εφημερίδων της πόλης γνωρίζουμε πως οι Έλληνες επαγγελματίες ηθοποιοί έδιναν τις παραστάσεις τους στο χειμερινό θέατρο της πόλης ή στο αυτοσχέδιο θερινό στην προκυμαία, το οποίο είχε χτιστεί πρόχειρα για να φιλοξενήσει έναν από τους δύο ελληνικούς θιάσους που είχαν έρθει για παραστάσεις στη Θεσσαλονίκη το καλοκαίρι του

[27] Για την παράσταση του έργου του Σαίξπηρ από το θίασο «Σοφοκλής» στις 27.7.1880 ο *Ερμής* αφιέρωσε αρκετό χώρο για να παρουσιάσει θετικά την υποκριτική ικανότητα των ηθοποιών που υποδύθηκαν ένα εξαιρετικό έργο του παγκόσμιου δραματολογίου.

1875.[28] Ακόμα μαθαίνουμε πως ελλείψει άλλων κατάλληλων θεατρικών κτισμάτων, χρησιμοποιήθηκαν και μη θεατρικοί χώροι, ειδικά διαμορφωμένοι, ώστε να καλύψουν τις ανάγκες των θιάσων και των παραστάσεών τους, όπως η «Λέσχη των Συντεχνιών».[29]

Όσο περνούν τα χρόνια εντοπίζουμε και νέα ονόματα θεατρικών χώρων, από τις μεταγενέστερες εφημερίδες της πόλης. Διαβάζουμε για το «Θέατρο των Ποικιλιών»,[30] για το «Εδέμ»,[31] για το «Θέατρο του κήπου της Ενώσεως» και άλλα.

Αραιά και πού ανακαλύπτουμε μια παραπάνω λεπτομέρεια για την ιστορία ενός θεάτρου, όπως για παράδειγμα για το θερινό θέατρο «Απόλλων», το οποίο έκτισε ο ιδιοκτήτης του καφενείου της «Πολιτείας» δίπλα στο καφενείο του, επεκτείνοντας την επιχειρηματική του δραστηριότητα. Πολλές φορές βέβαια αυτού του είδους οι πληροφορίες αποτελούσαν ένα είδος διαφήμισης για το θέατρο αλλά προπάντων για τον ιδιοκτήτη του, ο οποίος προσπαθούσε να εξασφαλίσει την εισροή ενός όσο το δυνατόν μεγαλύτερου αριθμού θεατών στις παραστάσεις που φιλοξενούσε. Ακόμα όμως και αν είναι αυτή η αλήθεια, δεν μπορούμε να μην αναγνωρίσουμε στις εφημερίδες της πόλης τη διάθεση να στηρίξουν με κάθε τρόπο αυτή τη δραστηριότητα.

Παρ' ότι οι εφημερίδες της Θεσσαλονίκης δεν ανέφεραν πάντα αναλυτικά τα ονόματα των ηθοποιών που συμμετείχαν στους θιάσους που επισκέπτονταν την πόλη, ούτε και πάντα ταύτιζαν τους ρόλους των δραματικών και κωμικών έργων με τους ηθοποιούς που τους ενσάρκωναν, ήταν πάντα υποστηρικτικές απέναντι στους ίδιους τους ηθοποιούς και την προσπάθειά τους. Άλλοτε καλούσαν το κοινό μέσα από τις σελίδες τους να συνδράμει τους θιάσους με την πολυάριθμη παρουσία του στο θέατρο και άλλοτε πάλι δημοσίευαν διθυραμβικές κριτικές για την απόδοση των ηθοποιών και την καλλιτεχνική τους αρτιότητα. Τέλος, δεν ήταν λίγες οι φορές που υποστήριζαν τις ευεργετικές παραστάσεις προς όφελος διαφόρων ηθοποιών, ζητώντας από τους κατοίκους της Θεσσαλονίκης να προσέλθουν στο θέατρο.

Σ' αυτό το κοινό συχνά αφιερώνονταν επαινετικά σχόλια από τις στήλες τους, όμως οι εφημερίδες δεν δίσταζαν ακόμα και να το επιπλήξουν, όταν με τη χλιαρή συμμετοχή του απογοήτευε έναν θίασο και τον ωθούσε σε πρόωρη αναχώρηση, αφήνοντας την πόλη για λίγο χωρίς θεατρική δραστηριότητα. Αιτία παραπόνων ακόμα υπήρξε και η ανάρμοστη συμπεριφορά των θεατών μέσα στο θέατρο κατά τη διάρκεια μιας παράστασης που έδειχνε έλλειψη σεβασμού απέναντι στους ηθοποιούς και την προσπάθειά τους, αλλά και έλλειψη θεατρικής παιδείας.

Τα ίδια τα έργα πάντως αρχικά δεν μπορούμε να ισχυριστούμε πως έλκυαν ιδιαίτερα το ενδιαφέρον των εφημερίδων. Πού και πού βρίσκουμε μια διεξοδική παρουσίαση της υπόθεσης ενός έργου, συνήθως του ξένου ρεπερτορίου, απουσιάζει όμως μια συστηματική παρουσίαση για κάθε έργο ξεχωριστά, που θα έδειχνε ένα ενδιαφέρον εξίσου για τα κείμενα όσο και για τη θεατρική πράξη.

Στην πορεία των χρόνων, όμως, και εξελισσόμενες οι εφημερίδες της Θεσσαλονίκης, άρχισαν, μέσα πάντα από τη συνήθως καλοπροαίρετη κριτική που ασκούσαν, να αφιερώνουν κάπως περισσότερο χώρο στα έργα και στις υποθέσεις τους.

---

[28] Εφ. *Ερμής*, 27.5.1875.

[29] Εφ. *Ερμής*, 21.3.1880. Η εφημερίδα μάς πληροφορεί πως ο θίασος του Αλεξιάδη θα παρουσιάσει το γαλλικό δράμα *Ιωσίας Ακτοφύλαξ* και μια πρωτότυπη ελληνική κωμωδία στο κατάστημα της «Λέσχης των Συντεχνιών», το οποίο διασκευάστηκε καταλλήλως για τον σκοπό αυτό, εφόσον το ένα και μοναδικό θέατρο της πόλης ήταν κατειλημμένο από ιταλικό μελοδραματικό θίασο.

[30] Εφ. *Αλήθεια*, 28.5.1904.

[31] Εφ. *Μακεδονία*, 19.8.1911.

Αυτό που αξίζει ακόμη να αναφερθεί είναι πως υποστήριξαν εξίσου τις παραστάσεις των ξένων μελοδραματικών θιάσων, που ήταν πολυάριθμες στην περιοχή της Θεσσαλονίκης μέχρι το 1912. Γιατί μετά το 1912 οι ξένοι θίασοι μελοδράματος έδωσαν τη θέση τους στους ελληνικούς θιάσους οπερέτας.

Μέσα στις σελίδες τους βρίσκουμε αναφορές σε ιταλικούς θιάσους μελοδράματος, όπως του Καστάνια,[32] του Σαλβίνι[33] ή των Aurelli και Botini.[34] Ακόμα στα φύλλα των δύο αυτών εφημερίδων υπάρχει χώρος για να ανακοινωθούν οι παραστάσεις αρμενοτουρκικών θιάσων, όπως του Αγκόπ Νισματζιάν ή του Βενλιάν,[35] οι οποίοι παρουσίασαν στο κοινό της πόλης γνωστά έργα, όπως το *Λεπλεπιτζής Χορ Χορ αγάς* ή το *Girofle Girofla*. Και φυσικά καμία από τις ειδήσεις αυτές δεν υπολειπόταν σε λεπτομέρειες από ό,τι οι αναγγελίες των ελληνικών παραστάσεων, αποδεικνύοντας πως το ελληνικό κοινό είχε μάλλον το ίδιο έντονο ενδιαφέρον για τις ξένες παραστάσεις, όσο και για τις παραστάσεις των ελληνικών θιάσων και πως ήταν σε θέση να τις παρακολουθήσει.[36]

Σχεδόν πάντα οι ειδήσεις για το ελληνικό θέατρο, αλλά και για το ξένο, είναι ανυπόγραφες, όπως εξάλλου και τα περισσότερα κείμενα που εμφανίζονται στις εφημερίδες της Θεσσαλονίκης. Από τις μελέτες γύρω από την εφημεριδογραφία στη Θεσσαλονίκη, όπως αυτή του Μανώλη Κανδυλάκη, γνωρίζουμε πως από τις στήλες των ελληνικών εφημερίδων παρέλασαν πολλοί άνθρωποι των γραμμάτων και των επιστημών, από τη Μακεδονία, από την Κωνσταντινούπολη, αλλά και την υπόλοιπη Ελλάδα.[37] Η απουσία των υπογραφών των συντακτών, ωστόσο, δείχνει πως η έκδοση των εφημερίδων ήταν μια συλλογική δουλειά που δεν επέτρεψε όμως στους μεταγενέστερους ερευνητές να γνωρίσουν εκείνους που ασχολήθηκαν με το θέατρο.

Αργότερα από τις ελληνόφωνες εφημερίδες, αρκετά νωρίς και πάλι όμως, εκδόθηκαν στη Θεσσαλονίκη γαλλόφωνες εφημερίδες, οι περισσότερες εκ των οποίων ήταν εβραϊκών συμφερόντων. Το 1895 κυκλοφόρησε η *Journal de Salonique*, η οποία είναι η πιο άρτια διασωσμένη από όλες τις γαλλόφωνες εφημερίδες, ακολούθησε η *Progrès de Salonique*, πολύ λίγα φύλλα της οποίας έχουν διασωθεί, ενώ η *L' Independent* (*Λ' Εντεπαντάν*) ήταν η μεγαλύτερη από τις γαλλόφωνες εφημερίδες που εκδόθηκε μετά το 1912.[38]

Και είναι εντυπωσιακό να αναφερθεί πως στις εφημερίδες αυτές το ελληνικό θέατρο είχε και πάλι μια περίοπτη θέση. Ανάγλυφο παράδειγμα αποτελεί η *Journal de Salonique*, η οποία, άλλοτε πιο διεξοδικά και άλλοτε πιο συνοπτικά, παρουσίασε τους περισσότερους από τους μεγαλύτερους ελληνικούς θιάσους που πέρασαν από τις σκηνές της Θεσσαλονίκης.

Όταν για παράδειγμα έφτασε στην πόλη η Ευαγγελία Παρασκευοπούλου, αφιέρωσε πολύ χώρο στις παραστάσεις της. Μέσα από τα κείμενα της *Journal* μπορούμε να καταρτίσουμε έναν κατάλογο με όλα τα έργα που ανέβασε η Ελληνίδα ηθοποιός στη σκηνή.

Οι αναφορές στους τίτλους των έργων και στους συγγραφείς τους δεν γίνονται μόνο με στόχο την πληροφόρηση του κοινού, αλλά εντάσσονται μέσα σε ένα γενικότερο πλαίσιο παρου-

[32] Εφ. *Ερμής*, 25.11.1880, 28.11.1880, 2.12.1880.

[33] Εφ. *Φάρος της Μακεδονίας*, 8.9.1881, 29.9.1881, 17.10.1881, 13.10.1881, 15.10.1881.

[34] Εφ. *Φάρος της Μακεδονίας*, 18.9.1882, 22.9.1882, 6.10.1882.

[35] Εφ. *Φάρος της Μακεδονίας*, 28.1.1884.

[36] Για την παράσταση του έργου *Girofle Girofla* από τον θίασο του Βενλιάν τον Ιανουάριο του 1884 γίνεται μια εκτενής αναφορά από τον «Φάρο της Μακεδονίας» στις 28.1.1884, προκειμένου να εκθειάσει τον θίασο και την υποκριτική ικανότητα όλων των μελών του.

[37] Κανδυλάκης, *Η εφημεριδογραφία της Θεσσαλονίκης*, σ. 75

[38] Όλες οι πληροφορίες για τον γαλλόφωνο Τύπο στη Θεσσαλονίκη προέρχονται από το βιβλίο του Κανδυλάκη.

σίασης, κριτικής, αξιολόγησης της καλλιτεχνικής προσπάθειας των ηθοποιών μιας παράστασης, ή επικρίσεων και επαίνων για το κοινό.

Έτσι, για παράδειγμα, μαθαίνουμε πως η Παρασκευοπούλου ανέβασε το έργο του Αλέξανδρου Δουμά υιού *Η κυρία με τας καμελίας*, όταν η *Journal* εκφράζει την απογοήτευσή της για την περιορισμένη παρουσία του κοινού στο έργο και τη λύπη της, γιατί το κοινό της Θεσσαλονίκης έχασε την ευκαιρία να παρακολουθήσει μια σημαντική παράσταση από μια μεγάλη Ελληνίδα καλλιτέχνιδα.[39]

Από διθυραμβικές κριτικές που αφιερώνει σε άλλες παραστάσεις της Παρασκευοπούλου, σχολιάζοντας το υποκριτικό της ταλέντο, την εκπληκτική σκηνική της παρουσία, ακόμα και τον τόνο της φωνής της, μαθαίνουμε πως έχει παρουσιάσει το έργο του Δουμά *Francillon*,[40] το *Ένσαρκον Άγαλμα*,[41] τη *Φρου Φρου*[42] ή τη *Μήδεια*.[43]

Σε άλλες, όμως, περιπτώσεις η εφημερίδα των γιων του Λεβύ δεν παραθέτει τόσες λεπτομέρειες για το ελληνικό θέατρο. Για παράδειγμα, αναφέρεται στις τελευταίες παραστάσεις του θιάσου του Ταβουλάρη, στο κατάμεστο «Τζούπιτερ», που αναγκάστηκε να διώξει κόσμο από την παράσταση, πριν από την είδηση αυτή όμως δεν υπάρχει καμία άλλη αναφορά στον Ταβουλάρη και τον θίασό του στη Θεσσαλονίκη, ούτε και στα έργα τα οποία ανέβασε.[44] Η εφημερίδα δεν ενδιαφέρεται μάλλον να διαφημίσει τις παραστάσεις του ελληνικού θιάσου, ούτε να ζητήσει στη συγκεκριμένη περίπτωση τη συμπαράσταση του κοινού, όπως έκαναν πάντα οι ελληνικές εφημερίδες κατά τις επισκέψεις των ελληνικών θιάσων. Η *Journal* καλύπτει το καλλιτεχνικό γεγονός ειδησεογραφικά, εξασφαλίζοντάς μας όμως ταυτόχρονα και ένα σημαντικό στοιχείο για την επιτυχία του θιάσου στη Θεσσαλονίκη.

Συχνές είναι επίσης και οι αναφορές στα θέατρα της πόλης, όπου με έναν ίσως αρκετά αναλυτικό τρόπο παρατίθενται πληροφορίες για το θέατρο και τον διάκοσμο.

Οι πληροφορίες που μπορούμε να αντλήσουμε για τη θεατρική δραστηριότητα γενικά στην πόλη της Θεσσαλονίκης από τον γαλλόφωνο Τύπο είναι πολλές. Μαθαίνουμε για τις πολυάριθμες παραστάσεις ελληνικών και ξένων θιάσων αλλά και διαφόρων καλλιτεχνών, γνωρίζουμε τις ερασιτεχνικές θεατρικές προσπάθειες κυρίως της εβραϊκής κοινότητας, διαμορφώνουμε μια ξεκάθαρη εικόνα για κάποια από τα θέατρα της πόλης, ενώ παράλληλα αποκτάμε γνώση για τις ερασιτεχνικές παραστάσεις άλλων κοινοτήτων, όπως της σερβικής ή της βουλγαρικής. Αυτό όμως που μπορούμε να υποστηρίξουμε είναι πως τόσο ο ελληνόφωνος όσο και ο γαλλόφωνος Τύπος ανέδειξαν το πολυπολιτισμικό πρόσωπο της Θεσσαλονίκης μέσα από τον τρόπο που προσέγγισαν το θέατρο.

[39] Εφ. *Journal de Salonique*, 21.12.1896.
[40] Εφ. *Journal de Salonique*, 31.12.1896.
[41] Εφ. *Journal de Salonique*, 7.1.1897.
[42] *Στο ίδιο*.
[43] Εφ. *Journal de Salonique*, 31.12.1896.
[44] Εφ. *Journal de Salonique*, 8.12.1898.

ΠΗΝΕΛΟΠΗ ΑΒΟΥΡΗ

Η οπτική του θεατρικού επιχειρηματία: Η παρουσία του θεάτρου στις σελίδες της εφημερίδος *Όφις* Ζακύνθου

Και ο δείνας και ο τάδες είναι όλοι μασκαράδες·
Και ο φίλος σας Μονδίνος μασκαράς είναι κι εκείνος.
(*Σοφοκλέους Καρύδη άπαντα*)[1]

Ο ριζοσπάστης Διονύσιος Μονδίνος (ή Μουντίνος) γεννήθηκε στη Ζάκυνθο το 1828 και πέθανε στο Αίγιο στα τέλη του 19ου αιώνα.[2] Έζησε μια μακρά και πολυτάραχη ζωή στο Ιόνιο Κράτος, την Ελλάδα και την Ιταλία. Υπήρξε κατά καιρούς συγγραφέας μυθιστορημάτων και κωμωδιών, μεταφραστής λογοτεχνικών και θεατρικών έργων, καθηγητής της ιταλικής γλώσσας, μουσικός και διευθυντής ορχήστρας, εκδότης εφημερίδας, ιδιοκτήτης καλλιτεχνικού πρακτορείου στη Νάπολη και θεατρικός επιχειρηματίας που οι δραστηριότητες του εκτείνονταν σε Ζάκυνθο, Πάτρα, Αθήνα, Ερμούπολη και Καλαμάτα.[3]

---

[1] Το δίστιχο του Καρύδη περιλαμβανόταν στον τίτλο της εφημερίδας *Όφις* με την επεξήγηση «Σοφοκλέους Καρύδη άπαντα» σε παρένθεση από κάτω.

[2] Οι πολιτικές απόψεις και οι λόγοι της εξορίας του Μονδίνου στα Κύθηρα το 1851 δηλώνονται στο πρόγραμμα του *Όφεως*: «Ήμεθα εκείνοι οίτινες υπό την τρομοκρατία (της αγγλικής προστασίας) ετολμήσαμεν ν' απαντήσωμεν εις την ιστορικήν εκείνην επιστολήν ην κατά το 1850, ο Αλέξανδρος Σούτσος έγραψε και δημοσίευσε εις τον "Αιώνα"», βλ. Διονύσιος Μονδίνος, «Το πρόγραμμά μας», εφ. *Όφις*, 9.7.1880, σ. 2. Για το ίδιο θέμα βλ. και Λεωνίδας Ζώης, *Λεξικόν Ιστορικόν και Λαογραφικόν Ζακύνθου*, τόμ. Α΄, Αθήναι, Εθνικό Τυπογραφείο, 1963, σ. 432.

[3] Βλ. Διονύσιος Μονδίνος, *Ὁ Ἐξόριστος ἢ Ἡ μαιλανὴ αἴθουσα*, Πάτραι, Τυπογραφείο Ευσταθίου Π. Χριστοδούλου, 1866· Διονύσιος Μονδίνος, *Η άσωτος γυνὴ*, Πάτραι, Τυπογραφείο Α. Σ. Αγαπητού, 1871· Διονύσιος Μονδίνος, *Συλλογὴ Κωμωδιῶν*, Πάτραι, Τυπογραφείο Εὐσταθίου Π. Χριστοδούλου, 1862· Αμβροσίου Μαρίνη, *Ο πιστός Καλόανδρος*, μετ. Διονύσιος Μονδίνος, εφ. *Όφις*, 1873. Η μετάφραση του έργου του Μαρίνη εκδίδεται σε αυτόνομα φυλλάδια που συνοδεύουν την εφημερίδα *Όφις*. Δυστυχώς η έκδοση της εφημερίδας διακόπηκε πριν την ολοκλήρωση της μετάφρασης. Σχετικά με την ενασχόληση του Μονδίνου με τη διδασκαλία της ιταλικής γλώσσας υπάρχει η αγγελία που δημοσιεύεται στον *Όφι*: «Ειδοποιείται το φιλόμουσον κοινόν ότι ο κύριος Διονύσιος Μονδίνος ήρχισε να παραδίδη μαθήματα Ιταλικής γλώσσης, οι βουλόμενοι να ωφεληθούν της περιστάσεως ας διευθυνθούν εις τον ίδιον, Διονύσιος Μονδίνος», βλ. «Ειδοποίησις», εφ. *Όφις*, Πάτραι, 2.12.1873, σ. 4. Η μουσική του παιδεία και οι καλλιτεχνικές του αναζητήσεις επισημαίνονται από τη Στιβανάκη και κρίνονται σε άρθρο της εφημερίδας *Φορολογούμενος*, βλ. Ευανθία Στιβανάκη, *Θεατρική ζωή κίνηση και δραστηριότητα στην Πάτρα από το 1828 έως το 1900*, Πάτρα, Περί Τεχνών, 2001, σ. 411, σημ. 224 και σ. 431, σημ. 431· Κωνσταντίνος Φιλόπουλος, «Το χειμερινόν θέατρον Πατρών», εφ. *Φορολογούμενος*, 28.2.1875, σ. 4. Βλ. και τα επεξηγηματικά σχόλια της Στιβανάκη: «Ο ελεγχόμενος εργολάβος Δ. Μοδίνος ήταν και ο διευθύνων την ορχήστρα

Η πολύπλευρη επαγγελματική του δραστηριότητα δεν του εξασφάλισε οικονομική άνεση, όπως διαπιστώνουμε από τον πρόλογο του εκδότη στη δεύτερη έκδοση του μυθιστορήματος του Μονδίνου, *Η μελανή αίθουσα*:

> Η πρώτη έκδοσις εξηντλήθη άμα είδε το φώς. [...] Ηπόρουν όμως διατί ό Έλλην συγγραφεύς, αφού πολλάς έδρεψε δάφνας διά την επιτυχίαν του πρώτου έργου του, έστρωσε κλίνην εξ αυτού και ανεπαύθη. Την απορία μου ταύτην να λύσω θέλων, ηρώτησα περί τούτου τον ίδιον, όστις μοι απήντησεν, ότι άπορος ων και μη δυνάμενος να υποστή τα του τύπου έξοδα διά νέαν έκδοσιν του Εξορίστου, του όποιου η έλλειψις κατέστη επαισθητή, δεν μετετύπωσεν αυτήν.[4]

Την επιβεβαίωση της οικονομικής κατάστασης της πολυμελούς οικογένειας Μονδίνου –τέσσερις κόρες που εργάστηκαν κατά καιρούς ως ηθοποιοί του θεάτρου πρόζας και ένας γιός, ο Ανδρέας, που διαδέχτηκε τον πατέρα του στην εργολαβία του θεάτρου «Απόλλων» των Πατρών–[5] βρίσκουμε σε σύντομο δημοσίευμα της εφημερίδας *Ελπίς* Ζακύνθου για τις παραστάσεις του θιάσου Αρνιωτάκη το 1882:

> Την προσεχή Τρίτην δοθήσεται ευεργετική παράστασις εν τω θερινώ θεάτρω υπέρ της οικογενείας του κ. Διονυσίου Μονδίνου καθ' ην παρασταθήσεται η Λουϊζα Μύλλερ· της παραστάσεως θα μετάσχωσι και αι τέσσαρες θυγατέρες του κ. Μονδίνου. Οι βαθύτατα το της φιλανθρωπίας αίσθημα αισθανόμενοι πεποίθαμεν ότι θα εκδηλώσωσιν αυτό και την προσεχήν Τρίτην».[6]

Ο πολυπράγμων Μονδίνος, παρά την οικονομική του δυσπραγία, εξέδωσε την εφημερίδα *Όφις* σε τρεις διακριτές περιόδους, το 1873, το 1879 και το 1880. Σήμερα στη βιβλιοθήκη της Βουλής των Ελλήνων και το αρχείο Σπύρου Μυλωνά σώζονται τα φύλλα της Α΄ (4.9.1873-2.12.1873) και Γ΄ περιόδου (9.7.1880-18.10.1880). Φύλλα της Β΄ περιόδου δεν εντοπίστηκαν, δυστυχώς, κατά τη διάρκεια της σχετικής έρευνας.[7]

των μελοδραμάτων, ο οποίος εδώ απορρίπτεται και καλλιτεχνικά.», Στιβανάκη, *Θεατρική ζωή*, σ. 431, σημ. 430. Τέλος, από επιστολή του Μονδίνου προς την Επιτροπή του θεάτρου Απόλλων της Ερμούπολης τον Οκτώβριο του 1880 συνάγεται ότι έχει ιδρύσει καλλιτεχνικό πρακτορείο στη Νάπολη σε συνεργασία με τον Alessandro Jourdain, βλ. την αναφορά του Μπακουνάκη στο Δημοτικό Αρχείο Ερμούπολης στο Νίκος Μπακουνάκης, *Το φάντασμα της Νόρμα. Η υποδοχή του μελοδράματος στον ελληνικό χώρο*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1991, σ. 77.

[4] Μονδίνος, *Εξόριστος*, σ. 2

[5] Γνωρίζουμε τα ονόματα των δυο από τις τέσσερις κόρες του Μονδίνου. Η Νικολαί(τ)α Μονδίνου συμμετείχε στο θίασο Δρακάκη το 1875-1876, βλ. Θεόδωρος Χατζηπανταζής, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως*, τόμ. Α2, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2002, σσ. 1057-8· Κωνσταντίνος Φιλόπουλος, «Διάφορα», εφ. *Φορολογούμενος*, 13.1.1876, σ. 4, όπου εκφράζεται η άποψη ότι «*προϊόντος του χρόνου θα αποβή καλλίστη ηθοποιός*». Η Διονύσια Μονδίνου συμμετείχε στο θίασο του Ευτύχιου Βονασέρα το 1890, βλ. Χατζηπανταζής, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως*, τόμ. Β2, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2012, σ. 689· Στιβανάκη, *Θεατρική ζωή*, σσ. 254, 262-263 και σ. 465, σημ. 870.

[6] Διονύσιος Σωμερίτης, «Διάφορα», εφ. *Ελπίς*, 8.8.1882, σ. 4.

[7] Την ύπαρξη της Β΄ περιόδου έκδοσης της εφημερίδας *Όφις* συνάγουμε από την προμετωπίδα, στην οποία η έκδοση του 1880 σημειώνεται ως Γ΄ περίοδος. Επίσης, στο «Πρόγραμμα» γράφει «Στους μέλλοντας να μας

Τον χειμώνα 1872-1873 ο Μονδίνος σε συνεργασία με τον πατρινό επιχειρηματία Νικόλαο Φινόπουλο ανέλαβαν την εργολαβία του θεάτρου Απόλλων των Πατρών και οι εμφανίσεις του λυρικού θιάσου που συνέστησαν προκάλεσαν εν πολλοίς θετικές εντυπώσεις στο πατραϊκό κοινό και είχαν την ανάλογη οικονομική επιτυχία.[8]

Ο Μονδίνος εκμεταλλεύτηκε την πρόσκαιρη οικονομική του ευμάρεια για να εκδώσει την «ευτράπελη» εφημερίδα *Όφις* με μότο «Τα πάντα δια την πατρίδα». Η εφημερίδα συνοδευόταν με ημίφυλλο της μυθιστορίας «Ο πιστός καλόγηρος» του Αμβρόσιου Μαρίνη, που μετέφραζε ο ίδιος από τα ιταλικά. Ο κοσμοπολίτης εκδότης, πραγματευόταν θέματα γενικού ενδιαφέροντος, διέθετε την εφημερίδα στη Ζάκυνθο, την Κεφαλονιά, την Πάτρα, τον Πύργο, την Πύλο και την Καλαμάτα και κατέβαλε προσπάθειες να αποκτήσει αναγνώστες και σε άλλες επαρχίες της Ελλάδος.

Στα επτά από τα εννέα φύλλα του *Όφεως* της πρώτης περιόδου περιλαμβάνονται μικρές ή μεγάλες θεατρικές ειδήσεις από την τοπική και την παγκοσμία επικαιρότητα. Όσον αφορά τη Ζάκυνθο, που εκείνη την περίοδο δεν διέθετε θέατρο, ο Μονδίνος σχολίαζε:

> Αφιχθείσα προ ημερών ενταύθα η περίφημος αοιδός Κα PIZET μετά του κωμικού Κ. Χερουβίνη, ήρχισεν από την Κυριακήν το εσπέρας τας παραστάσεις της εις το άλλοτε καφφενείον του Ρώδη οικία Ζέζα, πολύ δε συνέρρευσε πλήθος όπως ακούση την περίφημον ταύτην Τραγωδίστριαν, ην και ημείς συσταίνομεν εις το φιλόμουσον κοινόν, την γενναίαν φρουράν και τους παρεπιδημούντας ξένους.[9]

Επίσης, στην στήλη «Εξωτερικά» με το σχόλιο «Αι οθωμανίδες πρόκειται μετ' ολίγον να ποιήσωνται εν βήμα προς τον πολιτισμόν», σημειώνεται:

> Η διεύθυνσις του εν Πέρα Γαλλικού θεάτρου προτίθεται να κλείσει δυο σειράς θεωρείων δια δικτυωτών συρμάτων, όπως ούτω δύνωνται να εισέρχωνται εν αυτοίς αι οθωμανίδες και διασκεδάζωσι θεώμεναι τας παραστάσεις.[10]

Μια είδηση που θα μπορούσε να θεωρηθεί καυστικό σχόλιο για την οπισθοδρομική ζακυνθινή κοινωνία – τα δικτυωτά στους γυναικωνίτες των εκκλησιών υπάρχουν μέχρι σήμερα και «τζελουτζίες» (δικτυωτά) στόλιζαν τα παράθυρα των σπιτιών μέχρι το σεισμό του 1953. Τέλος, στη στήλη «Διάφορα» θίγεται το θέμα των θεατρικών επιχορηγήσεων, ανοίγοντας μια συζήτηση η οποία εξακολουθεί να είναι επίκαιρη μέχρι σήμερα:

> Η γαλλική κυβέρνησις χορηγεί 1.400.000 φράγκα εις τα θέατρα των Παρισίων. Εις τα της Ελλάδος τι δίδει η Κυβέρνησις;[11]

αντικρούσωσι [...] παραπέμπωμεν εις τα φύλλα του *Όφεως* 1ο και 2ο της 18 και 25 Μαρτίου 1879», βλ. Διονύσιος Μονδίνος, «Το πρόγραμμα μας», εφ. *Όφις*, 9.7.1880, σ. 2.

[8] Στιβανάκη, *Θεατρική ζωή*, σ.131 & σ. 427, σημ. 378.

[9] Διονύσιος Μονδίνος, «Διάφορα», εφ. *Όφις*, 2.10.1873, σ. 2.

[10] Διονύσιος Μονδίνος, «Εξωτερικά», εφ. *Όφις*, 18.9.1873, σ. 2.

[11] Διονύσιος Μονδίνος, «Διάφορα», εφ. *Όφις*, 9.10.1873, σ. 2.

Σύντομα, αντιμετωπίζει –αρχικά με χιούμορ– προβλήματα με την τοπική κοινωνία,[12] και λίγο αργότερα από την καθυστέρηση της έκδοσης αρχίζουν να διαφαίνονται και οι οικονομικές δυσκολίες του Μονδίνου:

> Ανεβάλαμεν επί μίαν εβδομάδα την έκδοσιν της εφημερίδος, προς το συμφέρον των συνδρομητών μας, όπως τακτοποιήσωμεν το φύλλον, αλλάσσοντες Τυπογραφείον, διότι τα στοιχεία του πρώτου ήσαν διεφθαρμένα και δυσανάγνωστα.[13]

Στην «Ειδοποίηση» απαντά με επιστολή του στην εφημερίδα *Αγών* ο Τυπογράφος Δ. Α. Φραγγόπουλος:

> Εκ του τυπογραφείου μου εδραπέτευσεν ο «Όφις», όχι γιατί τον έβγανα κακομούτσουνον, αλλά διότι εφάνη κακής πίστεως διάβολος, καθυστερήσας μοι εκ τυπωτικών Δραχμάς το όλον 78 τας οποίας μοι καθυστερεί ακόμη.[14]

Το 1873 ξεκίνησε με μια επιτυχημένη θεατρική εργολαβία και ευνοϊκές προοπτικές, αποδείχθηκε, όμως, μια «δίσεκτη» χρονιά για τον Μονδίνο. Η εργολαβία του θεάτρου Απόλλων των Πατρών δεν ανανεώθηκε για την επόμενη λυρική περίοδο 1873-1874, η εφημερίδα *Όφις* δεν έγινε ευμενώς δεκτή από τους συμπολίτες του, και τέλος, στον σεισμό της 13ης Οκτωβρίου το σπίτι του στη Ζάκυνθο έπαθε ανεπανόρθωτες ζημιές.[15] Η συσσώρευση κοινωνικών, επαγγελματικών και οικονομικών προβλημάτων τον ανάγκασε να μετοικήσει με την οικογένεια του στην Πάτρα:

> Επειδή ηνηγκάσθημεν ένεκεν οικογενειακών μας υποθέσεων, να μετοικήσωμεν οριστικώς εις Πάτρας, η έκδοσις του Όφεως θέλει γίνεσθαι από τούδε εις την πόλην ταύτην.[16]

Στο όγδοο και ένατο φύλλο του *Όφεως*, ο Μονδίνος, μόνιμος πλέον κάτοικος Πατρών, χρησιμοποιεί τις εξειδικευμένες γνώσεις του για να ασκήσει εμπεριστατωμένη κριτική στις παραστάσεις όπερας που παρακολουθεί στον Απόλλωνα.[17] Στα κείμενα του φροντίζει να είναι ευγενής προς το κοινό και τους ηθοποιούς και αμείλικτος απέναντι στους θεατρικούς εργολάβους, το σκηνογράφο και τον ενδυματολόγο που, κατά τη γνώμη του, δεν ξέρουν τη δουλειά τους. Η άποψη του για τις παραστάσεις της *Norma*, του *Il trovatore* και της *Lucia di Lammermoor* συνο-

[12] Διονύσιος Μονδίνος, «Κύριο Άρθρο», εφ. *Όφις*, 18.9.1873, σ.1.

[13] Διονύσιος Μονδίνος, «Ειδοποίησις», εφ. *Όφις*, 2.10.1873, σ. 1.

[14] Κωσταντίνος Φραγγόπουλος, «Επιστολή», εφ. *Αγών*, 20.12.1873, σ. 4.

[15] «Ένεκα της καταπτώσεως της οικίας μας και των τρομερών αποτελεσμάτων του σεισμού ανεβλήθη το φύλλον», βλ. Διονύσιος Μονδίνος, «Διάφορα», εφ. *Όφις*, 22.10.1873, σ. 2.

[16] Διονύσιος Μονδίνος, «Ειδοποίησις», εφ. *Όφις*, Πάτραι, 22.11. 873, σ.1.

[17] Η δυσεύρετη εφημερίδα *Όφις*, δεν αποτέλεσε μέρος του υλικού που επεξεργάστηκε στη διατριβή της η κα. Στιβανάκη, η οποία αντλώντας τις πληροφορίες της από τις μεγάλης κυκλοφορίας πατρινές εφημερίδες της εποχής, θεωρεί τον Μονδίνο Ιταλό και όχι Ζακύνθιο, ως εκ τούτου σημειώνει: «Δεν παρέχονται πληροφορίες από την τρέχουσα ειδησεογραφία, για τα μελοδράματα που παραστάθηκαν [το 1873], διότι ο Τύπος δεν ασχολείται καθόλου με τα επί σκηνής καλλιτεχνικά τεκταινόμενα της περιόδου», βλ. Στιβανάκη, *Θεατρική ζωή*, σ. 125.

ψίζεται στα εξής: «Ούτε σκηναί, ούτε ρουχισμοί είναι ανάλογοι της εποχής δι' ην οι ποιηταί των μελλοδραμάτων έγραψαν».[18] Για την παράσταση του *Il trovatore* σημειώνει μεταξύ άλλων:

> Εις τον Ραψωδόν, άλλοι μεν των ηθοποιών είναι ενδεδυμένοι κατά τον Ιταλικόν του μεσαίωνος ρυθμόν, άλλοι δε Ισπανικά, και άλλοι Κινέζικα. [...] Ο Βαρύτονος Κόμης της Λούνας πρέπει να φέρη σιδηράν πανοπλοίαν και κράνος επί της κεφαλής με προσωπίδα, και δια τούτο, η Ελεονόρα, εις την πρώτην πράξιν εκλαμβάνει αυτόν δια τον ερωμένον αυτής, ενώ τώρα μας φαίνεται ως άλλος ψαράς, μάλιστα ότε εξ αμελείας η μία των περισκελίδων του είναι μακρυτέρα της άλλης. Τα επανωφόρια του Ραψωδού και του Κόμητος πρέπει να ώσι λευκά με ταινίαν γύρωθεν ερυθράν, ουχί μελανά, άχρηστα κατά την εποχήν της παραστάσεως.[19]

Και στο επόμενο και τελευταίο φύλλο της περιόδου συζητά τις αστοχίες στη σκηνογραφία της παράστασης του *Ernani*:

> Είδομεν εις το ενταύθα Δημοτικόν θέατρον[20] πράγμα μοναδικόν εις τα χρονικά του θεάτρου, δηλαδή η τελευταία πράξις του Ερνάνη, να γίνεται εντός δωματίου όπου ο γέρων Σίλβας παιανίζει το κυνηγετικόν κέρας, ενώ έπρεπε να γίνεται εντός τερπνού κήπου του παλατίου του Δον – Ιωάννη της Αρραγώνης.[21]

Η έκδοση του *Όφεως* της Α΄ περιόδου σταματά αναπάντεχα στο ένατο φύλλο και από τη Β΄ περίοδο δεν σώζονται δυστυχώς αντίτυπα της εφημερίδας.

Την Γ΄ περίοδο της έκδοσης του, ο *Όφις* εμφανίζει όλα τα φατριαστικά χαρακτηριστικά των ζακυνθινών εφημερίδων της εποχής. Από το πρώτο φύλλο δηλώνονται οι πολιτικές θέσεις του συντάκτη: «της των Ριζοσπαστών μερίδος εις ην ανήκον και της οποίας ήμην εκ των φα-

---

[18] Διονύσιος Μονδίνος, «Διάφορα», εφ. *Όφις*, Πάτραι, 22.11.1873, σ. 2.

[19] Διονύσιος Μονδίνος, «Διάφορα», εφ. *Όφις*, Πάτραι, 22.11.1873, σ. 2.

[20] Ο Μουσμούτης σημειώνει: «η Ζάκυνθος τον χειμώνα του 1873-1874 θα φιλοξενήσει μελοδραματικό θίασο», παρεξηγώντας την έκφραση «το ενταύθα Δημοτικό Θέατρο» που χρησιμοποιεί ο συντάκτης, η οποία αφορά τον Απόλλωνα Πατρών και αγνοώντας ότι το ένατο φύλλο του *Όφεως* εκδίδεται αφού ο Μονδίνος μετοικίσει στην Πάτρα και στο πλαίσιο της προσπάθειας του να εξασφαλίσει την εργολαβία του Απόλλωνα για τη χειμερινή περίοδο 1874-1875. Με ιδιαίτερη, μάλιστα, δημιουργικότητα, τοποθετεί τις παραστάσεις στο καφενείο του Ρώδη, όπου, σύμφωνα με δημοσίευμα του *Όφεως*, έδινε παραστάσεις τον Οκτώβριο του 1873 η αοιδός Pizet. Στη συνέχεια του ίδιου κειμένου δίνει αποσπασματικές πληροφορίες για τη λυρική περίοδο 1873-1874 στον Απόλλωνα των Πατρών και τελειώνει γράφοντας: «Ο χρόνος άφιξης στη Ζάκυνθο μέρους ή ακόμη και όλου του θιάσου θα τοποθετηθεί πριν από την 30η Νοεμβρίου 1873 [...] γιατί στις 2 Δεκεμβρίου ο θίασος ήδη εργαζόταν και στις 5 Δεκεμβρίου δόθηκε η ευεργετική του del Fabbro στη Ζάκυνθο». Για να τεκμηριώσει την άποψη του παραθέτει απόσπασμα από σχόλιο του Μονδίνου που αναφέρεται στην ευεργετική του τενόρου στην Πάτρα, όπως συνάγεται από άλλα σχόλια στην ίδια αλλά και την προηγούμενη σελίδα. Το απόσπασμα που βρίσκεται στη δεύτερη σελίδα της δισέλιδης (!) εφημερίδας, βιβλιογραφείται *Όφις*, 2 Δεκ 1873, σ.3 (sic), βλ. Διονύσης Μουσμούτης, *Το θέατρο στη Ζάκυνθο τον 19ο αιώνα*, τόμ. Β΄, Ζάκυνθος, Εκδόσεις Πλέσσα, 2017, σσ. 439 – 440· Διονύσιος Μονδίνος, «Διάφορα», εφ. *Όφις*, Πάτραι, 2.12.1873, σ. 2· Κωσταντίνος Φραγγόπουλος, «Επιστολή», εφ. *Αγών*, 20.12.1873, σ. 4.

[21] Διονύσιος Μονδίνος, «Διάφορα», εφ. *Όφις*, Πάτραι, 2.12.1873, σ. 2.

νατικότερων οπαδών» και η πρόθεση του να πάρει θέση στα πολιτικά πράγματα του τόπου.[22] Στο σύνολο της η εφημερίδα ασχολείται αποκλειστικά με τον ζακυνθινό μικρόκοσμο. Στα φύλλα ένα έως έντεκα χαρακτηρίζεται στην προμετωπίδα «Εφημερίς Ευτράπελος» και έχει ως μότο το δίστιχο του Καρύδη. Ενώ στα φύλλα δώδεκα έως δεκάξι αυτοαποκαλείται «Εφημερίς Πολιτική» και το μότο δεν «στολίζει» πλέον στην προμετωπίδα. Ενδεικτικό των απόψεων του συντάκτη και εκδότη είναι το κύριο άρθρο του δέκατου τέταρτου φύλλου, με τίτλο «Το παρελθόν προς το ενεστώς συγκρινόμενον»:

> Ουδείς ημών, ω συμπολίται, δύναται να λησμονήσει την προ μικρού δεσπόσασαν εφ' ημών λομβαρδιανήν τρομοκρατίαν, τους προπηλακισμούς, τους ραβδισμούς, τας κακώσεις και τον ιεροεξεταστικόν εκείνον φόβον [...] Τις ηδύνατο να συζητήση δημοσία χωρίς να συλλογισθή τα αποτελέσματα των κεφαλοθραυστών; [...] Τις των δημοσιογράφων ηδύνατο να δημοσιεύση εντύπως τας φιλελευθέρους ιδέας του χωρίς να τρομάζη απέναντι του επαπειλούντος την ζωήν του δολοφόνου όπλου; Ολόκληρος η φιλόνομος και φιλήσυχος του τόπου μας μερίς... εσίγα ... μήπως... τιμωρηθή παραδειγματικώς παρά της ισχυούσης μερίδος δια των παρ' αυτής εκδιδόμενων καταδικαστικών αποφάσεων και αυθημερόν υπό των μπράβων της εκτελουμένων. [...] Πόσων παραθύρων αι ύαλοι δεν εθραύθησαν και δια πόσων αθακαρσιών αι θύραι εχρίσθησαν! Ουδ' αυτού του σεβαστού γυναικείου φύλου δεν εφείσθησαν και πολλαί ευγενείς και αξιοσέβαστοι κυρίαι υπέστησαν πλείστας καθ' οδόν προσβολάς και πλείστας ήκουσαν βαναυσότατας ύβρεις.[23]

Η αντιπολίτευση στο «λομπαρδιανό κόμμα»,[24] οι πολιτικές και κοινωνικές συνέπειες της άρνησης των αρχών να δώσουν άδεια παραστάσεων στη δραματική εταιρεία του Αντωνίου Βολίνη και η ατυχής, για τον Μονδίνο, συγκυρία της ανάληψης της εργολαβίας του θεάτρου Φώσκολος από τον Ιταλό Σαμμάρκο αποτελούν τους βασικούς άξονες της αρθρογραφίας. Γράφει ο Μονδίνος στη στήλη «Κουλουβάχατα» (τίτλος που ομολογουμένως έχει ενδιαφέρουσες συνδηλώσεις):

> Ο Ιταλός Αντώνιος Βολίνης αρχηγός τυγχάνων μίας εκ των καλητέρων δραματικών εταιριών ήλθεν προ ημερών ενταύθα νομίζων ότι έρχεται

[22] Διονύσιος Μονδίνος, «Το πρόγραμμα μας», εφ. *Όφις*, 9.7.1880, σ. 2.

[23] Διονύσιος Μονδίνος, «Το παρελθόν προς το ενεστώς συγκρινόμενον», εφ. *Όφις*, 5.10.1880, σσ. 1-2.

[24] Χαρακτηριστικός είναι ο τρόπος που περιγράφει ο Διονύσης Ρώμας τις πολιτικές έριδες στη Ζάκυνθο του ύστερου 19ου αιώνα: «Το χαρακτηριστικότερο ίσως σημείο της νοοτροπίας των ζακυνθινών της εποχής εκείνης είναι η τάση τους ν' ανάγουνε τα πάντα (ντόπια, ξένα ελληνικά και παγκόσμια) σ' ένα κοινό παρανομαστή: την προσωπική πολιτική τους διαμάχη. Κι ο «Θέος» έπρεπε ν' ανήκει αναγκαστικάσ' ένα από τα δυο τοπικά κόμματα! Αλλιώς δε θα 'τανε πραγματικός «Θέος», αλλά ένας «φαλτσορούθουνος (κίβδηλος) χωρίς παντιέρα»! Έτσι ο Λομβάρδος δεν ήτανε (για τους οπαδούς του) βουλευτής και υπουργός του Τρικούπη, ούτε ο Ρώμας του Δεληγιάννη. Ο Τρικούπης ήτανε, απλούστατα, ένα σημαντικό στέλεχος του Λομπαρδιανού κόμματος και ο Μωραϊτης Κορδονάρχης, Ρωμιάνος «φυσικός»! Το τελευταίο αυτό προσδιοριστικό έχει τη σημασία του. Φυσικός οπαδός ήταν εκείνος που ανήκε ακόμα στην πολιτική μερίδα που ανήκε ο πατέρας του και ο παππούς του. Έπρεπε να βρεις το όνομα των γονέων σου γραμμένο στα βιβλία του κόμματος για να μπορείς με βάση την περγαμηνή αυτή να προσθέτεις στην οποιαδήποτε ιδεολογία σου το τιμητικό αυτό επίθετο», βλ. Διονύσιος Ρώμας, *Τα Ζακυνθινά*, Αθήνα, Εστία, 2004, σ. 119.

> εις τόπον συνταγματικώς διοικούμενον και εζητήσατο παρά του Κ. Δημάρχου την άδειαν να δώση σειράν δραματικών παραστάσεων εις το δι' εξόδων του ανεγηρθησόμενον αμφιθέατρον εις το προς την παραλίαν οικόπεδον του κ. Δημητρακόπουλου [...] Ο Δήμαρχος [Λουκάς Καρρέρ] αρνήθηκε.[25]

Και στο επόμενο φύλλο της εφημερίδας ενημερώνει τους αναγνώστες του για τις εξελίξεις:

> Μέγας πάταγος γίνεται και αλληλογραφία αντηλλάχθη μεταξύ του Πρέσβεως της Ιταλίας και του υπουργού των εξωτερικών, και τούτου προς τον υπουργό των εσωτερικών [Κωνσταντίνος Λομβάρδος] και ούτος προς τον Νομάρχην Ζακύνθου και ο Νομάρχης προς τον Αστυνόμον δια την πολυθρύλητον θεατρικήν άδεια του Κ. Βολίνη.[26]

Ενδιαφέρουσες, όμως, είναι οι απόψεις που διατυπώνει με αφορμή μια αναφορά του αστυνόμου Σιδηροκαστρίτη προς τον Νομάρχη στην οποία η άρνηση της άδειας στον θίασο του Βολίνη αιτιολογείται από την «ανέχειαν ήτις [...] καταμαστίζει κατά το τρέχον έτος τον τόπον»:[27]

> Το θέατρον είναι μικρός κλάδος εμπορίου και εξ αυτού θα πoριστούν τα προς το ζην διάφοροι συμπολίταις μας, ως οι ξενοδόχοι, οι πωλούντες πετρέλαιον, οι μουσικοί, οι υπηρέται και τόσοι άλλοι, εκτός δε τούτου ότι εκ της αρνήσεως της αδείας των παραστάσεων ζημιούται και το εθνικόν ταμείον εκ του φόρου των εισιτηρίων.[28]

Ο Μονδίνος, μετά την επιτυχημένη θεατρική περίοδο του 1879-1880, είχε καταθέσει πρόταση στο Δήμο για την ανάληψη της εργολαβίας του θεάτρου Φώσκολος της Ζακύνθου και την περίοδο 1880-1881,[29] όμως η δημόσια έκφραση των αντιπολιτευτικών πολιτικών του απόψεων, η δικαστική του αντιπαράθεση με τον θεατρόφιλο εκδότη της *Ελπίδας* Διονύσιο Σωμμερίτη[30] και η ελλιπής εκπλήρωση των υποχρεώσεων του προς τον οπερατικό θίασο[31] είχε ως αποτέλεσμα να δοθεί η εργολαβία στον Ιταλό Σαμμάρκο. Στις αρχές Οκτωβρίου ο εκδότης ανακοινώνει με εμφανή πικρία την άφιξη του θιάσου όπερας:

---

[25] Διονύσιος Μονδίνος, «Κουλουβάχατα», εφ. *Όφις*, 9.7.1880, σ.2. Για τον Αντωνιο Βολίνη βλ. «Drammatica compagnia Italiana, condotta dagli artisti G. Pesaro e A. Bollini e diretta d' Giorgio Coderman», εφ. *L' Euterpe*, Milano, 10.3.1870, σ. 7· 15.7.1870, σ. 7· 4.8.1870, σ. 3.

[26] Διονύσιος Μονδίνος, «Κουλουβάχατα», εφ. *Όφις*, 16.7.1880, σ. 4. Οι επικρίσεις του Μονδίνου επιβεβαιώνονται από δημοσίευμα της εφημερίδος *Ελπίς*: «Αν λάβωμεν υπ' όψιν [...] την αποθάρρυνσιν και δυσπιστίαν, ην εν Ιταλία παρήγαγεν, η παρ' ημίν παρεμπόδισις των παραστάσεων του κατά το παρελθόν θέρος ελθόντος ενταύθα δραματικού εξ Ιταλών θιάσου, [και] τας κατά του τόπου ημών και των αρχών αυτού, πικράς επιτιμήσεις του Ιταλικού τύπου...», βλ. Διονύσιος Σωμερίτης, «Χρονικά» εφ. *Ελπίς*, 5.10.1880, σ. 4

[27] Διονύσιος Μονδίνος, «Κουλουβάχατα», εφ. *Όφις*, 9.7.1880, σ. 3.

[28] Διονύσιος Μονδίνος, «Κουλουβάχατα», εφ. *Όφις*, 9.7.1880, σ. 4.

[29] Διονύσιος Μονδίνος, «Κουλουβάχατα», εφ. *Όφις*, 16.7.1880, σ. 2-3.

[30] «Διάφορα», εφ. *Αγών*, 13.1.1880, σ. 4.

[31] Διονύσιος Σωμερίτης, «Χρονικά», εφ. *Ελπίς*, 9.3.1880, σ. 3.

> Δια του αυστριακού ατμοπλοίου της χθες αφίχθη η μελοδραματική εταιρεία, ήτις, άμα εξελθούσα ωδηγήθει κατά πρώτον εις την «Αδελφότητα» ίνα ευχαριστήση το κόμμα δια τας υπέρ ταύτης ενεργείας του».[32]

Η επόμενη θεατρική είδηση που δημοσιεύεται στον *Όφι* είναι αμιγώς αντιπολιτευτική και αφορά την αντίθεση του στις βελτιωτικές εργασίες που εκτελούνται εκείνη την περίοδο στο κτίριο του θεάτρου:

> Το βέβαιον είναι, κύριε Δήμαρχε και κύριοι αρχιτέκτονες, ότι τοιαύτα τυχαία και εφήμερα έργα δεν έπρεπε ποτέ να γίνωσι, διότι και το δημόσιον χρήμα αδίκως σπαταλάται και την ωραίαν οικοδομήν του θεάτρου μας γελοίαν και παιδαριώδη αποκατεστήσατε. Εάν είχετε και σεις την φιλοκαλίαν εκείνου όστις έφερεν εις πέρας την οικοδομήν ταύτην, οφείλετε να συμπληρώσητε το έργον ως έπρεπε σύμφωνα με τον ρυθμόν της οικοδομής και ουχί να κατατρυπήσετε τους λίθους της προσόψεως της χώνοντες ξυλαράκια, ως πράττουσι συνήθως τα μικρά παιδιά, σχηματίζοντα εν τοις οδοίς πανηγυράκια των.[33]

Η τελευταία θεατρική είδηση του *Όφεως* αφορά το ξεκίνημα των παραστάσεων του οπερατικού θιάσου στο θέατρο Φώσκολος με το έργο *La forza del destino*:[34]

> Ήρχισαν αι παραστάσεις του θεάτρου μας. Ο εργολάβος κ. Σαμμάρκος ήρχισε την παράστασιν δι' ενός θουρίου άσματος εκ του μελοδράμματος «ο Μάρκο-Βότσαρης», έργον του συμπολίτου μας μουσικοδιδασκάλου κ. Π. Καρρέρ. Το εθνικόν ένδυμα μετά της ελληνικής σημαίας μόλις εφάνησαν επί της σκηνής κατενθουσίασαν επί τοσούτον το πλήθος, ώστε φρενιτιών εχειροκτότει. Ευχαριστούμεν τον κ. Σαμμάρκον διότι ως ξένος έδωκεν εν μάθημα άξιον των σημερινών περιστάσεων. Μας υπέδειξε ποία είναι η θέσις μας και εις οποία πράγματα οφείλομεν να καταγινόμεθα. Περί της αξίας των προσώπων της εταιρίας θέλομεν φέρει την γνώμην μας προσεχώς.[35]

Η κριτική άποψη του Μονδίνου για τις παραστάσεις του οπερατικού θιάσου δεν δημοσιεύτηκε ποτέ. Η έκδοση της εφημερίδας *Όφις* διακόπηκε, τελεσίδικα πλέον, στο δέκατο έκτο φύλλο.

---

[32] Διονύσιος Μονδίνος, «Διάφορα», εφ. *Όφις*, 29.9.1880, σ.8. Η *Ελπίς* αναφέρει την είδηση επιγραμματικά: «Την παρελθούσαν Κυριακήν αφίκετο ο μελοδραματικός παρ' ημίν θίασος, και ο εργολάβος του θεάτρου κ. Σανμάρκος», βλ. Διονύσιος Σωμερίτης, «Χρονικά», εφ. *Ελπίς*, 5.10.1880, σ. 4. Η «Αδελφότητα» ήταν πολιτικός σύλλογος που ιδρύθηκε από τους οπαδούς του Κωνσταντίνου Λομβάρδου το 1849 και μετά τον θάνατο του το 1888 μετονομάστηκε σε «Λομβάρδος». Στεγαζόταν στη δεξιά πτέρυγα του θεάτρου Φώσκολος.

[33] Διονύσιος Μονδίνος, «Διάφορα», εφ. *Όφις*, 5.10.1880, σ. 3-4. Διαφορετική είναι η άποψη του συντάκτη της *Ελπίδας*: «Το θέατρον σπουδαίως εβελτιώθη· εγένοντο δ' όλαι αι προς αποφυγήν του ψύχους απαιτούμεναι επιδιορθώσεις· ωσαύτος έξοθεν της εισόδου ανηγέρθη κατάλληλος και κομψοτάτη προείσοδος, όπως οι εισερχόμενοι και αναμένοντες την αγοράν των εισητηρίων, προφυλάσσονται του τε ψύχους και της βροχής», βλ. Διονύσιος Σωμερίτης, «Χρονικά», εφ. *Ελπίς*, 5.10.1880, σ. 4.

[34] Διονύσιος Μονδίνος, «Διάφορα», εφ. *Όφις*, 11.10.1880, σ.3.

[35] Διονύσιος Μονδίνος, «Διάφορα», εφ. *Όφις*, 11.10. 1880, σ.4.

ΚΩΣΤΑΣ ΚΟΥΡΜΟΥΛΑΚΗΣ

Ο θεατρικός επιχειρηματίας Ανδρέας Μακέδος στον Τύπο του Μεσοπολέμου*

Ο Ανδρέας Μακέδος είναι ο θεατρικός επιχειρηματίας που κυριαρχεί στον χώρο του ελαφρού μουσικού θεάτρου καθ' όλη σχεδόν τη διάρκεια του Μεσοπολέμου. Από το 1924 που εμφανίζεται στο προσκήνιο μέχρι το θάνατό του το 1944, οδηγεί τις εξελίξεις και ανεβάζει παραστάσεις εξαιρετικά υψηλού κατά κοινή παραδοχή επιπέδου, σε μια Αθήνα όπου το θεατρόφιλο κοινό είναι συνηθισμένο να βλέπει στη σκηνή «κουρελαρίες και προχειρότητες».[1]

Αναλαμβάνοντας ο ίδιος το ρόλο του γενικού συντονιστή και αργότερα του σκηνοθέτη, συγκεντρώνει γύρω του κορυφαίους συντελεστές: μουσικούς, συγγραφείς, καλλιτέχνες, ηθοποιούς, σκηνογράφους και χορογράφους, των οποίων ικανοποιεί κάθε καλλιτεχνική επιθυμία, δαπανώντας τεράστια ποσά για το ανέβασμα των παραστάσεων. Σε μια περίοδο κατά την οποία τα κυρίαρχα θεατρικά είδη είναι η οπερέτα και η επιθεώρηση, ο δρόμος προς την πρόοδο και την εξέλιξη του θεάτρου περνά αναμφισβήτητα μέσα από το ελαφρό μουσικό θέατρο, το οποίο οδηγεί τις καλλιτεχνικές αλλά και τις τεχνολογικές εξελίξεις.

Στον Τύπο της εποχής, ο οποίος αποτελεί την κύρια πηγή της έρευνας που παρουσιάζεται στην παρούσα ανακοίνωση, προβάλλεται ανάγλυφη η εικόνα του θεατρικού κόσμου, του προσκηνίου αλλά και των παρασκηνίων, μέσα από το δημοσιογραφικό ρεπορτάζ, τις διαφημιστικές καταχωρήσεις, τις ανακοινώσεις και τις κριτικές.[2] Οι επιστολές και οι συνεντεύξεις των ηθοποιών, των θιασαρχών, των συνθετών, των συγγραφέων και των επιχειρηματιών, στις οποίες προβάλλονται οι καλλιτεχνικές απόψεις, οι διαφωνίες, τα σχέδια και οι προσδοκίες τους, προσθέτουν αρκετά στοιχεία και λεπτομέρειες που συμβάλλουν στη σκιαγράφηση της ατμόσφαιρας των πρώιμων αυτών θεατρικών χρόνων. Οι φωτογραφίες και τα σκίτσα, που δημοσιεύονται για διαφημιστικούς κυρίως σκοπούς, παρέχουν πληροφορίες για το εικαστικό μέρος των παραστάσεων, τα σκηνικά, τα κοστούμια, τη σκηνοθεσία, τον φωτισμό, τις διαστάσεις και τη διευθέτηση της σκηνής και της πλατείας των θεάτρων.

Τα δημοσιεύματα του ημερήσιου και του περιοδικού τύπου παρακολουθούν την επιχειρηματική δραστηριότητα του Ανδρέα Μακέδου αλλά και την προσωπική του ζωή, από τα νεα-

---

* Το άρθρο αυτό αποτελεί τη συνοπτική αποτύπωση ενός μέρους της έρευνας που διεξήχθη από τον γράφοντα στο πλαίσιο της διδακτορικής του διατριβής, *Θέατρα και θεατρικοί επιχειρηματίες στην Αθήνα του Μεσοπολέμου: Η περίπτωση του Ανδρέα Μακέδου*, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ, με επιβλέπουσα την Κωνστάντζα Γεωργακάκη, η οποία υποστηρίχθηκε επιτυχώς στις 27 Φεβρουαρίου 2020.

[1] Παν. Καψ., «"Γιαπωνέζικες νύχτες". Μουσική Κάρλο Λομπάρδο, διασκευή Συλβίου Καρακάση», *Ελεύθερος Άνθρωπος*, 4.7.1931, σ. 2.

[2] Ερευνήθηκαν διεξοδικά μεταξύ άλλων 51 εφημερίδες και 68 περιοδικά για την περίοδο 1918-1944.

νικά του χρόνια μέχρι τον τραγικό του θάνατο στα Δεκεμβριανά του 1944. Από τη στιγμή που εμφανίζεται στο προσκήνιο ως θεατρικός επιχειρηματίας το 1924, η συχνότητα με την οποία δημοσιεύεται το όνομά του στον Τύπο αυξάνεται με γεωμετρική πρόοδο. Αυτό οφείλεται τόσο στο επιχειρηματικό του δαιμόνιο, που συνεχώς αναζητά και ανοίγει νέους δρόμους στο ελαφρό μουσικό θέατρο, όσο και στον εκρηκτικό και διεκδικητικό του χαρακτήρα, που τον οδηγεί σε διενέξεις, που συχνά καταλήγουν στις αίθουσες των δικαστηρίων. Είναι ενδεικτικό το γεγονός ότι η πρώτη του εμφάνιση ως θεατρικού επιχειρηματία στις στήλες των εφημερίδων γίνεται στα τέλη του 1924 και συνδέεται με την επεισοδιακή είσπραξη του Φόρου Δημοσίων Θεαμάτων στο θέατρο Πανελλήνιο, που έχει ήδη μετονομάσει σε Μοντιάλ.[3] Μερικά χρόνια αργότερα, το 1927, θα γίνει ο «άνθρωπος της ημέρας» ως πρωταγωνιστής της πολύκροτης δίκης για τη διεκδίκηση του δικαιώματος του ανεβάσματος της οπερέτας του Θεόφραστου Σακελλαρίδη *Χαλιμά*.[4]

Από τα πρώτα κιόλας χρόνια της ενασχόλησής του με τις θεατρικές επιχειρήσεις, η οικονομική του άνεση, η διάθεσή του για καινοτομία και η επιχειρηματική του τόλμη, σχολιάζονται και επαινούνται από την κριτική.[5] Η «ευσυνείδητος επιμέλεια» με την οποία ανεβαίνει στη σκηνή του θεάτρου Μοντιάλ η οπερέτα *Η κυρία με την Ερμίνα* του Ζιλμπέρ από τον θίασο της Νέας Ελληνικής Οπερέτας της Ολυμπίας Καντιώτη και του Αλέξη Αρτάντωφ, την οποία παρατηρεί για πρώτη φορά ο κριτικός της εφημερίδας *Έθνος*, το 1925, θα γίνει το σήμα κατατεθέν των θεατρικών επιχειρήσεων Μακέδου για όλα τα επόμενα χρόνια.[6]

Ο Μακέδος εισάγει το ελαφρό μουσικό θέατρο στην εποχή της φαντασμαγορίας και η φράση «η επιχείρησις του "Μοντιάλ" δεν εφείσθη ούτε κόπων ούτε δαπανών, δια να παρουσιάση [την επιθεώρηση ή την οπερέτα] καθ' όλα τελείαν» επαναλαμβάνεται συχνά στις κριτικές των έργων που ανεβάζει.[7] Τα εγκωμιαστικά σχόλια, που σταδιακά αυξάνονται, ξεπερνούν κάθε προηγούμενο και η λέξη «επιχείρησις» των πρώτων δημοσιευμάτων αντικαθίσταται σύντομα από το όνομα του Ανδρέα Μακέδου.[8] Ο ίδιος φροντίζει να επικοινωνεί τακτικά με το θεατρόφιλο κοινό με δηλώσεις, ανακοινώσεις και παρουσιάσεις, που εξηγούν, διευκρινίζουν ή γνωστοποιούν διάφορα θέματα σχετικά με τα θεατρικά έργα που παρουσιάζει. Η φήμη και το κύρος, που αποκτά με την πάροδο του χρόνου, του επιτρέπουν να εμφανίζεται προσωπικά ως εγγυητής της ποιότητας των παραστάσεων που επιμελείται ο ίδιος και παρουσιάζει ο μεγάλος θεατρικός οργανισμός τον οποίο διευθύνει.[9]

---

[3] Στις 11 Νοεμβρίου 1924 δημοσιεύεται στον Τύπο ενυπόγραφη διαμαρτυρία του Ανδρέα Μακέδου, προς τον υπουργό Οικονομικών, για την εντελώς «ανώμαλλον κατάστασιν», η οποία δημιουργείται από τους επόπτες είσπραξης του Φόρου Δημοσίων Θεαμάτων στο «ιδιόκτητο» θέατρό του, Σινέ Μοντιάλ, βλ. Ανδρέας Μακέδος, «Ξέναι δημοσιεύσεις. Δια τον υπουργόν των Οικονομικών», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 11.11.1924, σ. 5.

[4] [Ανυπόγραφο], «Χαλιμάς συνέχεια», εφ. *Ελεύθερος Λόγος*,12.5.1927, σ. 2.

[5] Βλ. ενδεικτικά, Ο Θεατρικός, « Η θεατρική κίνησις, η "Ιστορία της Αθήνας", το νέον έργον του κ. Μωραϊτίνη», εφ. *Ελληνική*, 12.3.1931, σ. 2· Κώστας Οικονομίδης, «Το θέατρον, "Η Ιστορία της Αθήνας"», εφ. *Έθνος*, 14.3.1931, σ. 2· Κώστας Οικονομίδης, «Το θέατρον, "Η Ιστορία της Αθήνας"», εφ. *Έθνος*, 14.3.1931, σ. 2.

[6] Για τη ρεβύ-οπερέτα *Ντελίριο* του Θ. Σακελλαρίδη, βλ. ενδεικτικά, [Ανυπόγραφο], «Η αποψινή πρώτη», εφ. *Εμπρός*, 13.12.1930, σ. 5· Ο Θεατής, «Επιθεωρήσεις – "Παρουσιάστε Αρμ!" εις το "Μοντιάλ"», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 9.5.1930, σ. 2.

[7] Τσαμό, «Η πρώτη του "Μοντιάλ". "Όνειρο της Ριβιέρας" (νέα οπερέττα του Στολτς)», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 30.8.1925, σ. 3· Θ. Ν. Συναδινός, «Θεατρικά σημειώματα. "Εμείς τα ζώα"», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 15.5.1931, σ. 2.

[8] [Ανυπόγραφο], «Η "Σουφραζέττα" εις το "Μοντιάλ"», εφ. *Εμπρός*, 23.5.1929, σ. 5· [Ανυπόγραφο], «Θεατρικά », εφ. *Εμπρός*, 30.5.1929, σ. 5.

[9] Βλ. ενδεικτικά, [Ανυπόγραφο], «"Η μάγισσα της φωτιάς"», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 6.7.1925, σ. 2· [Ανυπόγραφο], «Θεατρική ζωή», εφ. *Πολιτεία*, 6.7.1925, σ. 2· [Ανυπόγραφο], «Θεατρικός κόσμος», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*,

Δεν είναι όμως σπάνιες και οι ενυπόγραφες επιστολές διαμαρτυρίας ή οι καταγγελίες προς διάφορους φορείς, φυσικά πρόσωπα, την κυβέρνηση και τους υπουργούς που δημοσιεύει, όταν αισθάνεται ότι αδικείται ο ίδιος ή η επιχείρησή του. Είναι ο μοναδικός θεατρικός επιχειρηματίας του οποίου το όνομα δημοσιεύεται τόσο συχνά στον Τύπο, συνοδευόμενο από χαρακτηρισμούς όπως «φιλότιμος», «ρηξικέλευθος», «άριστος των επιχειρηματιών», «παράτολμος», «δαιμόνιος», «θαυματοποιός», «Δίας», «ποντίφηξ» και «τσάρος» του ελαφρού μουσικού θεάτρου».[10]

Σταδιακά εδραιώνεται η άποψη ότι «ανεξαρτήτως του λιμπρέτου και της μουσικής του έργου, ο διευθύνων την επιχείρησιν του "Μοντιάλ" Α. Μακέδος, γνωρίζει πως να αναβιβάζη τα έργα».[11] Είναι δε τόσο έντονος ο εντυπωσιασμός που έχει προκαλέσει η δραστηριότητά του και η τεράστια αλλαγή που έχει επιφέρει στα θεατρικά πράγματα, ώστε συχνά παρουσιάζεται από την κριτική ως ο πιο ουσιαστικός παράγοντας της παράστασης.[12] Γιατί η «επιμέλεια», η «ευσυνειδησία» και οι «φιλότιμες προσπάθειες», του θεατρικού επιχειρηματία, δεν αποτιμώνται μόνο σε χρήματα. Το «άψογο ανέβασμα», ο «πρωτοφανής σκηνικός πλούτος», «η καλλιτεχνική εμφάνιση», «είναι γινομένη με αληθινή αγάπη προς το θεατρικόν αυτό είδος και με ειλικρινήν πόθον εξυψώσεώς του».[13] Στο τέλος του 1930, η κριτική, έχοντας πια εξαντλήσει επαίνους και χαρακτηρισμούς, καταλήγει: «Δια τας σκηνογραφίας δεν λέγομεν τίποτε, διότι είναι γνωστή η ευσυνειδησία και το γούστο του θεατρικού επιχειρηματίου κ. Μακέδου, όστις κάθε φοράν μας παρουσιάζει εις το θέατρόν του θαύματα».[14]

Οι διαφημιστικές καταχωρήσεις των θεατρικών επιχειρήσεων Μακέδου ξεπερνούν κάθε προηγούμενο όχι μόνο λόγω του ευφάνταστου περιεχομένου και της πρωτοτυπίας τους αλλά και λόγω της πυκνότητας των δημοσιεύσεων. Τα ονόματα των καλλιτεχνών, το κείμενο, η μουσική, η προδημοσίευση της υπόθεσης του έργου και οι τιμητικές παραστάσεις αποτελούν σταθερά αντικείμενο διαφήμισης καθώς επίσης και η σκηνογραφία, τα ποσά που δαπανώνται για το ανέβασμα του έργου, οι εισπράξεις, τα κέρδη της επιχείρησης, ο αριθμός των θεατών που παρακολούθησαν την παράσταση, ο αριθμός των παραστάσεων, οι φωτογραφίες των πρωταγωνιστριών, τα σκίτσα και οι διάλογοι από την παράσταση, ο εξωτισμός της μουσικής και του χορού, τα ταξίδια των εκπροσώπων της επιχείρησης στην Ευρώπη, το «εφάμιλλον του

8.5.1930, σ. 2· [Ανυπόγραφο], «Ένα θεατρικό σκάνδαλον», εφ. *Ημερήσιος Τύπος*, 2.12.1927, σ. 2· [Ανυπόγραφο], «Ένα θεατρικό σκάνδαλον», εφ. *Ελληνική*, 2.12.1927, σ. 2· Ο Θ.τ.κ.ς-, «Μουσική και καλλιτεχνική ζωή. "Η Ευρωπαία" εις το "Μοντιάλ"», εφ. *Βραδυνή*, 19.12.1932, σ. 2.

[10] Ο Θεατρόφιλος, «Τι θα ιδούν το καλοκαίρι ο Αθηναίοι. Η θερινή θεατρική κίνησις», *Τικ – Τακ*, τχ. 10, 1931, σ. 7· Ο Μονόφθαλμος, «Εις τον δρόμον και εις το θέατρον. Όταν η "Γιόλα" σοφάρει. Ο Μακέδος και οι πρωταγωνισταί του», εφ. *Αθηναϊκά Νέα*, 9.11.1931, σ. 2· Ο Θεατρικός, «Το ελαφρόν μουσικόν θέατρον. Οι θίασοι επί ποδός: Τι θα ίδωμεν και τι θα ακούσωμεν. Πως κατηρτίσθησαν τα συγκροτήματα. Εις το "Κεντρικόν" ο Παρασκευάς και η Χαντά. Ο Μακέδος και το βαρύ πυροβολικόν του "Μοντιάλ". Τα στενά τη Σκύλλας και της Χαρύβδεως "Αλάμπρα" και "Παπαϊωάννου". Η Γκιουζέππε η Ζαζά ο Αυλωνίτης και ο Μαυρέας», εφ. *Ελληνική*, 8.4.1934, σ. 7.

[11] Τ. Παπαγιαννόπουλος, «Θεατρικαί πρώται. "Με φίλησες". Οπερέττα του κ. Σπάθη», εφ. *Εμπρός*, 6.8.1929, σ. 2.

[12] [Ανυπόγραφο], «Θεατρικός κόσμος», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 28.8.1929, σ. 2.

[13] Ο Θεατής, «Επιθεωρήσεις – "Παρουσιάστε Αρμ!" εις το "Μοντιάλ"».

[14] Για τη ρεβύ-οπερέτα *Ντελίριο* του Θ. Σακελλαρίδη, βλ. [Ανυπόγραφο], «Η αποψινή πρώτη».

Ευρωπαϊκού» και οι ανέσεις που προσφέρει το θέατρο. Σε ταραγμένες πολιτικές περιόδους, διαφημίζεται και η πολιτική ουδετερότητα και η εθνική συμφιλίωση.[15]

Εκτός από τις άμεσες διαφημιστικές καταχωρήσεις, υπάρχει και η έμμεση διαφήμιση, τα σύντομα ή μακροσκελή σχόλια στις θεατρικές στήλες των εφημερίδων που συνήθως αφορούν στην επιτυχία της παράστασης και χρησιμοποιούν εκφράσεις κλισέ, όπως «καταπληκτικές» ή «άγριες πιέννες», «θριαμβευτική επιτυχία», «ο καλύτερος κόσμος συγκεντρώνεται κάθε βράδυ», «κοσμοπλημμύρα» κ.ά. Από το 1929 και μετά, δημοσιεύονται, σε πολλές εφημερίδες ταυτόχρονα, μικρού ή μεσαίου μεγέθους διαφημιστικά κείμενα που μοιάζουν με κριτικές και παρουσιάζουν με λεπτομέρειες τις αρετές του νέου έργου και τη θριαμβευτική επιτυχία που σημειώνει κάθε βράδυ. Μερικές φορές μάλιστα, οι πληρωμένες αυτές καταχωρήσεις διαφημίζονται ως κανονικές κριτικές για να τονώσουν το κύρος της παράστασης.[16]

Ο Μακέδος είναι ο πρώτος που εισάγει και τους λεγόμενους «αμερικανισμούς», μοντέρνους δηλαδή τρόπους διαφήμισης, οι οποίοι στις περισσότερες των περιπτώσεων περιλαμβάνουν και τη συμμετοχή του κοινού. Τέτοιοι αμερικανισμοί είναι η προκήρυξη διαγωνισμού για την ανεύρεση τίτλου του νέου έργου με την απονομή χρηματικού επάθλου στον νικητή, η κλήρωση δώρων για το κοινό, η κοπή Βασιλόπιττας με χρυσές λίρες την Πρωτοχρονιά, η κλήρωση λαχείου, η δημιουργία αθώων κωμικών ψευτοεπεισοδίων μέσα στην αίθουσα και κυρίως η κοσμική κίνηση.[17]

Κάθε παράσταση των θεάτρων Μακέδου αποτελεί και ένα μεγάλο κοσμικό γεγονός, ενώ στα πρώτα καθίσματα της πλατείας συνωστίζεται το «χάι-λάιφ» της πρωτεύουσας.[18] Η «κοσμική κίνηση», η οποία δημοσιεύεται στον Τύπο σχεδόν καθημερινά, καταγράφει, εν είδει δελτίου, αναλυτικά την παρουσία των «σημαντικότερων» μελών της «υψηλής» κοινωνίας της Αθήνας, οι οποίοι παρακολουθούν τις παραστάσεις: ο πρωθυπουργός, υπουργοί και βουλευτές, δήμαρχοι, κρατικοί αξιωματούχοι, αξιωματικοί του Στρατού και των Σωμάτων Ασφαλείας, μέλη του Διπλωματικού Σώματος και κάθε λογής επιστήμονες, επαγγελματίες και πρόεδροι οργανισμών, σωματείων και επιτροπών.[19]

Οι διαφημιστικές καταχωρήσεις δημοσιεύονται κυρίως στις λεγόμενες «βενιζελικές» εφημερίδες, όπως τα *Αθηναϊκά Νέα* και το *Ελεύθερον Βήμα*, ενώ οι «αντιβενιζελικές» εφημερίδες

---

[15] Βλ. ενδεικτικά, [Διαφημιστική καταχώρηση], *Ακρόπολις*, 30.1.1934, σ. 2· Σ. Γερ-Σ., «Ελληνικές ψυχαγωγίες. Οι "ανεξάρτητοι" Έλληνες που χαλάνε τον κόσμο στο θέατρο. Μερικαί παρατηρήσεις από την παρακολούθησιν μιας επιθεωρήσεως. Τα χειροκροτήματα που προδίδουν τα φρονήματα», εφ. *Ακρόπολις*, 16.1.1936, σσ. 3, 4.

[16] Βλ. ενδεικτικά, [Ανυπόγραφο], «Η χθεσινή πρώτη της "Μαριονέτας" στο "Αθήναιον"», εφ. *Ελεύθερος Άνθρωπος*, 12.9.1937, σ. 2· [Ανυπόγραφο], «"Η Μαριονέτα", μια νέα "ρεβύ"», εφ. *Ελληνικόν Μέλλον*, 12.9.1937, σ. 2· [Ανυπόγραφο], «Η χθεσινή πρεμιέρα, "Η φιλενάδα μας", επιθεώρησις στο "Μοντιάλ"», εφ. *Ελεύθερος Άνθρωπος*, 7.11.1937, σ. 2· [Διαφημιστική καταχώρηση], εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 10.1.1938, σ. 2.

[17] Βλ. ενδεικτικά, [Ανυπόγραφο], «Ο θεατρικός κόσμος», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 16.7.1927, σ. 2· [Ανυπόγραφο], «Ο θεατρικός κόσμος», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 22.9.1928, σ. 2· «Το "Μοντιάλ". Ανακοινωθέν, στο "Ζέππελιν"», εφ. *Εμπρός*, 11.11.1929, σ. 5· [Διαφημιστική καταχώρηση], «"Σουφραζέττα"», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 9.6.1927, σ. 2.

[18] Γ. Δ., «Πως διασκεδάζουν οι Αθηναίοι. Τα βράδυα με τη ζέστη εις τα συνοικιακά θεατράκια. Το "Αθήναιον" με την κοσμικήν κίνησιν. Ο Βορονώφ και αι μεταμοσχεύσεις των πολιτικών. Το αιώνιον θήλυ. "Η Καραμέλλα", ο... κομμουνισμός και η ρωμέικη αισιοδοξία. Επίδοξοι δικτάτορες. Το γέλιο είναι ... χρήμα», εφ. *Ανεξάρτητος*, 25.6.1934, σ. 2.

[19] Η «κοσμική κίνηση», η οποία δημοσιεύεται στον Τύπο σχεδόν καθημερινά από τις εφημερίδες *Έθνος*, *Ελεύθερον Βήμα*, *Αθηναϊκά Νέα και Βραδυνή*, από 25 Μαρτίου 1931 ως 4 Μαΐου 1931 και αδιάκοπα από 27 Ιουνίου 1933 ως 25 Σεπτεμβρίου 1934, καταγράφει εν είδει δελτίου την παρουσία των πιο «σημαντικών» από τα μέλη των κοσμικών και των αριστοκρατικών κύκλων της Αθήνας, στις παραστάσεις.

συχνά αποκλείουν τα θέατρά του ακόμα και από τη καθημερινή στήλη των θεαμάτων.[20] Η πρακτική αυτή είναι επίσης πολύ συνηθισμένη την περίοδο αυτή σε εφημερίδες ή περιοδικά, που προβάλουν τις παραστάσεις στις οποίες συμμετέχουν ως συγγραφείς ή συνθέτες οι συνεργάτες τους, ενώ αγνοούν τις «αντίπαλες» παραστάσεις. Η διττή, άλλωστε, αυτή ιδιότητα πολλών δημοσιογράφων-κριτικών που είναι ταυτόχρονα θεατρικοί συγγραφείς ή συνθέτες θέτει σοβαρά ζητήματα αμεροληψίας της κριτικής, τόσο στον ημερήσιο όσο και στον περιοδικό Τύπο. Σε κάποιες περιπτώσεις, ο Ανδρέας Μακέδος όπως και άλλοι θιασάρχες, υποβάλλουν μήνυση σε αρθρογράφους ή κριτικούς περιοδικών λόγω των δυσμενών κριτικών και του συκοφαντικού σχολιασμού των παραστάσεων που δημοσιεύουν.[21]

Οι διαφημίσεις που δημοσιεύονται στον περιοδικό Τύπο είναι πολύ περιορισμένες σε σχέση με αυτές του ημερήσιου, ενώ συχνά συναντώνται κριτικές, συνεντεύξεις, ρεπορτάζ παρασκηνίων, σχόλια και έμμετρες σάτιρες που αποκαλύπτουν ή αναδεικνύουν γεγονότα που δεν γίνονται γνωστά από τον ημερήσιο Τύπο. Μέσα από τις σατιρικές, άλλωστε, στήλες υπάρχει μεγαλύτερη άνεση να δημοσιευθούν σχόλια, τα οποία μεταξύ αστείου και σοβαρού, κάποτε αποτελούν ευθείες βολές κατά του σχολιαζόμενου.

Οι φωτογραφίες των παραστάσεων των θεάτρων του Μακέδου που δημοσιεύονται στον Τύπο είναι ελάχιστες, συγκριτικά με αυτές των άλλων θεάτρων, ενώ πολύ περισσότερα είναι τα σκίτσα που παρουσιάζουν σατιρικές σκηνές και ηθοποιούς με κοστούμια της παράστασης. Φωτογραφίες του ίδιου δεν δημοσιεύονται ποτέ όσο ζει, ενώ για την προσωπική του ζωή η πληροφόρηση είναι μόνο έμμεση.

Ο «Μαχαραγιάς» του ελαφρού μουσικού θεάτρου, όπως χαρακτηρίζεται από τον Τύπο με αφορμή το ανέβασμα της ομότιτλης οπερέτας,[22] κυριαρχεί, ο ίδιος και τα έργα που ανεβάζει στα θέατρά του, στις θεατρικές στήλες εφημερίδων και περιοδικών μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1930, οπότε το Εθνικό Θέατρο, η Κοτοπούλη και το θέατρο πρόζας γενικότερα παίρνουν σταδιακά τη ρεβάνς από το ελαφρό μουσικό θέατρο, το οποίο, εκτός από την πίεση της λογοκρισίας και του καθεστώτος Μεταξά, έχει ν' αντιμετωπίσει και τα δικά του εγγενή προβλήματα.

Την περίοδο αυτή, η Επιτροπή Χορήγησης Άδειας Ασκήσεως Επαγγέλματος του ηθοποιού, που θεσπίζεται με σκοπό την εξυγίανση του κλάδου των ηθοποιών και την επίλυση των διαφορών ανάμεσα σε θιασάρχες, συγγραφείς, ηθοποιούς, μουσικούς και άλλους καλλιτέχνες και εργαζόμενους στο θέατρο, ασχολείται συχνά με τον Μακέδο και τον θίασό του, αφού τα καπρίτσια των «βεντετών» και των «άσων» του, αλλά και ο αυταρχικός του χαρακτήρας γίνονται αφορμή για καυγάδες και έριδες. Το κλίμα των θεατρικών παρασκηνίων αλλά και των συνεδριάσεων της Επιτροπής, είτε από κουτσομπολίστικη διάθεση είτε για λόγους διαφήμισης, καταγράφεται και μεταφέρεται στο κοινό από πολλές εφημερίδες και περιοδικά.[23] Ένα από

---

[20] Οι εφημερίδες *Εστία*, *Καθημερινή*, *Πρωία*, *Εθνική*, *Ελεύθερος Άνθρωπος*, *Πατρίς*, για παράδειγμα, αγνοούν για μεγάλα χρονικά διαστήματα τα θέατρα Μακέδου χωρίς να δημοσιεύουν καθόλου σχόλια, κριτικές και κυρίως χωρίς να τα καταχωρούν στη στήλη των θεαμάτων. Σε κάποιες μάλιστα περιπτώσεις συμβαίνει να δημοσιεύεται διαφήμιση για θέατρο και έργο που δεν υπάρχει στη στήλη θεαμάτων.

[21] Κάποιες φορές οι καταγγελίες καταλήγουν στο δικαστήριο και οι δημοσιογράφοι καταδικάζονται, βλ. [Ανυπόγραφο], «Μια θεατρική δίκη», εφ. *Αθηναϊκά Νέα*, 21.2.1938, σ. 2.

[22] Ο Πιμπρινέτ, «Το μουσικόν θέατρον. "Ο Μαχαραγιάς". Θέατρον "Αθήναιον" Ν. Χατζηαποστόλου», εφ. *Βραδυνή*, 21.8.1932 , σ. 2.

[23] Οι εφημερίδες *Αθηναϊκά Νέα* και *Καθημερινή* παρακολουθούν στενά τη δραστηριότητα της Επιτροπής σε καθημερινή βάση. Αρκετές άλλες το κάνουν περιστασιακά, όταν θεωρούν ότι υπάρχει κάτι ενδιαφέρον.

τα πιο σοβαρά ζητήματα που δημιουργούνται είναι η διαμάχη μεταξύ Μακέδου και Αττίκ, που απασχολεί τον Τύπο για αρκετά μεγάλο χρονικό διάστημα, τροφοδοτείται από δηλώσεις και δημοσιεύματα εκατέρωθεν και, τελικά, μεταφέρεται στο Πρωτοδικείο.[24] Με αφορμή το επεισόδιο αυτό, ξεκινά μέσα από τις σελίδες του περιοδικού *Παρασκήνια* μια μεγάλη συζήτηση για τη θέση του ηθοποιού έναντι του επιχειρηματία, ενώ στοχοποιείται ο Μακέδος, αφού, όπως γράφεται, «δεν παρέρχεται συνεδρίασις χωρίς ν' ασχοληθή η Επιτροπή Αδείας με μίαν νέαν προσφυγήν» ενός από τους ηθοποιούς του Μοντιάλ.[25]

Τη στιγμή που το καθεστώς Μεταξά αποφασίζει να εκτοπίσει, να εξαφανίσει το «εκτός του επιθυμητού πλαισίου» ελαφρό μουσικό θέατρο, ο Μακέδος μπαίνει στο στόχαστρο ως ο κυρίαρχος επιχειρηματίας του. Η δημιουργία πολύ έντονου αρνητικού κλίματος κατά του «ασύδοτου και παντοδύναμου επιχειρηματία» συντελεί, ενδεχομένως, στη λήψη της απόφασης να αποσυρθεί από τον στίβο των θεατρικών επιχειρήσεων και να αναζητήσει εναλλακτικές σε άλλους επιχειρηματικούς τομείς.[26] Στην προσπάθεια αποφόρτισης του κλίματος αυτού εντάσσεται και ο επιχειρηματικός ελιγμός να αναθέσει, το 1939, τη διεύθυνση του θιάσου του στην Καλλιτεχνική ένωση Κυριακού – Κοκκίνη – Φιλιππίδη, ώστε να αποσυρθεί ο ίδιος για λίγο από την πρώτη γραμμή.[27]

Η κήρυξη του Ελληνοϊταλικού Πολέμου θα φέρει και πάλι τον Μακέδο δυναμικά στο προσκήνιο, αφού είναι ο πρώτος και ο μόνος θεατρικός επιχειρηματίας που ιδρύει το Θέατρον Υπέρ του Στρατιώτου και διαθέτει τις εισπράξεις του υπέρ του Αλβανικού Μετώπου, γεγονός το οποίο φροντίζει βέβαια να προπαγανδίσει ανάλογα.[28]

Συμπερασματικά, καταλήγουμε ότι ο Μακέδος χρησιμοποιεί τον Τύπο της εποχής με όλους τους δυνατούς τρόπους προκειμένου να προβάλει τις παραστάσεις των θεάτρων του και να πετύχει τους επιχειρηματικούς του στόχους. Ενώ διατηρεί την προσωπική του ζωή μακριά από τα φώτα της δημοσιότητας, το όνομά του αναφέρεται καθημερινά στις θεατρικές στήλες των εφημερίδων και των περιοδικών, αφού σταδιακά επιβάλλεται ως ο μεγαλύτερος θεατρικός επιχειρηματίας, ο οποίος εγγυάται την υψηλή ποιότητα του προσφερόμενου θεάματος. Η

[24] [Ανυπόγραφο], «Θεατρικά Νέα», εφ. *Αθηναϊκά Νέα*, 11.1.1939, σ. 2· [Ανυπόγραφο], «Θεατρικά νέα», εφ. *Αθηναϊκά Νέα*, 15.1.1939, σ. 2· [Ανυπόγραφο], «Θεατρικά νέα», εφ. *Αθηναϊκά Νέα*, 18.1.1939, σ. 2· Γενικά Αρχεία του Κράτους, Κεντρική Υπηρεσία, Αρχείο Πρωτοδικείου Αθήνας, Αγωγαί κ.λπ., Εισαγωγαί Δικογράφων Ενώπιον Πρωτοδικείου, Αγωγή αρ. 10029/7-10-1939· [Ανυπόγραφο], «Απηγορεύθη στον κ. Αττίκ να εισέρχεται στο "Μοντιάλ", Η απόφασις της Επιτροπής Αδείας», *Παρασκήνια*, τχ. 34, 1939, σ. 2.

[25] Βλ. Ένας ηθοποιός, «Η Επιτροπή Αδείας και οι θεατρικές επιχειρήσεις», *Παρασκήνια*, τχ. 37, 1939, σ. 1· Μ. Μαντούδης, «Η ασυδοσία των θεατρικών επιχειρηματιών. Ομιλεί ο πρόεδρος της Αδείας κ. Μαντούδης», *Παρασκήνια*, τχ. 39, 1939, σ. 4· Α. Χατζηαποστόλου, «Τα θεατρικά ζητήματα. Είναι κοινός έμπορος ο θεατρώνης;», *Παρασκήνια*, τχ. 38, 1939, σσ. 1, 4.

[26] Όπως για παράδειγμα η αντιπροσωπεία εταιρειών αυτοκινήτων και μοτοσυκλετών.

[27] Θ-ς, «Μετά το σοβαρόν θέατρον. Τι θα παίξουν εφέτος και πως παρουσιάζονται οι ελαφροί μουσικοί θίασοι "Μοντιάλ" – "Ιντεάλ"», εφ. *Ακρόπολις*, 9.10.1939, σ. 2.

[28] Στις 9 Νοεμβρίου ξεκινά τη λειτουργία του στο θέατρο Μοντιάλ το Θέατρον Υπέρ του Στρατιώτου με καθημερινές διπλές απογευματινές παραστάσεις. Το έργο το οποίο ανεβαίνει έχει τον τίτλο *Επίκαιρος πολεμική επιθεώρησις*. Τα ποσά των εισπράξεων που διατίθενται υπέρ του Στρατού δημοσιεύονται καθημερινά στον Τύπο, ενώ ο Ι. Μεταξάς με επιστολή του ευχαριστεί με τον Ανδρέα Μακέδο για την προσφορά του. Βλ. ενδεικτικά, [Διαφημιστική καταχώρηση], εφ. *Εστία*, 10.11.1940, σ. 3· [Διαφημιστική καταχώρηση], εφ. *Ασύρματος*, 10.11.1940, σ. 3· [Διαφημιστική καταχώρηση], εφ. *Βραδυνή*, 10.11.1940, σ. 2· [Διαφημιστική καταχώρηση], εφ. *Νέα Ελλάς*, 11.11.1940, σ. 2· [Διαφημιστική καταχώρηση], εφ. *Νέα Ελλάς*, 14.11.1940, σ. 2· [Ανυπόγραφο], «"Μοντιάλ", το "Θέατρον υπέρ του Στρατιώτου"», εφ. *Εστία*, 13.11.1940, σ. 1· [Ανυπόγραφο], «Θεατρική ζωή», εφ. *Καθημερινή*, 13.11.1940, σ. 2· [Ανυπόγραφο], «Το Θέατρο του Στρατιώτου», εφ. *Κοινωνία*, 14.11.1940, σ. 2.

ιδεολογική του τοποθέτηση και η στενή του σχέση με τον Βενιζέλο, όπως και οι προσωπικές του σχέσεις με τους συντάκτες και τους κριτικούς, παίζουν καθοριστικό ρόλο στην επιλογή των εντύπων με τα οποία συνεργάζεται.

Οι διαφημιστικές καταχωρήσεις που δημοσιεύει αποτελούν πρότυπα εφευρετικότητας, πνεύματος και πρωτοτυπίας, ενώ οι άλλοι επιχειρηματίες και θιασάρχες σπεύδουν αμέσως να τον μιμηθούν. Οι συντάκτες των εφημερίδων και των περιοδικών συνεργάζονται συχνά με τον Μακέδο, όπως και με αρκετούς άλλους επιχειρηματίες και θιασάρχες, ως συγγραφείς ή συνθέτες των έργων που παρουσιάζονται. Επαινούν ή καυτηριάζουν τις επιλογές του αλλά και τις καλλιτεχνικές επιδόσεις του θιάσου και των ηθοποιών του, ενώ συχνά δημοσιεύουν σχόλια και υποδείξεις, τα οποία σε πολλές περιπτώσεις γίνονται αποδεκτά κι εκτελούνται άμεσα. Οι θεατρικές επιχειρήσεις Μακέδου κρατούν τα σκήπτρα του ελαφρού μουσικού θεάτρου για μια εικοσαετία και ο Τύπος παρακολουθεί και καταγράφει την πορεία τους.

ΜΑΡΙΑ ΣΕΧΟΠΟΥΛΟΥ

«Έρευνα Γιώργου Κ. Πηλιχού»: Θεματικές συνεντεύξεις γύρω από το Εθνικό Θέατρο

Ο Γιώργος Κ. Πηλιχός (1929-2003) άφησε πίσω του μία πλούσια δημοσιογραφική παρακαταθήκη γύρω από την Τέχνη. Από τη νεαρή ηλικία των είκοσι ετών χάραξε ως δημοσιογράφος μία σημαντική πορεία στον Τύπο, όπου εργάστηκε αρχικά στις ημερήσιες αθηναϊκές εφημερίδες *Μάχη* και *Δημοκρατικός Τύπος* το 1950, *Φιλελεύθερος* και *Αθηναϊκή* το 1951 και στο *Εμπρός* και τη *Βραδυνή* το 1953. Ωστόσο, πέρα από αυτήν την προπαρασκευαστική περίοδο, το 1955 ξεκινά η μακρά συνεργασία του με την εφημερίδα *Τα Νέα*, μέσα από τις σελίδες της οποίας θα αναδειχθεί γρήγορα σε έναν από τους πλέον έγκριτους δημοσιογράφους στον τομέα του καλλιτεχνικού ρεπορτάζ.[1] Κατά τη διάρκεια αυτής της πολύχρονης δημοσιογραφικής συνεργασίας με *Τα Νέα*, ο Πηλιχός απέσπασε πάνω από χίλιες συνεντεύξεις, ανάμεσά τους πολλές που άφησαν πίσω τους ιστορία, όπως οι αποκλειστικές συνεντεύξεις με τη Μαρία Κάλλας,[2] τον Δημήτρη Μητρόπουλο[3] και τον Οδυσσέα Ελύτη,[4] αλλά και με πολλούς επιφανείς ξένους καλλιτέχνες, όπως ο Φεντερίκο Φελίνι,[5] ο Πήτερ Χωλ,[6] ο Μωρίς Μπεζάρ,[7] η Βίβιαν Λη[8] και πλήθος άλλων.

[1] Η συνεργασία με την εφημερίδα *Τα Νέα* θα διακοπεί μεταξύ 1962-1964, περίοδο κατά την οποία ο Πηλιχός θα βρεθεί στο Παρίσι και θα εργαστεί ως ανταποκριτής στις εφημερίδες *Ακρόπολις* και *Απογευματινή*. Βλ. Πάνος Γεραμάνης, «Γιώργος Κ. Πηλιχός: δημοσιογραφική σφραγίδα στον πολιτισμό», εφ. *Τα Νέα*, 2.5.2003.

[2] Η συνέντευξη της Κάλλας στον Πηλιχό δημοσιεύθηκε στο: «Τα Θεατρικά Νέα: Η κ. Μενεγκίνι-Κάλας ηρνήθη επίμονα να ομιλήση για την αμοιβή της. Καλύπτει με πείσμα το σκάνδαλο Τσάτσου. "Η αμοιβή μου είνε δική μου δουλειά!" Κατέρριψε το μοναδικό επιχείρημα του κ. Τσάτσου για τα 10.000 δολλάρια του Σικάγου», εφ. *Τα Νέα*, 7.8.1957.

[3] Η συνέντευξη του Μητρόπουλου στον Πηλιχό δημοσιεύθηκε στο: «Ομιλεί ο θριαμβευτής του Φεστιβάλ της Φλωρεντίας. Πέντε ευρωπαϊκές πόλεις αναμένουν τον Μητρόπουλο: Μιλάνο, Κολωνία, Σάλτσμπουργκ, Λουκέρνη και Βιέννη. Στην Νέα Υόρκη θα διευθύνη και πάλιν έργα Σκαλκώτα. Από παιδί ονειρευόταν να ζωντανέψη τον *Ερνάνη*. Συνέντευξις του διάσημου αρχιμουσικού προς τον απεσταλμένον των *Νέων* κ. Γ. Πηλιχόν», εφ. *Τα Νέα*, 27.6.1957.

[4] Η αποκλειστική συνέντευξη του Ελύτη στον Πηλιχό δημοσιεύθηκε στο: «Μιλάει ο ποιητής Οδυσσέας Ελύτης: Όπου δεν ακούγεται αηδόνι ακούγεται κοκτέηλ Μολότωφ», εφ. *Τα Νέα*, 27.1.1973.

[5] Η συνέντευξη του Φελίνι στον Πηλιχό δημοσιεύθηκε στο: «Κατά το γύρισμα του *Βοκκάκιου 70*. Μία συνομιλία με τον Φεντερίκο Φελλίνι. Πρώτη δήλωσίς του: "Θα έλθω τον χειμώνα στην Αθήνα"», εφ. *Τα Νέα*, 9.9.1961.

[6] Η αποκλειστική συνέντευξη του Χωλ στον Πηλιχό δημοσιεύθηκε στο: «Ένας μεγάλος σκηνοθέτης. Ήρθε ο Πήτερ Χωλ: Προσκύνημα στην Επίδαυρο. "Το θέατρο στις μέρες μας έχει χάσει λίγο το δρόμο του"», εφ. *Τα Νέα*, 19.5.1975.

[7] Η αποκλειστική συνέντευξη του Μπεζάρ στον Πηλιχό δημοσιεύθηκε στο: «Αποστολή στις Βρυξέλλες. Μπεζάρ: Ανεβάζω *Τραβιάτα* γιατί βρήκα την Παπαντωνίου! Η όπερα είναι ζωντανή σήμερα αλλά με νέα μουσική μορφή», εφ. *Τα Νέα*, 26.2.1973.

[8] Η συνέντευξη της Λη στον Πηλιχό δημοσιεύθηκε στο: «Μια διάσημη ηθοποιός στην Αθήνα. Η Βίβιαν Λη

Εκτός, όμως, από τις μεμονωμένες συνεντεύξεις, ο Πηλιχός πραγματοποίησε μεταξύ των δεκαετιών 1960-1980, μία μεγάλη σειρά θεματικών ερευνών γύρω από φλέγοντα θέματα της επικαιρότητας της πνευματικής ζωής του τόπου, και συχνότατα γύρω από το θέατρο. Οι θεματικές αυτές έρευνες-συνεντεύξεις του αρθρώνονταν γύρω από ένα κύριο ερώτημα και, συχνά, γύρω από αρκετά επιμέρους υπο-ερωτήματα, στα οποία καλούνταν να απαντήσουν οι σημαντικότεροι καλλιτεχνικοί εκπρόσωποι της Ελλάδας. Τις περισσότερες φορές η εκάστοτε τιτλοφορούμενη «Έρευνα Γιώργου Κ. Πηλιχού» ολοκληρωνόταν με ένα δικό του τελικό άρθρο συγκεφαλαίωσης και πορισμάτων. Ανάμεσα στις πολυάριθμες έρευνες που διεξήγαγε, ο περιορισμένος χρόνος της παρούσας ανακοίνωσης μας επιτρέπει να επικεντρωθούμε σε δύο ομοειδείς για την κρατική σκηνή.

Στη μεταβατική μεταπολιτευτική περίοδο, ο Πηλιχός εστιάζει με την έρευνά του στην κατάσταση που επικρατεί στο Εθνικό Θέατρο κατά τη διάρκεια της δεύτερης διεύθυνσης του Αλέξη Μινωτή (1974-1980). Δύο από τις «Έρευνες Πηλιχού» αφορμώνται από τα ζητήματα που ταλανίζουν τον κρατικό φορέα και την αμφιλεγόμενη θητεία του Γενικού Διευθυντή του.[9] Οι συνεντεύξεις που αποσπά ο Πηλιχός από σημαντικούς εκπροσώπους του θεατρικού γίγνεσθαι, θέτοντας το ερώτημα εάν υπάρχει κρίση στο Εθνικό, δίνουν βήμα σε μια πολυφωνία απόψεων. Οι δύο αυτές έρευνες-σφυγμομετρήσεις προσφέρουν μέσα από τις σελίδες των *Νέων* τη δυνατότητα να αναπτυχθεί διάλογος, που οδηγεί ακόμα και σε ανοιχτές ρήξεις μεταξύ του καλλιτεχνικού διευθυντή Μινωτή και των διαφωνούντων.

Η πρώτη έρευνα του Πηλιχού, κατά τη διάρκεια του 1976, εκκινεί από τις αντιδράσεις του Συλλόγου Καλλιτεχνών του Εθνικού Θεάτρου (ΣΚΕΘ), με αφορμή απολύσεις ορισμένων ηθοποιών, για τις οποίες λαμβάνουν χώρα αλλεπάλληλες κινητοποιήσεις των συναδέλφων τους. Κυριότερη αντίδραση αποτελεί η άρνηση των περισσότερων επαναπροσληφθέντων να υπογράψουν τις νέες συμβάσεις, με στόχο την επαναφορά στη μισθοδοσία των απολυθέντων. Όπως καταμαρτυρείται, οι απολύσεις έπληξαν είτε έγκυες ηθοποιούς είτε κάποιους που βρίσκονταν ένα βήμα πριν από τη σύνταξη, ενώ παρέμειναν άλλοι ηθοποιοί που πληρούσαν προ πολλού τους συνταξιοδοτικούς όρους. Η εσωτερική κατάσταση στο Εθνικό Θέατρο είναι, όμως, έκρυθμη και για έναν επιπλέον λόγο: εξαιτίας της σύγκρουσης της Καλλιτεχνικής Επιτροπής[10] με το Διοικητικό Συμβούλιο[11] του θεάτρου σχετικά με το προτεινόμενο ρεπερτόριο. Παράλληλα, υπάρχουν έντονες αντιδράσεις από την Εταιρεία Ελλήνων Συγγραφέων, όπου το Διοικητικό της

εξομολογείται: "Θέλω να ζήσω στην Κέρκυρα – Ο Λώρενς Ολιβιέ είναι ο πιο ενδιαφέρων απ' τους σημερινούς ηθοποιούς! – Λατρεύω τον Τσάπλιν και θεωρώ τον Τεννεσσή Ουίλλιαμς τον πιο μεγάλο ποιητή της Αμερικής"», εφ. *Τα Νέα*, 29.12.1964.

[9] Για τη μετάβαση του Εθνικού Θεάτρου από τα χρόνια της Δικτατορίας στα πρώτα χρόνια της Μεταπολίτευσης, βλ. σχετικά, Σπύρος Κακουριώτης, «Αδύναμη και αδύνατη συνέχεια: η Μεταπολίτευση στο Εθνικό Θέατρο», στο Βαγγέλης Καραμανωλάκης, Ηλίας Νικολακόπουλος, Τάσος Σακελλαρόπουλος (επιμ.), *Η Μεταπολίτευση '74-'75. Στιγμές μιας μετάβασης*, Αθήνα, Θεμέλιο, 2016, σσ. 201-223.

[10] Πρόεδρος της Καλλιτεχνικής Επιτροπής ήταν ο Τάσος Λιγνάδης και μέλη οι Γιώργος Θεοδοσιάδης, Νίκος Καρύδης, Μπάμπης Κλάρας (που αντικαταστάθηκε λίγο αργότερα από την Αγλαΐα Μητροπούλου) και Ελένη Χατζηαργύρη.

[11] Το Διοικητικό Συμβούλιο την περίοδο εκείνη αποτελούσαν οι Ι. Ν. Θεοδωρακόπουλος (Πρόεδρος), Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος (Αντιπρόεδρος), Κ. Χατζόπουλος (Γενικός Γραμματέας), Γ. Αγγελίδης, Α. Βλάχος, Ο. Ελύτης, Μ. Καλλιγάς, Ν. Καρύδης, Ι. Μαζαράκης-Αινιάν, Γ. Σπέντσας, Κ. Ε. Τσιρόπουλος. Βλ. ενδεικτικά τα προγράμματα του Εθνικού Θεάτρου των παραστάσεων *Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν* (45η Θεατρική περίοδος, 1975-76) και *Μήδεια* (Επιδαύρια 1976).

Συμβούλιο προχωρά σε ψήφισμα διαμαρτυρίας, υποστηρίζοντας ότι η πρώτη κρατική σκηνή της χώρας κατάντησε «χώρος προβολής προσωπικών φιλοδοξιών».[12]

Στο ήδη τεταμένο κλίμα έρχονται να προστεθούν επικρίσεις για την αποτυχία στη συνεργασία με τον Ιάννη Ξενάκη. Παρότι ο τελευταίος θα υπέγραφε τη μουσική για παράσταση αρχαίου δράματος σε σκηνοθεσία του ίδιου του Μινωτή, όπου είχαν παραγγελθεί όλα τα πανάκριβα ηλεκτρονικά μηχανήματα για την υλοποίησή της, τελικά η συνεργασία ματαιώθηκε αφήνοντας ως μόνη παρακαταθήκη τον ακριβό εξοπλισμό που αρχικώς ζητήθηκε από τον συνθέτη.[13]

Πέραν, όμως, των εσωτερικών ανακολουθιών και προβλημάτων του Εθνικού, ο Μινωτής κατηγορείται ότι 'μπλόκαρε' από την Επίδαυρο παραγωγή του ΚΘΒΕ που διοικούσε τότε ο Μίνως Βολανάκης, την επιτυχημένη *Μήδεια* σε σκηνοθεσία του τελευταίου, με πρωταγωνίστρια τη Μελίνα Μερκούρη. Το Εθνικό Θέατρο, που μέχρι πρότινος έχαιρε της αποκλειστικότητας του αργολικού αρχαίου θεάτρου, θεωρήθηκε ότι πρόβαλε αντιρρήσεις στη συνύπαρξη δύο παραγωγών πάνω στο ίδιο έργο, προτάσσοντας στη *Μήδεια* του Βολανάκη τη δική του παράσταση σε σκηνοθεσία Σολομού, με Μήδεια τη Χατζηαργύρη. Έτσι, η επίτευξη της ματαίωσης της παραγωγής του ΚΘΒΕ αποδόθηκε στις υποβόσκουσες καλλιτεχνικές έριδες του Μινωτή με τους ομότεχνούς του,[14] γεγονός που συνέβαλε επίσης στην έντονα αρνητική περιρρέουσα ατμόσφαιρα για τη διεύθυνσή του. Την ίδια ώρα, για τις τελευταίες εργασίες που έχει παρουσιάσει το Εθνικό, συχνή είναι η αποδοκιμασία της Κριτικής, η οποία έρχεται να προστεθεί στη γενικότερη απαρέσκεια για την τρέχουσα πορεία του κρατικού θεάτρου.

Η πρώτη έρευνα του Πηλιχού πυροδοτείται από ένα καυστικό σχόλιο του Βασίλη Διαμαντόπουλου για την κρατική σκηνή σε εκπομπή της ΕΡΤ, σχόλιο που λογοκρίνεται. Καλεσμένος ο Βασίλης Διαμαντόπουλος στο «Πορτραίτο της Πέμπτης» του Φρέντυ Γερμανού, εκπομπής αφιερωμένης στον ηθοποιό Θάνο Κωτσόπουλο, καταφέρεται –εμμέσως πλην σαφώς– κατά του Εθνικού Θεάτρου και της νυν διεύθυνσής του, εξαιτίας της πρόωρης συνταξιοδότησης Κωτσόπουλου, λέγοντας πως «το Εθνικό δεν στέκει και πολύ καλά στα πόδια του».[15] Καθώς το επίμαχο απόσπασμα κόβεται στο μοντάζ, και ενώ ο Φρέντυ Γερμανός επιχειρεί να διασκεδάσει με επιστολή στα *Νέα* τις εντυπώσεις,[16] ο Διαμαντόπουλος οργισμένος επανέρχεται στο θέμα του Εθνικού, δηλώνοντας –ακόμα πιο σαφώς– πως η πρώτη κρατική σκηνή της χώρας «δεν έχει ούτε πόδια, αλλά ούτε και κεφάλι».[17]

Το κύριο ερώτημα που ακαριαία θέτει ο Πηλιχός, εξ αφορμής του Διαμαντόπουλου και της πρότασής του να γίνει συζήτηση γύρω από το θέμα, είναι «Τι συμβαίνει στο Εθνικό Θέατρο». Τα δύο επιμέρους υπο-ερωτήματα που απευθύνει προς τους συνομιλητές του λειτουργούν παραπληρωματικά: α) υπηρετεί το Εθνικό τούς σκοπούς για τους οποίους λειτουργεί,

---

[12] Βλ. σχετικά, «Το ψήφισμα διαμαρτυρίας της ΕΕΘΣ. Το Εθνικό κατάντησε χώρος προβολής προσωπικών φιλοδοξιών», *Θέατρο*, τόμ. 9, τχ. 51-52, 1976, σσ. 71-72· «Η Εταιρία Θεατρικών Συγγραφέων καταγγέλλει: Το Εθνικό Θέατρο πρόδωσε το βασικό του προορισμό. Υπηρετεί αφόρητα προσωπικές φιλοδοξίες. Υπόμνημα της Εταιρίας για τα κρατικά θέατρα», *Θέατρο*, τόμ. 9, τχ. 53-54, Σεπτέμβρης-Δεκέμβρης 1976, σσ. 81-84.

[13] «Ματαιώθηκε η συνεργασία του Ξενάκη, αφού –χωρίς να 'χει υπογραφεί μαζί του συμβόλαιο– αγοράστηκαν ηλεκτρονικά μηχανήματα δυόμιση εκατομμυρίων!», γράφει ο Κώστας Νίτσος, «Αστερίσκοι: Εθνικού Θεάτρου αποτρόπαια!», *Θέατρο*, τόμ. 8, τχ. 43, Γενάρης-Φλεβάρης 1975, σ. 11.

[14] Σε περιπτώσεις όπως του Ξενάκη ή του Βολανάκη, ενδεχομένως να συνέβαλε και η «αριστερή τοποθέτηση των καλλιτεχνών», η οποία ερχόταν σε αντίθεση με τη «συμμετοχή του Μινωτή στη Διοικούσα Επιτροπή της Ν.Δ.». Κακουριώτης, «Αδύναμη και αδύνατη συνέχεια: η Μεταπολίτευση στο Εθνικό Θέατρο», σσ. 215-216.

[15] Ωτοβλεψίες, «Ακούω... Βλέπω...: Οι Λαμ-Λαμ ξαναχτύπησαν», εφ. *Τα Νέα*, 3.9.1976.

[16] Ωτοβλεψίες, «Ακούω... Βλέπω...: Τον 'έκοψε' ο Φρέντυ», εφ. *Τα Νέα*, 4.9.1976.

[17] Ωτοβλεψίες, «Ακούω... Βλέπω...: Εμπρός, λοιπόν, συζήτηση για το Εθνικό», εφ. *Τα Νέα*, 6.9.1976.

λαμβάνοντας υπόψη ότι χρηματοδοτείται από τον κρατικό κορβανά με το ποσό των 60 εκ. δρχ.; β) ανταποκρίνεται το ρεπερτόριο και η στελέχωσή του στον προορισμό του και στις απαιτήσεις του κοινού;

Στην έρευνα δίνεται ο λόγος, κατ' αρχάς, στον Διαμαντόπουλο,[18] που έδωσε την αρχική αφορμή με το σχόλιό του, και ακολουθούν απαντήσεις του Άγγελου Τερζάκη,[19] του Μάριου Πλωρίτη,[20] του Τάσου Λιγνάδη[21] (που διατελεί τότε Πρόεδρος της Καλλιτεχνικής Επιτροπής του Εθνικού), του Ιάκωβου Καμπανέλλη,[22] του Κώστα Γεωργουσόπουλου,[23] του Κάρολου Κουν[24] και, τέλος, του ίδιου του Γενικού Διευθυντή της κρατικής σκηνής, Αλέξη Μινωτή.[25] Οι διαφορετικές απαντήσεις εκτείνονται από τις ηπιότερες (Τερζάκης), σε μια κάποια συγκατάβαση και απολογία για τα προβλήματα (Λιγνάδης), στην επίρριψη των προβλημάτων στη χρόνια κακοδαιμονία του θεσμού που θα έπρεπε εκ βάθρων να αναδιαρθρωθεί (Γεωργουσόπουλος, Κουν), στη σύγκρισή του με το ελεύθερο θέατρο που κατορθώνει να υπερτερεί σε προσφορά του Εθνικού (Καμπανέλλης), αλλά και στη γενικότερη ανάγκη αλλαγής της υπάρχουσας διευθυντικής γραμμής (Διαμαντόπουλος). Στις διαπιστώσεις αρκετών συγκαταλέγεται η αναγκαιότητα ενός ολοκληρωμένου Κανονισμού λειτουργίας του Εθνικού Θεάτρου, αλλά και η ανάγκη περιστολής της εξουσίας του διευθυντή του.

Ανάμεσα στις διαφορετικές απαντήσεις θα ξεχωρίσουμε μοιραία εκείνη του Μάριου Πλωρίτη, που θίγει εξίσου παλαιά και νεότερα κακώς κείμενα και στην οποία κυρίως ανταπαντά ο Μινωτής, που τελευταίος καλείται να σχολιάσει τους προλαλήσαντες. Ο Πλωρίτης κάνει λόγο πρωτίστως για τον κομματισμό που κάθε φορά υπαγορεύει τις αλλαγές των προσώπων στον διευθυντικό θώκο του Εθνικού και κατόπιν καθορίζει όλες τις εκάστοτε επιλογές:

> «Οι Διευθύνσεις του έρχονται ή φεύγουν με κριτήριο όχι τόσο την ικανότητά τους ή την αποτυχία τους, όσο τον κομματικό τους προσανατολισμό. Κι αυτού του είδους η 'επιλογή' επηρεάζει τον Οργανισμό σ' όλη του την κλίμακα: το 'ρουσφέτι' [...] εισχωρεί ιοβόλο παντού (προσλήψεις ηθοποιών κ.λπ.), αφού η Διοίκηση δεν μπορεί, βέβαια, ν' 'αρνηθεί' τίποτα σε κείνους που τους χρωστάει την ύπαρξή της...».[26]

[18] «Τι συμβαίνει στο Εθνικό Θέατρο; Β. Διαμαντόπουλος: Πρέπει ν' αλλάξει η Διοίκηση. Μια κρατική σκηνή είναι θέατρο του Λαού», εφ. *Τα Νέα*, 13.9.1976.

[19] «Τι συμβαίνει στο Εθνικό Θέατρο; Τερζάκης: Δύσκολο να διοικείς το Εθνικό», εφ. *Τα Νέα*, 14.9.1976.

[20] «Τι συμβαίνει στο Εθνικό Θέατρο; Πλωρίτης: Χωλός ουραγός η Κρατική Σκηνή. Φταίνε ο κομματισμός, η μισαλλοδοξία κι ο συγκεντρωτισμός», εφ. *Τα Νέα*, 14.9.1976.

[21] «Τι συμβαίνει στο Εθνικό Θέατρο; Τ. Λιγνάδης: Το Εθνικό πάσχει απ' ό,τι πάσχουν και τα άλλα Ιδρύματα. Έχει κληρονομήσει την παλιά μονοπρόσωπη διοίκηση», εφ. *Τα Νέα*, 16.9.1979.

[22] «Τι συμβαίνει στο Εθνικό Θέατρο; Καμπανέλλης: Η Κρατική Σκηνή, ένα θέατρο χωρίς στόχους. Τι μας δίνει για να στοιχίζει 60 εκατομμύρια;», εφ. *Τα Νέα*, 17.9.1976.

[23] «Τι συμβαίνει στο Εθνικό Θέατρο; Κ. Γεωργουσόπουλος: Να κλείσει για δυο χρόνια το Εθνικό. Όλα απ' την αρχή: νέος κανονισμός και νέες δομές», εφ. *Τα Νέα*, 18.9.1976.

[24] «Τι συμβαίνει στο Εθνικό Θέατρο; Κάρολος Κουν: Ν' αλλάξει ο πεπαλαιωμένος θεσμός. Να δημιουργηθούν πολλά επιχορηγούμενα θέατρα», εφ. *Τα Νέα*, 20.9.1976.

[25] «Τι συμβαίνει στο Εθνικό Θέατρο; Αλέξης Μινωτής: Δεν υπάρχει κρίση στο Εθνικό Θέατρο. Θα ανανεωθεί σύντομα σε νέο οργανισμό», εφ. *Τα Νέα*, 21.9.1976.

[26] «Τι συμβαίνει στο Εθνικό Θέατρο; Πλωρίτης: Χωλός ουραγός η Κρατική Σκηνή...», εφ. *Τα Νέα*, 14.9.1976.

Ο Πλωρίτης θα κάνει λόγο, εξίσου, και για τη «δημοσιοϋπαλληλική νοοτροπία που έχει επικρατήσει τόσο στη Διοίκηση, όσο και στους ηθοποιούς»· επίσης, για έλλειψη συνέχειας και συνοχής του θεσμού, αφού «οι επιτυχίες των προκατόχων ρίχνονται στον Καιάδα απ' τους νέους κατόχους», αλλά και για στάση οίησης και έλλειψης άμιλλας του Εθνικού Θεάτρου απέναντι στο υπόλοιπο ελληνικό θέατρο, φέρνοντας ως παράδειγμα την περίπτωση της πρόσφατης *Μήδειας*. Δεν θα διστάσει, όμως, να κάνει λόγο και για την πληγή του συγκεντρωτισμού, που μεταβάλλει «τη Διεύθυνση σε μονοκρατορία και το ρεπερτόριο σε όχημα» του διευθυντή.[27]

Ο Μινωτής στην απάντησή του θα επιχειρήσει να αντικρούσει όλες τις κατηγορίες, αρνούμενος πρωτίστως τον ισχυρισμό ότι το Εθνικό τελεί υπό κρίση. Θα αρνηθεί την υπαιτιότητα για τη ματαίωση της παρουσίασης στην Επίδαυρο της *Μήδειας* του ΚΘΒΕ, ενώ θα επιρρίψει τις ευθύνες για το ναυάγιο της συνεργασίας με τον Ξενάκη στον ίδιο τον Ξενάκη· θα απομειώσει αφ' ενός τη σημασία των αντιδράσεων των εργαζομένων στις απολύσεις, ισχυριζόμενος ότι οι ετήσιες συμβάσεις επιφέρουν διαρκώς τέτοια ζητήματα δυσαρέσκειας των ηθοποιών, και αφ' ετέρου τη σημασία της διαφωνίας που υπήρξε με την Καλλιτεχνική Επιτροπή, εφόσον ο ρόλος της δεν είναι να καθορίσει το ρεπερτόριο, αλλά απλώς να προτείνει.

Κυριότερα, όμως, θα επιχειρήσει να απαντήσει στις επισημάνσεις του Πλωρίτη ότι το Εθνικό έχει μείνει ουραγός των εξελίξεων στο ελληνικό θέατρο. Αφού επικαλεστεί τη συμβολή τη δική του και της Παξινού σε έργα που έπαιξαν παλαιότερα και που ακόμα επιτυχώς επαναλαμβάνονται, θα καταστήσει σαφές ότι το Εθνικό Θέατρο δεν υπάρχει για να εξυπηρετεί τον ρόλο της πρωτοπορίας, αλλά της καλλιτεχνίας. Θα παρακάμψει, τέλος, την επίδραση του κομματισμού στη μοίρα του Εθνικού Θεάτρου, μεταθέτοντας το ζήτημα στο ρεπερτόριο που ευνόητα δεν εξυπηρετεί καμία πολιτική. Παρότι η έρευνα του Πηλιχού έχει ολοκληρωθεί, θα ξεσπάσει κατόπιν προσωπική διαμάχη μεταξύ Πλωρίτη-Μινωτή: θα ακολουθήσει νέα απάντηση του Πλωρίτη[28] και νέα ανταπάντηση του Μινωτή,[29] όπου πλέον τα λεκτικά πυρά θα στραφούν και επί προσωπικού επιπέδου. Νέα, ακόμα πιο οξεία απάντηση του Πλωρίτη[30] θα επιφέρει και νέα, οξύτερη ανταπάντηση του Μινωτή.[31]

Μετά την επεισοδιακή πρώτη έρευνα του Γιώργου Πηλιχού το 1976 ακολουθεί και δεύτερη το 1979, που αφορά και πάλι στην έκρυθμη κατάσταση που επικρατεί στο Εθνικό Θέατρο κατά τη διάρκεια της συνεχιζόμενης διεύθυνσης του Μινωτή. Η έντονη δυσαρέσκεια τροφοδοτείται ακόμα μια φορά από την απόλυση μέρους του δυναμικού του. Μόνο που αυτή τη φορά στους εκδιωχθέντες συγκαταλέγονται πολλοί συνδικαλιστές του ΣΚΕΘ, ενώ στην απεργία που εξαγγέλλουν οι ηθοποιοί, το Εθνικό Θέατρο απαντά με lock-out, οξύνοντας τα πνεύματα και θέτοντας σε κίνδυνο την επερχόμενη τουρνέ σε Ιαπωνία και Κίνα.[32] Παρότι, όπως μαρτυρά ο Βασίλης Κανάκης, ουδέποτε ο Μινωτής είδε με 'καλό μάτι' τη μεταδικτακτορική ίδρυση του

[27] *Το ίδιο*.

[28] «Με αφορμή την έρευνα για το Εθνικό Θέατρο ο Μάριος Πλωρίτης απαντά στον Α. Μινωτή: Όταν οι θριαμβολογίες είναι γοερές ομολογίες», εφ. *Τα Νέα*, 23.9.1976.

[29] «Με αφορμή την έρευνα για το Εθνικό Θέατρο ο Αλέξης Μινωτής απαντά στον Μ. Πλωρίτη: Πιστεύω στη δουλειά που κάνω γιατί την κάνω με γνώση και πάθος», εφ. *Τα Νέα*, 24.9.1976.

[30] «Με αφορμή την έρευνα για το Εθνικό Θέατρο ο Μάριος Πλωρίτης απαντά στον Α. Μινωτή: Από γκρεμό σ' άλλο γκρεμό...», εφ. *Τα Νέα*, 28.9.1976.

[31] «Με αφορμή την έρευνα για το Εθνικό Θέατρο: Τελευταία απάντηση Μινωτή στον κριτικό Μάριο Πλωρίτη. Και μία μαρτυρία του κ. Αναστ. Πεπονή», εφ. *Τα Νέα*, 1.10.1976.

[32] «Βουλευτές, ηθοποιοί, ΣΕΗ. Θύελλα κατά Μινωτή για τις απολύσεις», εφ. *Τα Νέα*, 17.8.1979.

ΣΚΕΘ,[33] η αρχική οξεία αντίδραση προέρχεται από το Διοικητικό Συμβούλιο του οργανισμού, ενώ στην πορεία οι επαναπροσλήψεις δρομολογούνται και η κατάσταση εξομαλύνεται.[34]

Το κύριο ερώτημα που θέτει και πάλι ο Πηλιχός «Τι συμβαίνει στο Εθνικό Θέατρο», αρθρώνεται σε δύο σκέλη: υπάρχει κρίση της κρατικής σκηνής και, εάν υπάρχει, ποια είναι τα αίτια και τι πρέπει να γίνει; Ποιος είναι, εν τέλει, ο προορισμός ενός Εθνικού Θεάτρου σύμφωνα με τα ισχύοντα δεδομένα της εποχής;

Αντίθετα προς την προηγούμενη έρευνα, ο λόγος δίνεται πρώτα-πρώτα στον Μινωτή,[35] για να απαντήσει στις βολές που ήδη δέχεται τόσο από το ΣΚΕΘ και το ΣΕΗ, όσο και από αρκετά δημοσιεύματα στον Τύπο. Ο Μινωτής διατυπώνει την άποψη πως η υποτιθέμενη κρίση λειτουργεί ως ένα σύνθημα πλαστό, απόρροια της προπαγάνδας που στόχο έχει πρωτίστως τον ίδιο. Όχι μόνο το Εθνικό Θέατρο δεν είναι σε κρίση, αλλά αντιθέτως, κατά τη γνώμη του, οι περιοδείες του θιάσου στο εξωτερικό αποδεικνύουν ότι το θέατρο διάγει ακμάζουσα περίοδο. Οι μη ανανεώσεις συμβάσεων ορισμένων ηθοποιών δεν σχετίζονται με τη συνδικαλιστική τους δράση, την οποία εσφαλμένα επιχειρούν να εκμεταλλευτούν για να παραμείνουν στο δυναμικό του θεάτρου, κατά τον Μινωτή, αλλά με την οικονομική κρίση και τον ελλειμματικό προϋπολογισμό που επιβάλλει γενικότερη μείωση των δαπανών για το προσωπικό του κρατικού οργανισμού. Παρότι μέσα σε μία τριετία το ποσό που δαπανάται για το θέατρο έχει ανέλθει από τα 60 στα 70 εκ. δραχμές, το 74% των εισοδημάτων καλύπτει τους μισθούς των 250 προσώπων που το απαρτίζουν και το υπόλοιπο 26% διατίθεται εν μέρει για το ανέβασμα των έργων, σύμφωνα με στοιχεία που παραθέτει ο ίδιος ο Μινωτής.[36]

Πέρα όμως από όλα αυτά, ο Μινωτής δέχεται εκ νέου δριμεία κριτική πως χρησιμοποιεί την κρατική σκηνή ως προσωπικό του όχημα για να υλοποιεί παραγωγές που προβάλλουν τον ίδιο υποκριτικά και σκηνοθετικά. Για τον λόγο αυτό δεν θα διστάσει να δηλώσει ότι δεν σκοπεύει να σκηνοθετήσει αλλά ούτε και να πρωταγωνιστήσει σε καμία από τις παραστάσεις που προγραμματίζονται για την επερχόμενη σεζόν – χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δεν επιθυμεί να παραμείνει στη Διεύθυνση του θεάτρου, εφόσον συμφωνεί σε αυτό και η Πολιτεία.

Στην έρευνα του Πηλιχού επί του θέματος ακολουθούν οι γνώμες τού Γιάννη Ρίτσου,[37] του Κώστα Γεωργουσόπουλου,[38] του Τάσου Λιγνάδη (που εξακολουθεί να είναι Πρόεδρος της

[33] «Την εποχή αυτή [ενν. μετά τη Δικτατορία] ήταν που οι ηθοποιοί πραγμάτωσαν ένα όνειρο δεκαετιών και ίδρυσαν τον Σύλλογο Καλλιτεχνών Εθνικού Θεάτρου (ΣΚΕΘ), που σκοπός του ήταν να προασπίζει τα δικαιώματα των ηθοποιών. [...] Ο Μινωτής είδε με στραβό μάτι την κίνηση αυτή, αλλά τώρα πια το κλίμα δεν σήκωνε αντιδράσεις και, κάνοντας την ανάγκη φιλοτιμία, προσπάθησε να καταπιεί το πικρό χάπι, πράγμα που ποτέ δεν κατάφερε». Βλ. Βασίλης Κανάκης, *Εθνικό Θέατρο: Εξήντα χρόνια Σκηνή και Παρασκήνιο*, Αθήνα, Κάκτος, 1999, σσ. 567-68.

[34] Βλ. σχετικά, Γιώργος Πηλιχός, «Εθνικό Θέατρο, Ναι, υπάρχει κρίση! Τα συμπεράσματα της έρευνας», εφ. *Τα Νέα*, 27.9.1979, σ. 9.

[35] Η συνέντευξη Μινωτή δημοσιεύεται σε δύο συνέχειες: «Τι συμβαίνει στο Εθνικό Θέατρο; Μινωτής: Πλαστή η κρίση. Παραμένω στη θέση μου», εφ. *Τα Νέα*, 12.9.1979, σ. 7· «Τι συμβαίνει στο Εθνικό Θέατρο; 50 εκατομμύρια το χρόνο για μισθούς 250 προσώπων!», εφ. *Τα Νέα*, 13.9.1979, σ. 9.

[36] Όπως αναφέρει συγκεκριμένα ο Μινωτής: «Τα λοιπά περίπου 26% πάνε για τα ανεβάσματα έργων, για αμοιβές και γενικά έξοδα». Βλ. «Τι συμβαίνει στο Εθνικό Θέατρο; 50 εκατομμύρια το χρόνο για μισθούς 250 προσώπων!», εφ. *Τα Νέα*, 13.9.1979, σ. 9.

[37] «Τι συμβαίνει στο Εθνικό Θέατρο; Γιάννης Ρίτσος: Χρειάζεται υψηλός και υπεύθυνος σχεδιασμός», εφ. *Τα Νέα*, 18.9.1979, σ. 3, 17.

[38] «Τι συμβαίνει στο Εθνικό Θέατρο; Κ. Γεωργουσόπουλος: Ν' ανασταλεί για δύο χρόνια η λειτουργία του. Να εκπροσωπούνται στο νέο συμβούλιο όλοι οι φυσικοί φορείς», εφ. *Τα Νέα*, 19.9.1979, σ. 3.

Καλλιτεχνικής Επιτροπής),[39] του Ιάκωβου Καμπανέλλη,[40] του Παύλου Μάτεσι,[41] της Ασπασίας Παπαθανασίου,[42] του Δημήτρη Μυράτ,[43] του Κάρολου Κουν,[44] του Γιάννη Τσαρούχη[45] και του Βασίλη Φωτόπουλου.[46] Εκτός του κεντρικού ερωτήματος, ο Πηλιχός προσθέτει μία σειρά υπο-ερωτημάτων αντλούμενων από την πρόσφατη κατάσταση: πρέπει ο διευθυντής να έχει ταυτόχρονα την καλλιτεχνική και τη διοικητική αρμοδιότητα, είναι ασύμβατος ο ρόλος του σκηνοθέτη-ηθοποιού με αυτόν του διευθυντή, πρέπει να μετέχουν οι ηθοποιοί στα όργανα του θεάτρου κ.ά.

Πέρα από το σχεδόν καθολικό αίτημα ενίσχυσης της παρουσίας της ελληνικής δραματουργίας στο Εθνικό Θέατρο (Κουν, Καμπανέλλης, Ρίτσος, Γεωργουσόπουλος, Λιγνάδης, Τσαρούχης), οι συνεντεύξεις προσφέρουν μια ποικιλία απόψεων και σε διάφορους τόνους, άλλοτε πιο ήπιες και άλλοτε περισσότερο επικριτικές προς την κατάσταση του θεσμού ή τα πρόσωπα. Υπογραμμίζεται ξανά η εξάρτηση των διευθυντών από τις αλλαγές των εκάστοτε κυβερνήσεων (Γεωργουσόπουλος, Παπαθανασίου), ενώ δεν λείπουν και ευθείες βολές για τις ευθύνες της τρέχουσας πολιτιστικής πολιτικής (Καμπανέλλης, Παπαθανασίου, Μάτεσις), με την οποία έχει συνδεθεί κομματικά ο Μινωτής, συμμετέχοντας στο γραφείο του κόμματος του Καραμανλή. Φυσικά, αυτό δεν ακυρώνει και τον οφειλόμενο σεβασμό προς την αδιαμφισβήτητη καλλιτεχνική κατάθεση και προσφορά του (Λιγνάδης, Μάτεσις, Καμπανέλλης). Τέλος, επισημαίνεται το πνεύμα 'βολέματος' και υπαλληλοποίησης που έχει καλλιεργηθεί και επικρατεί σε μερίδα των εργαζομένων του, αποδυναμώνοντας τα καλλιτεχνικά του αποτελέσματα (Φωτόπουλος, Γεωργουσόπουλος).

Ο Πηλιχός συνοψίζει αυτή τη φορά τα πορίσματα της διεξαχθείσας έρευνας υπό τον σαφή τίτλο που καταφάσκει πως «Ναι, υπάρχει κρίση!».[47] Οι μεταβολές μέσα σε μία τριετία είναι εμφανείς, καθώς αυτή τη φορά ο Πηλιχός δεν ανακεφαλαιώνει απλώς τις απόψεις των ερωτηθέντων, αλλά καταθέτει και τη δική του γνώμη για τα ζητήματα του Εθνικού. Θεωρεί απαραίτητη την αλλαγή του Διοικητικού Συμβουλίου που απαρτίζεται από πρόσωπα σεβαστά μεν, τα οποία όμως δεν έχουν καμία σχέση με το θέατρο (με εξαίρεση τον Γεώργιο Ρούσσο και τον Νίκο Καρύδη).[48] Επιπλέον, υπογραμμίζει το γεγονός ότι, εάν πρόκειται να μειωθεί το

[39] «Τι συμβαίνει στο Εθνικό Θέατρο; Τάσος Λιγνάδης: Το Εθνικό συντήρησε την παράδοση κι έδωσε βήμα στην ανανέωση», εφ. *Τα Νέα*, 20.9.1979, σ. 3.

[40] «Τι συμβαίνει στο Εθνικό Θέατρο; Ιακ. Καμπανέλλης: Ένα θέατρο σε παρακμή», εφ. *Τα Νέα*, 21.9.1979, σ. 5.

[41] «Τι συμβαίνει στο Εθνικό Θέατρο; Παύλος Μάτεσις: Οι ηθοποιοί γίνονται υπάλληλοι», εφ. *Τα Νέα*, 21.9.1979, σ. 5.

[42] «Τι συμβαίνει στο Εθνικό Θέατρο; Ασπ. Παπαθανασίου: Φέουδο ατόμων και κομμάτων», εφ. *Τα Νέα*, 22.9.1979, σ. 7.

[43] «Τι συμβαίνει στο Εθνικό Θέατρο; Δημήτρης Μυράτ: Κάτι δεν πάει καλά στο Εθνικό», εφ. *Τα Νέα*, 22.9.1979, σ. 7.

[44] «Τι συμβαίνει στο Εθνικό Θέατρο; Κάρολος Κουν: Βασικός παράγων το νεοελληνικό έργο», εφ. *Τα Νέα*, 25.9.1979, σ. 13.

[45] «Τι συμβαίνει στο Εθνικό Θέατρο; Γιάννης Τσαρούχης: Να δώσουμε την εθνική μας ουσία», εφ. *Τα Νέα*, 25.9.1979, σ. 13.

[46] «Τι συμβαίνει στο Εθνικό Θέατρο; Βασίλης Φωτόπουλος: Όλοι πρέπει ν' αποχωρήσουν», εφ. *Τα Νέα*, 25.9.1979, σ. 13.

[47] Γιώργος Πηλιχός, «Εθνικό Θέατρο, Ναι, υπάρχει κρίση! Τα συμπεράσματα της έρευνας», εφ. *Τα Νέα*, 27.9.1979, σ. 9, 13.

[48] Η κριτική για την έλλειψη προσώπων στο Διοικητικό Συμβούλιο του Εθνικού Θεάτρου που σχετίζονται άμεσα με το θέατρο υπήρχε από το πρώτο έτος λειτουργίας του στη Μεταπολίτευση. Βλ. «Αστερίσκοι: Ούτε ένας θεατρικός στο Συμβούλιο!», *Θέατρο*, τόμ. 8, τχ. 44-45, Μάρτης-Ιούνης 1975, σ. 12.

προσωπικό, αυτό θα πρέπει να αφορά στην υδροκεφαλική στελέχωσή του από διοικητικούς υπαλλήλους και όχι μόνο από ηθοποιούς. Και, τέλος, τονίζει την ανάγκη για καλύτερο προγραμματισμό και επαναχρησιμοποίηση υλικών, που θα βοηθούσε στην εξοικονόμηση μεγάλων ποσών άσκοπης σπατάλης.

Κλείνοντας, θα θέλαμε να επισημάνουμε πως, μολονότι οι σελίδες των *Νέων* δεν έχουν αισθητά αυξηθεί από το 1976, το πολιτιστικό ρεπορτάζ του Πηλιχού δεν κατέχει πλέον την ίδια θέση και προτεραιότητα στα φύλλα της εφημερίδας. Αν και έχουν μεσολαβήσει μόλις τρία χρόνια και παρότι δεν έχουμε ακόμα φτάσει στα πολυσέλιδα φύλλα των εφημερίδων που θα επικρατήσουν αργότερα, οι διαφορές είναι αισθητές. Βρισκόμαστε ακόμα στην εκτύπωση ενός φύλλου που αγγίζει στην ολότητά του τις 20 σελίδες. Ωστόσο, το πολιτιστικό ρεπορτάζ του Πηλιχού (του «στυλοβάτη της 2ης σελίδας», όπως τον αποκαλούσαν)[49] εξορίζεται σιγά-σιγά από τη δεύτερη σελίδα – που φιλοξενούσε παραδοσιακά τα θέματα πολιτισμού από την εποχή που διευθυντής της εφημερίδας ήταν ο Κώστας Νίτσος, που το καθιέρωσε. Ακόμα και στη 13η σελίδα δημοσιεύονται πια τα άρθρα του, παρότι οι σχετικές απαντήσεις στα βιτριολικά ερωτήματα που θέτει δίνονται από καλλιτέχνες του διαμετρήματος του Κουν ή του Τσαρούχη! Η θέση των πολιτιστικών θεμάτων αρχίζει σταδιακά να υποβαθμίζεται στον ημερήσιο Τύπο, μέσα στις γενικότερες κοινωνικοπολιτικές αλλαγές που φέρνει μαζί της η επερχόμενη δεκαετία του 1980.

[49] Πάνος Γεραμάνης, «Γιώργος Κ. Πηλιχός: δημοσιογραφική σφραγίδα στον πολιτισμό», εφ. *Τα Νέα*, 2.5.2003.

ΑΓΑΘΗ ΤΕΛΗ

Η υποδοχή της ίδρυσης του ΔΗΠΕΘΕ Ιωαννίνων μέσα από τον τοπικό Τύπο (1983-1985)

Το θέατρο στα Γιάννενα ξεκίνησε ως Οργανισμός Ηπειρωτικού Θεάτρου (ΟΗΘ) το 1976.[1] Το όραμα των ανθρώπων της τοπικής κοινωνίας ήταν να δημιουργήσουν ένα ελεύθερο και αυτόνομο οικονομικά και διοικητικά θέατρο, χωρίς εξαρτήσεις από το κέντρο. Το 1979, ο Οργανισμός Ηπειρωτικού Θεάτρου γίνεται ημικρατικός, λαμβάνοντας χρηματοδότηση από το υπουργείο Πολιτισμού. Τον Γενάρη του 1983 ο πρωτοστάτης του ΟΗΘ, Γιώργος Νάκος, ηθοποιός, ιδρύει το Θεατρικό Εργαστήρι Ηπείρου ΘΕΗ.[2] Τον Οκτώβρη του ίδιου έτους, 1983, ιδρύεται από μια ομάδα φοιτητών, η Θεατρική Συντροφιά του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων (ΘΕΣΠΙ). Της ομάδας ηγείται ο Γιάννης Αναστασάκης, Καλλιτεχνικός Διευθυντής του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος (2015-2019). Με λίγα λόγια πρόκειται μια ανθηρή, θα λέγαμε για τα θεατρικά δεδομένα περίοδος.

Τον Μάρτιο του 1983, ο τοπικός Τύπος,[3] με αναφορά του σε αθηναϊκές εφημερίδες, κάνει λόγο για την ίδρυση Δημοτικού Θεάτρου. Ήταν η εποχή που η Μελίνα Μερκούρη, ως υπουργός Πολιτισμού, αποφάσισε την καλλιτεχνική και πολιτιστική αποκέντρωση με σκοπό την ενδυνάμωση της Τοπικής Αυτοδιοίκησης, ικανοποιώντας ένα αίτημα δεκαετιών των ανθρώπων του πολιτισμού. Το Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Ιωαννίνων είχε συμπεριληφθεί στον πρώτο κύκλο επιλογής των πόλεων μαζί με την Καλαμάτα, το Αγρίνιο, τη Λάρισα, τη Βέροια και τα Χανιά. Ο σκοπός δημιουργίας των ΔΗΠΕΘΕ ήταν πρωτίστως η παραγωγή παραστάσεων ποιοτικών προδιαγραφών, μη υποτασσόμενων σε ταμειακές ή άλλες σκοπιμότητες, που θα περιόδευαν με σκοπό τη μύηση του κοινού στο θέατρο. [4] Προϋπόθεση ήταν οι παραστάσεις που θα δημιουργούνται, να παράγονται στην περιοχή τους, αξιοποιώντας όλο το ντόπιο καλλιτεχνικό δυναμικό: ηθοποιούς, σκηνοθέτες, σκηνογράφους και λοιπούς συντελεστές, ενώ το ρεπερτόριό τους θα περιελάμβανε έργα κυρίως Ελλήνων συγγραφέων και ξένων κλασικών.

Πώς όμως θα υποδεχθούν οι πολίτες των Ιωαννίνων, οι καλλιτέχνες, οι λόγιοι και οι δημοτικές αρχές τον νεοσύστατο αυτό θεσμό του Δημοτικού Θεάτρου; Ο ημερήσιος Τύπος, έχοντας την αποκλειστικότητα στην παροχή ενημέρωσης σε τοπικό επίπεδο, ανατροφοδοτεί τον οργασμό θεατρικών δράσεων, όχι μόνο καταγράφει αλλά και διαμορφώνει το αναγνωστικό κοινό. Η επιλογή των τριών ετών δεν είναι αυθαίρετη.

[1] Την ίδια περίοδο ο Κώστας Τσιάνος και η Άννα Βαγενά ιδρύουν στη Λάρισα το Θεσσαλικό Θέατρο.

[2] Γιώργος Νάκος, «Θεατρικό Εργαστήρι Ηπείρου: Στόχοι και Προοπτικές», εφ. *Πρωινός Λόγος*, 6.1.1983, σσ. 1, 7.

[3] «Περιφερειακά Θέατρα», εφ. *Ηπειρωτικός Αγώνας*, φ. 15357, 8.3.1983, σ. 1.

[4] «Σκοποί και Προοπτικές του Περιφερειακού Θεάτρου», εφ. *Ηπειρωτικός Αγώνας*, φ. 15541, 15.10.1983, σ. 5.

Την περίοδο 1983-85 εκδίδονται στα Γιάννενα καθημερινά οι Εφημερίδες : *Ηπειρωτικός Αγών*, *Πρωινός Λόγος*, *Πρωινά Νέα*, *Ελευθερία*, *Νέος Αγωνιστής* καθώς και περιοδικά λόγου και τέχνης. Στην παρούσα έρευνα, αναφέρω μόνο εκείνα στα οποία εντοπίστηκαν οι αναφορές στο θέατρο και εν συνεχεία αποδελτιώθηκαν: *Ηπειρωτικά Χρονικά*, *Ηπειρωτική Εστία*, *Ηπειρωτική Εταιρεία*, *Φιλολογικά*, *Ελεύθερο Πνεύμα*, *Διάβαση*, *Τυφλοπόντικας*. Η θεατρική δραστηριότητα απασχολεί την τοπική ειδησιογραφία –ελλείψει άλλου εξειδικευμένου εντύπου– και, κατά συνέπεια, το θέατρο διαμεσολαβείται στο κοινό της Ηπείρου. Με ποιο τρόπο όμως; Ποιοι είναι αυτοί που γράφουν; Κατά ποσό διαφαίνεται μέσα από τα δημοσιεύματα η πολιτική και ιδεολογική κατεύθυνση των εφημερίδων κατά την κομβική στιγμή της ίδρυσης των ΔΗΠΕΘΕ;

Ξεκινώντας με τα περιοδικά, μεγάλο ενδιαφέρον, από θεατρικής άποψης, παρουσιάζει το περιοδικό *Ελεύθερο πνεύμα* του Λάμπρου Μάλαμα. Στο περιοδικό υπάρχει μια μόνιμη στήλη υπό τον τίτλο «Θεατρική ζωή και Κίνηση», όπου δημοσιεύονται κριτικές για παραστάσεις που παίζονται στην Αθήνα και θεατρικά κείμενα. Ο ίδιος ο Μάλαμας γράφει κωμωδίες, οι οποίες ανεβαίνουν και στο εξωτερικό, στο Βέλγιο (*Το όραμα του λυτρωμού*)[5] και στην Αλβανία (*Οι μεσίτες*). Στην *Ηπειρωτική Εστία* του Δημοσθένη Κόκκινου, στο τεύχος 379-380, υπάρχει δοκίμιο με τίτλο «Η παρουσία του Σαίξπηρ στο έργο του Καβάφη, του Παλαμά και του Καζαντζάκη» του Πάνου Καραγιώργου.[6] Την περίοδο 1983-1985 η μόνη αναφορά στο Δημοτικό θέατρο, υπάρχει στο περιοδικό *Τυφλοπόντικας*, έμμεσα, σε συνέντευξη του κ. Γ. Νάκου,[7] στην οποία αναφέρει: «Το ΘΕΗ ιδρύθηκε για να προσφέρει πολιτιστικό έργο από καλλιτέχνες και γιαννιώτες που δεν δέχονται τα μικροπαραταξιακά παζαρέματα στον πολιτισμό, η επιλογή των πολιτιστικών δραστηριοτήτων του δεν έχει στόχο την όποια κομματική πελατεία». Στη συνέχεια, όταν ερωτάται αν υπάρχει κρατική παρέμβαση στο Δημοτικό θέατρο, απαντά: «Και με τα ημικρατικά και τώρα με τα Δημοτικά Θέατρα, εκείνο το σημείο που πρέπει πάντα να προσέχεται, είναι ο προσανατολισμός τους, ο οποίος εξαρτάται από το διοικητικό μηχανισμό που θέσπισε ο κάθε Δήμος και από τις επιλογές της στελέχωσης (Απουσία άποψης των στελεχών που διοικούν ένα Δημοτικό Θέατρο) [...]. Την ευθύνη θα έχουν οι Δήμοι».

Την περίοδο εκείνη παρατηρούμε σε όλες τις εφημερίδες πως οι αναφορές στα θεατρικά δρώμενα είναι σχεδόν καθημερινές. Πολλές από τις εφημερίδες έχουν ξεχωριστή στήλη, σε συγκεκριμένη σελίδα, υπάρχουν δημοσιεύσεις τακτικές αλλά και έκτακτες, σπάνια οι θεατρικές ενημερώσεις βρίσκονται στο πρωτοσέλιδο, είναι η περίοδος επίσης που εντοπίζουμε θεατρικές κριτικές, τις οποίες γράφουν πνευματικοί και λόγιοι άνθρωποι της πόλης (Αρσένης Γεροντικός, Βασίλης Μάργαρης, Δημοσθένης Κόκκινος, Γιώργος Βρέλλης, Ανθούλα Κοκοβέ). Δεν συναντάμε συχνά κριτικές από ανθρώπους που ανήκουν στο χώρο του θεάτρου και μάλιστα οι άνθρωποι αυτοί δεν είναι ηθοποιοί αλλά μέλη των Διοικητικών Συμβουλίων (ΔΣ), χαρακτηριστικά αναφέρω τις κριτικές του Λάκη Παπαϊωάννου και του Άρη Κυριαζή. Κάποιοι από αυτούς διαφυλάσσουν κρυφή την ταυτότητα τους και υπογράφουν ως Θεατής (*Ηπειρωτικός Αγώνας*) ή ως Θεατρόφιλος (*Ελευθερία*), γεγονός που μας αφήνει να υποθέσουμε πως υπήρχαν συγκρούσεις. Επίσης οι οικονομικοί πόροι των εφημερίδων προέρχονταν κυρίως από τους ετήσιους συνδρομητές τους, τους οποίους προφανώς δεν ήθελαν να δυσαρεστήσουν. Τέλος, έχει ενδιαφέρον η συνομιλία που αναπτύσσουν μεταξύ τους οι κριτικοί, όταν τύχει να έχουν διαφορετική άποψη.

[5] *Ελευθερία*, 14.6.85, φ. 1628, σσ. 2, 5.

[6] Πάνος Καραγιώργος, «Η παρουσία του Σαίξπηρ στο έργο του Καβάφη, του Παλαμά και του Καζαντζάκη», *Ηπειρωτική Εστία*, τχ. 379-380, Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1983, σσ. 735-739.

[7] «Συνέντευξη με το Γιώργο Νάκο», τχ.2-3, *Τυφλοπόντικας*, 25.5.1984, σσ. 43-44.

Τον πρώτο χρόνο τα προβλήματα είναι πολλά, υπάρχουν συγκρούσεις, αμφιβολία και αντιδράσεις. Τα πρώτα δημοσιεύματα, τον Ιούνιο του 1983, αναφέρουν σε τίτλους: «Σύσκεψη Δημάρχων για το θέατρο»,[8] «Πνευματική Αποκέντρωση: τα Γιάννενα διεκδικούν τη δημιουργία Δημοτικού θεάτρου»,[9] «Συμμετοχή όλων των Δημάρχων Ηπείρου για την ίδρυση Δημοτικού Περιφερειακού Θεάτρου... διαφώνησαν οι Δήμαρχοι για την έδρα»,[10] «Άρνηση για την έδρα στην Άρτα»,[11] «Ομόφωνα αποφασίστηκε η Δημιουργία Περιφερειακού Δημοτικού Θεάτρου».[12] Το ΔΗΠΕΘΕ Ιωαννίνων (ΔΗΠΕΘΙ), θα ιδρυθεί τελικά με έδρα τα Γιάννενα όμως τα δημοσιεύματα σε όλες σχεδόν τις εφημερίδες, ενάμιση χρόνο μετά, θα μιλούν για τη μετατροπή του σε Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Ηπείρου (ΔΗΠΕΘΗ),[13] η ανακοίνωση προέρχεται από τον Δήμαρχο της πόλης Χαρίλαο Τόλη, ο οποίος θα διαδεχτεί τον Σπύρο Κατσαδήμα μετά τον θάνατό του και που επί δημαρχίας του θα ιδρυθεί το Δημοτικό θέατρο. Παράλληλα ο Νάκος σε δημοσίευμα με τον τίτλο «Μια άλλη πρόταση»[14] προτείνει τη συνεργασία ΘΕΗ και Δημοτικού Θεάτρου με σκοπό την ύπαρξη θεατρικής ζωής και στους άλλους Δήμους της Ηπείρου (Άρτα , Πρέβεζα, Λευκάδα, Ηγουμενίτσα, Μέτσοβο, Κόνιτσα). Η πρόταση δεν θα γίνει δεκτή , ούτε και θα αλλάξει ποτέ το brand name.

Η χρηματοδότηση από την κεντρική εξουσία γίνεται το μήλον της έριδος μεταξύ των ήδη υπαρχόντων θεατρικών οργανισμών (ΟΗΘ, ΘΕΗ) και του νέου ΔΗΠΕΘΙ ο νέος κρατικός οργανισμός θα επιδοτηθεί με δεκαπέντε εκατομμύρια δραχμές. Σε δημοσιεύματα τον Οκτώβρη του 1983, διαβάζουμε: «Οδηγούν τον Ο.Η.Θ σε αυτοδιάλυση»,[15] «Πολλές επιφυλάξεις για το νέο Θέατρο...Ιδρύεται σε βάρος των δυο άλλων οργανισμών».[16] Ο Γιώργος Νάκος αναφέρει χαρακτηριστικά σε δημοσίευση του στον *Πρωινό Λόγό*:[17] «Το Θεατρικό Εργαστήρι Ηπείρου είναι ένα θέατρο που δουλεύει έξω από το εμπορευματοποιημένο κύκλωμα, καμία επιχορήγηση , κανένα υπουργείο....Χωρίς στελέχη η επαρχία θα είναι καταδικασμένη να καταναλώνει και όχι να παράγει πολιτισμό...Τα ημικρατικά και τα δημοτικά θέατρα θα καταλήξουν γραφεία μετάκλησης καλλιτεχνών που θα έχουν μόνιμα στραμμένα τα βλέμματα τους στο κέντρο».

Οι εκτενείς επιστολές του κ. Νάκου δημοσιεύονται σε όλες τις εφημερίδες. Αντιδράσεις όμως υπάρχουν και από τον ΟΗΘ. Όταν ξαφνικά πληροφορούνται από τις αθηναϊκές εφημερίδες την ίδρυση του Δημοτικού θεάτρου δημιουργούνται σοβαρές διαφωνίες μεταξύ των μελών του, με αποτέλεσμα την παραίτηση του προέδρου του ΔΣ, κ. Ευάγγελου Φαρμάκη,[18] σε επιστολή του, που δημοσιεύεται σχεδόν σε όλες τις εφημερίδες, αναφέρει πως: «Η προσωπική μου θέση είναι η προσωρινή αναστολή της λειτουργεία επαγγελματικού θεάτρου και η συνέχεια της

[8] «Σύσκεψη δημάρχων για το Θέατρο», εφ. *Ελευθερία*, 23.6.1983, σ.1.

[9] «Πνευματική Αποκέντρωση: Τα Γιάννινα διεκδικούν δημιουργία Δημοτικού θεάτρου», εφ. *Πρωινά Νέα*, 24.6.1983, σ. 1.

[10] «Διαφώνησαν οι δήμαρχοι για την έδρα», εφ. *Ελευθερία*, 1.7.1983, σ.3.

[11] «Ομόφωνα αποδέχτηκαν την ίδρυση Δημοτικού Θεάτρου. Άρνηση για έδρα στην Άρτα», εφ. *Ηπειρωτικός Αγώνας*, 29.6.1983, σ. 1.

[12] «Ομόφωνα αποφασίστηκε η Δημιουργία Περιφερειακού Δημοτικού Θεάτρου», εφ. *Πρωινά Νέα*, 30.6.1983, σσ. 1, 4.

[13] «Εισιτήρια της Εργατικής Εστίας για το Δημοτ. Θέατρο θα μετονομασθεί ΔΗΠΕΘΗ", εφ. *Πρωινός Λόγος*, 8.2.1985, σ. 2.

[14] Νάκος, «Μια άλλη πρόταση», εφ. *Ελευθερία*, 24.7.1985, σ. 5.

[15] «Οδηγούν τον Ο.Η.Θ. σε Αυτοδιάλυση», εφ. *Πρωινός Λόγος*,11.10.1983, σ. 2.

[16] «Πολλές επιφυλάξεις για το νέο Θέατρο», εφ. *Πρωινός Λόγος*, 13.10.1983, σ. 1-2.

[17] «Στα μέσα του Φλεβάρη οι πρώτες εμφανίσεις του Θ.Ε.Η.», εφ. *Πρωινός Λόγος* , 3.2.1983, σ. 7.

[18] «Παραιτήθη ο Πρόεδρος του Ο.Η.Θ. κ. Φαρμάκης», εφ. *Πρωινά Νέα*, 21.10.1983, σ. 1.

λειτουργείας όλων των άλλων τμημάτων, ερασιτεχνική σκηνή, κινηματογραφική λέσχη, μουσικό τμήμα, καθώς άποψη μου είναι πως χωρίς σοβαρή επιχορήγηση από το Υπουργείο Πολιτισμού, η αποτυχία του επαγγελματικού θεάτρου, κάτω απ' αυτές τις προοπτικές είναι σίγουρη». Η άλλη άποψη, του κ. Γκόγκου, νυν προέδρου του ΟΗΘ είναι πως πρέπει να διατηρηθεί και να λειτουργήσει παράλληλα με το Δημοτικό Θέατρο.[19] Να προσθέσουμε, σε αυτό το σημείο την άποψη που παραθέτει, σχολιάζοντας την επικαιρότητα, ο κ. Κασσωπαίος: «Δηλαδή, ένα χρόνο στο γύψο ο καημένος ο ΟΗΘ... Τύφλα να έχει η χούντα μπροστά σε αυτά τα καμώματα».[20] Τα μέλη του ΟΗΘ δεν θα σταματήσουν εκεί, αλλά θα φτάσουν να υποβάλλουν ερώτημα στη Βουλή, ζητώντας να συνεχιστεί η χρηματοδότηση. Η απάντηση της υπουργού Μελίνας Μερκούρη θα δημοσιευτεί στην εφημερίδα Ηπειρωτικός Αγώνας:[21] «Εξυπακούεται, ότι εφόσον –στα πλαίσια της θεατρικής πολιτικής– επιχορηγούνται τα Δημοτικά Περιφερειακά θέατρα δεν είναι εφικτή η χρηματοδότηση και άλλων επαγγελματικών φορέων στην ίδια τουλάχιστον πόλη [...]. Το ΥΠΠΕ έχει εκφράσει την ευχή της στενής συνεργασίας των ΔΗΠΕΘΕ με τα λειτουργούντα μέχρι τότε επαγγελματικά θέατρα. Αυτό έγινε και στη Βέροια με το Μακεδονικό Θέατρο και στη Λάρισα με το Θεσσαλικό θέατρο».

Ένα άλλο θέμα, το οποίο απασχολεί τον ημερήσιο τύπο είναι η έλλειψη θεατρικού χώρου. Η μόνη θεατρική στέγη είναι το θέατρο Καμπέρειο, το οποίο παραχωρήθηκε από τη Μητρόπολη Ιωαννίνων στον ΟΗΘ. Οι περιοδεύοντες θίασοι που έρχονται από την Αθήνα πολύ συχνά παρουσιάζουν τις παραστάσεις τους σε κινηματοθέατρα, όπως το *Παλλάδιο* και ο *Ορφέας*. Το Θεατρικό Εργαστήρι Ηπείρου, μην έχοντας στέγη στην πόλη των Ιωαννίνων στα πρώτα του βήματα, θα κάνει πρεμιέρα σε χωριά της Άρτας, της Θεσπρωτίας και της ευρύτερης περιοχής της Ηπείρου, μιλώντας για θεατρική αποκέντρωση. Ο κ. Νάκος σε δημοσίευμα του με τίτλο πολιτιστική ίσχναση το Φεβρουάριο του 1983 αναφέρει χαρακτηριστικά: «Επειδή πιστεύουμε πως ο μαρασμός των πολιτιστικών φορέων χρωστιέται στην ανυπαρξία υποδομής, γι' αυτό το τονίσαμε και θα τονίζουμε μόνιμα και απελπιστικά αυτήν την κυρίαρχη ανάγκη ΝΑ ΑΞΙΟΠΟΙΗΘΟΥΝ ΧΩΡΟΙ με τη βοήθεια όλων των φορέων και ν' αποδοθούν για πολιτιστικό έργο. Οι χώροι υπάρχουν, εκείνο που λείπει είναι το μεράκι και η φαντασία».[22] Η ανάγκη αυτή εξακολουθεί να υπάρχει μέχρι και το 1985 όπου σε δημοσίευμα πληροφορούμαστε πως ο Δήμος Ιωαννιτών θα νοικιάσει το Παλλάδιο,[23] και ο *Επιθεωρητής* θα παιχτεί εκεί.

Τη θεατρική επικαιρότητα των τριών αυτών ετών απασχόλησε και ο καλλιτεχνικός Διευθυντής του ΔΗΠΕΘΙ. Ο Νίκος Παπαδάκης, γνωστός στην πόλης μας σκηνοθέτης από τη δράση του στον ΟΗΘ, προσλήφθηκε Καλλιτεχνικός Διευθυντής το Νοέμβριο του 1983.[24] Η θέση θα προκηρυχθεί πάλι, μετά από ένα χρόνο, και ο Παπαδάκης θα συνεχίσει το έργο του μέχρι το 1987. Ο Νάκος επανέρχεται, σε άρθρο του με τίτλο: «Κάτι δεν πάει καλά στο Δημοτικό θέατρο: Υπερφίαλα προγράμματα, προβλέψεις για υπέρμετρες δαπάνες και "σημαδεμένη τράπουλα"» κάνει υπαινιγμούς για έλλειψη διαφάνειας.[25] Συγκεκριμένα αναφέρει: «Οι αδέξιοι χειρισμοί, οι αστόχαστες επιλογές και η έλλειψη ευαισθησίας, πάνε να διασύρουν μια σωστή πολιτική και

[19] «Σε συνέντευξη τύπου για την πορεία του Ο.Η.Θ.», εφ. *Πρωινά Νέα*, 6.11.1983, σ. 1.

[20] Ι. Κασσωπαίος, «Διαπιστώσεις: Να διατηρηθεί ο Ο.Η.Θ.», εφ. *Πρωινά Νέα*, 18.11.1983, σ. 2.

[21] «Το Υπουργείο Πολιτισμού για τον Ο.Η.Θ.», εφ. *Ηπειρωτικός Αγώνας*, 13.3.1984, σ. 1.

[22] Νάκος, «Πολιτιστική Ίσχναση», εφ. *Ελευθερία*, 11.10.1983, σ. 3.

[23] «Πολιτιστική αίθουσα θα αποκτήσει ο Δήμος: Σκέψεις για να νοικιαστεί το Παλλάδιο», εφ. *Ηπειρωτικός Αγών*, 30.12.1984, σ. 1.

[24] «Προσλήφθηκε ο καλλιτεχνικός Δ/ντης του Δημοτικού θεάτρου», εφ. *Πρωινός Λόγος*, 12.11.1983, σ. 7.

[25] Νάκος, «Κάτι δεν πάει καλά στο Δημοτικό Περιφ. Θέατρο», εφ. *Πρωινός Λόγος*, 20.10.1985, σ. 5.

να καταρρακώσουν πριν ακόμα καλά-καλά σταθεί στα πόδια του, τον θεσμό των Δημοτικών θεάτρων».[26] Σε ανάλογα πλαίσια κινείται η κριτική του ηθοποιού Χάρη Αναστασίου, ο οποίος συνεργάστηκε με το ΔΗΠΕΘΙ στα δυο πρώτα θεατρικά έργα και έπειτα η συνεργασία έληξε για απροσδιόριστους για τον ίδιο λόγους, σε δημοσίευσή του στην εφημερίδα *Ελευθερία* τον Ιούλιο του 1985,[27] θίγει το θέμα των δημοκρατικών διαδικασιών, σύμφωνα με τις οποίες λειτουργεί το ΔΣ, η Καλλιτεχνική Επιτροπή και ο Καλλιτεχνικός Διευθυντής.

Ωστόσο το ΔΗΠΕΘΙ προσπαθεί συνεχώς να αποδείξει πως υπηρετεί ένα θέατρο ηπειρωτικό. Την πρώτη περίοδο λειτουργίας του συνεργάσθηκε κατά το δυνατόν, με τους κυριότερους πολιτιστικούς φορείς των Ιωαννίνων και ειδικότερα με τον Οργανισμό Ηπειρωτικού Θεάτρου (ΟΗΘ), το Θεατρικό Εργαστήρι Ηπείρου (ΘΕΗ) και την κοινότητα νέων Κάστρου. Στα δύο πρώτα χρόνια λειτουργίας του θα καταφέρει να ανεβάσει επτά θεατρικά έργα, να δώσει παραστάσεις στα Γιάννενα, την Ήπειρο και άλλα μέρη της Ελλάδας. Επίσης, να εγκαινιάσει Παιδική Σκηνή, να ανεβάσει έργο ηπειρώτη συγγραφέα με ηπειρωτικό θέμα, να προκηρύξει δυο διαγωνισμούς συγγραφής θεατρικών έργων: α) με θέμα που να αφορά τα κοινωνικά προβλήματα του Ηπειρωτικού χώρου και β) παιδικό θεατρικό έργο που να αφορά τα παιδιά της Ηπείρου.[28] Τέλος να ιδρύσει Εργαστήρι Παραδοσιακής Ηπειρωτικής Μουσικής και να λειτουργήσει θεατρική βιβλιοθήκη στα γραφεία του.

Όλα τα παραπάνω συνηγορούν στο να έχουμε μια ανθοφορία οικονομική, σύμφωνα με δημοσίευμα της εφημερίδας Ηπειρωτικός Αγών,[29] όπου πληροφορούμαστε πως οι εισπράξεις από τις παραστάσεις ανέρχονται στο ποσό των 86.000 δραχμών, ποσό μεγάλο για τα δεδομένα της εποχής. Διαβάζουμε τους τίτλους των εφημερίδων προς το τέλος του 1985 στην εφημερίδα *Πρωινά Νέα*, που φιλοξενεί τη δήλωση της υπουργού Πολιτισμού: «Ο Απολογισμός της διετίας φανερώνει πως ρίζωσαν τα Δημοτικά θέατρα».[30] Στην εφημερίδα *Ηπειρωτικός Αγών*: «Σταθερή Ανοδική Πορεία του Δη.πε.θι τη χρονιά που πέρασε».[31] «Πλούσια η προσφορά του Δημοτικού θεάτρου στην περιοχή μας»,[32] στην εφημερίδα *Ελευθερία*: «*Ο επιθεωρητής*: μια παράσταση που ξεπερνάει τα επαρχιακά μέτρα. Το Δημοτικό Θέατρο απέδειξε περίτρανα ότι πέτυχε το σκοπό του: αυτοδύναμη πολιτιστική ζωή στην περιφέρεια».[33]

Κλείνοντας και επισκοπώντας τις τελευταίες αναφορές στο Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Ιωαννίνων (ΔΗΠΕΘΙ), οδηγούμαστε στο συμπέρασμα ότι παρά την επιφυλακτική έως και αρνητική θέση που είχαν τα έντυπα τα δυο πρώτα χρόνια, το ΔΗΠΕΘΕ Ιωαννίνων γνωρίζει τελικά την αποδοχή του Τύπου και κατ' επέκταση της τοπικής κοινωνίας, την οποία αντικατοπτρίζει. Ο τοπικός ημερήσιος Τύπος καταφέρνει να αποτυπώσει το μεγάλο ενδιαφέρον των πολιτών για το νέο Θέατρο, που αποτελεί, όπως χαρακτηριστικά ανέφεραν «το κύτταρο», γύρω από το οποίο θα αναπτυχθεί και θα στεριώσει στον τόπο μας η θεατρική παιδεία.

---

[26] Νάκος, «Για να αναζωογονηθεί η θεατρική κίνηση στην Ήπειρο», εφ. *Πρωινός Λόγος*, 26.7.1985, σ. 5.

[27] Χάρης Αναστασίου, «Αγωνία και Ερωτήματα ενός Ηθοποιού», εφ. *Ελευθερία*, 2.7.1985, σ. 4.

[28] «Θέατρο: Διαγωνισμό θεατρικού έργου προκήρυξε το Δηπεθι», εφ. *Πρωινά Νέα*, 28.11.1984, σ. 3.

[29] «Ανατομία στην μέχρι σήμερα παρουσία του Δηπεθι. Δυο χρόνια ζωής, δύο χρόνια προσφοράς», εφ. *Ηπειρωτικός Αγών*, 9.10.1985, σ. 8.

[30] Μελίνα Μερκούρη, «Ρίζωσαν τα Δημοτικά θέατρα», εφ. *Πρωινά Νέα*, 8.12.1985, σ. 4.

[31] «Σταθερή ανοδική πορεία του Δη.πε.θι», εφ. *Ηπειρωτικός Αγών*, 12.6.1985, σ. 8.

[32] «Πλούσια η προσφορά του Δημοτικού θεάτρου στην πόλη μας», εφ. *Πρωινά Νέα*, 9.5.1985, σ. 2.

[33] «*Ο επιθεωρητής*: μια παράσταση που ξεπερνάει τα επαρχιακά μέτρα», εφ. *Ελευθερία*, 24.12.1985, σ. 5.

Παράρτημα:

Παραστασιογραφία ΔΗΠΕΘΕ Ιωαννίνων

Ερρίκος Ίψεν: *Ο Εχθρός του Λαού*
Μετάφραση: Λέων Κουκούλας
Σκηνοθεσία: Νίκος Παπαδάκης
Σκηνικά-Κοστούμια: Ρένα Γεωργιάδου
Δραματουργική επεξεργασία: Χρήστος Τσάγκας, Νίκος Παπαδάκης
Μουσική-Ηχητική επιμέλεια: Χρήστος Τσάγκας
Χειμερινή περίοδος 1983-1984, Κεντρική Σκηνή
Έναρξη 3.02.1984 – Παραστάσεις 31 – Θεατές 3.361
Χώρος-τόποι παραστάσεων: θέατρο Καμπέρειο και περιοδεία
(Εναρκτήριο έργο ΔΗΠΕΘΕ Ιωαννίνων)

Μανώλης Κορρές : *Το Διπλανό Κρεβάτι*
Σκηνοθεσία: Νίκος Περέλης
Σκηνικά-Κοστούμια: Φαίδων Πατρικαλάκης
Μουσική: Θέσια Παναγιώτου
Βοηθός σκηνοθέτη: Σάσα Καζέλη
Χειμερινή περίοδος 1983-1984, Κεντρική Σκηνή
Έναρξη 17.03.1984 – Παραστάσεις 35 – Θεατές 6.199
Χώρος-τόποι παραστάσεων: θέατρο Καμπέρειο και περιοδεία.

Ιάκωβος Καμπανέλλης: *Η Αυλή των Θαυμάτων*
Σκηνοθεσία: Τάκης Βουτέρης
Σκηνικά-Κοστούμια: Αφροδίτη Κουτσουδάκη
Μουσική: Νίκος Γεωργούσης
Βοηθός σκηνοθέτη: Μιχάλης Μπίζιος
Θερινή περίοδος 1983-1984, Κεντρική Σκηνή
Έναρξη 14.07.1984 – Παραστάσεις 36 – Θεατές 16.500
Χώρος-τόποι παραστάσεων: υπαίθριο θέατρο ΕΗΜ και περιοδεία.

Γιώργος Αρμένης: *Η Πρόβα*
Σκηνοθεσία: Νίκος Παπαδάκης
Σκηνικά-Κοστούμια: Κυριάκος Ρόκος
Μουσική: Σταύρος Χατζηιωάννου
Θεατρική περίοδος 1984-1985, Κεντρική Σκηνή
Έναρξη 30.11.1984 – Παραστάσεις 105 – Θεατές 34.882
Χώρος-τόποι παραστάσεων: θέατρο Καμπέρειο, υπαίθριο θέατρο ΕΗΜ, συνοικίες Ιωαννίνων και περιοδεία

Ζώρζ Σαρρή: *Ενωμένοι Ποτέ Χαμένοι*
Σκηνοθεσία: Γιάννης Καραχισαρίδης
Σκηνικά-Κοστούμια: Αντώνης Χαλκιάς

Μουσική: Νίκος Λαδοβρέχης
Χορογραφίες: Έρση Σειρλή
Στίχοι τραγουδιών: Αργυρώ Κοκορέλη
Χειμερινή περίοδος 1984-1985, Παιδική Σκηνή
Έναρξη 30.12.1984 – Παραστάσεις 36 – Θεατές 10.283
Χώρος-τόποι παραστάσεων: θέατρο Καμπέρειο και περιοδεία
Εναρκτήριο έργο της Νεανικής – Παιδικής Σκηνής του ΔΗΠΕΘΕ Ιωαννίνων

Γιώργος Διαλεγμένος: *Μάνα*, *Μητέρα*, *Μαμά*
Σκηνοθεσία: Γιώργος Διαλεγμένος
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιώργος Διαλεγμένος
Μουσική: Σοφία Πετροπούλου
Χειμερινή περίοδος 1984-1985, Κεντρική Σκηνή
Έναρξη 25.01.85 – Παραστάσεις 52 – Θεατές 8.322
Χώρος-τόποι παραστάσεων: θέατρο Καμπέρειο και περιοδεία.

Νικολάι Γκόγκολ: *Ο Επιθεωρητής*
Μετάφραση: Κώστας Σταματίου
Σκηνοθεσία: Νίκος Παπαδάκης
Σκηνικά-Κοστούμια: Ιωάννα Μανωλεδάκη
Μουσική: Αίγλη Χαβά-Βάγια
Χειμερινή περίοδος 1985-1986, Κεντρική Σκηνή
Έναρξη 19.12.85 – Παραστάσεις 35 – Θεατές 5.087
Χώρος-τόποι παραστάσεων: κινηματοθέατρο Παλλάδιον και περιοδεία

Γραπτά τεκμήρια και υποκριτική

ΑΛΕΞΙΑ ΑΛΤΟΥΒΑ

Μαθήματα Υποκριτικής μέσω του περιοδικού Τύπου στον Μεσοπόλεμο

> Γενικά ο ηθοποιός δουλεύοντας την έκφρασή του φροντίζει να απορρίψη και να εξαφανίση κάθε τι το περιττό, κάθε τι το άσκοπο και το μη σημαντικό, αποβλέποντας να παρουσιάση μέσα σε μικρά χρονικά πλαίσια, μεγάλης διάρκειας και σημασίας γεγονότα.
>
> Τάκης Μουζενίδης (1938)[1]

Είναι δεδομένη η σημασία του Τύπου για τη θεατρολογική έρευνα καθώς σε αυτόν αποτυπώνονται καλειδοσκοπικά οι τάσεις και τα πεπραγμένα της θεατρικής ζωής της εκάστοτε εποχής. Τα τελευταία χρόνια έχει εντατικοποιηθεί η προσπάθεια που γίνεται σε επίπεδο ακαδημαϊκής έρευνας μέσω κυρίως επιδοτούμενων προγραμμάτων για την αποδελτίωση και καταγραφή των δημοσιευμάτων που αφορούν στην τέχνη του θεάτρου. Στο Εργαστήριο Έρευνας και Τεκμηρίωσης του Νεοελληνικού Θεάτρου που ιδρύθηκε πρόσφατα στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ φυλάσσονται δύο προγράμματα βασικής έρευνας με σχετικό αντικείμενο: το πρόγραμμα με τίτλο «Έρευνα και σύνταξη βιβλιογραφίας της ελληνικής θεατρολογίας (1900-2005). Πηγές και επιστημονικές μελέτες» που υλοποιήθηκε την περίοδο 2004-2007 με επιστημονικό υπεύθυνο τον Επίτιμο Καθηγητή Βάλτερ Πούχνερ,[2] καθώς και το νεώτερο έργο με τίτλο: «Πολιτισμικές διαμεσολαβήσεις και διαμόρφωση του "Εθνικού χαρακτήρα" στον περιοδικό Τύπο του 19ου αιώνα (Χρυσαλλίς)» που εκπονήθηκε την περίοδο 2007-2015 με συντονίστρια την Ομότιμη Καθηγήτρια Άννα Ταμπάκη.[3] Αντίστοιχα προγράμματα εξάλλου έχει υλοποιήσει το ίδιο Τμήμα ή εκπονούνται σε οικεία Τμήματα και Ερευνητικά Κέντρα της ημεδαπής.

Ωστόσο, παρά τα αξιόλογα αποτελέσματα των μακροχρόνιων αυτών ερευνών, εξακολουθούν να υπάρχουν κενά στην αποδελτίωση και καταγραφή των σχετικών με το θέατρο δημοσι-

[1] Τάκης Μουζενίδης, «Ο χορός σα στοιχείο της υποκριτικής. Δύο άρθρα του σκηνοθέτου κ. Τάκη Μουζενίδη», *Τα Παρασκήνια*, τχ. 32, 24.12.1938, σ. 5.

[2] Για μια σφαιρική περιγραφή του προγράμματος βλ. Ίλια Λακίδου, «"Ελληνική Θεατρολογική Βιβλιογραφία 1900-2005/16": Ένα ερευνητικό πρόγραμμα εν εξελίξει», στον τόμο Αλεξία Αλτουβά (επιμ.), *Πηγές της έρευνας στη σύγχρονη Ελληνική Θεατρολογία: Πρακτικά Επετειακού Συνεδρίου για τα 20 χρόνια λειτουργίας του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών*, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, Αθήνα 2021, σσ. 99-106 https://synergasia.uoa.gr/modules/document/file.php/THEATRE101/1612%20piges%20tis%20ereynas.pdf.

[3] Βλ. σχετικά στην επίσημη ιστοσελίδα του προγράμματος στο https://chrisalis.theatre.uoa.gr/index.php/el/ (ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης 25.10.2024).

ευμάτων καθώς και στη συγκριτολογική μελέτη και αξιοποίηση των πορισμάτων. Το πρόβλημα γίνεται μεγαλύτερο όταν ζητούμενο της έρευνας αποτελεί ένα πιο ειδικό πεδίο, όπως είναι οι διαφορετικές εκφάνσεις της υποκριτικής ή δραματικής τέχνης. Στόχος της παρούσας ανακοίνωσης είναι μέσα από δημοσιεύματα του περιοδικού Τύπου της τελευταίας πενταετίας του Μεσοπολέμου που εστιάζουν σε θέματα υποκριτικής να αντλήσει στοιχεία που θα διαφωτίσουν ζητήματα πρόσληψης, σκηνικής εφαρμογής κι εξέλιξης της υποκριτικής τέχνης στο ελληνικό θέατρο.

Σε όλη τη διάρκεια του Μεσοπολέμου οι σημαντικές τομές που επιφέρουν γεγονότα όπως οι Δελφικές Εορτές, η ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου, η δημιουργία δραματικών σχολών και πρωτοπόρων θεατρικών σχημάτων ή θιάσων, η ανάδυση σημαντικών σκηνοθετών και άλλων μορφών της εγχώριας σκηνής για τη θεατρική ιστορία του τόπου, αποτυπώνονται στον περιοδικό Τύπο με αναλυτικά δημοσιεύματα που υπογράφουν σημαντικές φυσιογνωμίες του χώρου.[4]

Από τον μεγάλο όγκο του σχετικού υλικού στην παρούσα ανακοίνωση θα επικεντρωθούμε σε συγκεκριμένα άρθρα που δημοσιεύτηκαν στον περιοδικό Τύπο –θεατρικό και όχι αμιγώς θεατρικό– την περίοδο 1935-1939, τα οποία εστιάζουν σε ζητήματα υποκριτικής. Πρόκειται για δημοσιεύματα που φιλοξενούνται στα περιοδικά: *Νεοελληνικά Γράμματα*, *Θέατρο*, *Θεατρική Τέχνη* και *Παρασκήνια*, τα οποία αναπαράγουν απόψεις των Τάκη Μουζενίδη, Σωκράτη Καραντινού, Γιαννούλη Σαραντίδη, Γεωργίου Πράτσικα, Θάνου Κωτσόπουλου και Φώτου Πολίτη. Αφού περιγραφεί με συνοπτικό τρόπο το περιεχόμενο και οι λόγοι που τα καθιστούν σημαντικά κυρίως για τα στοιχεία νεωτερικότητας που προτάσσουν στην εγχώρια σκηνική πράξη και θεώρηση της δραματικής τέχνης κατά την περίοδο δημοσίευσής τους, στη συνέχεια θα αναλυθούν οι κεντρικοί θεματικοί άξονες στους οποίους συγκλίνουν με στόχο τη σφαιρική προσέγγιση του πλαισίου διαμόρφωσης της ελληνικής υποκριτικής.

1. Περί της πνευματικής ή ποιητικής σκηνικής δημιουργίας

Τον Δεκέμβριο του 1936 ο Γιαννούλης Σαραντίδης βρίσκεται ανάμεσα στην Πάτρα, όπου έχει ξεκινήσει πρόβες με τον θίασο της Μαρίκας για το έργο του André Josset *Ελισάβετ ή Η γυναίκα δίχως άνδρα* –με το οποίο η Κοτοπούλη εγκαινίασε το Ρεξ τον Φεβρουάριο του 1937–, και την Αθήνα, προκειμένου να επιβλέψει τις σκηνικές εγκαταστάσεις του νέου θεάτρου. Άρτι αφιχθείς ακόμα από το Παρίσι, έχοντας ως περγαμηνές τη συνεργασία του με τον Jacques Copeau, ο Σαραντίδης, σε συνέντευξη που παραχωρεί στον Μανώλη Σκουλούδη και δημοσιεύεται στο περιοδικό *Νεοελληνικά Γράμματα*, μεταφέρει το ιδεολογικό πλαίσιο της γαλλικής πρωτοπορίας και θέτει στο επίκεντρο της θεατρικής προσπάθειας κι εργασίας τον ηθοποιό ως φορέα του «Λόγου».[5]

Φιλοδοξία του είναι να εφαρμόσει και στην ελληνική σκηνή τα πιστεύω της Σχολής του Vieux Colombier και των συνεχιστών του, μελών του Καρτέλ. Μέσα από μια ιστορική ανα-

[4] Για μια σφαιρική εικόνα της θεατρικής πραγματικότητας της περιόδου στο εγχώριο θέατρο βλ. την παρακάτω βασική βιβλιογραφία: Αρετή Βασιλείου, *Εκσυγχρονισμός ή παράδοση; Το θέατρο πρόζας στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2005· Βαρβάρα Γεωργοπούλου, *Η θεατρική κριτική στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, Αθήνα, Αιγόκερως, τόμ. Α΄, 2008, τόμ. Β΄, 2009· Μανώλης Σειραγάκης, *Το ελαφρό μουσικό θέατρο στη μεσοπολεμική Αθήνα*, τόμ Α΄, *Τα γεγονότα και τα ζητήματα* και τόμ Β΄, *Οι άνθρωποι και τα έργα*, Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη, 2009· Αντώνης Γλυτζουρής, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα*, *Η ανάδυση και η εδραίωση της τέχνης του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο*, Ηράκλειο Κρήτης, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2011.

[5] Μανώλης Σκουλούδης, «Θέατρο – Ηθοποιοί – Σκηνοθέτες. Συνέντευξη του σκηνοθέτη κ. Γιαννούλη Σαραντίδη με τον συνεργάτη μας κ. Μαν. Σκουλούδη», *Νεοελληνικά Γράμματα*, τχ. 1, 12.12.1936, σ. 9.

δρομή και αντιπαραβάλλοντας τα ιδανικά του νέου κινήματος στην παλαιότερη επικρατούσα τάση του ακραίου ρεαλισμού που είχε εισάγει ο Antoine στη σκηνική πράξη, ο Σαραντίδης υπογραμμίζει την ανάγκη επαναφοράς της ποίησης στο θέατρο και προβάλλει το πρότυπο του ηθοποιού που είναι ικανός να αναπληρώσει κάθε σκηνικό αξεσουάρ για να κινητοποιήσει τη φαντασία του θεατή και να υποβάλει όλη την αντικειμενικότητα της παράστασης με τον λόγο και το παίξιμό του.

«Τα έργα δεν πρέπει να "παριστάνωνται" αλλά να "υποβάλλωνται" στον θεατή».[6] Ο ηθοποιός γίνεται κυρίαρχος της σκηνής και φορέας του σκηνικού λόγου. Στόχος της καλλιτεχνικής του πραγμάτωσης είναι μέσω του λόγου και του παιξίματός του να επιτύχει την «ανάπτυξη της ατμόσφαιρας εκείνης που λέγεται Ποίηση του θεάτρου».[7] Μπρος σε αυτή την προοπτική ο ηθοποιός αποτελεί για τον Σαραντίδη τον βασικότερο παράγοντα της θεατρικής παράστασης, όμως, προκειμένου να φτάσει στο επιθυμητό αποτέλεσμα, χρειάζεται σκληρή προπαίδευση, επαρκής χρόνος δοκιμών, ικανότητα καλλιτεχνικής έκφρασης και πειθαρχία στις επιταγές του συγγραφέα.

2. Περί της καλλιτεχνικής δημιουργίας και της σωματικής έκφρασης

Το 1938, ο Τάκης Μουζενίδης έχει μόλις επιστρέψει από τη Γερμανία, όπου παρακολούθησε τη δουλειά των Γιούργκεν Φέλινγκ [Jürgen Fehling] και Γκούσταβ Γκρύντγκενς [Gustaf Gründgens] σε Βερολίνο και Αμβούργο, έχει διοριστεί σκηνοθέτης και διδάσκει στη Δραματική Σχολή του Βασιλικού Θεάτρου.[8] Παράλληλα ξεκινάει τη συνεργασία του με το περιοδικό *Παρασκήνια* όπου, στο τέλος του ίδιου έτους, δημοσιεύει δύο εκτενή άρθρα υπό τον γενικό τίτλο «Αισθητική του θεάτρου» και υπότιτλο «Ο χορός σα στοιχείο της υποκριτικής»,[9] που φέρουν έντονα τις επιρροές της γερμανικής σχολής, που γνωρίζει καλά, καθώς και του δασκάλου του Φώτου Πολίτη.

Σε αυτά ο Μουζενίδης εστιάζει στο θέμα της δημιουργίας του ρόλου, δηλαδή της σωματοποίησης των δραματικών προσώπων, όπως τα σκιαγράφησε ο συγγραφέας, στοιχείο που θεωρεί την επιτομή της υποκριτικής τέχνης. Ως προς τη διαδικασία αυτή, διαχωρίζει την ιδιότητα του μίμου που απλώς αντιγράφει τη φύση από αυτή του υποκριτή, ο οποίος οφείλει να έχει ως απώτερο στόχο τη σύνδεση του αληθινού με το ωραίο, προκειμένου να αναδείξει την «ανώτερη πραγματικότητα» σε καλλιτεχνική δημιουργία:

> Απόδειξη πως δύο μίμοι που αντιγράφουν ένα πρόσωπο μοιάζουν καταπληκτικά γιατί τότε είναι καλοί τεχνίτες όταν πλησιάζουν πιστά το πρωτότυπο. Ενώ σ' αντίθεση δύο καλλιτέχνες που ξεκινούν απ' τον ίδιο δραματικό χαρακτήρα διαφέρουν βασικά και ακολουθούν δικούς τους, προσωπικούς δρόμους. Η υψηλότερη αποστολή κάθε τέχνης είνε να δίδη την ανώτερη πραγματικότητα και ο ηθοποιός οφείλει να ξέρη πως δεν πρέπει να μιμήται τη φύση ούτε όμως και να την ιδεαλιστικο-

[6] *Ό.π.*

[7] *Ό.π.*

[8] Για τον Τάκη Μουζενίδη και την πορεία του στο ελληνικό θέατρο βλ. στο Αντώνης Γλυτζουρής, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2001, σσ. 639-640.

[9] Τάκης Μουζενίδης, «Αισθητική του θεάτρου: Ο χορός σα στοιχείο της υποκριτικής. Δύο άρθρα του σκηνοθέτου κ. Τάκη Μουζενίδη», *Τα Παρασκήνια*, τχ. 31, 17.12.1938, σσ. 1, 4 και Μουζενίδης, «Ο χορός σα στοιχείο της υποκριτικής», τχ. 32, σ. 5.

> ποιή απόλυτα, μα στη δημιουργική του τάση να προσπαθή να ενώνη το αληθινό με το ωραίο.[10]

Αναπαράγοντας παγιωμένες απόψεις περί της ποιητικότητας στην τέχνη με αναφορές στον Goethe και το έργο του *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, περιγράφει τη δημιουργική εξέλιξη του ηθοποιού ως μια πορεία αναζήτησης της ποιητικής αλήθειας, η οποία επιτυγχάνεται μέσω της φαντασίας, της προσωπικής αισθητικής και καλλιέργειας με βασικά εργαλεία την τέχνη του λόγου και την πλαστική κίνηση.

Πρότυπο γίνεται ο καλλιτέχνης εκείνος που θα καταφέρει να ξεχωρίσει για τον εσωτερικό του ρυθμό και που θα τολμήσει να ξεφύγει από τα τετριμμένα και να επιβληθεί στον χώρο με την προσωπικότητά του. Αυτή είναι που αποτυπώνεται στην προσωπική ενέργεια, η οποία εξωτερικεύει την ανθρώπινη ζωή μέσω της σωματικής έκφρασης.

Με αφετηρία τις αισθητικές απόψεις του Φώτου Πολίτη περί υποκριτικής τέχνης που βασίζονταν στον συνδυασμό των αποχρώσεων της φωνής και των διαποικιλμών της κίνησης, δηλαδή λόγου και κίνησης, ο Μουζενίδης θεωρεί ότι:

> Πυρήνας της αισθητικής δημιουργίας του υποκριτή είνε η μουσική της ομιλίας και η συμμετρία των κινήσεων. Η δε καλλιτεχνική δύναμη ενός υποκριτή κρίνεται ανάλογα με το αίσθημα της μουσικής εναρμόνισης της φωνής και τη συμμετρική κινητική έκφραση που φανερώνει, και ανάλογα με τη φαντασία του.[11]

Το δίπολο λογική και συναίσθημα μεταφράζεται από τον ηθοποιό σε λόγο και κίνηση, όπου ο λόγος αποτελεί το μη ορατό μέρος της παράστασης ενώ η κίνηση το ορατό, καθώς δημιουργεί την εικόνα που αιχμαλωτίζει τον θεατή, προκαλώντας την ακούσια συμμετοχή του στα σκηνικά δρώμενα. Χρησιμοποιώντας μια σχεδόν μαθηματική ακολουθία (εσωτερικός ρυθμός → ρυθμική του σώματος → μουσικότητα της κίνησης → χορός) υπογραμμίζει τη διαχρονικά αδιάσπαστη ενότητα της υποκριτικής και χορευτικής τέχνης λέγοντας χαρακτηριστικά:

> Εκείνος που δεν μπορεί να εμπνέεται χορευτικά δεν θα μπορέση ποτέ να συλλάβη μιαν αληθινή τραγική ή κωμική μορφή σ' όλη της τη ψυχική και πλαστική υπόσταση.[12]

3. Περί διαμόρφωσης της αισθητικής και της τεχνικής του ηθοποιού

Αρκετά από τα δημοσιεύματα της περιόδου αφορούν την Νέα Δραματική Σχολή του Σωκράτη Καραντινού, που από το 1937 εργαζόταν ως θεατρικός κριτικός στα *Νεοελληνικά Γράμματα*, ενώ το 1938 εξέδωσε το περιοδικό *Θέατρο* ακριβώς για να προβάλλει το έργο της νέας σχολής. Και στα δύο περιοδικά δημοσιεύονται αναλυτικά άρθρα που περιγράφουν θέματα λειτουργίας αλλά και τη φιλοσοφία των μαθημάτων, ειδικά όσον αφορά την υποκριτική τέχνη και τη διδασκαλία της. Χαρακτηριστικό είναι το άρθρο με τίτλο «Η Νέα Δραματική Σχολή» που δημοσιεύεται στο περιοδικό *Θέατρο*, το οποίο ξεκινάει παραθέτοντας τη στοχοθεσία της σχολής:

[10] Μουζενίδης, «Αισθητική του θεάτρου: Ο χορός σα στοιχείο της υποκριτικής», σ. 1.
[11] *Ό.π.*, σ. 4.
[12] Μουζενίδης, «Ο χορός σα στοιχείο της υποκριτικής», σ. 5.

> Η Νέα Δραματική Σχολή ιδρύθηκε το 1933 από πέντ' έξη καλλιτέχνες κι επιστήμονες, που έτυχε να ταυτίζονται οι γενικές τους απόψεις για την τέχνη κι απαιτούσαν από το θέατρο, σαν αισθητική έκφραση, έμπνευση, ειλικρίνεια, πνευματική δικαίωση της τεχνικής του και προπαντός, τεχνική. Η αισθητική τους άποψη απλή στη θεωρία, ήταν τούτη. Βαθειά σύλληψη της ζωής και απόδραση του νοήματός της με ωμμορφιά και ρυθμό. Ρυθμός είναι το κύριο χαρακτηριστικό της τέχνης και η αφορμή της ευχαρίστησης που αισθανόμαστε από την εκδήλωσή της.[13]

Εκκινώντας από το ζητούμενο της αισθητικής καλλιέργειας του καλλιτέχνη, πρωταρχικό στόχο αποτελεί το πλαίσιο διαμόρφωσής της μέσω της διδασκαλίας μιας τεχνικής μεθόδου. Δίνεται έτσι έμφαση στους τρόπους εκπαίδευσης του ηθοποιού που οφείλουν να ακολουθούν πάντα τους νόμους και το νόημα της φύσης και της ζωής.[14] Δηλαδή ο Καραντινός στοχεύει στην ανάπτυξη της αισθητικής του ηθοποιού που οφείλει να βασίζεται στα στοιχεία της φύσης, ώστε να βοηθήσει τον καλλιτέχνη να αντλήσει έμπνευση και να μπορέσει στη συνέχεια να αποδώσει εκφραστικά μέσω της τέχνης του τη συγκίνηση που θα του δημιουργηθεί. Επιπλέον, έμφαση δίνεται και στο ζητούμενο της ελληνικότητας που μέσα από την ίδια οδό ο νέος ηθοποιός θα είναι ικανός να εκφράσει από σκηνής, βασιζόμενος στον αυθορμητισμό του και αποφεύγοντας τις φτωχές μιμήσεις ξένων προτύπων ή την αναπαραγωγή στερεοτύπων.

Ανάμεσα στους προτεινόμενους τρόπους μεθοδικής μόρφωσης των νέων ηθοποιών ουσιαστικό ρόλο παίζει ο αυτοσχεδιασμός, ως μέρος της γενικής προοπτικής να αναπτύξουν οι σπουδαστές κρίση και αντίληψη της τέχνης τους. Η ακολουθία έχει ως εξής: από μικρές λεκτικές φράσεις οδηγούνται στη σύνθεση μικρών σκηνών και στην ανακάλυψη της προσωπικής τους αλήθειας και έκφρασης με απώτερο στόχο τη μεθοδική σπουδή και το στήσιμο του ρόλου. Η τακτική προσέγγισης του ρόλου δεν ξεκινά από την απαγγελία μονολόγων της Αντιγόνης ή του Οιδίποδα, αλλά αντίθετα από τον απλό αυτοσχεδιασμό περνά σταδιακά σε διάφορα δραματικά είδη για να καταλήξει στο αρχαίο δράμα.

Επιπλέον, στο πλαίσιο της ανάγκης για αισθητική καλλιέργεια των ηθοποιών, ενδιαφέρον έχει η διοργάνωση εκπαιδευτικών περιοδειών για του φοιτητές της Σχολής σε πόλεις της επαρχίας (Ρέθυμνο, Ηράκλειο, Καλαμάτα, Λεχαινά, Αμαλιάδα, Άργος), που πραγματοποιήθηκαν στο πλαίσιο της γενικότερης θεώρησης της σύνδεσης της τέχνης με την καθημερινή ζωή και τη φύση, καθώς και της κυρίαρχης άποψης ότι η επαρχία έκρυβε την ελληνική λαϊκότητα και τον αγνό αυθορμητισμό που οι νέοι ηθοποιοί όφειλαν να γνωρίσουν για να διαμορφώσουν ανάλογη αισθητική αντίληψη.

---

[13] Σωκράτης Καραντινός, «Η Νέα Δραματική Σχολή», *Θέατρο*, τχ. 1, Μάρτιος 1938, σ. 4. Στο ίδιο άρθρο (σ. 11) αναφέρονται οι συνεργάτες και διδάσκοντες της Σχολής, που ήταν από τα ιδρυτικά μέλη οι Σπύρος Βασιλείου, Αντώνης Γιαννίδης, Δημήτρης Πικιώνης και Σωκράτης Καραντινός, καθώς και οι τακτικοί συνεργάτες Σέμνη Παπασπυρίδη-Καρούζου, Τέλλος Άγρας, Μαρίνος Καλλιγάς, Λίνος Πολίτης, Γιάννης Σιδέρης, Γεράσιμος Σπαταλάς, Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας. Περισσότερα για το ίδιο θέμα βλ. Γεωργοπούλου, *Η θεατρική κριτική στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, τόμ. Α΄, σσ. 208-212.

[14] Παρόμοιες απόψεις είχε καταθέσει ο Καραντινός νωρίτερα σε συνέντευξή του στον Γεώργιο Πράτσικα με θέμα τη λειτουργία της σχολής, βλ. Γεώργιος Πράτσικας, «Η Νέα Δραματική Σχολή», *Νεοελληνικά Γράμματα*, τχ. 17, 27.3.1937, σ. 9.

4. Περί της αισθητικής και της αγωγής του λόγου

Στο περιοδικό *Θέατρο* ο Καραντινός δημοσιεύει επιπλέον δύο εκτενή άρθρα υπό τον γενικό τίτλο: «Η τεχνική του θεάτρου», και υπότιτλο: «Η αγωγή του λόγου και ο ηθοποιός», που εστιάζουν σε ειδικά θέματα ορθοφωνίας και άρθρωσης και αποτελούν μέρος των μαθημάτων που διδάσκονταν στη Σχολή.[15] Πρόκειται για αποσπάσματα που αντλούνται από τη μελέτη του *Η αγωγή του λόγου*, η οποία έχει εκδοθεί ήδη από το 1933.[16]

Στα δημοσιεύματα αυτά γίνεται με πολύ συστηματικό τρόπο μια αναλυτική παρουσίαση των τρόπων απαγγελίας με χρήση τεχνικών όρων και συγκεκριμένα παραδείγματα. Ο Καραντινός μεταφέρει τους όρους από τα γερμανικά και τους παραθέτει παράλληλα με την ελληνική τους μετάφραση, εισάγοντας στο ελληνικό θέατρο τη βασική ορολογία αγωγής του λόγου. Προσπαθεί και επιτυγχάνει να κωδικοποιήσει τις διαφορετικές λειτουργίες της αναπνοής για την παραγωγή του ήχου, εξετάζοντας χωριστά την αναπνοή, το μπάσιμο του ήχου, τη συνήχηση και τους συνηχητικούς χώρους για την ορθοφωνία καθώς και θέματα εκφοράς των φθόγγων, ηχητικής συνέχειας του λόγου και αισθητικής, για την καλή άρθρωση.

Εξάλλου, με το ίδιο θέμα καταπιάνεται και ο Θάνος Κωτσόπουλος ήδη από το 1935, οπότε δημοσιεύει σε συνεχόμενα τεύχη του περιοδικού *Θεατρική Τέχνη* εκτενή σχετική μελέτη.[17] Φανερά επηρεασμένος από τη ρομαντική θεωρία του Σίλλερ, τον οποίο αναφέρει στην αρχή της μελέτης του, εστιάζει στα δίπολα: λογική και συναίσθημα, τεχνική και περιέχον, σώμα και «εγκεκλεισμένη ψυχή», προκειμένου να περιγράψει τα στάδια της υποκριτικής, τη διαδικασία επιβολής του ανεπτυγμένου λόγου στο πρωτόγονο ένστικτο, τη χρήση μεθόδου που θα οδηγήσει στην οργάνωση της καλλιτεχνικής έκφρασης, τους αισθητικούς κανόνες που θα περιφράξουν το αυθορμητικό είναι του ηθοποιού. Αναφέρει:

> Η έκφραση της συναισθηματικής πληρότητας διυλίζεται πρώτα μέσα στα νάματα του ενστίκτου και της πρωτόγονης μουσικής, για να περάσει αργότερα με την τελειοποίηση του ιδανικού συστήματος και της μόρφωσης στα στάδια της αισθητικής και της αψεγάδιαστης καλλιτεχνικής λειτουργίας.
>
> Ο λόγος –πραγματικό ενσάρκωμα των απώτατων μυστικών ενεργειών– είναι η φυσική και ανώτατη βαθμίδα της καλλιτεχνικής εξωτερίκεψης. Έτσι ο λόγος παρουσιάζεται σαν υποτακτικός θεράποντας της κάθε οργανικής λειτουργίας που αντανακλά στα στάδια της υποκριτικής τέχνης.[18]

Επιγραμματικά, ο Κωτσόπουλος σημειώνει τις ενέργειες για την καλλιτεχνική αποκάλυψη, ορίζοντάς τες με τις παρακάτω έννοιες: εξόρμηση του ενστίκτου (συναίσθημα), επενέργεια του νου (λογική συναρμογή) και αγωγή των αισθήσεων.

---

[15] Σωκράτης Καραντινός, «Η τεχνική του θεάτρου. Η αγωγή του λόγου και ο ηθοποιός», *Θέατρο*, τχ. 1, Μάρτιος 1938, σσ. 7, 11 και τχ. 3 Μάιος 1938, σσ. 26, 28.

[16] Βλ. Σωκράτης Καραντινός, *Η αγωγή του λόγου: Ορθοφωνία, άρθρωση και στοιχεία για τις αρρώστιες και τα ελαττώματα της ομιλίας*, Αθήνα, 1933.

[17] Θάνος Κωτσόπουλος, «Η αισθητική του λόγου», *Θεατρική Τέχνη*, τχ. 1, 15.10.1935, σ. 7· τχ. 2, 1.11.1935, σσ. 7-8· τχ. 3, 15.11.1935, σσ. 7-8· τχ. 5, 15.12.1935, σσ. 6-7.

[18] Θάνος Κωτσόπουλος, «Η αισθητική του λόγου», *Θεατρική Τέχνη*, τχ. 1, 15.10.1935, σ. 7.

5. Περί ελληνικής υποκριτικής ή της ελληνικότητας στην υποκριτική

Στον κατάλογο των σημαντικών δημοσιευμάτων περί υποκριτικής τέχνης της υπό εξέταση περιόδου θα πρέπει να συμπεριλάβουμε κι ένα παλαιότερο κείμενο του Φώτου Πολίτη, που αναδημοσιεύεται στο περιοδικό *Θέατρο* του 1938,[19] με την ευκαιρία της έκδοσης εκλογής από το κριτικό του έργο.[20] Το κείμενο ξεκινάει με το ερώτημα «πώς παρουσιάζεται η υπόκρισις εις την ελληνική μορφή της;» και άπτεται του μεγάλου ζητήματος της ελληνικότητας σε όλες τις μορφές τέχνης που χαρακτηρίζει τη γενιά του Μεσοπολέμου.[21]

Ο Πολίτης εστιάζει αρχικά στα κακώς κείμενα της ηθοποιίας και κυρίως στην αδυναμία δημιουργίας «στυλ» από μέρους των ηθοποιών είτε προσωπικού, είτε καλλιτεχνικού, είτε απαγγελίας. Εν προκειμένω, ο ηθοποιός δεν θα πρέπει να αρκείται στην προβολή ή απλή μίμηση των στοιχείων εκείνων που τον κάνουν αγαπητό στο κοινό ούτε να περιορίζεται σε μια λυρική απαγγελία του ρόλου, αλλά να εμβαθύνει στο κομμάτι της ερμηνείας. Ζητούμενο σε αυτήν την περίπτωση αποτελεί η διαμόρφωση ενός ενιαίου ύφους που θα προκύψει από τη βαθιά μελέτη του ρόλου αλλά και την εργασία του ηθοποιού προς την κατάκτηση του αισθητικού ύψους που θα του επιτρέψει να αποκαλυφθεί καλλιτεχνικά.

Στη δημιουργία ενός τέτοιου στυλ εδράζεται και το θέμα της ελληνικότητας, τόσο όσον αφορά στην απαγγελία όσο και στην «ηθική» διάσταση του ρόλου.

Ως προς την απαγγελία θα πρέπει να ακολουθεί έναν ελληνικό τρόπο, να στηρίζεται στη μουσικότητα της γλώσσας και τη σωστή εκφορά του στίχου.

Ως προς τη διάσταση του ρόλου απαιτείται από τον ηθοποιό η διαμόρφωση μιας δικής του έννοιας για τη ζωή ή ενός δικού του ηθικού κόσμου, δηλαδή της γνώσης, του ψυχικού πλούτου, της πνευματικής καλλιέργειας που οφείλει να χτίσει προκειμένου να αποκτήσει βαθιά σημασία ο καλλιτεχνικός τρόπος της δημιουργίας. Μόνο τότε θα μπορέσει να συγκινηθεί από τον χαρακτήρα, ώστε να φτάσει να συγκινήσει με τη σειρά του το κοινό, παράγοντας τέχνη. Σημειώνει:

> Αφού δεν υπάρχει πνευματικότης μέσα εις την ατομικήν του ζωήν, αφού λείπει η βαθυτέρα διάγνωσις των αιτιών, δεν είναι δυνατόν βέβαια να δημιουργήσει μιαν γενικήν αντίληψιν ιδικήν του, έναν ιδικόν του ηθικόν κόσμον. Και ως εκ τούτου θα λείπει πάντοντε από αυτόν, όπως και από όλους μας, η διαπαιδαγώγησις, η ρύθμισις των πράξεών του, θα λείπη η ηθική ζωή εις την ευρύτατην σημασίαν της λέξεως. Αλλ' όταν λείπουν όλα αυτά, πως είναι δυνατόν πλέον να γεννηθή μέσα του το αίσθημα του στυλ, αφού το στυλ είναι –ας επιτραπή η παραβολή– η ηθική της Τέχνης;[22]

Ο Πολίτης χρησιμοποιεί τους όρους «στυλ» και «ηθική», στους οποίους επανέρχεται σε όλη την έκταση του κειμένου, για να δώσει έμφαση στα στοιχεία που, σύμφωνα με το οραμά του,

[19] «Πριν από είκοσι τρία χρόνια, ένα από τα άρθρα του Φώτου Πολίτη», *Θέατρο*, τχ. 4, 3.6.1938, σσ. 34-36.

[20] Πρόκειται για το δίτομο έργο: Φώτος Πολίτης, *Εκλογή από το έργο του. Είκοσι χρόνια κριτικής*, τόμ. Α΄, *1914-1927* και τόμ. Β΄, *1927-1934*, Αθήναι, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας» – Ι. Δ. Κολλάρου & Σίας Α.Ε., 1938.

[21] Για τον Φώτο Πολίτη βλ. τη διατριβή της Ελένης Γουλή, *Ο θεατρικός Φώτος Πολίτης*, διδακτορική διατριβή, Αθήνα, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, 2008.

[22] «Πριν από είκοσι τρία χρόνια, ένα από τα άρθρα του Φώτου Πολίτη», *Θέατρο*, τχ. 4, 3.6.1938, σ. 35.

θα αποτελέσουν τις βάσεις δημιουργίας μιας εθνικής σχολής υποκριτικής. Αφετηρία της Τέχνης θα πρέπει να αποτελεί η πνευματικότητα και η ευρύτητα της αντίληψης που κατακτάται μέσω της γνώσης κι όχι του ενστίκτου, ενώ στόχος του ηθοποιού θα πρέπει να είναι η τέχνη του να αποκτήσει εθνική εκπολιτιστική αξία.

Τα παραπάνω κείμενα αποτελούν ένα μέρος μόνο της πλούσιας αρθρογραφίας στην οποία αντικατοπτρίζεται ο προβληματισμός, που έχει αναπτυχθεί ήδη κοντά στο τέλος του Μεσοπολέμου, γύρω από την υποκριτική τέχνη στο ελληνικό θέατρο. Το θέμα συνδέεται τόσο με το ιστορικό περίγραμμα της εποχής και τα σημαντικά γεγονότα που συντελούνται σε εγχώριο και διεθνές επίπεδο όσο και με την επίδραση που έχει αρχίσει να ασκεί ήδη ο μεταμοντερνισμός στην Τέχνη και που επηρεάζει αναπόφευκτα την υποκριτική, κυρίως όσον αφορά την προσέγγιση του ρόλου μέσα από τη διαδικασία αποδόμησης και επανασύνθεσής του.

Ενδιαφέρον έχει εξάλλου το γεγονός ότι πλέον του περιεχομένου τους, τα περισσότερα εξ αυτών –εκτός από τα κείμενα των συνεντεύξεων– ξεχωρίζουν για τον δοκιμιακό τους λόγο ή ακόμα και το λογοτεχνικό τους ύφος.

Θεματικά στηρίζονται σε κοινούς άξονες που έχουν να κάνουν με την υποκριτική, τη μιμική, την απαγγελία, την αισθητική, ενώ η ανάγνωσή τους μας αποκαλύπτει τα ζητούμενα της εποχής για τη διαμόρφωση μιας υποκριτικής τέχνης με νεωτερικό ή και ειδικό (εθνικό ή ελληνικό) χαρακτήρα. Τα αναφέρω εν συντομία:

Πρωταρχικό είναι το ζήτημα της ρεαλιστικής απόδοσης του ρόλου έναντι της νατουραλιστικής έκφρασης, το οποίο συνεπάγεται την υπεροχή της υποκριτικής τέχνης έναντι της μιμικής. Το θέατρο εκλαμβάνεται αυστηρά ως μορφοποιημένη έκφραση της ζωής κι όχι ως απλή μίμηση, καθώς η ωραιοπαθής μίμηση είναι άψυχη και αντίθετη με την αληθινή κίνηση και έκφραση της ζωής. «Ο μίμος» σημειώνει επί του θέματος ο Μουζενίδης «αντιγράφει πιστά ένα διδόμενον πραγματικόν», ενώ «ο ηθοποιός δημιουργεί με βάση τη φαντασία του και συνεπαρμένος απ' τη δραματική ποίηση φεύγει απ' την πραγματικότητα αποζητώντας την ανώτερης ποιότητας, ποιητική αλήθεια».[23] Κατ' ουσίαν, η μιμητική δεν συνεκτιμάται σαν εργαλείο έκφρασης του ηθοποιού αλλά σαν ανασταλτικός παράγοντας καλλιτεχνικής δημιουργίας και ανύψωσης.

Στον αντίποδα επιβάλλεται η πνευματική διεργασία κατά τη σκηνική απόδοση, καθώς ο ηθοποιός οφείλει να είναι σε θέση να υποβάλλει τον ρόλο στον θεατή κι όχι να τον παριστάνει απλά, δηλαδή να τον αποδίδει πνευματικά και όχι επιφανειακά. Ασφαλώς ο κανόνας αυτός είναι απόρροια της κειμενοκεντρικής προσέγγισης του θεάτρου, που κυριαρχεί σε όλη τη διάρκεια του Μεσοπολέμου, και της ανάγκης ενσωμάτωσης των δραματικών χαρακτήρων. Σε αυτή την κατεύθυνση βασικός στόχος θα πρέπει να είναι για τον ηθοποιό να καταφέρνει να δημιουργεί τον χαρακτήρα σε όλες τις εκφάνσεις και τις λεπτομέρειές του, δουλεύοντας με ενδελέχεια, χωρίς να προσπαθεί να προσαρμόσει τον ρόλο στα δικά του πλαίσια και σε εύκολες λύσεις. Εργαλεία δουλειάς του είναι ο λόγος, το παίξιμο ή η σωματική έκφραση καθώς και η αισθητική του καλλιέργεια.

Όσον αφορά στην αισθητική του λόγου, είναι προφανής, από την έκταση των δημοσιευμάτων και τις αναλύσεις που γίνονται στο θέμα, η βαρύτητα που δίνεται στη χρήση του λόγου ως μέσου υποκριτικής. Ο Σαραντίδης σημειώνει χαρακτηριστικά: «Το κέντρο βάρους της παράστασης δίνεται στην ποίηση του Λόγου, στον ηθοποιό, στο κείμενο, στο πνευματικό

[23] Μουζενίδης, «Αισθητική του θεάτρου: Ο χορός σα στοιχείο της υποκριτικής», σ. 1.

περιεχόμενο του έργου».[24] Η πνευματικότητα, ως βασικό ζητούμενο της μεσοπολεμικής τέχνης, είναι όρος που επαναλαμβάνεται για να περιγράψει την ουσία της θεατρικής διαδικασίας και την πλήρωση του στόχου της παράστασης. Και ο λόγος είναι ο φορέας της πνευματικότητας, η προβολή της ιδέας του κειμένου, το ισχυρό μέσο εργασίας του ηθοποιού.

Το δεύτερο σημαντικότερο μέσο είναι η σωματική έκφραση. Και πάλι ο Σαραντίδης υπογραμμίζει ότι ο ηθοποιός αποτελεί το 95% της παράστασης γιατί επιφορτίζεται με το καθήκον να εκφράσει όχι μόνο με τον λόγο αλλά και με την κίνηση το συναίσθημα, ώστε να φτάσει στο μάξιμουμ την πνευματική απόδοση του έργου. Ως χαρακτηριστικό παράδειγμα φέρεται η διδασκαλία της έκφρασης με τη χρήση μάσκας –βασικό εργαλείο εκπαίδευσης που εισήγαγε ο Copeau– η οποία απελευθερώνει τη σωματικότητα, ενώ ως απαραίτητο συμπλήρωμα της υποκριτικής έκφρασης θεωρείται η επένδυση του χαρακτήρα με τους ιδιαίτερους κάθε φορά σωματικούς τρόπους ενέργειας.

Στα δημοσιεύματα τίθενται ακόμα θέματα πλαστικότητας και ρυθμού, αλλά και ζητήματα ορολογίας, που θίξαμε παραπάνω και που ακόμα δεν έχουν κατασταλάξει εκείνη την περίοδο.

Από τη μελέτη των δημοσιευμάτων αντλούνται στοιχεία σχετικά με α) την επίδραση τόσο της γαλλικής όσο και της γερμανικής σχολής στη θεωρία, την τεχνική, τη διδασκαλία αλλά και την πράξη της υποκριτικής, β) την προσέγγιση της υποκριτικής μέσα από το πρίσμα της ρεαλιστικής ή της νατουραλιστικής έκφρασης, στοιχείο που αντανακλάται αναπόφευκτα και στην κριτική των παραστάσεων, γ) τη συζήτηση σχετικά με την ανάγκη διαμόρφωσης μιας ελληνικής υποκριτικής σχολής και τα χαρακτηριστικά που θα πρέπει να έχει προκειμένου να καταστεί εθνική.

Η μεγάλη εικόνα συμπληρώνεται ασφαλώς από την εκτενή κριτικογραφία της περιόδου όπου βρίθουν οι αναφορές στους ηθοποιούς και τα σχόλια για την τέχνη τους, καθώς και μια σειρά άλλων δημοσιευμάτων, ανάμεσά τους μεταφρασμένα αποσπάσματα από μελέτες εμβληματικών μορφών της ιστορίας του θεάτρου, όπως οι Max Reinhardt, Gordon Graig, Vsevolod Meyerhold και Jean Louis Barrault.

Καταλήγοντας, διαπιστώνουμε την ουσιαστική συμβολή του περιοδικού Τύπου της υπό εξέταση περιόδου όχι μόνο στην αποτύπωση αλλά και στη διαμόρφωση των νεωτερικών τάσεων σχετικά με την υποκριτική, όπως προκύπτει μέσα από την προσωπική κατάθεση ανθρώπων που επηρέασαν την εξέλιξη της θεατρικής τέχνης στην ελληνική σκηνή. Επιπλέον, η καταγραφή γεννά ερωτήματα σχετικά με θέματα πρόσληψης και εφαρμογής στο εγχώριο θέατρο αλλά και αναδεικνύει κενά καθώς και ανοιχτά πεδία, που η θεατρολογική έρευνα καλείται να καλύψει μελλοντικά.

[24] Σκουλούδης, «Θέατρο – Ηθοποιοί – Σκηνοθέτες», σ. 9.

ΣΠΥΡΙΔΩΝ ΚΥΒΕΛΟΣ

Ελένη Παπαδάκη: Εξαντλημένες εκδόσεις – διαδικτυακοί τόποι

Είναι πραγματικά αξιοπερίεργο πώς μια τέτοια προσωπικότητα, από τις σπουδαιότερες του καλλιτεχνικού χώρου που εμφανίστηκαν όχι μόνο στη χώρα μας αλλά με διεθνείς προδιαγραφές, έχει μείνει ουσιαστικά στην αφάνεια και χωρίς τη δέουσα προβολή. Μια απλή αναζήτηση σχετικών τεκμηρίων αρκεί για να αντιληφθεί ο ενδιαφερόμενος το παράδοξο να υπάρχει πολύ μεγαλύτερη αναγνώριση και ευκολία προσέγγισης στο έργο καλλιτεχνών που σε καμιά των περιπτώσεων δεν θα μπορούσαν να συγκριθούν με την αδιαμφισβήτητη αξεπέραστη δική της αξία. Και ο πρόωρος βιολογικός της θάνατος δεν δικαιολογεί παρόμοια αβελτηρία. Γι' αυτό και καθίσταται επιτακτική ανάγκη να αποκατασταθεί στοιχειωδώς αυτή η αδικία.

Αυτός είναι και ο στόχος της παρούσας εργασίας. Το έργο μας, όπως έχει ήδη αναφανεί, ήταν εξαιρετικά δύσκολο και μακροχρόνιο, αναζητώντας σχετικά ευρήματα, τα οποία μάλιστα στη συντριπτική τους πλειοψηφία δεν αφορούν στο καλλιτεχνικό της έργο, αλλά στην αντιπαράθεση γύρω από τη δολοφονία της. Γι' αυτό και θεωρούμε πως η μελέτη αυτή αποκτά έτι περαιτέρω σημασία για την ανάδειξη της πραγματικής υπόστασης της προσωπικότητάς της.

Η εισήγηση είναι ουσιαστικά χωρισμένη σε δύο μέρη. Στον σχολιασμό των πηγών και στα συμπεράσματα που προκύπτουν από αυτές.

Οι πηγές: Αναφέρθηκε ήδη η δυσκολία του εντοπισμού τους. Τώρα θα προχωρήσουμε αρχικά σε έναν πρώτο χωρισμό ως προς το είδος τους και εν συνεχεία στην αξιολόγησή τους. Διαιρούνται σε δύο βασικές κατηγορίες: έντυπες και ηλεκτρονικές. Και στις δύο περιπτώσεις πάντως αφορούν κάθε είδους τεκμήρια, δηλαδή βιβλία, περιοδικά, εφημερίδες κ.λπ., με τις ηλεκτρονικές αναμενόμενα να εμπεριέχουν κυρίως αποσπάσματα, ενώ σε αυτές βρίσκουμε και ξεχωριστές αναρτήσεις που, είτε υπάρχουν και σε έντυπη μορφή, είτε ως δικτυακές ιστοσελίδες μόνο.

Αυτές ποικίλλουν ως προς την έκταση και το περιεχόμενο. Δεν υπάρχει ομοιογένεια ως προς τι εμπεριέχεται, πού εστιάζει και τι έκτασης είναι. Άλλα χρησιμοποιούν μη αναφερόμενες πηγές, κάποια παραπέμπουν σε συγκεκριμένα τεκμήρια, ενώ δεν είναι λίγες οι φορές που βλέπουμε να ανακυκλώνεται το ίδιο υλικό, είτε επ' ακριβώς, είτε με παρεμφερή μορφή. Κάποια είναι ενυπόγραφα, άλλα έχουν μόνο το στίγμα της ιστοσελίδας που τα φιλοξενεί. Μπορεί να είναι με φωτογραφίες ή όχι, να αναπαράγουν με ακρίβεια ή μη τα γεγονότα, αναλόγως της οπτικής που επιθυμεί κανείς να δώσει, επηρεάζοντας τον αναγνώστη. Υπάρχουν και αρκετές εκπομπές, ραδιοφωνικές, τηλεοπτικές, ελάχιστες με άμεση αναφορά στην ίδια την ηθοποιό, οι περισσότερες από πρόσωπα που σχετίζονται με την περίοδο που και εκείνη έζησε. Υπάρχουν επίσης κάποια ελάχιστα ηχητικά. Είναι τα οπερετικά τραγούδια που είχε ηχογραφήσει, καθώς και ένα μόνο απόσπασμα με τη φωνή της από το 1939.

Τώρα ως προς την αξιολόγησή τους, αφού πρώτα επισημάνουμε πως κατά το μεσοδιάστημα που ακολούθησε έχουν αποκλειστεί για πνευματικά δικαιώματα αρκετά τεκμήρια στα οποία πριν υπήρχε πρόσβαση, θα ξεκινήσουμε με μια επισήμανση που είναι ενδεικτική της απαξίωσης που έχει τύχει στο συγκεκριμένο πρόσωπο διαχρονικά και συστηματικά: απολείπει, σε αντίθεση με άλλους συναδέλφους της, οποιαδήποτε δική της δήλωση, σε κραυγαλέα αντιδιαστολή με άλλους ομότεχνούς της, και, περαιτέρω, πρέπει να ψάξει κανείς εντατικά για να βρει έστω κάποια κριτική που αφορά στο σπουδαίο καλλιτεχνικό της έργο. Όπως ήδη προαναφέρθηκε, το γεγονός της δολοφονίας της δεν αποτέλεσε μόνο διακοπή της συνέχειας της προσφοράς της, αλλά έριξε τη σκιά του και στο έργο που πρόλαβε να αφήσει πίσω της. Τα περισσότερα δεν ανήκουν σε γνωστές έντυπες κυκλοφορίες, αν και σε κάποιες από αυτές μπορεί να βρεθεί σποραδικά κάποιο αφιέρωμα. Είναι επίσης ανύπαρκτα, ουσιαστικά, τα οπτικοακουστικά τεκμήρια που την αφορούν. Κάποιες ελάχιστες εκπομπές με έμμεση αναφορά και δύο μόνο ειδικά για την περίπτωσή της: από το «Παρασκήνιο» και το πρόγραμμα «Ιστορείν και εξιστορείν», με συνεντεύξεις σημαντικές και τα δύο. Και πάλι όμως εδώ κανείς από τους εμπλεκόμενους σε αυτές τις παραγωγές δεν ξεφεύγει από το πλαίσιο των γεγονότων που οδήγησαν στον θάνατό της. Ασχέτως προέλευσης ή οπτικής για την καλλιτέχνιδα. Τι εμπεριέχουν τώρα αυτά: αφιερώματα για το αρχαίο δράμα, κατά κύριο λόγο. Σε άλλα αφιερώματα σύγχρονών της ή λίγο μεταγενέστερων είναι πραγματικά εντυπωσιακή όχι μόνο η απουσία οποιασδήποτε αναφοράς, αλλά και τις ελάχιστες φορές που αυτό γίνεται δημιουργείται αμηχανία και πολλές φορές εκνευρισμός. Ακόμα και στο διασωθέν σπάραγμα της Ηλέκτρας η κάμερα εστιάζει σχεδόν αποκλειστικά στον ομώνυμο χαρακτήρα και αγνοεί ουσιαστικά τη συμπρωταγωνίστρια του έργου.

Το ίδιο θα μπορούσαμε να πούμε και ως προς τις έντυπες κυκλοφορίες. Εκτός του ότι γενικότερα υπάρχει μια μεγάλη δυσκολία ανεύρεσης εξαντλημένων εντύπων θεατρολογικού ενδιαφέροντος, όταν βρεθούν, σε σχέση με τη συγκεκριμένη παρουσία, στις περισσότερες περιπτώσεις διακρίνονται από αδιαφορία έως και απαξίωση. Ελάχιστες περιστασιακές αναφορές, πολλές φορές όχι αντικειμενικά συνδεδεμένες με το έργο και τη ζωή της. Το αποτέλεσμα όλων αυτών είναι να ανακυκλώνεται το ίδιο υλικό που ελάχιστοι έχουν φροντίσει να παράσχουν για την ηθοποιό. Με εξαίρεση δυο-τρία ολοκληρωμένα λευκώματα, οι αναφορές που γίνονται στις άλλες εκδόσεις είναι ουσιαστικά ασήμαντες, σε διαφορετική περίπτωση δεν θα είχαν ληφθεί καθόλου υπόψη. Είναι γραμμένα από ανθρώπους του χώρου που δεν αφορούν στο συγκεκριμένο πρόσωπο και εμπεριέχουν περιστασιακές αναφορές. Παρ' όλα αυτά, θα παραθέσουμε επιλεγμένη βιβλιογραφία.

Πριν προχωρήσουμε όμως, θα θέλαμε να κάνουμε μια παρένθεση. Τη δεκαετία του 1970, ο αδελφός της ηθοποιού είχε παράσχει στην Εστία Νέας Σμύρνης μια σειρά από προσωπικά αντικείμενά της, καθώς και πρωτότυπα γλυπτά της εικαστικού Κοτέλνικοφ, τα οποία τοποθετήθηκαν σε ειδική αίθουσα με το όνομά της. Έγινε δε και εκδήλωση προς τιμή της την ίδια περίπου περίοδο. Ο αδελφός της όμως τελικά επέλεξε να τα μεταφέρει σε άλλη αίθουσα, στο μουσείο της Επιδαύρου, με μόνο τα προπλάσματα πλέον να έχουν απομείνει. Έκτοτε, πάντως, ειδικά το εντυπωσιακό άγαλμα της Εκάβης που είχε φιλοτεχνηθεί, αλλά και τα υπόλοιπα, αγνοούνται, καθώς δεν κατέστη δυνατή η επίσκεψη σε αυτά. Ανάλογος χώρος υπάρχει στο θέατρο της Ερμούπολης στη Σύρο.

Ας γίνουμε όμως λίγο πιο συγκεκριμένοι ως προς τις εκδόσεις. Οι περισσότερες αφορούν απομνημονεύματα ή καταγραφή συγκεκριμένων προσωπικοτήτων. Μια σειρά τέτοιων βιβλίων έχει συγγράψει ο Αρτέμης Μάτσας, για παράδειγμα, ή ο Σώτος Πετράς, όπου η παρουσία της ηθοποιού είναι μηδαμινή έως ανύπαρκτη. Θα λέγαμε όμως πως πιο αξιόλογοι και χρήσιμοι

είναι οι τόμοι των κριτικών. Εδώ, χωρίς να θέλουμε να υποτιμήσουμε άλλους συναδέλφους της, θα ξεχωρίζαμε τον Άλκη Θρύλο. Υπάρχουν φυσικά και οι ιστορικές μελέτες που εντάσσονται στη συγκεκριμένη περίοδο. Εκεί μόνο μεμονωμένες αναφορές μπορεί κανείς να βρει, όπως εκείνες του Μπαρτζώτα. Η ηθοποιός όμως έχει εμπνεύσει και γνωστούς λογοτέχνες. Θα λέγαμε πως η προσέγγισή τους δεν είναι απλά λανθασμένη, αλλά απαράδεκτη. Το περιεχόμενο δύο βιβλίων από αυτά, όχι απλώς δεν έχει καμιά σχέση με την ιστορική πραγματικότητα, αλλά χρησιμοποιούν μια από τις πιο μελανές σελίδες στον χώρο της τέχνης διαστρέφοντας την πραγματικότητα. Πριν περάσουμε στη μοναδική ίσως εξαίρεση με την οποία μάλλον θα καταλήξουμε, θα θέλαμε να αναφερθούμε στα τέσσερα βιβλία του τελευταίου σκηνοθέτη της μεγάλης τραγωδού. Μιλάμε για τον Σωκράτη Καραντινό. Απογοητευτικά σε γενικές γραμμές, τουλάχιστον ως προς το πρόσωπο της πρωταγωνίστριας, καθώς ακόμα και στη μονογραφία του για την *Εκάβη*, που παρουσιάστηκε ως μελέτη στο θέατρο Κυβέλης λίγους μήνες πριν από τη παράσταση, αναπαράγεται μόνο το πνεύμα του σκηνοθέτη, ενώ οι ηθοποιοί και η συμμετοχή τους στη δημιουργία της παράστασης ουσιαστικά απουσιάζουν.

Θεωρούμε πάντως πως η έρευνα θα πρέπει να επεκταθεί και σε μια σειρά από πρόσωπα που διαδραμάτισαν ουσιαστικό ρόλο, είτε στο καλλιτεχνικό κομμάτι, σε ό,τι αφορά στη δολοφονία της, ή συνυπήρξαν την ίδια περίοδο με εκείνη. Και αυτοί είναι φυσικά συνάδελφοί της ηθοποιοί, επιχειρηματίες, κριτικοί, κάθε πρόσωπο που πλαισίωνε την καλλιτέχνιδα εκείνη την εποχή αλλά και ασχολήθηκε μαζί της μεταγενέστερα. Μέσα από την έρευνα των πηγών προέκυψε πως η υπόθεση της δολοφονίας της σπουδαίας ηθοποιού, που δεν μπορεί ούτως ή άλλως να απομονωθεί από την εποχή και τα ιστορικά πρόσωπα, είναι πολύ πιο σύνθετη μέσω της εμπλοκής προσώπων που έδρασαν πιθανώς στο παρασκήνιο και μπορούμε μόνο να υποθέσουμε. Γι' αυτό θα είναι πολύ βιαστικό να επιχειρήσει να βγάλει κανείς συμπεράσματα πριν να εμβαθύνει στον βαθμό που του είναι δυνατόν. Και αυτό δεν μπορεί φυσικά να γίνει όσο παραμένουν σκιασμένες πτυχές της τρομερής αυτής υπόθεσης. Γι' αυτό και εμείς επιλέξαμε να σχολιάσουμε τις πηγές που βρήκαμε, κρατώντας, προς το παρόν, αποστάσεις από την έκφραση οποιασδήποτε γνώμης. Γι' αυτό και δεν έχουμε παραπομπές, πέραν της βιβλιογραφίας που παραθέσαμε και γενικές αναφορές για κάποιους συγγραφείς στο κείμενο. Θα κλείσουμε όμως με κάποιες προτάσεις, αφού πρώτα επανέλθουμε στον χώρο της λογοτεχνίας και στην εξαίρεση που αναφέραμε πιο πριν. Μιλάμε για το πλέον αξιόλογο και αξιόπιστο έργο που αφορά την καλλιτέχνιδα, *Η γυναίκα που πέθανε δύο φορές*, του Μάνου Ελευθερίου. Παρά τις αλλαγές που ο ίδιος έκανε, θεωρούμε πως η πρώτη έκδοση του 2006 είναι και η πιο ουσιαστική. Πέραν αυτού, καθώς υπήρξε ο συλλέκτης κάθε αρχείου που την αφορούσε, οι αναρτήσεις του που κυκλοφορούν στηριγμένες ακριβώς σε αυτή τη γνώση είναι αναντικατάστατα τεκμήρια. Η συγκεκριμένη λοιπόν παρακαταθήκη, καθώς και το αξεπέραστο πόνημα του Πολύβιου Μαρσάν, αποτελούν ιδανικό οδηγό για όποιον θέλει να μάθει την πραγματικότητα πίσω από τις σκιές. Τις οποίες, προς το παρόν, διασκορπίζει μόνο η απαστράπτουσα προσωπικότητα της χαρισματικής αυτής ύπαρξης. Μέχρι τότε...

Α) Γενική βιβλιογραφία

Αγγελής Βαγγέλης, *Ο αντιστασιακός επίλογος*, Αθήνα, 1990

Βανδής Τίτος, *Κουβέντα με τους φίλους μου*, Αθήνα, Προσκήνιο, 1999

Γληνός Γιώργος, *Ώρες σκηνής*, Αθήνα, 1953

Γληνός Δημήτρης, *Εκλεκτές σελίδες*, 3 τόμοι, Αθήνα, Στοχαστής, 1971

Γληνός Δημήτρης, *Τριλογία Πολέμου*, Αθήνα, Αθηνά, χ.χ.

Ελεύθερα γράμματα, Αθήνα, 9.11.1946

Ιστορική βιβλιοθήκη, *Στη μνήμη Δημήτρη Α. Γληνού. Μελέτες για το έργο του και ανέκδοτα κείμενά του*. Αθήνα, Τα νέα βιβλία, 1946, ιστορική βιβλιοθήκη 4

Κύρκος Μιχαήλ, *Το εθνικό ζήτημα. Διάλεξη που δόθηκε στο θέατρο Αργυρόπουλου στις 21 Μαΐου 1946*, Ελεύθερη Ελλάδα, 1946

Μελάς Σπύρος, *Τέχνη και ζωή*, Αθήνα, Πήγασος, 1944

Μπαρτζιώτας Βασίλης, *Ηλέκτρα*, Αθήνα, Θουκυδίδης, 1984

Μπαρτζιώτας Βασίλης, *Η εθνική αντίσταση στην αδούλωτη Αθήνα. Μερικοί βασικοί σταθμοί στην ιστορία της ΚΟΑ του ΚΚΕ*, Αθήνα, Σύγχρονη εποχή, 1984

Μυράτ Μήτσος, *Ο Μυράτ κι εγώ*, Αθήναι, 1950

Παπαδούκα Ολυμπία, *Γυναικείες φυλακές Αβέρωφ*, Β΄ έκδ.. Αθήνα, Διογένης, 2006

Πετράς Σώτος, *Για γέλια και για δάκρυα. Δράματα και κωμωδίες της ζωής των θεατρίνων*, Αθήναι, Κήρυξ, 1958

Πορεία. Γράμματα και τέχνες, αρ. φύλλου 2. Πειραιάς, Δεκέμβρης 1945

Β) Άμεσης αναφοράς

Ανεμογιάννης Γιώργος, *Η φλόγα*, Αθήνα, Έκδοση Μουσείου και Κέντρου Μελέτης του Νεοελληνικού Θεάτρου, 1994

Βαρβέρης Γιάννης. *Η κρίση του θεάτρου Β΄. Κείμενα θεατρικής κριτικής (1984-1989)*, Αθήνα, Εστία, 1991

Γληνός Γιώργος. *Ώρες σκηνής. Βιβλίο Δεύτερο*, Αθήνα, 1953

Ελευθερίου Μάνος. *Η γυναίκα που πέθανε δυο φορές*, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2006

Η ηθοποιός Νέλλη Αγγελίδου, Αθήνα, Cube Art Editions, 2017

Θέατρο, τόμος Θ΄, τχ. 49-50, 1976

Θεοτοκάς Γιώργος, *Ασθενείς και οδοιπόροι*, δεύτερος τόμος, Αθήνα, Εστία, 6η εκδ., 2002

Θρύλος Άλκης, *Μορφές και θέματα του θεάτρου*. Αθήνα, Δίφρος, 1961

Θρύλος Άλκης, Β΄ τομ. *Το ελληνικό θέατρο 1934-1940*. Αθήναι, 1977

Θρύλος Άλκης, Γ΄ τόμ. *Το ελληνικό θέατρο 1941-1944*. Αθήναι, 1978

Καραγιάννης Θανάσης, *Ο Βασίλης Ρώτας και το έργο του για παιδιά και εφήβους*. Αθήνα, Σύγχρονη εποχή, 2007

Καρατζογιάννης Μάνος. *Για την Ελένη*. Αθήνα, 2η εκδ., Σοκόλη, 2016

Κρίτας Θεόδωρος, *Το θέατρο στον κόσμο*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1997

Λυγίζος Μήτσος, *Το νεοελληνικό πλάι στο παγκόσμιο θέατρο*, Αθήναι, Σαλίβερος, 1958

Μαρσάν Πολύβιος, *Ελένη Παπαδάκη. Μια φωτεινή θεατρική πορεία με απροσδόκητο τέλος*, τρίτη έκδοση, Αθήνα, Καστανιώτης, 2002 (α΄ έκδοση 2001)

Μάτσας Αρτέμης, *Θεατρικές μνήμες*, Αθήνα, Πιτσιλός, 1986

Μάτσας Αρτέμης, *Μεγάλες θεατρικές οικογένειες*, Αθήνα, 1978

Μάτσας Αρτέμης, *Το άλλο πρόσωπο του θεάτρου*, Αθήνα, Πιτσιλός, 1988

Μελάς Σπύρος, *Πενήντα χρόνια θέατρο*. Αθήνα, Φέξης, 1960

Μπαρτζιώτας Βασίλης, *Εθνική αντίσταση και Δεκέμβρης 1944*, τέταρτη έκδοση, Αθήνα, Σύγχρονη Εποχή, 1983

Μυράτ Δημήτρης. *Οψέ οι μύλοι των θεών. Κείμενα για το θέατρο*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1998

Νόβας-Αθανασιάδης Θεμιστοκλής, *Θεατρικά μελετήματα*, Αθήνα, 1963

Παπαδάκης Μιχάλης, *Ελένη Παπαδάκη. Η σκιαγραφία μια ξεχωριστής θεατρικής ιδιοφυίας*, Αθήνα, β΄ εκδ., Εστία, χ.χ.

Παπαδάκης Μιχάλης, *Εκάβη. Εθνικό Θέατρο 1943 - 1944*, Αθήνα, Εστία, χ.χ.

Παπαδούκα Ολυμπία, *Το θέατρο της Αθήνας. Κατοχή, αντίσταση, διωγμοί.* Αθήνα, Σμπίλιας ΑΕΒΕ, 2001

Παναγιωτούνης Πάνος, *Επίτομη ιστορία νεοελληνικού θεάτρου. (Από τον 18ο στον 20ό αιώνα)*, Αθήνα, Σχολή Σταυράκου, Αιγόκερως, 1993

Παπαθανασίου Ασπασία, *Σελίδες μνήμης*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1996

Πετράς Σώτος, *Βασιλικό θέατρο, ελληνική οπερέτα. Ιστορία και ανέκδοτα με εκατό εικόνες*, Αθήνα, 1960

Ροδάς Μιχαήλ, *Μορφές του θεάτρου*, Αθήνα, Πήγασος, 1944

Σπηλιωτόπουλος Στάθης, *Το θέατρο όπως το έζησα*, Αθήνα, Εστία, 1965

Συλλογικό, *Κοσμογνωσία, Το θέατρο και οι δημιουργοί του*, Αθήναι, Ζολινδάκης, 1969

Φάις Μισέλ, *Πορφυρά γέλια*. Αθήνα, Πατάκης, 2010.

ΜΙΧΑΕΛΑ ΑΝΤΩΝΙΟΥ

Τα θεατρικά *τετράδια εργασίας* του Δημήτρη Καταλειφού

Ο Δημήτρης Καταλειφός δεν χρειάζεται ιδιαίτερες συστάσεις.[1] Ηθοποιός που τα τελευταία 45 χρόνια έχει ενεργό δράση και αξιομνημόνευτη πορεία στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο, έχει συνεργαστεί με αναγνωρισμένους θεατρικούς οργανισμούς και υπήρξε ιδρυτικό μέλος δύο θιάσων από τους σημαντικότερους των δύο τελευταίων δεκαετιών του εικοστού αιώνα, της ΣΚΗΝΗΣ στο θέατρο της Οδού Κυκλάδων και των Μορφών στο Παλιό Τυπογραφείο του Εμπρός. Έχει λάβει, μέχρι στιγμής, μέρος σε 55 παραστάσεις, στις περισσότερες από τις οποίες κατείχε πρωταγωνιστικό ρόλο, και την επόμενη θεατρική περίοδο (2019-2020) θα πρωταγωνιστήσει στην 56η.[2] Έχει συμμετάσχει σε λίγες, επιλεγμένες τηλεοπτικές σειρές, σε αρκετές κινηματογραφικές ταινίες και έχει μια συλλογή από βραβεία τόσο για το θέατρο όσο και για τον κινηματογράφο και την τηλεόραση. Στις βραβεύσεις του περιλαμβάνονται: Βραβείο Δεύτερου Ανδρικού Ρόλου για τον *Ξεριζωμό* (Απλό Θέατρο) το 2003, Βραβείο Πρώτου Ανδρικού Ρόλου για τους *Βρικόλακες* (Απλό Θέατρο) το 2005 και Βραβείο Πρώτου Ανδρικού Ρόλου για τον *Επιστάτη* (Απλό Θέατρο) το 2012 από το περιοδικό *Αθηνόραμα*, Βραβείο Πρώτου Ανδρικού Ρόλου για την ταινία *Θεόφιλος* στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης το 1987 και Βραβείο Πρώτου Ανδρικού Ρόλου για την τηλεοπτική σειρά *Δέκα* (Alpha) το 2008 από τα τηλεοπτικά βραβεία της εφημερίδας *Έθνος*.[3]

Είναι ένας καλλιτέχνης που χαίρει ιδιαίτερης εκτίμησης από τους συναδέλφους του, το θεατρόφιλο κοινό, κυρίαρχες ομάδες (dominant fractions) καθώς και το ευρύ κοινό.[4] Αντιπρο-

---

Η παρούσα ανακοίνωση αποτελεί μέρος της μεταδιδακτορικής διατριβής μου στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, με επιβλέποντα τον καθηγητή Γ. Π. Πεφάνη, με τίτλο *Ο ηθοποιός Δημήτρης Καταλειφός και το έργο του*.

[1] Ο Δημήτρης Καταλειφός γεννήθηκε στην Αθήνα στις 22 Μαΐου του 1954. Τελείωσε τη Βαρβάκειο Σχολή το 1972 και φοίτησε στη Νομική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών. Αποφοίτησε με άριστα από τη Δραματική Σχολή του Πέλου Κατσέλη το 1975.

[2] Στην εν λόγω καταμέτρηση δεν προσμετρώνται οι επαναλήψεις παραστάσεων, ακόμα και αν η διανομή είχε αλλάξει ή ακόμα και αν ο ηθοποιός έπαιζε διαφορετικό ρόλο από αυτόν που είχε παίξει στην πρώτη παρουσίασή της.

[3] Έχει ακόμα άλλες έντεκα υποψηφιότητες για θεατρικά βραβεία και τέσσερις για κινηματογραφικά.

[4] Οι τρεις αντιμαχόμενες αρχές νομιμοποίησης, οι οποίες διέπουν το πεδίο της καλλιτεχνικής παραγωγής, όπως τις αναλύει ο Pierre Bourdieu, είναι οι ακόλουθες: η αναγνώριση από τον αυτάρκη, αυτόνομο κόσμο των καλλιτεχνών, εντός του οποίου οι «παραγωγοί» παράγουν έργο για άλλους «παραγωγούς», δηλαδή τέχνη για τους καλλιτέχνες· η αναγνώριση που ανταποκρίνεται στο «αστικό» (bourgeois) γούστο και στην καθιέρωση που προσδίδεται από το γούστο κυρίαρχων ομάδων, όπως σαλόνια, ακαδημαϊκοί κύκλοι, δημόσιοι φορείς κ.ά.· τέλος, η αναγνώριση που αποκαλείται «λαϊκή» και συσχετίζεται με την επιλογή συγκεκριμένων καλλιτεχνικών προϊόντων από αυτό που ονομάζεται «ευρύ κοινό». Όπως καταλήγει ο Bourdieu, το θέατρο, το οποίο ευθέως

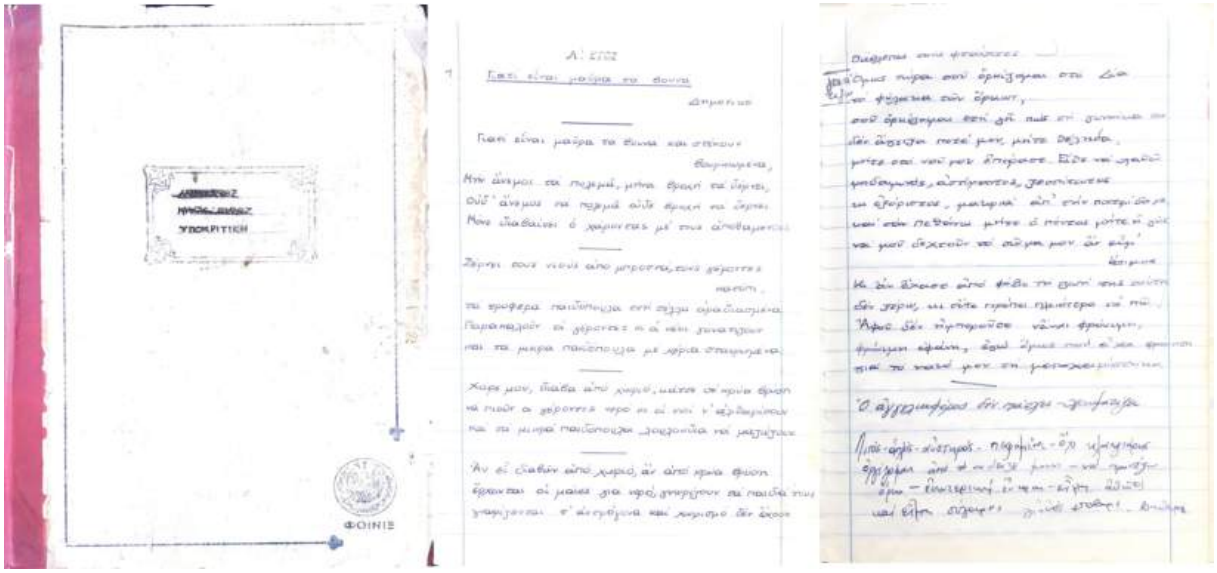
σωπεύει αυτό που θα θεωρούσαμε ως ηθοποιό ποιοτικό, αναγνωρισμένο, που όμως μπορεί να συντηρήσει ένα θέατρο, έναν ποιοτικό πρωταγωνιστή. Αυτό που τραβά το κοινό στις αίθουσες για να τον παρακολουθήσει δεν είναι ούτε η εμφάνισή του στις κοσμικές στήλες των περιοδικών ούτε η διαρκής έκθεσή του σε τηλεοπτικά προϊόντα. Το κοινό έλκεται στο θέατρό του από τις άρτιες καλλιτεχνικές παραστάσεις που παρέχει και την αδιαμφισβήτητη ποιότητα των ερμηνειών του. Σκοπός της παρούσας ανακοίνωσης είναι να παρουσιάσει εν συντομία την πορεία της υποκριτικής εργασίας του που οδηγεί στις ευρέως αποδεκτές και επιτυχημένες ερμηνείες του, όπως αυτή στοιχειοθετείται από τα ευρήματά μου στο αρχείο του.

Στο πλαίσιο της έρευνάς μου για τον Καταλειφό, ανακάλυψα την αγάπη του ηθοποιού για το γράφειν και τη συνήθειά του να καταγράφει αλλά και να συγγράφει. Στο αρχείο του, στο οποίο με ευγένεια και απλοχεριά μου έδωσε πρόσβαση, βρίσκονται τετράδια με πρωτόλεια θεατρικά κείμενα, σύντομα διηγήματα και σχεδιάσματα για σενάρια. Υπάρχουν όμως και *τετράδια εργασίας* στα οποία ο ηθοποιός καταθέτει τη δημιουργική διαδικασία εργασίας του για τις προσεγγίσεις των ρόλων του. Αναλυτικά, υπάρχουν: δεκαπέντε *τετράδια εργασίας* για κινηματογραφικές και τηλεοπτικές συμμετοχές, ένα για το ραδιόφωνο, πέντε για τις διδασκαλίες του σε δραματικές σχολές, τέσσερα για τις έξι σκηνοθεσίες του (βέβαια, καθώς τις περισσότερες φορές έπαιζε και σκηνοθετούσε ταυτοχρόνως, πολλά από τα τετράδια για την υποκριτική εργασία εμπεριέχουν και τις σκηνοθετικές του σημειώσεις), ένα τετράδιο με τα «κομμάτια» του από τη Δραματική Σχολή του Πέλου Κατσέλη, στα οποία, προς το τέλος τους, υπάρχουν κάποιες σύντομες υποκριτικές παρατηρήσεις (Εικόνα 1 και Πίνακας 1). Ξεχωριστή θέση κατέχουν όμως τα 147 (συν δύο που περιλαμβάνουν μεταφράσματα πρωτολείων σχετικά με τα έργα στα οποία αναφέρονται) θεατρικά *τετράδια εργασίας* για 34 από τις 55 παραστάσεις στις οποίες έχει συμμετάσχει (Πίνακας 2).[5]

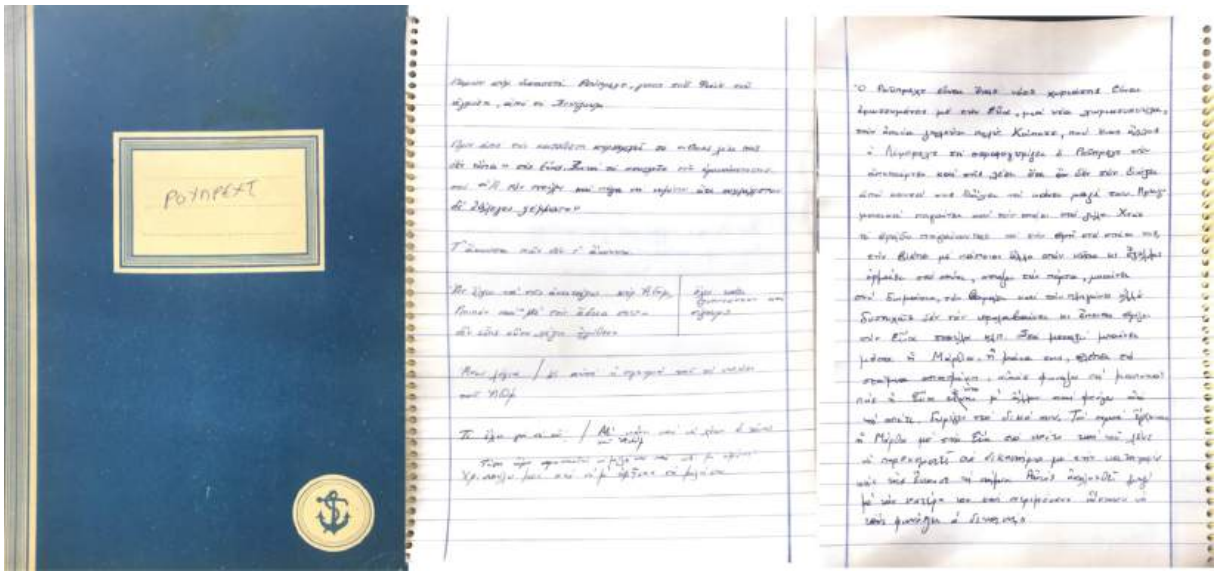
Το πρώτο σωζόμενο τετράδιο, και το μόνο από εκείνη την περίοδο, είναι για το έργο του Χένρικ φον Κλάιστ *Η σπασμένη στάμνα*, που ανέβηκε το 1982 από τη ΣΚΗΝΗ (Εικόνα 2). Οι σημειώσεις για τον ρόλο του Ρούπρεχτ που έπαιζε ο Καταλειφός σε εκείνη την παράσταση βρίσκονται ανάμεσα σε άλλα πιο προσωπικά κείμενα, είναι λίγες και χωρίς ιδιαίτερο σύστημα. Καταλαμβάνουν μόνο είκοσι σελίδες στο πενηντάφυλλο τετράδιο και αφορούν κυρίως σε σκέψεις και ιδέες για το ρόλο του και την πλοκή του έργου. Ο ηθοποιός ξεχωρίζει κάποιες ατάκες από το κείμενο και προσπαθεί να βρει τη δικαιολόγησή τους, κάνει δηλαδή με αυτόν τον τρόπο μια προσπάθεια να βρει το «πίσω» κείμενο ή υπό-κείμενο του αρχικού κειμένου, και αναφέρει επιγραμματικά τη σχέση του ρόλου με τους άλλους χαρακτήρες, όπως επί παραδείγματι: «Σχέση του Ρούπρεχτ με την Εύα», «Σχέση του Ρούπρεχτ με τον Αδάμ» και ούτω καθεξής. Υπάρχει ένα σύντομο βιογραφικό του Ρούπρεχτ σε συνδυασμό με την ιστορία/προϊστορία του έργου και, τέλος, μια εκτενής παράφραση κομματιών του κειμένου. Γράφει ο Καταλειφός σε ένα κείμενο χωρίς ιδιαίτερη στίξη:

εξαρτάται από την άμεση ανταπόκριση του αστικού κοινού, που διέπεται από τις δικές του αξίες και κονφορμισμούς, μπορεί ταυτόχρονα να απολαμβάνει την αναγνώριση από ακαδημαϊκούς ή δημόσιους θεσμούς και να έχει και εμπορική/οικονομική επιτυχία. Βλ. Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, Randal Johnson (επιμ.), Cambridge, Polity, 1993, σσ. 50-51.

[5] Δυστυχώς, δεν υπάρχουν καθόλου τετράδια για τα πρώτα χρόνια της εργασίας του και τις συνεργασίες του με το Ελεύθερο Θέατρο, το Παιδικό Θέατρο της Ξένιας Καλογεροπούλου, τον Θίασο Απόστολου Δοξιάδη, το Λαϊκό Πειραματικό Θέατρο και το Αμφι-Θέατρο του Σπύρου Ευαγγελάτου. Πρόκειται για συνολικά δεκατέσσερις παραστάσεις, χωρίς να λαμβάνονται υπόψη οι επαναλήψεις, ακόμα και αν ο Καταλειφός έπαιζε διαφορετικό ρόλο σε αυτές.



Εικ. 1. Δείγμα από το τετράδιο με τα «κομμάτια» του Δημήτρη Καταλειφού από τη Δραματική Σχολή του Πέλου Κατσέλη. Αρχείο Δ. Καταλειφού.



Εικ. 2. Δείγμα από το θεατρικό *τετράδιο εργασίας* του Δημήτρη Καταλειφού από την εργασία του στο έργο του Χένρικ φον Κλάιστ *Η σπασμένη στάμνα*, ΣΚΗΝΗ, 1982. Αρχείο Δ. Καταλειφού.

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΑΛΛΩΝ ΤΕΤΡΑΔΙΩΝ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

1.	Για τηλεοπτικές και κινηματογραφικές παραγωγές	15
2.	Για το ραδιόφωνο	1
3.	Για διδασκαλία σε δραματικές σχολές	5
4.	Για σκηνοθεσίες (καθώς τις περισσότερες φορές έπαιζε και σκηνοθετούσε ταυτοχρόνως πολλά από τα τετράδια για την υποκριτική εργασία εμπεριέχουν και τις σκηνοθετικές του σημειώσεις)	4
5.	Για κομμάτια από τη Δραματική Σχολή του Πέλου Κατσέλη	1
		26

Πίνακας 1. *Τετράδια εργασίας* για ρόλους εκτός του θεάτρου.

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΤΕΤΡΑΔΙΩΝ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

Α/Α	Θεατρικό κείμενο και συγγραφέας	Χρονολογία παράστασης	Αριθμός τετραδίων
1.	***Η σπασμένη στάμνα*** του Χένρικ φον Κλάιστ	1982	1
2.	***Οι τελευταίες πόλεις – Φοίνισσες*** του Ευριπίδη και ***Μιμίαμβοι*** του Ηρώνδα σε δραματουργική επεξεργασία του Γιάννη Χουβαρδά	1987	1
3.	***Ο θάνατος του εμποράκου*** του Άρθουρ Μίλλερ	1988	1
4.	***Βυσσινόκηπος*** του Άντον Τσέχωφ	1988	3
5.	***Μικρός Έγιολφ*** του Χένρικ Ίψεν	1991	7+1[1]
6.	***Βάκχες*** του Ευριπίδη	1992	1
7.	***Αμερικάνικος Βούβαλος*** του Ντέιβιντ Μάμετ	1992	2
8.	***Αγριόπαπια*** του Χένρικ Ίψεν	1994	2
9.	***Εγώ ο Φόιερμπαχ*** του Τάνκρεντ Ντορστ	1995	4+1[2]
10.	***Η υπόθεση της οδού Λουρσίν*** του Ευγένιου Λαμπίς	1996	1
11.	***Το κρυπτογράφημα*** του Ντέιβιντ Μάμετ	1996	3
12.	***Ο Δον Ζουάν έρχεται από τον πόλεμο*** του Έντεν φον Χόρβατ	1998	6
13.	***Μια ζωή στο θέατρο*** του Ντέιβιντ Μάμετ	1999	6
14.	***Νορα*** του Χένρικ Ίψεν	2001	5
15.	***Οικόπεδα με θέα*** του Ντέιβιντ Μάμετ	2001	1
16.	***Ο ξεριζωμός*** του Μπράιν Φρίελ	2002	3
17.	***Τρία βήματα πριν*** – παράσταση με τα μονόπρακτα ***Αυτός και το πανταλόνι του*** του Ιάκωβου Καμπανέλλη, ***Το κύκνειο άσμα*** του Αντόν Τσέχωφ και ***Η τελευταία μαγνητοταινία του Κραπ*** του Σάμιουελ Μπέκετ	2004	1
18.	***Βρικόλακες*** του Χένρικ Ίψεν	2004	12
19.	***Επανασύνδεση*** του Ντέιβιντ Μάμετ	2005	1
20.	***Βασιλιάς Ληρ*** του Ουίλλιαμ Σαίξπηρ	2005	5
21.	***Μαυροπούλι*** του Ντέιβιντ Χάροουερ	2006	10
22.	***Ταξίδι μιας μεγάλης μέρας μέσα στη νύχτα*** του Ευγένιου Ο'Νηλ	2007	6
23.	***Πρώτος έρωτας*** του Σάμιουελ Μπέκετ	2009	2
24.	***Ποιος φοβάται τη Βιρτζίνια Γουλφ*** του Έντουαρντ Άλμπη	2009	13
25.	***Ο επιστάτης*** του Χάρολντ Πίντερ	2010	10
26.	***Ρίττερ***, ***Ντένε***, ***Φος*** του Τόμας Μπερνχαρντ	2012	7
27.	***Ολεάννα*** του Ντέιβιντ Μάμετ	2013	5
28.	***Η εκδοχή του Μπράουνινγκ*** του Τέρενς Ράττιγκαν	2013	6
29.	***Κολεξιόν*** του Χάρολντ Πίντερ	2014	1
30.	***Ο γυάλινος κόσμος*** του Τέννεσι Ουίλλιαμς	2015	1
31.	***Ο χορός του θανάτου*** του Αυγούστου Στρίντμπεργκ	2015	3
32.	***Ήταν όλοι τους παιδιά μου*** του Άρθουρ Μίλλερ	2016	8
33.	***Φεγγίτης*** του Ντέιβιντ Χέαρ	2018	9
34.	***Το τέλος*** του Σάμιουελ Μπέκετ	2019	2
			147+2

[1] Στο ένα τετράδιο υπάρχει αντιγραμμένο ένα πρωτόλειο σχεδίασμα του Ίψεν για τον *Μικρό Έγιολφ*.

[2] Στο ένα τετράδιο καταγράφεται προσχέδιο της μετάφρασης του έργου.

Πίνακας 2. Τα θεατρικά *τετράδια εργασίας*.

> Ήτανε νύχτα κύριε δικαστή κόντευαν οι δέκα και μάλιστα ήτανε ζεστή η νύχτα γεναριάτικα σα μάης. Και λέω του πατέρα μου πατέρα πάω μια ματιά ως την Εύα που μούκανε αυτό που θα σας πω σε λίγο. Α γιατί πρέπει να ξέρετε πως σκόπευα αν δε γινόντουσαν όλ' αυτά να την παντρευτώ. Την είχα πρωτοδεί στο θέρο. Είναι γερή κοπέλλα.[6]

Το κείμενο του έργου στο οποίο αναφέρεται είναι:

> Είχε νυχτώσει, κόντευαν οι δέκα.
> Κι ήταν ζεστή η νύχτα, γεναριάτικα,
> σα Μάης. Και λέω του γέρου μου: «Πατέρα,
> πάω μια ματιά ως την Εύα».
> Γιατί εγώ –πρέπει να ξέρετε –
> σκόπευα να την παντρευτώ.
> Γερή κοπέλα. Την είχα πρωτοδεί στο θέρο.

Οι διαφορές, όπως είναι φανερό, είναι μικρές όμως βοηθητικές για την προσπάθεια του ηθοποιού να «σπάσει» τον στίχο, να κάνει δηλαδή το κείμενο να κυλήσει πιο φυσικά, αλλά να τονιστεί και το «πίσω» κείμενο, δηλαδή αυτό που δεν λέγεται αλλά υπονοείται. Παρόλα αυτά, οι παρατηρήσεις του ηθοποιού σε αυτό το στάδιο της εργασίας του είναι περιγραφικές και δεν εστιάζουν στη δράση.

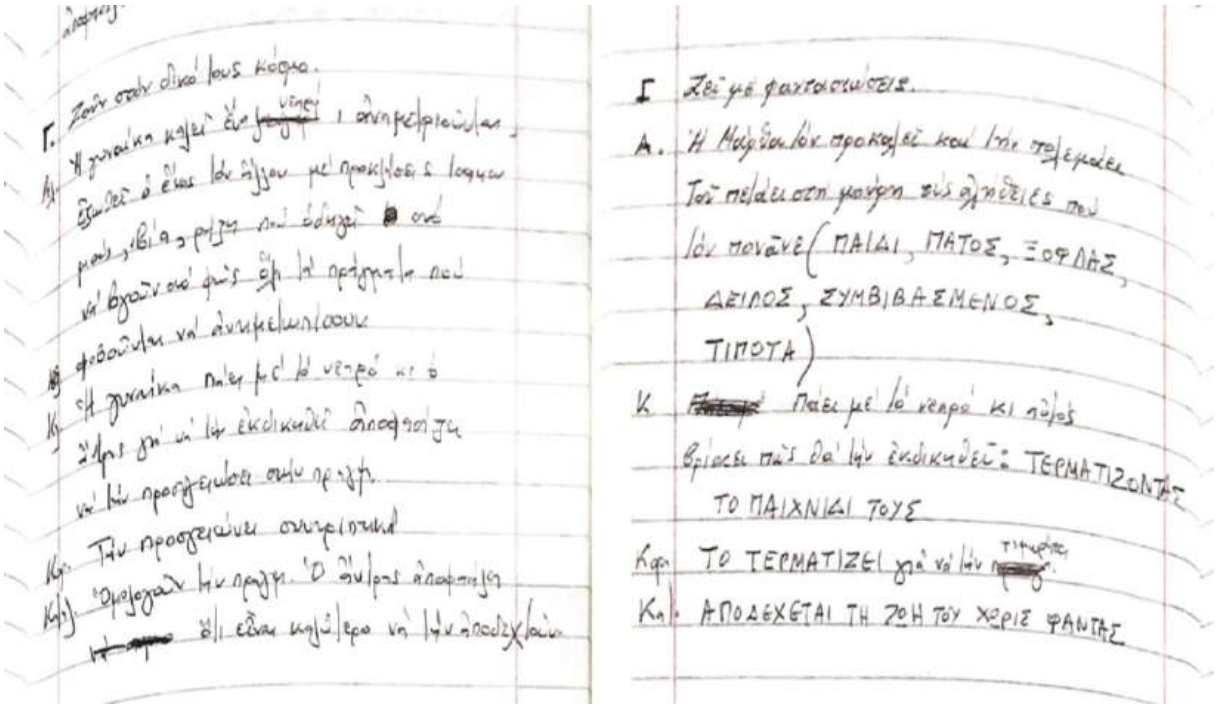
Εξετάζοντας τις περεταίρω καταγραφές παρατηρούμε πως για το *Οι τελευταίες πόλεις*, σκηνική σύνθεση των έργων *Φοίνισσες* του Ευριπίδη και *Μιμίαμβοι* του Ηρώνδα, σε δραματουργική επεξεργασία του Γιάννη Χουβαρδά (1987), υπάρχει ένα τετράδιο× ομοίως ένα υπάρχει για το *Ο θάνατος του εμποράκου* του Άρθουρ Μίλλερ (1988) και τρία για τον *Βυσσινόκηπο* του Άντον Τσέχωφ του ίδιου έτους. Από εκείνη την περίοδο, δηλαδή από τα μέσα της δεκαετίας του 1980 έως τις αρχές της δεκαετίας του 1990, λείπουν τετράδια για τα: *Συμφορά από το πολύ μυαλό* του Αλεξάντρ Σεργκέγεβιτς Γκριμπογέντοφ (1985) με την ΣΚΗΝΗ, τις *Νεφέλες* του Αριστοφάνη (1989) με το Αμφι-Θέατρο και *Ο σωσμένος* του Έντουαρντ Μποντ (1990), την πρώτη παράσταση στο Εμπρός.

Εποπτεύοντας το υλικό, είναι ασφαλές να υποθέσουμε ότι σημειώσεις και σκέψεις επί χάρτου ο Καταλειφός ανέκαθεν κρατούσε. Όμως, τα *τετράδια εργασίας* φαίνεται να γίνονται μόνιμο και αδιάλειπτο σύστημα και να διατηρούνται έπειτα ως αρχείο από τον συγγραφέα τους μετά την παράσταση *Ο μικρός Έγιολφ* του Χένρικ Ίψεν, τον χειμώνα του 1991. Ο αριθμός των τετραδίων διαφέρει από παράσταση σε παράσταση και, όπως συνάγεται, είναι συνισταμένη διαφόρων παραμέτρων, όπως της πολυπλοκότητας του έργου, της σημασίας του ρόλου που υποδύεται ο ηθοποιός, της σκηνοθετικής προσέγγισης και της εργασίας στη διάρκεια των δοκιμών, της διάρκειας των δοκιμών και ούτω καθ' εξής. Έτσι, ενδεικτικά, υπάρχει μόνο ένα τετράδιο από την παράσταση *Οικόπεδα με θέα* του Ντέιβιντ Μάμετ (2001), σε σκηνοθεσία Στάθη Λιβαθινού, δώδεκα για τους *Βρικόλακες* του Χένρικ Ίψεν (2004), σε σκηνοθεσία Αντώνη Αντύπα, δεκατρία για το *Ποιος φοβάται την Βιρτζίνια Γουλφ* του Έντουαρντ Άλμπη (2009),

[6] Η ορθογραφία, η στίξη, η διάρθρωση του κειμένου και η χρήση πεζών-κεφαλαίων των αποσπασμάτων από τα *τετράδια εργασίας* ακολουθούν την αντίστοιχη που έχει επιλέξει ο ίδιος ο Καταλειφός στα τετράδιά του.

σε σκηνοθεσία Αντώνη Αντύπα, επτά για το *Ρίττερ, Ντένε και Φος* του Τόμας Μπέρντχαρτ (2012), σε ομαδική σκηνοθεσία του ίδιου με την Άννα Κοκκίνου και την Ράνια Οικονομίδου, και εννιά για τον *Φεγγίτη* του Ντέβιντ Χέαρ (2018), σε σκηνοθεσία Κωνσταντίνου Μαρκουλάκη.

Είναι σημαντικό να επισημανθεί ότι τα τετράδια δεν έχουν όλα το ίδιο μέγεθος, ούτε καταλαμβάνουν την ίδια έκταση. Επομένως, είναι απαραίτητο να γίνει τόσο ποσοτική όσο και ποιοτική αποτίμησή τους. Στην παρούσα ανακοίνωση, θα χρησιμοποιηθεί ως παράδειγμα η εργασία του Καταλειφού για την παράσταση του *Ποιος φοβάται την Βιρτζίνια Γουλφ*, που είναι ποσοτικά η μεγαλύτερη και περιλαμβάνει όλα τα στάδια και τις ασκήσεις που χρησιμοποιεί ο ηθοποιός. Το έργο του Άλμπη αποτελεί χρήσιμο παράδειγμα γιατί «οι χαρακτήρες χρησιμοποιούν τις λέξεις σαν όπλα στη διαρκή μάχη για να κερδίσουν τον έλεγχο της κατάστασης επί σκηνής».[7] Αντίστοιχα, ο Καταλειφός αναζητά την ακριβή λέξη που θα τον βοηθήσει να στήσει την ερμηνεία του.



Εικ. 3. Δείγμα από το θεατρικό τετράδιο εργασίας του Δημήτρη Καταλειφού από την εργασία του στο έργο του Έντουαρντ Άλμπη *Ποιος φοβάται τη Βιρτζίνια Γουλφ*, Απλό Θέατρο – Καλλιτεχνικός Οργανισμός ΦΑΣΜΑ, 2009. Αρχείο Δ. Καταλειφού.

Σταδιακά στη θεατρική του πορεία, όπως δηλώνει ο ίδιος, συνειδητοποίησε ότι τα θεμελιώδη ερωτήματα που πρέπει να εξετάσει κανείς όταν θέλει να ανεβάσει ένα θεατρικό έργο είναι το «τι», το «γιατί» και το «πώς».[8] Δηλαδή τι είναι το έργο, τι και γιατί συμβαίνει, τι θέλει να μας πει και έπειτα πώς αυτό εκφράζεται. Το «πώς», συνεχίζει ο ηθοποιός, σηματοδοτεί τη στιγμή που περνάμε στην πράξη, είναι κάτι που το ανακαλύπτει ο ερμηνευτής στην πρόβα δοκιμάζοντας. Αλλά το «τι» και το «γιατί» είναι μια διεργασία που συντελείται, χτίζεται και εμπλουτίζεται στον προσωπικό χρόνο του ηθοποιού, που μπορεί να εκκινεί μέχρι και

[7] Stephens J. Bottoms, "Introduction", *Albee: Who's afraid of Virginia Woolf?*, Cambridge, Cambridge University Press 2000, από το πρόγραμμα της παράστασης, *Ποιος φοβάται τη Βιρτζίνια Γουλφ*, Απλό Θέατρο – Καλλιτεχνικός Οργανισμός ΦΑΣΜΑ, 2009, σ. 25.

[8] Μιχαέλα Αντωνίου, συνέντευξη του Δημήτρη Καταλειφού, 22 Ιουνίου 2018.

τρεις ή τέσσερις μήνες πριν από την έναρξη των δοκιμών, αλλά δεν παύει να εμπλουτίζεται κατά τη διάρκειά τους.

Από τη μελέτη των τετραδίων και την προσωπική κατάθεση του ηθοποιού, είναι ξεκάθαρο ότι πήρε αυτή την απόφαση από ένα σημείο στην καριέρα του και γι' αυτόν τον λόγο δεν υπάρχουν τα τετράδια από την αρχή της, όπως παρατηρήσαμε παραπάνω. Το σημείο τομής συνέβη σε δύο στάδια, στα οποία ο ηθοποιός αναγνώρισε μια συγκλίνουσα παράμετρο. Σε πρώτη φάση, το 1987, σε ένα ταξίδι του στο Λονδίνο, διάβασε μια συνέντευξη της Judi Dench στην οποία η Βρεττανή ηθοποιός ανέφερε ότι, όταν της ζητά ένας σκηνοθέτης να παίξει σε μια παράσταση, του ζητά με τη σειρά της να της αφηγηθεί την ιστορία, να της δώσει δηλαδή την περίληψη του έργου. Σε δεύτερη φάση, όταν παρουσίαζαν με την ομάδα του Εμπρός την παράσταση *Ο σωσμένος*, μια δημοσιογράφος σε τηλεοπτική εκπομπή τον ρώτησε ποια είναι η ιστορία του έργου. Αυτή η παράμετρος, η ανάγκη δηλαδή της κατανόησης της ροής της ιστορίας του εκάστοτε κειμένου, τον «οδήγησε στα τετράδια».[9]

Με αυτή την αφετηρία, στο αρχικό στάδιο της προσέγγισης του ρόλου, καταγράφει στα τετράδιά του την ιστορία του έργου σε τρίτο πρόσωπο. Αυτή τη διαδικασία, την οποία διδάσκει και στους μαθητές του, την ονομάζει «αντικειμενική περίληψη του έργου».[10] Σ' αυτή την περίληψη, χωρίς σχόλια, αναλύσεις και θεωρητικούς προβληματισμούς, αφηγείται την ιστορία απλά, συγκεκριμένα, συνοπτικά και, κυρίως, με ακρίβεια στις λέξεις. Στόχος του είναι να «συνειδητοποιήσει» τι ακριβώς συμβαίνει.

Ακολουθούν τρία αποσπάσματα από το τελικό τετράδιο της *Βιρτζίνια Γουλφ*, ως παράδειγμα:

> Ένας άντρας σε αδιέξοδο με τη ζωή του επαγγελματική και προσωπική (τελμάτωμα στην Πανεπιστημιακή του καρριέρα, συνεχείς καυγάδες με τη γυναίκα του) και με μοναδικό του καταφύγιο το αλκοόλ κι έναν φανταστικό γιό που έχει επινοήσει με τη γυναίκα του μια νύχτα που γυρίζει μαζί της ερεθισμένος από το εναρκτήριο πάρτυ του πεθερού του, μαθαίνει πως η γυναίκα του έχει καλέσει έναν νεαρό με τη γυναίκα του που μόλις γνώρισε στο πάρτυ.
>
> Ένας άντρας που δυσφορεί από την πληγωμένη του αξιοπρέπεια, με αφορμή την πρόκληση της γυναίκας του να φέρει για ακόμα μια φορά ένα νεαρό για να τον φλερτάρει, αντιδρά και πολεμά τόσο τη γυναίκα του (με προκλήσεις) όσο και το νεαρό (με στρατηγικές) για να εμποδίσει την απιστία της.
>
> Ένας έξυπνος ευφάνταστος ηθικός διανοούμενος που δεν συγκρούστηκε (από φόβο) με την πραγματικότητά του (γονείς – δουλειά, πεθερός – σύζυγος) και υφίσταται μια ζωή χωρίς ΑΝΤΙΔΡΑΣΗ, μέσα στην οποία δυσφορεί και ταπεινώνεται (έχει σκοτώσει στη φαντασία του – θυμώνει μισεί – τρώγεται – τσακώνεται) και έχει πλάσει με την φαντασία του ένα γιό σχεδόν υπαρκτό. ΔΥΣΦΟΡΕΙ μέσα σ' αυτή τη ζωή από τις ταπεινώσεις στην αξιοπρέπειά του και ΑΠΟΨΕ ΕΙΝΑΙ ΦΟΡΤΙΣΜΕ-

[9] *Ό.π.*
[10] *Ό.π.*

> ΝΟΣ ΓΙΑΤΙ ΔΕΝ ΑΝΤΕΧΕΙ άλλο με αφορμή την ΠΡΟΚΛΗΣΗ ΤΗΣ ΓΥΝΑΙΚΑΣ ΤΟΥ ΑΝΤΙΔΡΑ και φτάνει/οδηγείται ΕΞΟΥΘΕΝΩΜΕΝΟΣ στα ΑΚΡΑ να ΔΡΑΣΕΙ, δηλαδή να ΠΑΡΑΙΤΗΘΕΙ ΟΡΙΣΤΙΚΑ από τις ΨΕΥΔΑΙΣΘΗΣΕΙΣ και να δει ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΑ τη ζωή του όπως είναι. Αντιμετωπίσει τη ζωή του πραγματικά όπως είναι.

Όπως μπορεί ο αναγνώστης να παρατηρήσει, η περίληψη γίνεται όλο και πιο συνοπτική και, ενώ το πρώτο απόσπασμα είναι μόνο η εισαγωγή σε μια μακροσκελή περίληψη, η τελευταία συνοψίζει ολόκληρο το έργο.

Αυτή η διεργασία δημιουργεί και καθορίζει τη ματιά του παρατηρητή, γι' αυτό και η καταγραφή γίνεται σε τρίτο πρόσωπο. Λειτουργεί, κατά κάποιον τρόπο, ως αντικαθρέφτισμα της σκέψης αλλά και ως πάγιο σημείο αναφοράς στη διάρκεια της συνολικής εργασίας πάνω στον ρόλο μέχρι και το τέλος των παραστάσεων. Οι περιλήψεις παραμένουν, δεν έρχονται και παρέρχονται, γιατί συγκρίνονται, αντιπαρατίθενται και διορθώνονται κατά τη διάρκεια της εργασίας σε ένα έργο. Έχουν ως σκοπό την επαλήθευση της σκηνικής πράξης και δράσης και της συνολικής κατανόησης του έργου.

Εντός αυτών των περιλήψεων ο Καταλειφός αποζητά την ακρίβεια στα ρήματα που καθορίζουν τη δράση καθώς, όπως λέει ο ίδιος, «αυτά τα ρήματα προσδιορίζουν τι ακριβώς πρέπει να παίξω».[11] Η διαδικασία αυτή εμπεδώνεται όσο ο ηθοποιός εμβαθύνει στη διατύπωση της «απλής ιστορίας».[12] Η σημασία της χρήσης των ρημάτων, καθώς είναι άμεσα συνδεδεμένα με τη δράση, δηλώνεται ρητά και στον Στανισλάφσκι, ο οποίος αναφέρει ότι «τα ρήματα [δημιουργούν] παρόρμηση για δράση».[13] Φυσικά, όπως εξηγεί ο σπουδαίος Ρώσος δάσκαλος, «δεν είναι όλα τα ρήματα χρήσιμα, δεν σε οδηγούν όλες οι λέξεις σε δυναμική και παραγωγική δράση»,[14] όμως ο Καταλειφός γνωρίζει τα χρήσιμα ρήματα. Με αυτόν τον γνώμονα, καταγράφει σε μια άλλη άσκηση για τον Τζωρτζ: «δυσφορεί, αντιδρά, εξωθείται στα άκρα, συνειδητοποιεί, αποφασίζει». Ή σε άλλο σημείο:

> δυσφορεί και τρώγεται
> θυμώνει και προκαλεί
> εξοργίζεται και αντεπιτίθεται μέχρις εσχάτων
> απελπίζεται και θυσιάζει το γιο για να τιμωρήσει
> φοβάται αλλά αποφασίζει να αντιμετωπίσει τη ζωή όπως είναι πραγματικά»
> ή σε αργότερο σχεδίασμα
> «δυσφορεί και τρώγεται
> θυμώνει και προκαλεί
> εξοργίζεται και προκαλεί
> ερεθίζεται και προκαλεί
> γίνεται έξω φρενών και προκαλεί

[11] *Ό.π.* Ενδεικτικά, αυτά τα ρήματα είναι: χτυπώ, παρακαλώ, εκλιπαρώ, προκαλώ, θυμώνω κ.ά.
[12] *Ό.π.*
[13] Κονσταντίν Στανισλάφσκι, *Η δουλειά του ηθοποιού με τον εαυτό του 1. Το βίωμα*, μτφρ. Βίκυ Λιακοπούλου, Αθήνα, Πλέθρον, 2016, σ. 181.
[14] *Ό.π.*, σ. 179.

μανιάζει (τρελλαίνεται) και συλλαμβάνει
μανιακός (τρελλός) και εκτελεί
συνέρχεται και αισθάνεται την απώλεια
φοβάται αλλά συνειδητοποιεί ότι δεν οδηγούσε πουθενά και αποφασίζει να συνεχίσουν χωρίς το γιο.

Ο Καταλειφός έχει ως οδηγό πέντε παραμέτρους, το «μαγικό πεντάρι», όπως το αποκαλεί.[15] Αυτό ορίζει τα στάδια ενός μύθου, που μαθηματικά και από «αναγκαιότητα», όπως ορίζει στην *Ποιητική* του ο Αριστοτέλης, διαδέχονται το ένα το άλλο.[16] Αυτά τα πέντε στάδια είναι τα εξής: το γεγονός, η αλλαγή, η κλιμάκωση, η κορύφωση και η κατάληξη.[17] Γράφει σε μια φάση της εργασίας του για τη *Βιρτζίνια*:

Γεγονός: Ζουν στο δικό τους κόσμο
Αλλαγή: Η γυναίκα καλεί ένα νεαρό, αναμετριούνται, εξωθεί ο ένας τον άλλον με προκλήσεις, εξευτελισμούς, βία, ρήξη που οδηγεί στο να βγουν στο φως όλα τα πράγματα που φοβούνται να αντιμετωπίσουν.
Κλιμάκωση: Η γυναίκα πάει με το νεαρό κι ο άντρας για να την εκδικηθεί αποφασίζει να την προσγειώσει στην πραγματικότητα.
Κορύφωση: Την προσγειώνει συντριπτικά.
Κατάληξη: Ομολογούν την πραγματικότητα. Ο άντρας αποφασίζει ότι είναι καλύτερο να την αποδεχτούν.

Στην τελική εκδοχή καταλήγει:

Γεγονός: Ζει με φαντασιώσεις.
Αλλαγή: Η Μάρθα τον προκαλεί και την πολεμάει. Του πετάει στη μούρη τις αλήθειες που πονάνε (ΠΑΙΔΙ, ΠΑΤΟΣ, ΞΟΦΛΑΣ, ΔΕΙΛΟΣ, ΣΥΜΒΙΒΑΣΜΕΝΟΣ, ΤΙΠΟΤΑ)
Κλιμάκωση: Πάει με το νεαρό κι αυτός βρίσκει πώς θα την εκδικηθεί: ΤΕΡΜΑΤΙΖΟΝΤΑΣ ΤΟ ΠΑΙΧΝΙΔΙ ΤΟΥΣ
Κορύφωση: ΤΟ ΤΕΡΜΑΤΙΖΕΙ για να την τιμωρήσει
Κατάληξη: ΑΠΟΔΕΧΕΤΑΙ ΤΗ ΖΩΗ ΤΟΥ ΧΩΡΙΣ ΦΑΝΤΑΣΙΩΣΕΙΣ

[15] Αντωνίου, συνέντευξη του Δημήτρη Καταλειφού.

[16] *Αριστοτέλους Ποιητική. Εισαγωγή – Μετάφραση – Σχόλια. Στάθη Ιω. Δρομάζου*, Αθήνα, Κέδρος, 1982, σ. 233.

[17] Ο ίδιος ο Καταλειφός αναφέρει τον Αριστοτέλη. Βέβαια ο καθαρός χωρισμός σε πέντε ενότητες μπορεί περισσότερο να συσχετιστεί με την πυραμίδα του Gustav Freytag, ο οποίος, στο βιβλίο του *Die Technik des Dramas*, Λειψία, 1863, https://books.google.gr/books?id=CDYLAAAAIAAJ&printsec=frontcover&hl=el#v=onepage&q&f=false (ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 17.11.2024) προτείνει την πυραμίδα: έκθεση, ανοδική πορεία της δράσης, κλιμάκωση, καθοδική πορεία της δράση, λύση. Ο Καταλειφός δεν γνωρίζει τον Freytag, όμως έχει διαβάσει και ακολουθεί τον χωρισμό σε πέντε ενότητες βασισμένος στο βιβλίο της Susan Batson, *Truth: Personas, Needs and Flaws in the Art of Building Actors and Creating Characters*, New York, Rugged Land, 2007. Επιπλέον, ο χωρισμός σε πέντε ενότητες εντοπίζεται και σε εργασίες σκηνοθετικής ανάλυσης. Ο Sergei Tchecharsky στην παρουσίαση της εργασίας του "Method of Action Analysis: from Stanislavsky to Today – A Practical Session on the Director's Craft of Play Analysis", στο συνέδριο *The 'S' Word: Stanislavsky in Context. An International Symposium*, Βαλέτα, 5-7 Απριλίου 2019, προτείνει μια αντίστοιχη διαίρεση για τη σκηνοθετική προσέγγιση του στο έργο του Άντον Τσέχωφ *Ο γλάρος*.

Η δεύτερη φάση της εργασίας, που βέβαια δεν γίνεται αφού έχει λήξει η πρώτη αλλά παράλληλα, είναι πιο προσωπική και περιλαμβάνει το βιογραφικό του ρόλου και προσεγγίσεις σε πρώτο πρόσωπο. Στόχος αυτής της διαδικασίας είναι να γεμίσουν τα κενά και τις τρύπες του κειμένου και να εξαφθεί η φαντασία του, να ανακαλυφθεί δηλαδή η δράση έξω από τον περιορισμένο δραματικό χρόνο του κειμένου και να εδραιωθεί αυτό που ο Καταλειφός ονομάζει «νοητή συγκατοίκηση με το ρόλο».[18] Ενδεικτικό είναι το παρακάτω απόσπασμα:

> Σάββατο βράδυ.
> Επιστρέφω με τη γυναίκα μου από το ηλίθιο πάρτυ του πατέρα της. Γκαρίζει. Δεν έχω όρεξη να σκεφτώ την κινηματογραφική αττάκα που της ήρθε να βρει.

Σε αυτό το στάδιο, ο ηθοποιός δίνει στον ρόλο του τη δική του φωνή και αναπτύσσει το «υπο-κείμενο» του ρόλου που θα τον βοηθήσει να παίξει με ακρίβεια την κάθε συγκεκριμένη κατάσταση.[19]

Έπειτα, υπάρχουν τα καθαρά βιογραφικά:

> Ο Τζωρτζ γεννήθηκε το 1915. Μοναχοπαίδι. Γονείς συντηρητικοί, αστοί και αυστηροί, ελάχιστα τρυφεροί μαζί του, τον έκαναν να στραφεί από μικρός στα βιβλία, την ονειροπόληση, τη φαντασία, τις φαντασιώσεις και τα ψέματα. Στο σχολείο τον έκλεισαν εσωτερικό και εκεί με τις ιστορίες που έφτιαχνε, είχε βρη έναν τρόπο να υπάρχει…

Σε άλλο τετράδιο, βρίσκεται μια πιο επιγραμματική εκδοχή ενός βιογραφικού:

> Τζωρτζ άντρας
> 46 χρονών
> Παντρεμένος 23 χρόνια, με τη γυναίκα του φαντασιώνεται ότι έχουν ένα γιο 21 χρονών.
> Καθηγητής Επίκουρος Ιστορίας με ελάχιστες πιθανότητες να προαχθεί.
> Έγραψε κάποτε ένα αυτοβιογραφικό μυθιστόρημα που δεν το εξέδωσε ποτέ από φόβο μην χάσει τη δουλειά του.
> Από μεσοαστική οικογένεια με θρησκευτικές αρχές.

Αυτές τις δύο βασικές παραμέτρους, δηλαδή την αφήγηση της ιστορίας και τα βιογραφικά, συμπληρώνουν άλλες επικουρικές ασκήσεις και σημειώσεις, όπως: η αυτόματη γραφή, όπου ο ηθοποιός σημειώνει αυθόρμητα φράσεις για τον ρόλο· η συμπαντική φράση, που αφορά στην εύρεση μιας μοναδικής φράσης η οποία καθορίζει ολόκληρο τον ρόλο· το παιχνίδι με τα 16 ρήματα· ένα τετράδιο αφιερωμένο αποκλειστικά στις σκηνικές οδηγίες, που ως στόχο έχει να παραχθεί ένα περίγραμμα του τρόπου με τον οποίο επιθυμεί να κινήσει και να χαρακτηρίσει ο συγγραφέας τον εκάστοτε ρόλο· ξεχωριστή καταγραφή της κάθε σκηνής και των χαρακτήρων που λαμβάνουν μέρος σε αυτή· καταγραφή των σκηνικών αντικειμένων· σκίτσα του ίδιου του ηθοποιού για το ρόλο. Φυσικά, όλα τα παραπάνω έχουν ως στόχο την τρίτη φάση εργασίας η οποία συντελείται στην πρόβα, όπου ο Καταλειφός στρέφει όλη του την προσοχή στη σκηνική δράση.

[18] Αντωνίου, συνέντευξη του Δημήτρη Καταλειφού.
[19] *Ό.π.*

Καταλήγοντας, είναι σημαντικό να τονισθεί πως όλη αυτή η διαδικασία, η καταγραφή, η οποία, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, διαφέρει από συνεργασία σε συνεργασία και από ρόλο σε ρόλο, έχει ως στόχο να έρθει ο Καταλειφός κοντά με τον ρόλο του, να τον αγαπήσει, να τον ερωτευθεί. Επίσης, σε καθαρά πρακτικό επίπεδο, στοχεύει στη συγκέντρωση, αλλά και τον βοηθάει να εστιάσει στις σημαντικές δράσεις του ρόλο εντός του έργου, όπως εξηγεί και ο ίδιος: «τα τετράδια με συγκεντρώνουν γιατί με εστιάζουν».[20] Παρόλο, λοιπόν, που δεν είναι ένα παγιωμένο και αμετακίνητο υλικό, αλλά ρευστό, εύπλαστο και ανοιχτό στις εκπλήξεις και στην εργασία κατά τη διάρκεια των δοκιμών, τα *τετράδια εργασίας* οικοδομούν το υπόβαθρο και, κυρίως, γίνονται η τροφή που θα χρησιμοποιήσει ο ηθοποιός στις δοκιμές, ώστε να μας δώσει τις εξαιρετικές ερμηνείες του.

[20] *Ό.π.*

ΝΑΤΑΛΙΑ ΚΑΤΣΟΥ

Φαντασματικές μορφές που σχηματίζονται μέσω σκηνικών οδηγιών και ο κίνδυνος αφανισμού τους εκτός του έντυπου κειμένου

Σκηνικές οδηγίες ή «διδασκαλίες» – ο «ψίθυρος» του συγγραφέα

Οι σκηνικές οδηγίες, ή «διδασκαλίες» κατά τον Γιώργο Πεφάνη «ως μέρος του δευτερεύοντος κειμένου»,[1] περιλαμβάνουν όλες τις υποδείξεις ή συμβουλές σχετικά με τον λόγο των χαρακτήρων και τις μη-λεκτικές συνθήκες της παράστασης.[2] Ουσιαστικά, κωδικοποιούν την καθαρή, άμεση σκέψη του συγγραφέα σε κείμενο. Δεν αποτελούν ούτε καταγραφή προφορικού λόγου ούτε απόδοση λογοτεχνικής αφήγησης, αλλά φέρουν κάτι και από τα δύο, ως προϊόν γραφής. Μία ενδιαφέρουσα παρατήρηση είναι ότι οι σκηνικές οδηγίες ή διδασκαλίες αποτελούν ένα κείμενο μεσολαβητικό, όπου ο λόγος των χαρακτήρων και ο λόγος του συγγραφέα συνδιαλέγονται.[3] Ταυτόχρονα, όμως, αυτή η κειμενική αποτύπωση των σκέψεων του συγγραφέα σχηματίζει έναν καινούριο χώρο, ή ένα *περιθώριο*, όπου διαπλάθονται οι διαφορετικές δυνατότητες σκηνικής ενσωμάτωσης και αναπαράστασης. Θα μπορούσε κανείς να πει ότι πρόκειται για τον γραπτό ψίθυρο του θεατρικού συγγραφέα που εγκαινιάζει μια διαπραγμάτευση μεταξύ συγγραφέα και δυνάμει συντελεστών, αλλά και μεταξύ συγγραφέα και θεατών.

---

[1] Γιώργος Π. Πεφάνης, «Οι σκηνικές οδηγίες και οι πρόλογοι στη δραματουργία του Γρηγόριου Ξενόπουλου», στον τόμο *Η Άμμος του κειμένου.Αισθητικά και δραματολογικά θέματα στο ελληνικό θέατρο*, Αθήνα, Εκδόσεις Παπαζήση, 2009, σσ. 345-346· του ίδιου, *Το θέατρο και τα σύμβολα. Διαδικασίες συμβόλισης του δραματικού λόγου*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 1999, σσ. 287-299 [με τη σχετική βιβλιογραφία].

[2] Επίσης, ως «διδασκαλίες» θεωρούνται όλα τα στοιχεία που προσδιορίζουν οποιαδήποτε πτυχή του κειμένου αλλά και του χαρακτήρα της γραφής. Σχετικά με κατηγοριοποίησεις των διδασκαλιών, βλ. Πεφάνης, *Το θέατρο και τα σύμβολα*· Jean Verdeil, *Le travail du metteur en scène*, Lyon, Aléas, 1995, σ. 161, όπως αναφέρεται στο Μαρίζα Γαλάνη, *Οι σκηνικές οδηγίες από την αρχαιότητα έως σήμερα*, Αθήνα, Εκδόσεις Γκοβόστη, 2017, σ. 11· Βασίλης Πανόπουλος, «Οι σκηνικές οδηγίες του δραματικού κειμένου και η ανάπτυξη του μουσικού σημείου» στο https://gtheodore.files.wordpress.com/2013/12/ceb5ceb9cf83ceb7ceb3ceb7cf83ceb7-ceba-cf80ceb1cebdcebfcf80cebfcf85cebbcebfcf85.pdf (ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης 4.12.2013) ή στο http://theodoregrammatas.com (ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης 4.12.2013). Αυτό όμως που παραμένει σημαντικό ανεξαρτήτως κατηγοριοποιήσεων είναι αυτή η έννοια της απεύθυνσης από τον συγγραφέα και η πρόθεση μιας δημιουργικής συνδιαλλαγής εντός του φαντασιακού πλαισίου που διαμορφώνει και προσπαθεί να επικοινωνήσει ο συγγραφέας.

[3] Αντίστοιχη και η παρατήρηση του Βασίλη Πανόπουλου: «Επί της ουσίας οι σκηνικές οδηγίες αποτελούν έναν διαμεσολαβητή μεταξύ κειμένου και σκηνής και δηλώνουν την παρουσία του συγγραφέα στη σκηνική απόδοση του έργου», βλ. Βασίλης Πανόπουλος, «Οι σκηνικές οδηγίες», σ. 1.

Φαντασματικές μορφές μέσω σκηνικών οδηγιών

Οι σκηνικές οδηγίες συχνά προσδιορίζουν μια δράση ή μια μη-δράση ενός προσώπου ή ενός αντικειμένου, ή και την λειτουργία ενός σκηνικού στοιχείου, όπως ο ήχος, με τρόπο συστηματικό και συγκεκριμένο, ώστε να σχηματίζεται η αίσθηση της παρουσίας κάποιας άλλης, *έτερης*, μη-προφανούς μορφής. Η μορφή αυτή συνήθως δεν έχει λόγο μέσα από το πρωτεύον κείμενο, ενώ η αλληλεπίδρασή της με τους χαρακτήρες του έργου τονίζει ότι πρόκειται για κάτι εντελώς *έτερο* που διαρρηγνύει το σκηνικό παρόν.[4] Αυτή η αναδυόμενη έτερη μορφή που σχηματίζεται μέσα στο ενδοκειμενικό πλέγμα των οδηγιών, αποκτά νοηματική υπόσταση παράλληλα και ταυτόχρονα με το κυρίως *συμβάν*,[5] μέσα σε αυτό ακριβώς το *περιθώριο* μεταξύ του κυρίως συμβάντος και κάποιας άλλης άγνωστης ή αποδιωγμένης πραγματικότητας. Τέτοιες υπόρρητες και αποκαλυπτικές παρουσίες που αποτελούν φορείς ή είδωλα μίας άλλης χωροχρονικής ή νοηματικής πραγματικότητας και επιβάλλουν την ξένη, καίτοι «ζοφερά ανοικεία»,[6] παρουσία τους ως ενθαδική, σχηματίζουν μορφές με φαντασματικό χαρακτήρα. Το νοητό *περιθώριο* μεταξύ κυρίως συμβάντος και της άλλης πραγματικότητας όπου παρουσιάζονται οι φαντασματικές μορφές επί σκηνής, ως εμπειρία,[7] χαράσσεται ήδη σ' αυτό το κυριολεκτικό περιθώριο όπου εγγράφονται οι σκηνικές οδηγίες στο κείμενο, συνήθως σε παρένθεση και/ή με πλάγια γράμματα, και εξαρτώνται από τον όρο της ανάγνωσης προκειμένου να ενσωματωθούν στον κόσμο του έργου και στην παράστασή του.

Ορισμένα χαρακτηριστικά παραδείγματα τέτοιων φαντασματικών μορφών που σχηματίζονται μέσα από τις σκηνικές οδηγίες στη σύγχρονη ελληνική δραματουργία είναι τα εξής: Το ζευγάρι που χορεύει στο έργο *Περιποιητής Φυτών* του Παύλου Μάτεσι καθώς και οι δράσεις σχετικά με το κάδρο της νεκρής πεθεράς στο *Φάντασμα του κυρίου Ραμόν Νοβάρο* του ίδιου συγγραφέα, ο Άνθρωπος Που Περπατάει στο έργο *Textilen* της Μαρίας Ευσταθιάδη, οι Χωρικοί και τα Παιδιά που παρουσιάζονται μόνο μέσω ομιλιών και ήχων στο έργο *Λάσπη* του Βαγγέλη Χατζηγιαννίδη καθώς και το σκαθάρι στο έργο του *Λα Πουπέ*, το Αντικείμενο στο *Wolfgang* του Γιάννη Μαυριτσάκη και ο νεκρός άντρας της Νίκης στο *Τυφλό Σημείο* του ιδίου, το Έκτρωμα και οι κούκλες βιτρίνας στο *Περιμένοντας τον Μπέκετ* του Μιχάλη Φακίνου, οι μορφές του Αδάμ και της Εύας στο έργο *Αθανάσιος Διάκος – Η Επιστροφή* της Λένας Κιτσοπούλου, ενώ ιδιαίτερα ενδιαφέρον είναι και το Ψυγείο στο έργο *Η Αρχή της Ζωής* του Δημήτρη Δημητριάδη.

Περαιτέρω θα αναλυθούν δύο χαρακτηριστικά παραδείγματα τέτοιων φαντασματικών μορφών από τη σύγχρονη ελληνική δραματουργία.

---

[4] Βλ. και Bernhard Waldenfels, *Phenomenology of the Alien*, trans. Alexander Kozin & Tanja Stähler, Illinois, Northwestern University Press, 2011, σ. 8.

[5] Ως *συμβάν* εδώ δεν εννοείται η όλη αναπαράσταση του κειμένου σύμφωνα με τον Alain Badiou, βλ. ενδεικτικά: Alain Badiou, *Éloge du théâtre*, Paris, Editions Flammarion, 2013, σ. 31, αλλά το *συμβάν* ως εστία της σκηνικής πράξης σε κάθε επεισόδιο, σκηνή ή πράξη του κάθε έργου, σύμφωνα με τον Stanislavski και τον Michael Chekhov, επικεντρωνόμενοι στην επί σκηνής δράση, βλ. Constantin Stanislavski, *An Actor Prepares*, trans. Elizabeth Reynolds Hapgood, London, Bloomsbury Publishing, ²2017· Michael Chekhov, *To The Actor*, Mansfield, Martino Publishing, 2014.

[6] Σύμφωνα με τον όρο του Freud, όπως καθιερώθηκε στο *Das Unheimliche* (1919), βλ. Sigmund Freud, *The Uncanny*, trans. David McLintock, London, Penguin Classics, 2003, σσ. 121-162.

[7] Σύμφωνα με τον Merleau-Ponty, προκειμένου να γίνει κάτι «ορατό» στη συνείδησή μας, η «σκόρπια» αποσπασματική ορατότητα κάθε πράγματος ανάγεται σε κάποια ελάχιστη «εμπειρία», βλ. Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Éditions Gallimard, 1964, σ. 178, η μετάφραση της γράφουσας. Ειδικά στις φαντασματικές μορφές μέσω σκηνικών οδηγιών, αυτή η πρόκληση ενυπάρχει ήδη στο κείμενο.

Ο Άνθρωπος Που Περπατάει στο έργο *Textilen* της Μαρίας Ευσταθιάδη

Το έργο *Textilen* της Μαρίας Ευσταθιάδη επικεντρώνεται στα νήματα, όπως σημειώνει και ο τίτλος, όχι μόνο μιας αστικής οικογενειακής επιχείρησης, αλλά κυρίως των σχέσεων, όπως διαπλέκονται γύρω από την ιδέα της επικράτησης. Στην υφή και στην πλέξη των πολλαπλών νημάτων λανθάνουν οι αντιθετικές έννοιες του γυμνού και του κεκαλυμμένου, του εκτεθειμένου και του προστατευμένου, της αποκάλυψης και της αποσιώπησης.

Η μπρεχτική αποξένωση-ανοικείωση και ο συνακόλουθος σχολιασμός,[8] όπως επιβάλλεται από τις σκηνικές οδηγίες, τονίζουν το όποιο παράξενο και παράλογο της κατάστασης και αυξάνουν τον ενδιάμεσο χώρο μεταξύ της πράξης αυτής καθ' εαυτήν και των ερμηνειών από τους ηθοποιούς. Στο βάθος της σκηνής υπάρχει διαρκώς παρόν το tableau vivant, όπου όλοι οι ηθοποιοί-χαρακτήρες μαρτυρούν τη δράση. Αυτή η διάταξη των χαρακτήρων ως βλέποντα και ορατά αγάλματα, φέρει εντός της τις αρχές περί ειδώλου, δηλαδή του σώματος ως ύλης που φιλοξενεί μια ιδέα,[9] αλλά και του θεάτρου ως κατόπτρου κάποιας πραγματικότητας. Αυτή η ιδέα βρίσκει μία προσωρινή τελείωση στη μορφή του Ανθρώπου Που Περπατάει.

Ο Άνθρωπος που Περπατάει είναι μια πλευρά του φαντασματικού πλέγματος του έργου *Textilen*, που συμπληρώνει την μπεκετική σύσταση της Ευσταθιάδη, εισάγοντας ένα οπτικό-κινησιολογικό στοιχείο του παραλόγου. Ήδη η περιγραφή του στις σκηνικές οδηγίες δίνει μια σαφή ιδέα για την κλοουνίστικη ποιότητα αυτής της ενσώματης παρουσίας σε ένα χρονικό και τοπικό μεταίχμιο: ως «ούφο»,[10] δηλαδή μη αναγνωρίσιμης ταυτότητας-αντικείμενο, κινείται αόρατος, αμίλητος και απαρατήρητος, σαν σκιά-φάντασμα.

Το πλάσμα αυτό δρα εκ του παραλλήλου, λειτουργεί εντός του Οίκου των Textilen, χωρίς να αποτελεί μέλος της οικογένειας, σα να μην υφίσταται. Ενδεικτικά αναφέρονται κάποιες κινήσεις του, όπως αποδίδονται στις σκηνικές οδηγίες: η Μητέρα διασταυρώνεται με τον Άνθρωπο Που Περπατάει «βγάζει απ' το σακίδιό του ένα μεγάλο σάντουιτς και ένα τρενάκι και της τα δίνει. Εκείνη του δίνει ένα συρμάτινο κόκκινο ποδήλατο. Αγκαλιάζονται για λίγο σφιχτά, και αμέσως μετά, ο Άνθρωπος Που Περπατάει αρχίζει να περιφέρεται όπως πριν»,[11] και, στην στιγμή της τελικής οικογενειακής σύγκρουσης, όπου για πρώτη φορά δεν κινείται, αλλά «στέκεται» σε μια γωνία και τους παρακολουθεί.[12]

Η Κόρη είναι η μόνη που τον αντιλαμβάνεται ανά διαστήματα, ενώ κάποια στιγμή θα απευθυνθεί ευθέως και αιφνιδιαστικά σ'αυτόν, επιβεβαιώνοντας το άγνωστο και αν-οικειωμένο στοιχείο της φαντασματικής αυτής μορφής: «Σε βλέπω...».[13]

Αυτός ο ημι-ορατός φορέας συμβόλων και σημάτων, που κινείται όπως ο σιωπηλός μίμος στην *Πράξη Χωρίς Λόγια* του Μπέκετ[14] ή φαινομενικά ακόμη και με την άγνοια του Κάσπαρ του Πέτερ Χάντκε,[15] θα παίξει καθοριστικό ρόλο στον αφανισμό του Οίκου. Είτε ως alter ego

---

[8] Μαρία Ευσταθιάδη, *Textilen*, Θεσσαλονίκη, Εκδόσεις Σαιξπηρικόν, 2014, σ. 10.

[9] Αντίστοιχες έννοιες συναντώνται και στους Alain Badiou, Monique Borie και Jaques Derrida.

[10] Λειτουργεί παραπληρωματικά προς τις ασώματες Φωνές που σχολιάζουν ως αιώνιοι και παντεπόπτες θεατές.

[11] Ευσταθιάδη, *Textilen*, σ. 40.

[12] *Ό.π.*, σ. 78.

[13] *Ό.π.*, σσ. 64-65.

[14] Samuel Beckett, "*Act without words I*" και "*Act without words II*", στον τόμο *Collected Shorter Plays*, London, Faber and Faber 1984, 2006, σσ. 41-53.

[15] Πέτερ Χάντκε, *Κάσπαρ*, μτφρ. Νίκη Αϊντενάιερ, Αθήνα, Εκδόσεις Δωδώνη, 1980.

και προέκταση της Κόρης είτε ως ενσαρκωμένο Πνεύμα ενός άλλου κόσμου και ως από μηχανής θεός, ο Άνθρωπος που Περπατάει είναι που θα βάλει την πυρκαγιά στο τέλος του έργου.[16]

Όταν όλα θα έχουν γίνει στάχτη και όταν όλα τα άλλα πρόσωπα, συμπεριλαμβανομένης και της Κόρης, θα έχουν εξαφανιστεί, ενώ και οι Φωνές θα έχουν σιγήσει, ο ΑΠΠ παραμένει στην καμμένη πλέον γη να υποδεχτεί τον τσαλαπετεινό και να δεχτεί το μήνυμα της καινούριας εποχής που αυτός ο τσαλαπετεινός φέρει: «Ο τσαλαπετεινός περιεργάζεται τον άνθρωπο που περπατάει....».[17]

Ο Άνθρωπος Που Περπατάει ακροβατεί και επιτυγχάνει να διασχίσει όλα αυτά τα πολλαπλά πλέγματα, καθιδρύοντας μια επιπλέον δική του διαστρωμάτωση, έναν χώρο και χρόνο δράσης ορατό και πραγματικό. Μοιάζει να κατέχει τη γνώση και την ικανότητα πρόβλεψης του μέλλοντος.

Στην παράσταση του *Textilen* στο Φεστιβάλ Αθηνών του 2015, η σκηνοθετική σύλληψη του Βίκτωρα Αρδίττη επιβάλλει περιοχές με παράλληλες δράσεις –φανερές μεν, αλλά στην ουσία, «παρασκηνιακές»– υπό τη διαρκή εποπτεία και την οπτική ή και πρακτική παρέμβαση του ΑΠΠ.[18]

Ο Αρδίττης έχει αναπτύξει ιδιαίτερα τη σχέση μεταξύ της Κόρης και του Ανθρώπου Που Περπατάει μέσω μίας έντονης σωματικής και κινησιολογικής επικοινωνίας, σε ένα νοερό σχήμα συντονισμού και αλληλοσυμπληρωματικότητας. Συχνά αλληλεπιδρούν και αναπτύσσουν τον κώδικά τους, επιβάλλοντας τη φαντασιακή πραγματικότητα της Κόρης στο σκηνικό εδώ και τώρα. Χαρακτηριστικές είναι οι στιγμές του παιχνιδιού, η εμφάνιση των «ιπτάμενων ποδιών» και η παρέμβαση του Ανθρώπου Που Περπατάει στις σκηνές με τη Μητέρα.

Μία αξιοπρόσεκτη σκηνοθετική πρόταση αφορά στο φινάλε του έργου. Στην παράσταση του Αρδίττη, ο ΑΠΠ προετοιμάζει το σπίρτο και το παραδίδει στην Κόρη, όμως είναι η Κόρη που πυρπολεί το σπίτι αφανίζοντάς το μαζί με την ιστορία του.[19]

Εκεί διαγράφεται μία στιγμή επαναστατικής και εκδικητικής ορμής ή μια στιγμή επεξεργασμένου σχεδιασμού αναχαίτισης της προηγούμενης γενιάς μέσα από μια πράξη ευθεία, κυριολεκτική και πραγματική. Αυτό αφαιρεί από τον ΑΠΠ, τον αυτόνομο σιωπηλό παντεπόπτη, την επιτέλεση μίας πράξης αφανισμού και υπερβατικής κάθαρσης.

Η τελετουργική πυρπόληση συνδέεται, μέσα από τις σκηνικές οδηγίες, και με την εμφάνιση του τσαλαπετεινού. Στην παράσταση του Αρδίττη, οι σχετικές σκηνικές οδηγίες αποδόθηκαν προφορικά μέσα από ηχογραφημένη αφήγηση, εξελίσσοντας την μπρεχτική πρακτική του «αυτός λέει, αυτή λέει», που εφαρμόστηκε καθ' όλη την παράσταση, σύμφωνα με τις σκηνικές οδηγίες.[20]

Επιπλέον, η αίσθηση της φωτιάς που καταλαμβάνει τη σκηνή ως τελική εικόνα με την ηχώ μίας πιθανής συνέχειας, τονίζει την αμφίσημη υπόσχεση για το ξημέρωμα που αποκαλύπτει ο τσαλαπετεινός ή για μια ακόμη επανάληψη – αναπαράσταση του μύθου.

---

[16] Ευσταθιάδη, *Textilen*, σ. 83.

[17] *Ό.π.*, σ. 84.

[18] Κατά την παρουσίαση της ανακοίνωσης στο συνέδριο, προβλήθηκαν αντίστοιχα αποσπάσματα από την παράσταση σε βίντεο.

[19] Αυτό αποτελεί και σημείο που τονίζεται στην περίληψη της παράστασης στα μέσα ενημέρωσης, βλ. ενδεικτικά, Textilen, της Μαρίας Ευσταθιάδη στο Φεστιβάλ Αθηνών 2015 | iefimerida.gr (ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης 17.11.2024).

[20] Ευσταθιάδη, *Textilen*, σ. 84.

Ο Αδάμ και η Εύα στο έργο *Αθανάσιος Διάκος – Η Επιστροφή* της Λένας Κιτσοπούλου

Στο έργο της Λένας Κιτσοπούλου *Ο Αθανάσιος Διάκος – Η Επιστροφή*,[21] ο γνωστός ήρωας της Επανάστασης εμφανίζεται στη σημερινή Αθήνα, ιδιοκτήτης ταβέρνας και παντρεμένος με την Κρουστάλλω, που θα τον προδώσει.

Τίποτα ιστορικά ιερό δεν μπορεί να διατηρηθεί ατόφιο και απόλυτο τη στιγμή που θα ενταχθεί σε ένα διαφορετικό συγκείμενο· αντιθέτως, αποκαθηλώνεται και στοιχειώνει. Οι πιθανότητες ενσωμάτωσης των ειδώλων στην σύγχρονη πραγματικότητα κυμαίνονται μεταξύ αδυνατοτήτων. Ο αγώνας του παρελθόντος μένει αδικαίωτος και επικρέμεται σε ένα παρόν αλλοιωμένο.

Αποπροσανατολισμένος μέσα σε έναν κόσμο όπου η παλαιά έννοια της ταυτότητας και της εθνικότητας προσκρούει στην πραγματικότητα ως αποτέλεσμα αλλαγών που συμβαίνουν ερήμην του καθε ενός ατόμου, ο Διάκος αποφασίζει κάτι που ο ίδιος θεωρεί ιερή θυσία και νόμιμη πράξη: τη θανάτωση της γυναίκας που τον πρόδωσε και τη ματαίωση της γέννησης ενός βρέφους διγενούς, διεθνικού και, εν πάση περιπτώσει, καταδικασμένου να αποτελεί μιαρή μειονότητα.

Σε αυτό το πλαίσιο ματαίωσης και σύγχυσης του ήρωα, οι σκηνικές οδηγίες ορίζουν την παρουσίαση τριών σιωπηλών μορφών που δρουν παράλληλα: του Εσταυρωμένου, του Αδάμ και της Εύας.

Ο Αδάμ και η Εύα αποτελούν βιβλικούς χαρακτήρες με ισχυρό συμβολικό περιεχόμενο και χαρακτηριστική απεικόνιση εντός του χριστιανικού, προ-αμαρτίας, πλαισίου. Το ζεύγος αυτό των πρωτοπλάστων πλέκει μία παράλληλη ιστορία με το ζεύγος Αθανάσιου Διάκου και Κρουστάλλως.

Η πρώτη τους εμφάνιση σχετίζεται με την απόπειρα αυτοθυσίας του Αθανάσιου Διάκου και το αίτημά του να θανατωθεί προκειμένου να διαφύγει το όνειδος και την οδύνη από την αμαρτία της Κρουστάλλως.[22]

Επαναφέροντας το ερώτημα του αμαρτήματος, η Εύα παίρνει την πρωτοβουλία αλλά και την ευθύνη, μέσα στο σύγχρονο αστικό περιβάλλον, χωρίς καμία περαιτέρω σύνδεση με το δέντρο της Γνώσης. Ο Αδάμ επεμβαίνει προκειμένου να σώσει την κατάσταση και επιτελεί μία φυγή – αντίστοιχη ίσως με τη μηχανή του χρόνου που «έσωσε» τον Διάκο και ανέβαλε τον θάνατό του. Αυτή η σιωπηλή δράση εκθέτει τον ανδροκεντρικό άξονα που λανθάνει τόσο στη θρησκευτική αντίληψη όσο και στην ιστορική ερμηνεία περί κυριαρχίας, δικαιοδοσίας και ηρωισμού. Σχεδιάζεται έτσι ένα δίδυμο που κλονίζει τη χριστιανική αντίληψη περί ανυπακοής προς κάποια θεϊκή υπερβατική δύναμη και περί αμαρτίας έναντι κάποιων άρρητων κανόνων που καταλαμβάνουν το συνειδησιακό. Το μέτρο αναλογίας βρίσκεται στις διαπροσωπικές σχέσεις και η αξιολόγηση εξαντλείται στο ψυχαναλυτικό επίπεδο της σύγχρονης ατομικιστικής εποχής.

Η δεύτερη εμφάνιση συνδέεται με την παρέμβαση των ΜΑΤ εναντίον του Μοχάμεντ, του Τούρκου εραστή της Κρουστάλλως, και την απελπισία της Κρουστάλλως, η οποία φαίνεται να μετανοεί, δηλαδή να μην αναγνωρίζει πλέον την επιλογή της ως βάσιμη και βιώσιμη. Η έλλειψη κατανόησης και η αδυναμία προσαρμογής και εξέλιξης του σύγχρονου ελληνικού κόσμου σε

[21] Λένα Κιτσοπούλου, *Αθανάσιος Διάκος – Η Επιστροφή*, Αθήνα, χειρόγραφο, 2012, γράφτηκε κατόπιν παραγγελίας του Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου και παρουσιάστηκε στην Πειραιώς 260. Κατά την παρουσίαση της ανακοίνωσης στο συνέδριο, προβλήθηκαν αντίστοιχα αποσπάσματα από την παράσταση σε βίντεο.

[22] *Ό.π.*, σ. 39.

κρίσιμα ζητήματα συνύπαρξης και έκφρασης συγχέονται με την πράξη της αυτοκτονίας – την οποία εν προκειμένω επιτελεί η Εύα: «Μπαίνει η Εύα με το αυτοκίνητο, ματωμένη [...] αυτοκτονεί».[23]

Η αυτοκτονία δεν σχετίζεται με την αναμενόμενη μετάνοια που επακολουθεί του αμαρτήματος ούτε με κάποια άλλη ηθική ή θεολογική διάσταση. Η αιτία της απελπισίας εντοπίζεται μέσα στο πλαίσιο του σύγχρονου απομαγευμένου κόσμου.[24] Η Εύα δεν αντανακλά τις ιδιότητες του ειδώλου της χριστιανικής συμβολικής φιγούρας ούτε κάποιου άλλου ιδεολογικού προτύπου. Δρα μέσα στον σύγχρονο κόσμο της απογοήτευσης και της θεώρησης των επιλογών με κριτήρια επιτυχίας και εκσυγχρονισμού, με προσκόλληση στα στερεότυπα. Οι επαναστατικές πράξεις της γυναίκας, καθόσον θεωρείται παρακολούθημα του άνδρα, εναλλάσσονται μεταξύ φυγής και αυτοκτονίας, παρηχώντας τις ιψενικές ηρωίδες.[25]

Η επιτέλεση του ρόλου της Εύας αναλαμβάνεται, όπως σημειώνουν οι οδηγίες, από τη σκηνοθέτιδα της παράστασης – που, εν προκειμένω, ταυτίζεται με τη συγγραφέα Λένα Κιτσοπούλου. Μέσα σε αυτή την πολλαπλή ταυτοπροσωπία και την εγκιβωτισμένη μεταμόρφωση, σχεδιάζεται ένα ενδιαφέρον μετανεωτερικό παιχνίδι με έντονα πιραντελλικά και μπρεχτικά στοιχεία:

> (Σηκώνεται η Εύα –που στην περίπτωση της δικής μας παράστασης είναι η σκηνοθέτις– μπαίνει στο αυτοκίνητο, βάζει μπρος)
> ΛΕΝΑ: - Παιδιά, έρχεστε; Πάμε; (Μπαίνουν όλοι οι ηθοποιοί στο αυτοκίνητο).[26]

Με αυτήν την τελευταία αποκάλυψη και τη μετανεωτερική αναίρεση της θεατρικής σύμβασης, η Εύα-σκηνοθέτις-Κιτσοπούλου, απευθύνει έναν μονόλογο-σχόλιο, όπου ενσταλάζει την ακριβή σκέψη της συγγραφέως, δηλαδή τη δική της. Η σκηνοθέτις επιβεβαιώνει και δικαιώνει την πρόθεση της συγγραφέως απόλυτα.

Το αρχέτυπο της γυναίκας –και του κάθε ανθρώπου– όπως έχει εξελιχθεί, βρίσκεται σε ένα τέλμα και οφείλει να καταρρίψει αυτήν τη μικρο-αστική καθημερινότητα. Τα θρησκευτικά και ιστορικά είδωλα αντικαθιστώνται από την ανθρώπινη δύναμη: κάθε άνθρωπος μετατρέπεται σε αρχέτυπο του εαυτού του. Μέσα στο σύγχρονο αστικό τοπίο, που περιλαμβάνει τα μήλα, το ψυγείο και το αυτοκίνητο, θα καταγράψει, θα σκηνοθετήσει και θα επιτελέσει τις ιδέες του, παρασύροντας και άλλους ομονοούντες με τις πράξεις του, απεγκλωβισμένος από την ιστορία και τα φαντάσματα που διαμορφώνουν τη σύγχρονη παρωδία της.

---

[23] *Ό.π.*, σ. 44.

[24] Η επιτέλεσης μίας πράξης ύψιστης αυτο-αναίρεσης δεν τρέφεται εν προκειμένω από καμία από τις υψηλές ρομαντικές ιδέες που συναντώνται στην απελπισία του Blanchot, βλ. Maurice Blanchot, *Ο Χώρος της Λογοτεχνίας*, μτφρ. Δημήτρης Δημητριάδης, Αθήνα, Εξάντας, 1970· του ίδιου, *L' éspace littéraire*, Paris, Editions Gallimard, 1955, σ. 194: «Με το θάνατο, "κοιτάζουμε προς τα έξω μ' ένα μεγάλο βλέμμα ζώου"».

[25] Ο όλεθρος εδώ δεν συνίσταται στην απώλεια της υπέρκοσμης επικοινωνίας με το θεϊκό υπερβατικό στοιχείο και στη διασάλευση της ψυχικής γαλήνης λόγω της παρακοής· ο όλεθρος συνίσταται στον κοσμικό θάνατο, μέσα από έναν εθελούσιο αποχωρισμό από το πραγματικό παρόν.

[26] Κιτσοπούλου, *Αθανάσιος Διάκος*, σσ. 46-47.

Η συνάρτηση μεταξύ κειμένου και παράστασης ως διαλεκτική σχέση μεταξύ συγγραφέα και σκηνοθέτη

Η πρακτική του θεάτρου, εφόσον συνδέεται με την παράσταση ενός κειμένου, περιείχε ανέκαθεν και το ζητούμενο της «πρόθεσης του συγγραφέα». Αυτό το ερώτημα εξελίχθηκε σταδιακά σε ακανθώδες πεδίο, καθώς η τάση της απεξάρτησης του θεατρικού έργου από τον αρχικό δημιουργό, τον συγγραφέα,[27] συνδέθηκε με την παντοδυναμία του σκηνοθέτη σε μία σχέση ισχύος αντιστρόφως ανάλογη.[28] Η σύγχρονη πρακτική εξελίσσεται σε μία εποχή όπου οι σκηνικές οδηγίες δεν θεωρούνται απαραίτητες, ενώ η ανάγνωσή τους πολύ σπάνια θα ληφθεί υπόψιν.[29]

Εστιάζοντας στην κατηγορία των φαντασματικών μορφών, όπως παρουσιάστηκαν εδώ, η όποια σκηνοθετική παρανάγνωση ή παραλλαγή έχει άμεση επίπτωση στην απόδοση ή ακόμη και στον αφανισμό αυτών των μορφών, ενώ επηρεάζει το ύφος, τη φόρμα και, κυρίως, το νόημα όλου το έργου. Η σημασία της ανάγνωσης εξαρτάται από τη σημασία της έντυπης παρουσίασης των μορφών αυτών, καθώς και των σκηνικών οδηγιών εν γένει. Οι σκηνικές οδηγίες αποτελούν ίσως το πιο ιδιόρρυθμο είδος (genre) γραπτού λόγου λειτουργώντας ως επιχείρημα σχετικά με την αυτονομία και την αυθυπαρξία του θεατρικού έργου ως έντυπου κειμένου.[30]

Η σημασία του έντυπου θεατρικού κειμένου

Κατά τον Badiou, «κάθε θεατρικό κείμενο είναι (έτσι) λανθάνον του εαυτού του», δηλαδή ολοκληρώνεται μόνο εφόσον παρασταθεί επί σκηνής και υπάρξει ως «συμβάν».[31] Η αντίληψη ότι το θεατρικό έργο αποτελεί μόνο δυνάμει κείμενο ή τελεί υπό την αίρεση της σκηνική πραγμάτωσης, είναι καταρχάς σωστή. Εκεί όμως ελλοχεύει ο κίνδυνος μίας παρεξήγησης.[32]

---

[27] Ο θάνατος του συγγραφέα χαρακτηριστικά διατυπώθηκε από τον Roland Barthes στο ομώνυμο δοκίμιο, βλ. Roland Barthes, «Ο θάνατος του συγγραφέα». *Εικόνα – Μουσική – Κείμενο*, μτφρ. Γιώργος Σπανός, Αθήνα, Εκδόσεις Πλέθρον, ^{3}2007, σσ. 137-143.

[28] Μία πρώτη ένδειξη αυτής της διεκδίκησης σημειώνεται από τη μεταπολεμική περίοδο έως σήμερα. Η διεκδίκηση του ενός έγινε παραχώρηση του άλλου και σύντομα, μετά τον Beckett, τον Genet και τον Ionesco, παρατηρείται μία συνειδητή μείωση ή και πλήρης αφαίρεση των σκηνικών οδηγιών στο θεατρικό κείμενο. Παράλληλα, οι συγγραφείς έπαψαν, κατά πλειοψηφία, να ανεβάζουν οι ίδιοι τα έργα τους, παραχωρώντας εν λευκώ κάθε ποιητική άδεια στον σκηνοθέτη. Χαρακτηριστικά αναφέρονται οι συγγραφείς της νεότερης βρετανικής δραματουργίας, ήδη από τον Harold Pinter έως τον Martin Crimp, τη Sarah Kane και την Caryl Churchill. Σταδιακά, το πρότυπο της σχέσης συγγραφέα και σκηνοθέτη χαρακτηρίστηκε από μία αποστασιοποίηση, ενώ, ιδίως στην Ελλάδα, διακρίνεται, από τη δεκαετία του 1980 και ύστερα, μία αμοιβαία αποφυγή επαφής και μία δεδηλωμένη απουσία του συγγραφέα από τις δοκιμές.

[29] Όπως υπενθυμίζει ο Herbert Blau: «Η ιδεολογική διαπάλη υπήρξε πάντοτε μία διαπάλη για τίποτε λιγότερο από το μέλλον της ψευδαίσθησης», βλ. Herbert Blau, *To all Appearances, Ideology and Performance*, London & New York, Routledge, 1992, σ. 30.

[30] Ένα χρήσιμο πείραμα, με άξονα όσα εξετάστηκαν, θα ήταν η υποθετική απάλειψή τους, τόσο κατά την ανάγνωση όσο και κατά την παράσταση. Στο έργο *Textilen* της Μαρίας Ευσταθιάδη, για παράδειγμα, μια θεωρητική παρανάγνωση ή παράλειψη των σκηνικών οδηγιών, και άρα του Ανθρώπου Που Περπατάει, επηρεάζει αφενός τη δυναμική μεταξύ των χαρακτήρων, αφετέρου το όλο στυλιζαρισμένο ύφος, αφαιρώντας το παράλογο, όπως αυτό καθιερώνεται στον Beckett και στον Ionesco.

[31] Badiou, *Éloge du théâtre*, σσ. 72-73.

[32] Σαφώς και η παράσταση του θεατρικού έργου αποτελεί έναν αυτονόητο στόχο και μια διαρκή αίρεση. Αυτή η αίρεση, όμως, δεν αφαιρεί από το θεατρικό έργο την ιδιότητα της αυθυπαρξίας του κειμένου και την πλήρη αυτονομία από οποιαδήποτε παραστατική ενσωμάτωση. Αντιθέτως, η έντυπη κυκλοφορία και η ανάγνωση θα μπορούσαν, σε έναν ιδανικά θεατρικά πεπαιδευμένο κόσμο, να αποτελούν προϋπόθεση της συμμετοχής σε αυτό ως συντελεστές και ως θεατές.

Από τη στιγμή που ένα κείμενο, αρχαίο, κλασικό ή σύγχρονο,[33] είναι άγνωστο και έχει απορροφηθεί μέσα στην παράσταση, το κάθετι επί σκηνής αποτελεί μία έκπληξη. Όταν οι προθέσεις και τα ευρήματα του συγγραφέα συγχέονται αδιαχώριστα με τις προθέσεις και τα ευρήματα του σκηνοθέτη, η όλη σύνθεση εκκρεμεί υπό τον όρο της ανάγνωσης του κειμένου.[34]

Το θεατρικό έργο αποτελεί, εν πρώτοις, ένα κείμενο προς ανάγνωση, όπως και κάθε άλλο γραπτό έργο. Αυτό θέτει τη δυνατότητα της προσβασιμότητας στο έντυπο κείμενο ως αναγκαιότητα. Εκεί τίθεται επιπλέον ένα ζήτημα παιδείας συνολικό, τόσο των συντελεστών όσο και του κοινού. Το έντυπο κείμενο, ως αυθύπαρκτο έργο, και η ανάγνωσή του προσφέρουν ένα στάδιο προετοιμασίας, ώστε η συμμετοχή στη σκηνική πράξη να είναι συνειδητή και ο ενθουσιασμός, ως αίσθηση μίας θέωσης μέσα από τη σύγκλιση ορατού και βιωμένου, να καθιστά τη θεατρική εμπειρία ουσιαστική και ολοκληρωμένη.

[33] Στα κλασικά έργα, οι πολλαπλές εκδόσεις των κειμένων επιτρέπουν την αυτονόμηση του έργου από την παράσταση, αφήνοντας περιθώριο στους δημιουργικούς συντελεστές να διαχειριστούν το κείμενο ως υλικό, ενώ η ανεξαρτησία και η αυτοδυναμία του κειμένου παραμένει αδιαμφισβήτητη. Ταυτόχρονα, οι θεατές που έχουν αναγνώσει το κείμενο μπορούν να παρακολουθήσουν το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα ως ενημερωμένοι και πεπαιδευμένοι κριτές αλλά και ως συγγνωστοί συμμέτοχοι.

[34] Η σημείωση των σκηνικών οδηγιών ορίζει ακριβώς το ύφος και τη φόρμα του κειμένου, μεταφέροντας τον ψίθυρο του συγγραφέα, προκειμένου η παράσταση να «αναγνωσθεί», να γίνει «ορατή» σε ένα επίπεδο νοήματος και φαντασίας.

Θεατρική κριτική και κριτικά κείμενα

ΜΑΡΙΑ ΧΑΜΑΛΗ

Η ελληνική διανόηση για τον Eugene O'Neill: Η συμβολή της έντυπης (κριτικής και μεταφραστικής) δραστηριότητας στην πρόσληψη του Αμερικανού συγγραφέα (1930-1950)

Οι πρώτες τρεις δεκαετίες του 20ού αιώνα θα αποτελέσουν, κατά κάποιον τρόπο, την περίοδο προετοιμασίας της εμφάνισης της αμερικανικής τέχνης στην Ευρώπη. Αν και τα πρώτα της δείγματα που ταξιδεύουν εκτός αμερικανικών συνόρων έρχονται μέσα από την ποίηση και τη λογοτεχνία, η μαζική εισαγωγή πνευματικού αμερικανικού προϊόντος πραγματοποιείται μέσα από τον κινηματογράφο και την εξαιρετικά μεγάλη επιτυχία που είχε στο κοινό ο Charlie Chaplin στις βωβές ταινίες, ενσαρκώνοντας τον τύπο του Σαρλό. Στον χώρο του θεάτρου στην Ελλάδα, τα πρώτα αμερικανικά έργα που παρουσιάζονται εντάσσονται στη γενικότερη τάση των θιάσων του μεσοπολέμου να διασκευάζουν, για τη θεατρική σκηνή, επιτυχημένα διηγήματα. Έτσι, από το 1923, το αθηναϊκό κοινό γνωρίζει έργα του Mark Twain και του Edward Sheldon,[1] ενώ ο πρώτος θεατρικός συγγραφέας που παρουσιάζεται είναι ο Elmer Rice, το 1931, με το έργο *Είναι ένοχος ο Πάρκερ* (*On Trial*, Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών). Οι σποραδικές αυτές εμφανίσεις κατά το τελευταίο μισό της δεκαετίας του '20 προετοιμάζουν, στην ουσία, την εμφάνιση του Eugene O'Neill, ο οποίος θα θέσει σε μια πιο συστηματική βάση την επαφή του ελληνικού κοινού με την αμερικανική δραματουργία, εγκαινιάζοντας την αδιάλειπτη πρόσληψή της στην Ελλάδα και προσδίδοντάς της τα εθνικά χαρακτηριστικά που της έλειπαν.

Η πρώτη επαφή του αθηναϊκού κοινού με τον O'Neill έρχεται το 1931 με το *Πόθοι κάτω από τις λεύκες*, από τον Εταιρικό Θίασο Βεάκη-Μινωτή-Παξινού, ένα έργο το οποίο, όταν πρωτοπαρουσιάστηκε στην Αμερική, χαρακτηρίστηκε ανατρεπτικό και προκλητικό, ενώ σε κάποιες πολιτείες υπήρξε νομική κινητοποίηση για διακοπή των παραστάσεων. Η διαφορετικότητα της θεματολογίας αλλά και το γεγονός ότι η παρουσίαση των χαρακτήρων ενισχύεται σημαντικά από τις θεωρίες της ψυχανάλυσης, φανερώνοντας τον σύνθετο ψυχικό κόσμο του απλού ανθρώπου, το καθιστούν και για την Ελλάδα ένα έργο ανατρεπτικό, εντάσσοντάς το σε μια γενικότερη προσπάθεια ανανέωσης του θεάτρου αλλά και αναβάθμισης του επαγγέλματος του ηθοποιού. Οι συνθήκες, λοιπόν, πρόσληψης του *Πόθοι κάτω από τις λεύκες* τοποθετούν τον O'Neill στην κατηγορία των νέων συγγραφέων οι οποίοι μπορούσαν να ενταχθούν στη θεατρική πρωτοπορία.

Η μετέπειτα πορεία της πρόσληψής του, ωστόσο, θα του αφαιρέσει σταδιακά αυτό το

[1] Πρόκειται για τον *Γεωπόνο* (Κυβέλη, 1923), τον *Μικρό Λόρδο* (Κοτοπούλη 1925) και το *Δημοσιογράφος μια φορά* (Λαϊκό Θέατρο Βασίλη Ρώτα, 1931) του Mark Twain αλλά και το *Ρομάντσο* του Edward Sheldon (Κυβέλη, 1926 και επανάληψη κάθε χρόνο μέχρι το 1930).

χαρακτηριστικό. Ο αμέσως επόμενος χρόνος θα είναι καθοριστικός για την πορεία αυτή, αφού επιλέγεται το πρώτο μέρος της τριλογίας *Το πένθος ταιριάζει στην Ηλέκτρα* για να επισφραγίσει τη συνεργασία των δύο μεγάλων δυνάμεων του ελεύθερου θεάτρου έναντι του νεοσύστατου Εθνικού: της Μαρίκας Κοτοπούλη και της Κυβέλης. Ήδη, από το δεύτερο αυτό έργο, εκδηλώνεται στην κριτική μια διχογνωμία, που συχνά θα προκύπτει, σε ό,τι αφορά στο αμερικανικό δράμα. Από τη μια πλευρά, καταγράφεται μια επιφύλαξη και δυσπιστία απέναντι στα «αμερικανικά πνευματικά προϊόντα», αποκαλύπτοντας μια τάση ξενοφοβίας και ελληνοκεντρισμού, ενώ από την άλλη, ένα κομμάτι της κριτικής υποστηρίζει φανατικά την αναζωογονητική παρουσία της αμερικανικής δραματουργίας, δηλώνοντας γοητευμένη από τα κατορθώματα του Νέου Κόσμου. Η διπολική αυτή πρόσληψη του αμερικανικού δράματος λαμβάνει ακόμη μεγαλύτερες διαστάσεις στην περίπτωση του O'Neill, καθώς η εμφάνισή του συμπίπτει με μια τάση για επιστροφή στην παράδοση και τις λαϊκές ρίζες, η οποία εκδηλώνεται κατά το πρώτο μισό της δεκαετίας του 1930 –σε αυτό το πλαίσιο εντάσσεται για παράδειγμα και η ίδρυση της Λαϊκής Σκηνής το 1934 από τους Διονύσιο Σ. Δεβάρη, Γιάννη Τσαρούχη και Κάρολο Κουν. Με αφορμή το *Πένθος* και εξαιτίας του ότι βασίζεται στην *Ορέστεια* του Αισχύλου, αρχίζει μια σταθερή, σχεδόν αυθαίρετη, σύγκριση και συσχέτιση των έργων του συγγραφέα με το αρχαίο δράμα. Η απόπειρά του να γράψει μια σύγχρονη *Ορέστεια* υπό το φως της ψυχανάλυσης, θα δώσει τροφή σε καυστικά σχόλια, όπως αυτό του Φώτου Πολίτη:

> [...] Δεν εδιάβασε βεβαίως τον Φρόϋδ ο Σοφοκλής δια να γράψη [...]. Τουναντίον ο Φρόϋδ εδιάβασε τον Σοφοκλή όταν καθώριζε το «Oedipus-Komplex». Αυτή είνε η διαφορά μεταξύ ποιητών και κατασκευαστικών έργων. [...]. Κακότεχνος εγκεφαλική κατασκευή μιας υποθέσεως επί τη βάσει φροϋδικών ρετσετών [...]. Δεν υπάρχει ποίησις, αλλ' επίμοχθος εγκεφαλική εργασία, υπολογισμοί, αυθαιρεσία πλήρης.[2]

Το 1932 θα είναι μια καθοριστική χρονιά για την πορεία της πρόσληψης του συγγραφέα στην Ελλάδα. Εκτός από την παράσταση του *Πένθους*, ο O'Neill κάνει για πρώτη φορά την εμφάνισή του στη νεοσύστατη –και μάλλον συντηρητική ως προς το ρεπερτόριό της– κρατική σκηνή με το έργο *Άννα Κρίστι*. Έκτοτε, και καθ' όλη τη διάρκεια της δεκαετίας του 1930, ο O'Neill θα αποτελέσει σχεδόν αποκλειστικό προνόμιο του Εθνικού: *Άννα Κρίστι* (1932), *Πόθοι κάτω από τις λεύκες* (1937), και πάλι *Άννα Κρίστι* (1939, Άρμα Θέσπιδος), *Πέρα απ' τον ορίζοντα* (1939). Η επιλογή του Εθνικού δεν είναι καθόλου τυχαία. Ο O'Neill επιλέγεται από τους κρατικούς θιάσους πολλών ευρωπαϊκών χωρών στο πλαίσιο μιας ανανέωσης και στροφής προς ένα πιο σύγχρονο ρεπερτόριο, ως μια «ακίνδυνη πρωτοπορία». Και ως ακίνδυνη πρωτοπορία θα παρουσιαστεί στην ελληνική κρατική σκηνή. Επιλέγοντας έργα που ταιριάζουν στο καλλιτεχνικό και ιδεολογικό προφίλ μιας κρατικής σκηνής και ακολουθώντας την πιο ασφαλή, κυρίως ρεαλιστική, σκηνοθετική απόδοση, το Εθνικό Θέατρο διαμορφώνει μια εικόνα του O'Neill μάλλον συντηρητική. Την παρουσία του συγγραφέα στο Εθνικό θα δικαιώσει και θα επισφραγίσει το βραβείο Νόμπελ που του απονέμεται το 1936. Το κύρος και η καταξίωση που θα φέρει στον συγγραφέα ένα τέτοιο βραβείο θα συμβάλουν σε μεγάλο βαθμό και στη γενικότερη αποδοχή του στην Ελλάδα, ακόμη και από την πλειοψηφία των επικριτών του. Πολύ νωρίς, θα τον τοπο-

[2] Φ.[Φώτος] Π.[Πολίτης], «*Το πένθος ταιριάζει στην Ηλέκτρα* (*Ο Γυρισμός*)», εφ. *Πρωία*, 7.4.1932. Ο ίδιος, βέβαια, ο Φώτος Πολίτης, έξι μήνες αργότερα, θα σκηνοθετήσει την *Άννα Κρίστι* για το Εθνικό Θέατρο.

θετήσουν στη σφαίρα του «κλασικού», γεγονός βέβαια που θα συμβάλει και στην πιο συντηρητική αντιμετώπιση των έργων του.

Η δεκαετία του 1940 θα στερήσει από το Εθνικό Θέατρο την αποκλειστικότητα της παρουσίασης έργων του νομπελίστα συγγραφέα. Το 1943, εν μέσω Κατοχής, η Κατερίνα Ανδρεάδη, έχοντας ιδρύσει ήδη από το 1936 τον δικό της θίασο, παρουσιάζει σε πανελλήνια πρώτη το ανατρεπτικό, από άποψη τεχνοτροπίας, και δύσκολο, από άποψη σκηνικής και υποκριτικής απόδοσης, *Παράξενο Ιντερμέτζο*. Δύο χρόνια αργότερα, σε δύσκολες πάλι πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες, παρουσιάζει τα δύο πρώτα μέρη (*Ο γυρισμός*, *Οι κατατρεγμένοι*) του έργου *Το πένθος ταιριάζει στην Ηλέκτρα*. Μέσα στην ίδια δεκαετία πραγματοποιείται και η πρώτη επαφή του O'Neill με τον Κάρολο Κουν και το Θέατρο Τέχνης. Η επαναλειτουργία του το 1946 θέτει σαν στόχο τη γνωριμία του αθηναϊκού κοινού με ξένους θεατρικούς συγγραφείς και η αμερικανική δραματουργία κατέχει ξεχωριστό ρόλο στο ρεπερτόριό του. Έχοντας ήδη παρουσιάσει τον *Γυάλινο κόσμο* του Tennessee Williams, σε μια παράσταση που θεωρήθηκε καλλιτεχνικός θρίαμβος για τον θίασο, ο Κάρολος Κουν παρουσιάζει το 1947 τη δική του εκδοχή για το *Πόθοι κάτω από τις λεύκες*. Την ίδια χρονιά, παρουσιάζει, μαζί με άλλα δύο μονόπρακτα (του Chekhov και του James Barry), το μονόπρακτο *Στις θάλασσες του βορρά*, ενώ τον αμέσως επόμενο χρόνο και σε πανελλήνια πρώτη, το «εξπρεσιονιστικό», όπως χαρακτηρίστηκε, *Όλα τα παιδιά του Θεού έχουν φτερά*.

Η δεκαετία του 1940 κλείνει με μια μάλλον αποτυχημένη παρουσίαση του –άγνωστου στο ελληνικό κοινό– έργου του O'Neill *Το χρυσάφι* από τον νεοσύστατο θίασο Ρεαλιστικό Θέατρο, του οποίου ηγείτο ο Αιμίλιος Βεάκης. Με αυτή την παράσταση ολοκληρώνεται, κατά κάποιο τρόπο, η πρώτη φάση της πρόσληψης του συγγραφέα, αφού κατά τη δεκαετία του 1950, με την απόλυτη κυριαρχία των Williams και Miller, ο O'Neill απουσιάζει εντελώς από την ελληνική σκηνή, με εξαίρεση κάποιες επετειακές παρουσιάσεις έργων του. Το ενδιαφέρον για τον O'Neill δεν θα αναβιώσει πριν το 1965, όταν θα παρουσιαστεί για πρώτη φορά το *Ταξίδι μεγάλης μέρας μέσα στη νύχτα* από το Εθνικό Θέατρο, έργο με το οποίο έκτοτε θα επανέρχεται στην ελληνική σκηνή μέχρι και σήμερα.

Η πρόσληψη του Eugene O'Neill στην Ελλάδα ακολουθεί μια ομαλή πορεία, η οποία, πολύ γρήγορα, τον καταξιώνει στον ελληνικό θεατρικό κόσμο. Από το 1931, όταν γίνεται για πρώτη φορά γνωστός στο ελληνικό κοινό με το *Πόθοι κάτω από τις λεύκες*, μέχρι το 1949, που ο Αιμίλιος Βεάκης ανεβάζει με το Ρεαλιστικό Θέατρο το *Χρυσάφι*, ο Eugene O'Neill κατορθώνει να αποκτήσει τον τίτλο του διασημότερου και πιο πολυπαιγμένου Αμερικανού θεατρικού συγγραφέα στην Ελλάδα. Μέσα από τα πρώτα κιόλας χρόνια, και ιδιαίτερα μετά την απονομή του Νόμπελ το 1936, κατορθώνει να περάσει από το στάδιο της γνωριμίας σε αυτό της καταξίωσης και της καθιέρωσης. Με εξαίρεση τις μεμονωμένες παρουσιάσεις έργων του από το Θέατρο Τέχνης, ο συγγραφέας γίνεται προνόμιο είτε των πρωταγωνιστικών θιάσων της πρωτεύουσας είτε του Εθνικού Θεάτρου. Σε αυτή την καταξίωση θα συμβάλει σε πολύ μεγάλο βαθμό η ανεξάρτητη από τις παραστάσεις θεωρητική ενασχόληση των ανθρώπων του πνεύματος και του θεάτρου με τη δραματουργία του συγγραφέα, μέσα από κριτικά σημειώματα στον ημερήσιο και περιοδικό Τύπο, μέσα από μονογραφίες αλλά και μέσα από τη συστηματική μετάφραση των έργων του.

Με αφορμή την παράσταση των *Πόθων* το 1931, εμφανίζονται και οι πρώτες δημοσιεύσεις στον ημερήσιο Τύπο σχετικά με τη ζωή και το έργο του συγγραφέα. Το πρώτο γενικής φύσεως άρθρο που εντοπίζουμε δημοσιεύεται στην εφημερίδα *Πρωία* λίγες μέρες μετά την πρεμιέρα του έργου, με τίτλο «Ο Eugene O'Neill και τ' αποτελέσματα μιας ζωντανής θεατρι-

κής προσπάθειας».[3] Ο συγγραφέας του, Νίκος Προεστόπουλος, παρουσιάζει εν συντομία την προϊστορία του συγγραφέα, τη ζωή του μέχρι την επαφή του με τους Provincetown Players και ανάλυση των σημαντικότερων έργων του και των πειραματισμών του.

Ήδη, από το 1932, κυκλοφορεί στην Αθήνα η πρώτη μονογραφία για τη ζωή και το έργο του συγγραφέα από έναν Έλληνα της Αμερικής, τον Μ. Βισάνθη, με τίτλο *Γιουτζίν Ο' Νείλλ: Ο άνθρωπος και τα έργα του*.[4] Το μελέτημα τυπώνεται στην Αμερική και κυκλοφορεί άμεσα στην Ελλάδα. Αναλύοντας τα βασικότερα έργα του συγγραφέα –άγνωστα ακόμη στην Ελλάδα– ο Βισάνθης μεταφέρει μέσα από το μελέτημά του την πραγματική διάσταση της σημασίας του O'Neill ως συγγραφέα στην Αμερική, χωρίς να διστάζει να τον χαρακτηρίσει ως τον διασημότερο δραματικό συγγραφέα της δεύτερης εικοσαετίας του εικοστού αιώνα και να συγκρίνει τον δραματικό του κόσμο με αυτόν των αρχαίων Ελλήνων τραγικών. Το 1933, δημοσιεύεται στο περιοδικό *Εβδομάς* ένα εκτενές άρθρο-πορτραίτο του Eugene O' Neill, γραμμένο από τον Λέοντα Κουκούλα. [5]

Η ολοένα αυξανόμενη παρουσία του O'Neill στις θεατρικές σκηνές της Αθήνας –και κυρίως του Εθνικού– κατά τη δεκαετία του 1930 δημιουργεί, ιδιαίτερα μετά το Νόμπελ Λογοτεχνίας, μια αντίστοιχα κλιμακούμενη και πιο εξειδικευμένη ερμηνευτική και μεταφραστική ενασχόληση με το συνολικό έργο του συγγραφέα, η οποία θα φτάσει στο ζενίθ της περί τα μέσα της επόμενης δεκαετίας. Το 1937, δημοσιεύεται στο περιοδικό *Νέα Πολιτική* η πρώτη –ανεξάρτητη από παράσταση– μετάφραση έργου του O'Neill, του μονόπρακτου *Γραμμή για το Καρδίφ* (*Bound East for Cardiff*)[6] –οι ως τώρα μεταφράσεις του γίνονταν με αφορμή κάποια παράσταση και οι περισσότερες ανήκουν στην Κατίνα Παξινού. Το ίδιο έργο δημοσιεύεται και πάλι το 1944 στην εφημερίδα *Καλλιτεχνικά Νέα*,[7] ενώ, έναν χρόνο αργότερα, κυκλοφορεί σε μετάφραση του Νίκου Καββαδία και του Βασίλη Νικολόπουλου,[8] μαζί με τα μονόπρακτα *Ψ'αρόλαδο* και *Το σημάδι του σταυρού*. Η ουσιαστική, ωστόσο, μεταφραστική δραστηριότητα του έργου του O'Neill αρχίζει το 1943-44, όταν οι εκδόσεις Γκοβόστη αποφασίζουν να εκδώσουν, στο πλαίσιο της σειράς των Απάντων σημαντικών λογοτεχνών, τα μέχρι τότε *Άπαντα* του O'Neill. Επιστρατεύοντας στη μεταφραστική διαδικασία τους Άρη Αλεξάνδρου, Βασίλη Νικολόπουλο και Στάθη Σπηλιωτόπουλο, οι οποίοι –ιδιαίτερα οι δύο πρώτοι– για κάποιες δεκαετίες θα παραμείνουν οι βασικοί μεταφραστές του O'Neill στην Ελλάδα,[9] ο εκδοτικός οίκος Γκοβόστη, μέσα σε διάστημα τριών χρόνων (1943-1946) και σε μια ιδιαίτερα δύσκολη, εθνικά, πολιτικά, κοινωνικά και οικονομικά, περίοδο για τη χώρα, εκδίδει 25 μεταφράσεις έργων του O'Neill, μονόπρακτων και πολύπρακτων.[10] Το εγχείρημα αυτό, η έκδοση δηλαδή των Απάντων

---

[3] Νίκος Προεστόπουλος, «Ο Eugene O' Neill και τ' αποτελέσματα μιας ζωντανής θεατρικής προσπάθειας», εφ. *Πρωία*, 24.5.1931.

[4] Μ. Βισάνθης, *Γιουτζίν Ο' Νείλλ: Ο άνθρωπος και τα έργα του*, Σικάγο, Α. Δαμιανός, 1932. Το μελέτημα αυτό εντοπίστηκε στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος, ενώ απόσπασμά του έχει εκδοθεί στο περιοδικό *Νέα Εστία*, τχ. 134, 1932, σσ. 745-751.

[5] Λέων Κουκούλας, «Ευγένιος Ο' Νηλ», εφ. *Εβδομάς*, 1933.

[6] Ευγένιος Ο'Νηλ, «Γραμμή για το Καρδίφ», μτφρ. Σ.Ι.Κ., *Νέα Πολιτική*, τχ. 1-2, 1937.

[7] Ευγένιος Ο'Νηλ, «Ταξιδεύοντας για το Καρδίφφ», μτφρ. Α., εφ. *Καλλιτεχνικά Νέα*, τχ. 34, 5.2.1944.

[8] Ευγένιος Ο'Νηλ, *Το ταξίδι του γυρισμού κι άλλα δύο* μονόπραχτα, μτφρ. Νίκος Καββαδίας, Βασίλης Νικολόπουλος, Αθήνα, Νότης Καραβίας, 1945. Την έκδοση προλογίζει ο Νίκος Καββαδίας. Εντοπίστηκε στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος.

[9] Επίσης ο Θάνος Αχαιός μεταφράζει το *Πέρα απ' τον ορίζοντα* (1945) και ο Γιώργος Πασχάλης *Το πένθος ταιριάζει στην Ηλέκτρα* (*Οι κατατρεγμένοι*, *Ερινύες*, 1945).

[10] Παρόλο που οι εκδόσεις Γκοβόστη κάνουν λόγο για τα *Άπαντα* του O'Neill, εντούτοις πρόκειται μόνο για τα

ενός εν ζωή θεατρικού συγγραφέα,[11] είναι ενδεικτικό για την απήχηση που είχε ο O'Neill, όχι μόνο στην Ελλάδα αλλά και διεθνώς. Η σειρά των Απάντων αφορούσε κυρίως σε κλασικούς λογοτέχνες και δευτερευόντως σε θεατρικούς συγγραφείς –πριν τον O'Neill, ο εκδοτικός οίκος είχε κυκλοφορήσει τα *Άπαντα* του Hernik Ibsen και του Oscar Wilde–, αφού στην Ελλάδα της δεκαετίας του 1940 δεν υπήρχε ένα αντίστοιχα ευρύ αναγνωστικό κοινό θεατρικών έργων που θα μπορούσε να υποστηρίξει εμπορικά το εγχείρημα του εκδοτικού οίκου. Η μετάφραση των *Απάντων* του συγγραφέα τροφοδοτεί τους θιάσους με νέα έργα, απαλλάσοντάς τους από τον σκόπελο της μετάφρασης. Εδώ, αξίζει να αναφερθεί ότι δύο από τις μεταφράσεις των εκδόσεων Γκοβόστη τροφοδότησαν ακόμη και τα ερασιτεχνικά θέατρα των αντιφρονούντων σκαπανέων στα Τάγματα της Μακρονήσου,[12] όπου έκαναν την πανελλήνια πρώτη τους, έστω και ερασιτεχνικά, τα έργα *Where the Cross is Made* (*Εκεί που είναι ο σταυρός*) το 1948 και *Days Without End* (*Μέρες δίχως τέλος*) το 1949.

Το ρίσκο του εγχειρήματος της μετάφρασης των *Απάντων* τονίζει ο Λέων Κουκούλας σε άρθρο του στην εφημερίδα *Μάχη*, με αφορμή την ολοκλήρωση των *Απάντων* και με τον χαρακτηριστικό τίτλο «Ο' Νηλ, ο ευνοούμενος του κοινού».[13] Σύμφωνα με τον Κουκούλα, η ολοκλήρωση των *Απάντων* του συγγραφέα αποδεικνύει περίτρανα ότι στην Ελλάδα υπάρχει το αναγνωστικό κοινό που διαβάζει με ευχαρίστηση τον O'Neill και, όπως φαίνεται, τον προτιμά σε σχέση με άλλους θεατρικούς συγγραφείς.[14] Η εύνοια που δείχνει το ελληνικό, και όχι μόνο, κοινό, σύμφωνα με τον Κουκούλα, εντοπίζεται στο γεγονός ότι ο O'Neill, χωρίς να κάνει εμπόριο και παραχωρήσεις, προσφέρει ένα θέατρο φιλτραρισμένο μέσα από μια τάση αποδέσμευσης από τους περιορισμούς των ευρωπαϊκών θεατρικών παραδόσεων και δημιουργίας ενός νέου θεάτρου που ανταποκρίνεται στον σύγχρονο άνθρωπο. Έτσι, παρόλο που στην ουσία ο O'Neill χρησιμοποιεί τα επιτεύγματα του ευρωπαϊκού θεάτρου, η αμερικανική προέλευσή του του επιτρέπει να τα διαστρεβλώσει και να δημιουργήσει κάτι εντελώς καινούριο:

εξής έργα: *Ταξιδεύοντας για το Καρδίφ*, *Το φεγγάρι των Καραϊβικών νησιών*, *Μέσα στην πολεμική ζώνη*, *Το ατελείωτο ταξίδι του γυρισμού*, *Στις θάλασσες του βορρά* (*Ψαρόλαδο*), *Εκεί που είναι ο σταυρός*, *Ο βρόχος*, *Πέρα από τον ορίζοντα*, *Άννα Κρίστι*, *Το χρυσάφι*, *Ο αυτοκράτορας Τζόουνς*, *Ο πρώτος άνθρωπος*, *Ο μαλλιαρός πίθηκος*, *Το συντριβάνι*, *Όλα τα παιδιά του Θεού έχουν φτερά*, *Πόθοι κάτω από τις λεύκες*, *Ο μεγάλος Θεός Μπράουν*, *Τα εκατομμύρια του Μάρκο Πόλο*, *Ο Λάζαρος γέλασε*, *Παράξενο Ιντερμέτζο*, *Ντυναμό*, *Το πένθος ταιριάζει στην Ηλέκτρα* (*Οι Κατατρεγμένοι. Ερινύες*), *Ερημιά*!, *Μέρες δίχως τέλος*.

[11] Είναι, πιθανόν, ένας από τους λόγους που συνέβαλε στην έκδοση των *Απάντων* του O'Neill να είναι το γεγονός ότι ο συγγραφέας είχε αποσυρθεί από την ενεργό συγγραφική ζωή από το 1934 οπότε και έδωσε το τελευταίο του έργο, *Μέρες δίχως τέλος*. Ο συγγραφέας επανέρχεται το 1946 με την παραγωγή του έργου *Ο παγοπώλης έρχεται*.

[12] Για το θέατρο στη Μακρόνησο, βλ. Πέτρος Βραχιώτης, *Το θέατρο στη Μακρόνησο 1947-1951*, μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, Αθήνα 2005 και το αφιέρωμα με θέμα «Το θέατρο στη Μακρόνησο», Περικλής Γρίβας (επιμ.), *Θεατρικά, Κινηματογραφικά, Τηλεοπτικά*, τχ. 38-46, 1980, σσ. 31-42.

[13] Λέων Κουκούλας, «Ο'Νηλ, ο ευνοούμενος του κοινού», εφ. *Μάχη*, 14.7.1946.

[14] Χαρακτηριστικά για την απήχηση του O'Neill στην Ελλάδα είναι τα όσα γράφει ο δημοσιογράφος της εφημερίδας *Ελευθερία* (μάλλον πρόκειται για τον Μάριο Πλωρίτη) με αφορμή το νέο έργο του O'Neill *Ο παγοπώλης έρχεται*: «Ο Ο'Νηλ μας έχει γίνει σχεδόν οικείος. Τα θέατρά μας τον έχουν από καιρό ανακαλύψει, ολόκληρο το δραματικό του έργο εκδόθηκε τελευταία (φαινόμενο μοναδικό στα εκδοτικά μας χρονικά όπου οι εκδότες ξένων απάντων σταματάνε συνήθως στον τρίτο τόμο), το κοινό μας γαλβανίζεται πάντα από τους πειραματισμούς του. Έτσι η επιστροφή του στη σκηνή δε μπορεί παρά να προκαλέσει κι εδώ το ενδιαφέρον που κίνησε στον κόσμο ολόκληρο», Μ.Π., «Ένα θεατρικό γεγονός: Το καινούργιο έργο του Ευγένιου Ο'Νηλ, "Ο παγοπώλης έρχεται"», εφ. *Ελευθερία*, 10.11.1946.

> [...] Ο Ίψεν: Αυτός σα «μήνυμα» δε ενδιαφέρει πια το κοινό. Το ενδιαφέρει μονάχα σα δραματική ποιότητα και σαν τεχνική. Ο Μπέρναρ Σόου: Κι αυτός έχει εξαντλήσει το ενδιαφέρον και την περιέργεια του με την κάπως μονότονη κριτική σκωπτικότητά του. Ο Πιραντέλλο: Αυτόν μόνο στη σκηνή τον είδε το κοινό μας και μια που δεν τυπώθηκαν είνε αδύνατο να μιλήση κανείς για την εκδοτική επιτυχία τους. [...] Ο Ευγένιος Ο' Νηλ δικαιολογημένα ενδιαφέρει περισσότερο, όπως κάθε καινούργια γνωριμία. Του δίνει την εντύπωση ενός ταξιδιώτη που έρχεται από μακρινούς και άγνωστους τόπους κι έχει ένα σωρό περίεργα πράγματα να του διηγηθή. Ενδέχεται πολλά από τα πράγματα αυτά να μην είνε καθόλου νέα. Ωστόσο είνε «κοιταγμένα» μ' έναν ολότελα καινούργιο τρόπο και πολύ τολμηρότερο απ' ότι ήξερε κανείς ως τώρα.

Το νέο αυτό μήνυμα που φέρνει η δραματουργία του O'Neill και την κατανόηση του συγγραφέα για τον σύγχρονο άνθρωπο τονίζει και ο Αλέξης Σολομός στο άρθρο του με τίτλο «Ο Ευγένιος Ο'Νηλ και το φαινόμενο του σύγχρονου ανθρώπου» στο περιοδικό *Νέα Γράμματα*.[15] Ο Σολομός επισημαίνει ότι η διαφορετικότητα του O'Neill και η απήχησή του στο σύγχρονο κοινό έγκειται στο ότι τοποθετεί στη σκηνή πραγματικούς ανθρώπους που ζουν, συμπεριφέρονται και μιλούν όπως στην πραγματική τους ζωή και έτσι όπως ο ίδιος τους γνώρισε, χωρίς να κάνει την παραμικρή προσπάθεια ωραιοποίησης του κόσμου τους:

> [...] Σε καμιάν άλλη απ' τις τέχνες του γραφτού λόγου δε βρίσκουμε, νομίζω, δείγμα πιο αντιπροσωπευτικό του πνεύματος της εποχής μας, απ' το θέατρο του Ο' Νηλ. Και γι' αυτό ακριβώς το θέατρο του Ο' Νηλ δε στηρίζεται σε καμιά παράδοση και δεν κλείνει καμιά σχολή. [...] Ο Ο' Νηλ είναι μεγάλος επειδή δεν είναι λόγιος. Είναι άνθρωπος πούζησε τη ζωή στην πιο χοντροκομμένη κι' αφτιασίδωτη μορφή της. [...] Κι η αξία του Ο' Νηλ είναι που κατόρθωσε να συλλάβει ποιητικά [...] ένα θερμαστή, έναν αράπη του Χάρλεμ, ένα γιατρό, ένα γεωργό, μια πόρνη του δρόμου, ένα λοστρόμο. [...] Δημιουργεί πρωταπόλα ανθρώπους – ανθρώπους με παλμό ζωής.

Την ίδια άποψη εκφράζει και ο Μάρκος Αυγέρης στο εκτενές άρθρο του με τίτλο «Ευγένιος Ο'Νηλ» στο περιοδικό *Ελεύθερα Γράμματα*, εντοπίζοντας και αυτός τη διαφορετικότητα του συγγραφέα στην επαναστατικότητά του, όχι μόνο ως προς τη θεματολογία και τους χαρακτήρες που δημιουργεί αλλά και ως προς τη θεατρική τεχνική του.[16] Αυτή η θεατρική επαναστατικότητα, σύμφωνα με τον Αυγέρη, πηγάζει από το ότι ο ίδιος, κοινωνικά και πνευματικά, υπήρξε ένας διαμαρτυρόμενος με αναρχικές ιδέες απέναντι στα γιγάντια τραστ, τις ισοπεδωτικές μηχανές, τα μεγάλα κεφάλαια και, γενικότερα, απέναντι στο αμερικανικό σύστημα.

---

[15] Αλέξης Σολομός, «Ο Ευγένιος Ο'Νηλ και το φαινόμενο του σύγχρονου ανθρώπου», *Νέα Γράμματα*, Ιανουάριος 1944, σσ. 40-44.

[16] Μάρκος Αυγέρης [Γεώργιος Παπαδόπουλος], «Ευγένιος Ο' Νηλ», *Ελεύθερα Γράμματα*, τχ. 5, 9.6.1945 και τχ. 6, 16.6.1945. Και τα δύο άρθρα συμπεριλαμβάνονται στο: Μάρκος Αυγέρης [Γεώργιος Παπαδόπουλος], *Ξένοι Λογοτέχνες*, Αθήνα, Θεμέλιο, [2]1966, σσ. 337-356 ([3]1972,Ίκαρος, σσ. 207-219).

Το 1945, ο Αιμίλιος Χουρμούζιος εκδίδει την πρώτη αναλυτική και ολοκληρωμένη μονογραφία για το έργο και τη ζωή του Ο'Neill,[17] με τίτλο *Ευγένιος Ο'Νηλ, ένας εικονοκλάστης του θεάτρου: η ζωή του, το έργο του, η πίστη του*.[18] Θαυμαστής του έργου και των πειραματισμών του συγγραφέα και συστηματικός μελετητής του, ο Χουρμούζιος προσφέρει μια σφαιρική και εις βάθος ανάλυση των πιο σημαντικών έργων του, μέσα από μια καθαρά ελληνική ερμηνευτική και κριτική αισθητική, ενώ δεν παραλείπει, παρά τον θαυμασμό του προς τον συγγραφέα, να εντοπίζει τα, κατά τη γνώμη του, μειονεκτήματα του κάθε έργου. Η μονογραφία του Χουρμούζιου θεωρήθηκε[19] ένα πολύ σημαντικό εργαλείο για τους μελετητές του Ο'Neill, το οποίο μπορούσε να βοηθήσει στη δημιουργία μιας πιο ολοκληρωμένης εικόνας για το πολύπλευρο έργο του συγγραφέα. Σ' αυτήν έρχεται να προστεθεί, τρία χρόνια αργότερα, η μετάφραση της μονογραφίας του Αμερικανού κριτικού και μελετητή του θεάτρου αλλά και στενού φίλου του Ο'Neill, Barrett H. Clark, με τίτλο *Ευγένιος Ο'Νηλ: Ο άνθρωπος και το έργο του*. Τη μετάφραση αναλαμβάνει ο Βασίλης Νικολόπουλος ενώ την έκδοση ο εκδοτικός οίκος Γκοβόστη,[20] ως επιστέγασμα της έκδοσης των *Απάντων* του συγγραφέα.

Οι δεκαετίες του 1930 και 1940 αποτέλεσαν για την Ελλάδα την περίοδο γνωριμίας, αποδοχής και καθιέρωσης του Eugene Ο'Neill. Μέσα σ' αυτήν την εικοσαετία, αποτελεί αναμφισβήτητα τον σημαντικότερο εκπρόσωπο του αμερικανικού δράματος. Η περίπτωση του Ο'Neill, στην Ελλάδα τουλάχιστον, αποτελεί μία από τις λίγες εκείνες περιπτώσεις όπου ένας άγνωστος συγγραφέας κατορθώνει μέσα σε τόσο λίγο χρονικό διάστημα να καθιερωθεί και να χαρακτηριστεί ακόμη και «κλασικός», προτού καν επέλθει ο φυσικός θάνατός του. Και σε αυτό το φαινόμενο συνέβαλε σε μεγάλο βαθμό η πνευματική ενασχόληση με τη δραματουργία του όπως επίσης και η μετάφραση των *Απάντων* του, γεγονός που τροφοδότησε τους θιάσους με τα έργα του και οδήγησε σε μια ουσιαστική εμβάθυνση στη δραματουργία του συγγραφέα, τόσο από τους σκηνοθέτες και τους ηθοποιούς όσο και από τους κριτικούς, εκκινώντας έτσι έναν δημιουργικό κύκλο. Πέρα από τις όποιες αντιρρήσεις της κριτικής και του κοινού για κάποια έργα, γεγονός παραμένει ότι η πρόσληψη του Αμερικανού συγγραφέα στην Ελλάδα την περίοδο αυτή υπήρξε θεαματική και σχεδόν ασυναγώνιστη. Η τάση του Ο'Neill για διαρκή ανανέωση, οι περίπλοκοι πειραματισμοί του, η εις βάθος ανάλυση του ανθρώπινου ψυχικού κόσμου, η αμφισβήτηση του Θείου, η απόρριψη του ρεαλισμού αλλά και ο ελκυστικός, για πολλούς, αμερικανικός κόσμος που εκπροσωπούσε, είτε εντέλει τον απέρριπτε είτε όχι, προσέφεραν στον σύγχρονο θεατή την ικανοποίηση της ανάγκης για ριζική ανανέωση του θεάτρου. Όλο το ενδιαφέρον, ωστόσο, του θεατρικού κόσμου προς τον συγγραφέα εκτονώνεται μέσα σ' αυτή την ίδια εικοσαετία που τον ανέδειξε και τον καθιέρωσε. Τα άστρα των συνεχιστών του είχαν αρχίσει ήδη να διαφαίνονται από τα τέλη της δεκαετίας του 1940, ενώ το άστρο του Ο'Neill σβήνει, για μία δεκαετία τουλάχιστον, όπως θα σβήσει και ο ίδιος ο συγγραφέας τον Νοέμβριο του 1953.

[17] Που γράφεται και εκδίδεται στην Ελλάδα.

[18] Αιμίλιος Χουρμούζιος, *Ευγένιος Ο΄Νηλ, ένας εικονοκλάστης του θεάτρου: η ζωή του, το έργο του, η πίστη του*, Αθήνα, Ίκαρος, 1945.

[19] Βλ. Γ. Βαλέτας, «Αιμίλιου Χουρμούζιου: "Ευγένιος Ο΄Νηλ", μελέτη», *Πειραϊκά Γράμματα*, τόμ. Η΄, τχ. 8, Αύγουστος 1945, σσ. 119-121.

[20] Σε ανακοίνωση του στην εφημερίδα *Το Βήμα* (6.3.1948), ο εκδοτικός οίκος δημοσιεύει τα εξής: «21 έργα του Ο'Νηλ έχουμε τυπώσει. Όλα δηλαδή τα γνωστά και αξιόλογα έργα του μεγάλου δραματουργού. Τη Δευτέρα κυκλοφορούμε την κριτική βιογραφία του Barrett Clark [...] επιστέγασμα μιας προσπάθειας, για τη γνωριμία της Μεγάλης Θεατρικής Τέχνης με το πλατύ κοινό [...]».

ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΜΙΧΑΛΟΠΟΥΛΟΣ

Θεατρική κριτική και απόπειρες λογοκρισίας στον περιοδικό και ημερήσιο Τύπο στα χρόνια του ελληνικού Εμφυλίου Πολέμου

Η παρούσα ανακοίνωση διερευνά μια μάλλον ιδιότυπη –και πάντως όχι συνηθισμένη– όψη της λογοκρισίας στην ελληνική θεατρική ζωή. Δεν αναφέρεται στους γνωστούς ελέγχους που ασκούσαν οι κρατικοί μηχανισμοί, ιδίως στις περιόδους της καχεκτικής δημοκρατίας, παρεμποδίζοντας την απρόσκοπτη λειτουργία των θιάσων και τον καταρτισμό του δραματολογίου τους, αλλά εξετάζει τις προσπάθειες του Εθνικού Θεάτρου να ελέγξει τις απόψεις που εκφράζονταν στη δημόσια σφαίρα, στον περιοδικό και στον ημερήσιο Τύπο, όταν εκείνες αντιμετώπιζαν με επιφύλαξη ή εντελώς αρνητικά τα πεπραγμένα της κρατικής σκηνής.

Οι απόπειρες λογοκρισίας που εξετάζονται εδώ αντλούνται από την περίοδο του Εμφυλίου Πολέμου (1946-1949), μια δεκαετία δηλαδή μετά τη συστηματοποίηση της λογοκρισίας στο θέατρο και στα μουσικά θεάματα. Υπενθυμίζεται πως το 1937 είναι η χρονιά που η μεταξική δικτατορία νομοθετεί ένα πλαίσιο άσκησης της λογοκρισίας,[1] η οποία έκτοτε, με μικρά ή μεγάλα διαλείμματα και άλλοτε σε μικρό, άλλοτε σε μεγαλύτερο βαθμό, θα ταλανίζει τη λειτουργία των θιάσων για τέσσερις σχεδόν δεκαετίες, έως τα χρόνια της Μεταπολίτευσης.

Η ανάληψη της Γενικής Διεύθυνσης του Εθνικού Θεάτρου από τον Δημήτρη Ροντήρη το 1946, ύστερα από την εκλογική νίκη του Λαϊκού Κόμματος, επρόκειτο να οδηγήσει το ίδρυμα σε μια βαθιά συντηρητική αναδίπλωση. Η νέα τότε διοίκηση, η θητεία της οποίας συνέπεσε με το χρονικό του εμφύλιου σπαραγμού, θεώρησε «το Εθνικόν Θέατρον όργανον ανωτέρων εθνικών επιδιώξεων», που όφειλε «να δώση εις το Εξωτερικόν την καλυτέραν απόδειξιν της ανωτέρας πνευματικής επιδόσεως και προδιαθέσεως του Ελληνικού Λαού, της πραγματικής διατηρήσεως των πνευματικών παραδόσεων του Έθνους, της αδιακόπου Ελληνικής συνεχείας».[2] Οι προσπάθειες του Γιώργου Θεοτοκά, κατά τη βραχύβια θητεία του στη διεύθυνση, λίγο μετά την Απελευθέρωση της χώρας (1945-1946), που στόχευαν στον εκσυγχρονισμό του ιδρύματος και, με μια διάθεση ανανέωσης, στη διερεύνηση του σύγχρονου δραματολογίου και στον καλ-

[1] Βλ. ενδεικτικά, Μαρίνα Πετράκη, *Ο μύθος του Μεταξά. Δικτατορία και προπαγάνδα στην Ελλάδα*, μτφρ. Μάρα Μοίρα, Αθήνα, Ωκεανίδα, 2006, σσ. 213-216.

[2] Πρακτικά Συνεδριάσεων Διοικητικού Συμβουλίου Εθνικού Θεάτρου (στο εξής: ΔΣΕΘ), Συνεδρία 3, 13.6.1946.

λιτεχνικό πλουραλισμό,[3] είχαν πλέον δώσει τη θέση τους στην αντίληψη πως το Εθνικό Θέατρο έπρεπε «να επανέλθη, τόσον εις ό,τι αφορά την εκλογήν των έργων, όσον και εις ό,τι αφορά την διδασκαλίαν των, εις την κλασσικήν του μορφήν, αποφευγομένου κάθε πειραματισμού, διά τον οποίον ενδεδειγμένα είναι μόνον τα ελεύθερα θέατρα».[4]

Στο παραπάνω ιδεολογικό και αισθητικό πλαίσιο, μέσα στο οποίο κινήθηκε η διοίκηση της κρατικής σκηνής την εμφυλιοπολεμική περίοδο, πρέπει ασφαλώς να προστεθεί μία ακόμα σημαντική παράμετρος: η πρωτοφανής συγκέντρωση αρμοδιοτήτων στο πρόσωπο του Ροντήρη. Αναλαμβάνοντας ο ίδιος όλες τις ευθύνες του ιδρύματος, τόσο τις διοικητικές όσο και τις καλλιτεχνικές, αφενός υπονόμευσε αναπόφευκτα την ποιότητα της εργασίας του, αφετέρου μείωσε συντριπτικά τον αριθμό των νέων παραγωγών. Ο Ροντήρης ανέλαβε μόνος του τις σκηνοθεσίες όλων των παραστάσεων,[5] αποκλείοντας έτσι οποιαδήποτε διαφορετική σκηνική προσέγγιση,[6] και επανέφερε το «μονοπώλιο» των Κλεόβουλου Κλώνη και Αντώνη Φωκά στη σκηνογραφική και ενδυματολογική επιμέλεια των παραστάσεων, αντίστοιχα. Παράλληλα με την καλλιτεχνική μονομέρεια, το ρεπερτόριο της κρατικής σκηνής την ίδια περίοδο χαρακτηρίστηκε από την εμμονή στο κλασικό δραματολόγιο (σπανιότατα συμπεριλήφθηκαν από το ξένο ρεπερτόριο έργα του 20ού αιώνα) καθώς και από την αναγωγή της υπόθεσης της αναβίωσης της αρχαίας τραγωδίας και της προβολής της στο εξωτερικό σε προτεραιότητα αλλά και κύριο στόχο της διοίκησης.

Αυτονόητα οι παραπάνω στρατηγικές επιλογές επέφεραν την έντονη αντίδραση μερίδας της κριτικής. Σε σημαντικό βαθμό οι αντιδράσεις εκείνες καταλόγιζαν επιπλέον στη διεύθυνση του Ροντήρη και την κατάργηση των καινοτομιών της διεύθυνσης Θεοτοκά, που είχαν εφαρμοστεί στο Εθνικό Θέατρο μετά την Απελευθέρωση. Πρέπει να σημειωθεί, άλλωστε, πως οι δημόσιες αντιπαραθέσεις –πολύ συχνά σφοδρές– γύρω από το Εθνικό Θέατρο σημειώνονταν για πρώτη φορά μόλις μετά το 1945, αφού, τόσο στην Κατοχή όσο και νωρίτερα στη μεταξική δικτατορία, κάτι τέτοιο θα ήταν αδιανόητο.

Ωστόσο, σε πλήρη αντίθεση με τη διεύθυνση Θεοτοκά, η οποία την προηγούμενη διετία

---

[3] Για μια συνοπτική αποτίμηση της πρώτης διευθυντικής θητείας του Θεοτοκά στο Εθνικό Θέατρο, βλ. Παναγιώτης Μιχαλόπουλος, «Τάσεις εκσυγχρονισμού στο Εθνικό Θέατρο μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο (1945-1946)», στο Γωγώ Κ. Βαρζελιώτη (επιμ.), *Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνής*, *Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου στο πλαίσιο του εορτασμού: 20 χρόνια Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών*, *Αθήνα 26-30 Ιανουαρίου 2011*, Αθήνα, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, 2014, σσ. 229-239, https://www.theatre.uoa.gr/fileadmin/depts/theatre.uoa.gr/www/uploads/ereyna/synedria/Apo_tin_xwra_twn_keimenwn_PRAKTIKA_SYNEDRIOUfinal.pdf (ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης 15.9.2024).

[4] ΔΣΕΘ, Συνεδρία 7, 22.7.1946.

[5] Καθ' όλη τη διάρκεια της θητείας του ο Ροντήρης ανέθεσε τρεις μόλις παραστάσεις στον βοηθό του, Κωστή Μιχαηλίδη, όχι στην Κεντρική Σκηνή του κτηρίου Ziller αλλά στο Δημοτικό Θέατρο Πειραιά. Μόνο μετά τις έντονες επιπλήξεις του υπουργού Παιδείας και Θρησκευμάτων, Κωνσταντίνου Τσάτσου, για την αδράνεια του Εθνικού Θεάτρου, θα αναλάβει ο Μιχαηλίδης μία παράσταση στην Κεντρική Σκηνή τον Μάρτιο του 1950, λίγο πριν από το τέλος της διευθυντικής θητείας του Ροντήρη. Σχετικά με την παρέμβαση του Τσάτσου, βλ. ΔΣΕΘ, Συνεδρία 138, 3.1.1950.

[6] Βλ. ενδεικτικά: Παναγιώτης Μιχαλόπουλος, «Οι "αυτοσχέδιοι σκηνοθέται", ο Κωστής Μιχαηλίδης, ο Αλέξης Σολομός και η κρατική σκηνή κατά την πρώτη διευθυντική θητεία του Δημήτρη Ροντήρη (1946-1950)», στο Αλεξία Αλτουβά (επιμ.), *Πηγές της έρευνας στη σύγχρονη ελληνική θεατρολογία*, *Πρακτικά Επετειακού Συνεδρίου για τα 20 χρόνια του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών*, *Αθήνα 27-29 Απριλίου 2017*, πρόλογος-εισαγωγή: Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου, Αθήνα, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, 2021, σσ. 269-276, https://synergasia.uoa.gr/modules/document/file.php/THEATRE101/1612%20piges%20tis%20ereynas.pdf (ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης 20.9.2024).

είχε αντιμετωπίσει με διάθεση στωικότητας τη δημόσια κριτική, ακόμα και τις πρωτοφανούς χυδαιότητας επιθέσεις από τον δεξιό και ακροδεξιό Τύπο (με χαρακτηριστικότερο παράδειγμα τους αήθεις χαρακτηρισμούς στα πρόσωπα του Άγγελου Σικελιανού και του Νίκου Καζαντζάκη),[7] η διεύθυνση Ροντήρη το αμέσως επόμενο διάστημα επέδειξε παντελή έλλειψη ανεκτικότητας απέναντι σε αρνητικά για εκείνην δημοσιεύματα.

Για αυτήν την έλλειψη ανεκτικότητας, που εκφράστηκε με απόπειρες ελέγχου ή ακόμα και λογοκρισίας εκείνων των κριτικών θεάτρου που εξέφραζαν δυσμενείς κρίσεις για την πορεία και το έργο της κρατικής σκηνής, μπορούν να αναφερθούν τρεις ενδεικτικές περιπτώσεις που, ίσως όχι τυχαία, εντοπίζονται στο χρονικό σημείο της διολίσθησης στη γενικευμένη εμφύλια σύρραξη, δηλαδή μετά το 1947.

Τον Ιούλιο του 1948 συντάχθηκε από τη διοίκηση του Εθνικού Θεάτρου έγγραφο προς την εφημερίδα *Έθνος*, με αφορμή την «κακόβουλη κριτική ωρισμένου συνεργάτου».[8] Τα μέλη του Διοικητικού Συμβουλίου αναφέρονταν προφανώς στον Αχιλλέα Μαμάκη. Στην περίπτωση αυτή υπήρχε επιπλέον μια ενδιαφέρουσα προϊστορία που εξηγεί την προκατάληψη της διοίκησης απέναντι στον κριτικό. Ο Μαμάκης και ο Άλκης Θρύλος (= Ελένη Ουράνη) είχαν διοριστεί το 1946 από το υπουργείο Παιδείας ως μέλη της Καλλιτεχνικής Επιτροπής. Η επίμονη άρνηση του Ροντήρη να συνεργαστεί μαζί τους και η παρελκυστική τακτική του στη σύγκληση της εν λόγω επιτροπής είχαν ως αποτέλεσμα η κρατική σκηνή να λειτουργήσει για περισσότερο από έναν χρόνο στα όρια της νομιμότητας, αφού οποιαδήποτε απόφαση για τον καλλιτεχνικό προγραμματισμό (ρεπερτόριο, προσλήψεις ηθοποιών κ.λπ.) απαιτούσε κατά τον νόμο τη σύμφωνη γνώμη της. Η ανυποχώρητη στάση της διοίκησης του Εθνικού Θεάτρου είχε οδηγήσει τελικά στην αντικατάστασή τους από τον Κωνσταντίνο Οικονομίδη και τον Σπύρο Μελά.[9]

Τον Αύγουστο του 1947 η διοίκηση απεύθυνε επιστολή διαμαρτυρίας στο Βρετανικό Συμβούλιο, επειδή στο περιοδικό *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση* φιλοξενούνταν άρθρα με αρνητικές κρίσεις για το Εθνικό Θέατρο.[10] Στόχος σε εκείνη την περίπτωση υπήρξε ο συντάκτης που υπέγραφε ως «Ι. Γεωργίου».[11] Ο κριτικός εκείνος είχε σταθεί ιδιαίτερα αυστηρός απέναντι όχι μόνο στην καλλιτεχνική στάθμη των παραστάσεων αλλά γενικότερα στη στρατηγική που ακολουθούσε η διεύθυνση Ροντήρη. Επίμαχο άρθρο ήταν προδήλως εκείνο που δημοσιεύτηκε στο τεύχος του Ιουλίου και είχε χαρακτήρα απολογισμού για τους πρώτους δεκατέσσερις μήνες της διεύθυνσης του Εθνικού Θεάτρου. Στο δημοσίευμα γινόταν λόγος, μεταξύ άλλων, για «το "νεοπλουτικό" πνεύμα που είχε κυριαρχήσει στο ίδρυμα και πριν από τον πόλεμο», για τις παραστάσεις που θύμιζαν «επίδειξη γυμναστικών εξετάσεων», για σκηνοθεσίες χωρίς καμία «πνευματική, αισθητική και τεχνική κατεύθυνση», για τη διεύθυνση που, ύστερα από την αδικαιολόγητη απομάκρυνση ικανών ηθοποιών, επέτρεψε σε νέα στελέχη του θιάσου να δώσουν

[7] Μιχαλόπουλος, «Τάσεις εκσυγχρονισμού στο Εθνικό Θέατρο», σ. 238.

[8] ΔΣΕΘ, Συνεδρία 83, 9.7.1948.

[9] Για το θέμα, βλ. συνοπτικά: Παναγιώτης Μιχαλόπουλος, «Απόηχοι του Εμφυλίου Πολέμου στο Εθνικό Θέατρο (1946-1949)», στο Αλεξία Αλτουβά, Καίτη Διαμαντάκου (επιμ.), *Θέατρο και Δημοκρατία. Με αφορμή τη συμπλήρωση 40 χρόνων από την αποκατάσταση της Δημοκρατίας, Πρακτικά Ε΄ Πανελλήνιου Θεατρολογικού Συνεδρίου, αφιερωμένου στον καθηγητή Βάλτερ Πούχνερ, Β΄ τόμος, Αθήνα 5-8 Νοεμβρίου 2014*, Αθήνα, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, 2018, σσ. 136-137, https://www.theatre.uoa.gr/fileadmin/depts/theatre.uoa.gr/www/uploads/ereyna/synedria/16_PRAKTIKA_PUCHNER_B_TOMOS_OPT.pdf (ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης 21.9.2024).

[10] ΔΣΕΘ, Συνεδρία 41, 11.8.1947.

[11] Η παρούσα έρευνα δεν έχει καταφέρει να ταυτίσει τον κριτικό.

«χαραχτήρα "βουλεβάρτου" και "μουσικής κωμωδίας" (Αρώνη, Χορν), ή επιπόλαιης κοσμικότητας (Μελίνα Μερκούρη)», για την επαναφορά της «οπισθοδρομικής αποκλειστικότητας των κ.κ. Κλώνη και Φωκά που είναι αντιπνευματική και απαράδεκτη για ένα συγχρονισμένο θέατρο», για την κατάργηση της Καλλιτεχνικής Επιτροπής και πολλά ακόμα.[12] Η έκφραση δυσαρέσκειας της διεύθυνσης απέναντι στην *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση* επιβεβαίωνε, ταυτόχρονα, πως η έντονα αρνητική κριτική απέναντι στο Εθνικό Θέατρο δεν προερχόταν μόνο από τον Τύπο της Αριστεράς, γεγονός που θα ερμηνευόταν εύκολα δεδομένης της εμφυλιοπολεμικής συγκυρίας, αλλά από έντυπα και εφημερίδες σχεδόν όλων των ιδεολογικών ή πολιτικών τάσεων.

Η τρίτη περίπτωση αφορά στην αντιπαράθεση που σημειώνεται ανάμεσα στη διεύθυνση και στον ιστορικό του θεάτρου και θεατρικό κριτικό εκείνη την εποχή, Γιάννη Σιδέρη. Τον Μάρτιο του 1947 ο Σιδέρης διατύπωσε στο περιοδικό *Ο αιώνας μας*, με αφορμή την παράσταση της *Βαβυλωνίας*, ιδιαιτέρως αρνητικές κρίσεις για τη διαμόρφωση της συνολικής φυσιογνωμίας της κρατικής σκηνής. Στην κριτική εκείνη καταλογιζόταν στον Ροντήρη πως με το δραματολόγιο που επιλέγει «συνθηκολογεί με τα κατώτερα γούστα των θεατών», πως έχει δημιουργήσει «προσωπικό θίασο» και «κλίκα» στους κόλπους της κρατικής σκηνής και πως συγκροτεί το ρεπερτόριο του Εθνικού Θεάτρου με βάση τις επιθυμίες και τις ικανότητες των ευνοούμενων από τον ίδιο ηθοποιών, κυρίως της Μαίρης Αρώνη και του Δημήτρη Χορν.[13] Με πρωτοβουλία του μέλους του Διοικητικού Συμβουλίου, Στράτη Μυριβήλη, η διοίκηση του Εθνικού Θεάτρου αποφάσισε να ενημερώσει το Υπουργείο Παιδείας, στο οποίο υπηρετούσε ο Σιδέρης.[14] Πρέπει βεβαίως να σημειωθεί πως ο Σιδέρης, ως δημόσιος υπάλληλος, θα μπορούσε πολύ εύκολα, δεδομένων των εκκαθαρίσεων στον δημόσιο τομέα, να απολυθεί σε εκείνη την πολιτική συγκυρία.[15]

Οι προαναφερθείσες απόπειρες της διεύθυνσης του Εθνικού Θεάτρου να αναχαιτίσει τις μη αρεστές απόψεις που εκφράζονταν εκείνη την περίοδο δεν πρέπει ασφαλώς να εξεταστούν και να ερμηνευθούν χωρίς να ληφθεί υπόψη το πολιτικό κλίμα της εποχής αλλά και χωρίς να συνεξεταστεί η εν γένει φυσιογνωμία εκείνης της διοίκησης και των παρεμβάσεών της στην ελληνική θεατρική ζωή. Από τη μία το ασφυκτικό πλαίσιο λειτουργίας που επιβλήθηκε στους κόλπους του ιδρύματος, με αποκλεισμούς στελεχών για ιδεολογικούς λόγους (ανάμεσά τους και κορυφαίων πνευματικών ανθρώπων, όπως ο Βασίλης Ρώτας και ο Κώστας Βάρναλης), με επιτροπές νομιμοφροσύνης, εκκαθαρίσεις και επιβολή πειθαρχίας, με τη συμπαράταξη της διοίκησης και την «επιστράτευση» του στελεχιακού δυναμικού σε εκδηλώσεις για τη στήριξη του

[12] Ι. Γεωργίου, «Αθηναϊκά Θέατρα», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, τόμ. Γ΄, τχ. 3, Ιούλιος 1947, σ. 95.

[13] Γιάννης Σιδέρης, «Η *Βαβυλωνία* στο Εθνικό Θέατρο», *Ο αιώνας μας* 1, Μάρτιος 1947, σ. 30.

[14] ΔΣΕΘ, Συνεδρία 24, 10.3.1947.

[15] Είναι αποκαλυπτικά για το θέμα όσα δημοσιεύονται λίγα χρόνια αργότερα: «Ο Δ. Ροντήρης έφερε το "ζήτημα" στο Δ. Συμβούλιο (της 10.3.47) που συζήτησε χωρίς να πάρει απόφαση. Στις 12.3.47, ωστόσο, στάλθηκε εμπιστευτικό έγγραφο του Δ. Συμβουλίου του "Εθνικού" (αριθ. εμπιστ. πρωτ. 160/12.3.47) προς το υπουργείο Παιδείας –όπου υπηρετεί ο Γ. Σιδέρης– και ζητούσε ν' ασκηθεί "διοικητικός έλεγχος κατά του παρεκτραπέντος υπαλλήλου" επειδή το άρθρο ήταν συκοφαντική εκστρατεία κατά του ιδρύματος και του διευθυντού του. Έτσι, λοιπόν, ο Δ. Ροντήρης και το Δ. Συμβούλιο, που αυτός κινούσε, ζητούσε να φιμώσει την κριτική του έργου του. Κι επειδή ο επικριτής του έτυχε να είναι δημόσιος υπάλληλος, ζητούσε την τιμωρία του επειδή –ο ανόσιος!– διαφωνούσε με τα συστήματα του Γεν. Δ/ντού των Κρατικών Σκηνών. Κι αυτό σε μιαν εποχή όπου ένας υπάλληλος μπορούσε να παυτεί με υπουργική απόφαση χωρίς ουσιαστική δικαιολογία... Αξίζει, ωστόσο, να τονιστεί πως ο τότε υπουργός Παπαδήμος κάλεσε, μετά ένα μήνα από τη λήψη του εγγράφου (16.4.47), τον "παρεκτραπέντα υπάλληλον" κι όχι μόνο δεν τον "επέπληξε", αλλά τον επαίνεσε για την κριτική του, του είπε πως "τον καμαρώνει" για την παρρησία του και του δήλωσε πως, αυτός, δεν εννοεί να φιμώσει την κριτική...», βλ. Πρόσπερος, «Ο κόσμος της τέχνης», εφ. *Ελευθερία*, 11.1.1951.

Εθνικού Στρατού·[16] από την άλλη η διάθεση παρεμβατικότητας ακόμα και στα τεκταινόμενα στο ελεύθερο θέατρο, όπως λόγου χάρη συνέβη με τη σφοδρή αντιπαράθεση με τον Λίνο Καρζή σχετικά με την «καταλληλότητά» του να παρουσιάζει –και εκείνος– αρχαίο δράμα.[17] Όλα τα παραπάνω καθιστούν ευεξήγητες τις προστριβές της διοίκησης με έντυπα και αρθρογράφους (σημειώνεται ξανά, όλων των πολιτικών τάσεων), σε μια σκοτεινή εποχή, αλλά και σε μια διευθυντική θητεία κατά την οποία ο διευθυντής Ροντήρης «αδίκησε» καταφανώς τον σκηνοθέτη Ροντήρη. Ακριβώς αυτό υπογραμμίζει καίρια σε κριτική του ο Καραγάτσης, περιγράφοντας και συνοψίζοντας την παθογένεια της κρατικής σκηνής την περίοδο του Εμφυλίου Πολέμου:

> Δίχως αμφιβολία, το Εθνικό μας Θέατρο είναι άρρωστο βαρειά. Και γι' αυτό δεν είναι δυνατό να φταίη ο σκηνοθέτης κ. Ροντήρης, που το τάλαντό του κανείς καλόπιστος δεν τολμάει ν' αρνηθή. Αλλά τότε ποιος ο πταίστης; Μήπως ο διευθυντής που –αυτή τη στιγμή– δεν θυμάμαι τ' όνομά του;[18]

[16] Παναγιώτης Μιχαλόπουλος, *Το Εθνικό Θέατρο στη δεκαετία 1940-1950. Οι διοικήσεις, το καλλιτεχνικό έργο και η θέση του σκηνοθέτη*, προλογικό σημείωμα Στάθης Λιβαθινός, Αθήνα, Κάπα Εκδοτική, 2018, σσ. 327-339.

[17] Η δημόσια αντιπαράθεση ανάμεσα στον Καρζή και τη διοίκηση του Εθνικού Θεάτρου κορυφώθηκε με αφορμή την παράσταση του *Προμηθέα Δεσμώτη* στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού από τον Θυμελικό Θίασο το 1949. Ο Ροντήρης και τα μέλη του Διοικητικού Συμβουλίου, απαξιώνοντας τελείως τη σκηνοθετική εργασία του Καρζή, προσπάθησαν, χωρίς επιτυχία, να αποτρέψουν την παραχώρηση του Ηρωδείου στον Θυμελικό Θίασο.

[18] Μ. Καραγάτσης [= Δημήτριος Ροδόπουλος], «Η *Λοκαντιέρα*», εφ. *Η Βραδυνή*, 23.3.1950.

ΣΤΥΛΙΑΝΗ ΚΕΡΑΜΙΔΑ

Η γερμανόφωνη μεταπολεμική δραματουργία στο νεοελληνικό θέατρο: Μεταφράσεις, κριτική, κριτικά κείμενα και εκδόσεις (1960-2005)

Η ενασχόληση των Ελλήνων μελετητών με τον γερμανόφωνο χώρο αποτελεί άλλη μια προσπάθεια ανίχνευσης των επιδράσεων των μεγάλων ευρωπαϊκών λογοτεχνιών στη διαμόρφωση της θεατρικής πρακτικής στην χώρα μας. Η παρούσα ανακοίνωση θα επιχειρήσει να καταδείξει με ποιον τρόπο οι εκδόσεις των κριτικών κειμένων (από το 1960 έως το 2005) αποτέλεσαν μέρος της ιστορίας της σύγχρονης γερμανόφωνης μεταπολεμικής θεατρικής λογοτεχνίας στον ελλαδικό χώρο. Άμεσος στόχος είναι όχι μόνο η εξήγηση του λογοτεχνικού κειμένου αλλά και η σύνδεσή του με τα καλλιτεχνικά και κοινωνικά του συμφραζόμενα. Η παρούσα έρευνα αποτέλεσε το αντικείμενο της διπλωματικής μου εργασίας στο Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών (2003-2005) υπό την επίβλεψη της καθηγήτριας Λίλας Μαράκα και ήταν η πρώτη λεπτομερής και συστηματική καταγραφή και άντληση συμπερασμάτων της παρουσίας της γερμανόφωνης μεταπολεμικής δραματουργίας –εκτός του Μπρεχτ– στο νεοελληνικό θέατρο.[1]

Μεταφράσεις και κριτική

Το θέμα των επιδράσεων του γερμανόφωνου μεταπολεμικού θεάτρου στο νεοελληνικό θέατρο έχει πολυάριθμες πτυχές, καθώς σημαντικό κεφαλαίο αποτελούν οι ελληνικές μεταφράσεις, οι πρόλογοι και οι εισαγωγές τους. Επίσης, το έργο της θεατρικής κριτικής συνέβαλε σημαντικά στην καλλιέργεια και την αξιολόγηση της γερμανόφωνης δραματογραφίας της εποχής. Οι παρακάτω –μεταφραστές και κριτικοί– εκφράζουν ένα γενικότερο πνεύμα αναζήτησης των κοινωνικών συμφραζομένων. Ορισμένοι από αυτούς εξετάζουν τα πράγματα με βάση τις τότε αναγνώσεις του μαρξισμού και τις ερμηνείες του, μια συγκεκριμένη αντίληψη που υιοθετήθηκε από όσους κινήθηκαν με δημιουργική κριτική σε αυτό το πεδίο. Επιπλέον, επέδειξαν μια παραδειγματική ακεραιότητα διατυπώνοντας με περίσκεψη και τόλμη τις απόψεις τους. Τα κείμενά τους εξετάζουν το θέμα με επαρκή πληρότητα, παρόλο που παρατηρείται κάποιες φορές μια υπερτονισμένη υπεράσπιση των μεταφραζομένων κειμένων. Οι θέσεις τους συμπορεύονταν εκείνη την εποχή με μια ευρύτερη σύλληψη πολιτικής και κοινωνικής αναδιαμόρφωσης.

[1] Στυλιανή Κεραμίδα, *Η Πρόσληψη της Γερμανόφωνης Μεταπολεμικής Δραματουργίας στο Νεοελληνικό Θέατρο (1960-2005)*, διπλωματική εργασία, μεταπτυχιακό πρόγραμμα του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ και του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου, Αθήνα 2005.

Στην Ελλάδα εκείνοι οι γερμανόφωνοι συγγραφείς που άρχισαν τη σταδιοδρομία τους στις δεκαετίες του ’50 και του ’60 και των οποίων οι μεταφράσεις είχαν μια ευνοϊκότερη εκδοτική τύχη, έγιναν πολύ γρήγορα κεντρικές μορφές της γερμανόφωνης λογοτεχνίας (Ντύρρενματτ, Φρις, Βάις). Από τους νεότερους καθοριστικό ρόλο για τη φυσιογνωμία της γερμανόφωνης μεταπολεμικής λογοτεχνίας παίζει ο Χάινερ Μύλλερ, του οποίου η πρόσληψη γίνεται με τρόπο άμεσο –από τη μια πλευρά με μεταφράσεις και, από την άλλη, σε ένα θεωρητικό δραματουργικό επίπεδο αναλύσεων και μελετών. Από εκείνους που άρχισαν το λογοτεχνικό τους έργο στις δεκαετίες του ’70 και του ’80, δυστυχώς μόνο λίγοι μπορούν να καταταγούν στην πρώτη σειρά της γερμανόφωνης λογοτεχνίας στην Ελλάδα. Παρόλα αυτά, όταν το ελληνικό κοινό δεξιώνεται διστακτικά τα θεατρικά κείμενα ενός συγγραφέα, αυτό δεν αποτελεί ασφαλή ένδειξη για την ποιότητά τους.

Το όνομα ορισμένων τυχαίνει να είναι γενικότερα γνωστό από τη λογοτεχνική τους δραστηριότητα και λιγότερο από τη συγκεκριμένη δραματουργία τους.[2] Επιπλέον υπάρχουν και συγγραφείς που οι ελληνικές μεταφράσεις των έργων τους εμφανίζονται πολύ αργότερα από την περίοδο της πρωτότυπης συγγραφικής δραστηριότητας τους. Κατά κανόνα, σε όλες τις περιόδους της ιστορίας της λογοτεχνίας υπάρχουν δύο είδη συγγραφέων, δηλαδή οι «αγαπημένοι» του κοινού και εκείνοι «που μένουν στο ράφι». Είναι καιρός λοιπόν να αρχίσουμε να προβληματιζόμαστε για τους λόγους.

Ένας από τους κύριους λόγους είναι ότι τα δοκίμια και τα θεατρικά κείμενα είναι γνωστό ότι έχουν χειρότερες προοπτικές να επιτύχουν μια έκδοση, λόγω του περιορισμένου αναγνωστικού τους κοινού –ειδικά στην Ελλάδα, όπου το θεατρόφιλο κοινό είναι σχετικά μικρό. Παρόλα αυτά οι ελληνικές μεταφράσεις γερμανόφωνων θεατρικών έργων τα τελευταία χρόνια άρχισαν να καλλιεργούνται περισσότερο. Θεμελιακά, όμως, έργα της γερμανόφωνης δραματουργίας καθώς και έργα αιχμής που εκφράζουν τις τελευταίες προσεγγίσεις και εξελίξεις στον χώρο συνεχίζουν να παραμένουν αμετάφραστα.

Οι γερμανικές μεταφράσεις στην Ελλάδα είναι λιγοστές (έως και το 2005) σε σχέση με το πλήθος των μεταφράσεων αγγλικών ή αμερικανικών θεατρικών έργων. Η ερμηνεία των μεταφραστών, όπως είναι φυσικό, υπερισχύει της ερμηνείας του κειμένου από τον αναγνώστη, όταν αυτός έρχεται κατευθείαν σε επαφή με το πρωτότυπο κείμενο. Πετυχημένες θεωρήθηκαν οι μεταφράσεις που υπερπήδησαν τις ερμηνευτικές δυσκολίες ως προς τη γλώσσα στην οποία εκφράζεται ο συγγραφέας και ως προς το πολιτισμικό περιβάλλον στο οποίο γεννήθηκε το κείμενο. Οι καλές μεταφράσεις επέδειξαν ευαισθησία και ανέδειξαν την πρόθεση του κειμένου. Επιπλέον, απέδωσαν εύστοχα και λαμπρά το κείμενο του συγγραφέα, κατάφεραν να διατηρήσουν το χιούμορ, τη δραματικότητα ή το ιδιάζον ύφος του. Στις αρετές της μετάφρασης συγκαταλέγονται η θεατρικότητα και η χρησιμοποίηση «ωραίων ελληνικών».

Σύμφωνα με την έρευνα, πρώτος στη λίστα των δημοφιλών συγγραφέων στον χώρο των Ελλήνων μεταφραστών του θεάτρου είναι ο Χάινερ Μύλλερ. Συγκεκριμένα, η Ελένη Βαροπούλου μετέφρασε ένα μεγάλο μέρος του έργου του Χάινερ Μύλλερ, συνδυάζοντας αυτή την προσπάθεια με μια γενικότερη ερμηνεία του έργου του (μέσα από άρθρα στον ημερήσιο Τύπο, αφιερώματα περιοδικών, ανακοινώσεις σε ημερίδες και στο Ινστιτούτο Γκαίτε στην Αθήνα).[3]

[2] Όπως ο Γκύντερ Γκρας, ιδιαίτερα μετά την απονομή του βραβείου Νόμπελ Λογοτεχνίας το 1999.

[3] Heiner Műller, *Δύστηνος Άγγελος: Επιλογή από κείμενα για το θέατρο, ποιήματα και πεζά*, μτφρ. Ελένη Βαροπούλου, Αθήνα, Άγρα, 2001· Heiner Műller, *Κουαρτέτο. Βασισμένο στον Λακλό*, μτφρ. επιμ. Ελένη Βαροπούλου, Αθήνα, Άγρα, 1994· Heiner Műller, *Μορφές από τον Ευριπίδη: Ρημαγμένη όχθη, Μήδειας Υλικό*,

Ικανοποιητική πληρότητα μπορεί να θεωρηθεί ότι έχει η βιβλιογραφία των μεταφράσεων του Χάινερ Μύλλερ, εκδοθεισών και ανεκδότων, οι περισσότερες από τις οποίες έγιναν για μια συγκεκριμένη παράσταση.

Διαπιστώνουμε ότι την ευμενέστερη αποδοχή φαίνεται να έχει η ελβετική δυάδα Μαξ Φρις και Φρήντριχ Ντύρρενματτ. Η συνολική παρουσία των μεταφρασμένων έργων τους ξεπερνά το ένα τέταρτο του συνόλου των ελληνικών μεταφράσεων. Συγκεκριμένα, έργα του Μαξ Φρις έχουν μεταφράσει οι Μάριος Πλωρίτης, Κώστας Σταματίου, Νάσος Βαγενάς, Λεωνίδας Τριβιζάς, Μαρία Παξινού, Μίτση Κουγιουμτζόγλου, Αλέξανδρος Ίσαρης.

Ενδεικτική είναι η παντοδυναμία του Φρήντριχ Ντύρρενματτ ως προς τις ελληνικές μεταφράσεις των έργων του. Οι Γεώργιος Ν. Πολίτης, Ηώ Αμανάκη, Μίτση Κουγιουμτζόγλου, Εύης Γαβριηλίδης, Παύλος Μαντούδης, Γιώργος Ρεμούνδος, Κώστας Νικολάου, Νίκος Περέλης, Δημήτρης Ροδήμος στηρίζουν το ρεπερτόριό του με αντίστοιχες μεταφράσεις, οι περισσότερες από τις οποίες βρήκαν τον δρόμο τους προς την ελληνική σκηνή.

Το έργο του Μπότο Στράους, με επιτυχίες στο ενεργητικό του στις μεγάλες ευρωπαϊκές σκηνές, ώθησε τη μεταφράστρια Άννυ Κολτσιδοπούλου και τους μεταφραστές Μάκη Λαχανά, Μίνω Βολανάκη, Βασίλη Πουλατζά, Μίτση Κουγιουμτζόγλου να ασχοληθούν με το έργο του. Η δραματουργία του Ράινερ Βέρνερ Φάσμπιντερ, την οποία οι περισσότεροι κριτικοί θεωρούν «αποτυχημένη» σε σχέση με το κινηματογραφικό του έργο ή «αντιθεατρική», έχει παρουσία στον χώρο των Ελλήνων μεταφραστών πολύ περισσότερο από έργα άλλων, κατ' εξοχήν θεατρικών συγγραφέων, ενδεχομένως λόγω της ακτινοβολίας της κινηματογραφικής τέχνης του. Έργα του Φάσμπιντερ μετέφρασαν οι Ρούλα Πατεράκη, Βασίλης Πουλαντζάς, Σωτηρία Ματζίρη, Νίκος Φλέσσας, Δημήτρης Οικονόμου, Ιάκωβος Δρόσος, Κώστας Βαλέτας κ.ά.

Παρατηρείται ότι μεγάλος αριθμός ελληνικών μεταφράσεων που έχουν ως αντικείμενο τη γερμανόφωνη μεταπολεμική δραματουργία αφορούν τον Τόμας Μπέρνχαρντ. Το έργο του Αυστριακού παρακίνησε τόσο τους μεταφραστές όσο και τους επαγγελματίες του θεάτρου να ενσωματώσουν αρκετά έργα του στη θεατρική ζωή. Συγκεκριμένα, οι μεταφραστές/τριες Χριστόφορος Λιοντάκης, Αλέξανδρος Ίσαρης, Σεραφείμ Βαλέντζας, Πέτρος Μάρκαρης, Λευτέρης Βογιατζής, Σωτηρία Ματζίρη, Άννυ Κολτσιδοπούλου και Βασίλης Πουλατζάς μετέφρασαν έργα του για την ελληνική σκηνή. Ωστόσο, έχουν εμφανιστεί και άλλες μεταφράσεις του συνόλου του έργου του (ποίηση και πεζογραφία) στην ελληνική βιβλιογραφία.

Εν τούτοις, στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο δεν είναι διόλου ευκαταφρόνητο –από την πλευρά της μεταφρασμένης δραματουργίας του– το έργο του Φραντς Ξαβιέρ Κρετς. Οι Σωτηρία Ματζίρη, Γιώργος Ρεμούνδος και Κωνσταντίνος Χέλμης μετέφρασαν σημαντικά έργα του αξιόλογου και παραγωγικού συγγραφέα. Η πρόσληψη του Πέτερ Βάις σχετίζεται άμεσα με τις προτιμήσεις των μεταφραστών, όπως είναι οι Μάριος Πλωρίτης, Θεόφιλος Δ. Φραγκόπουλος, Πέτρος Μάρκαρης κ.ά.

Υπάρχει μια περιορισμένη μεταφραστική πρόσληψη του Χέρμπερτ Άχτερνμπους, με τον οποίο έχουν ασχοληθεί μεταφραστικά οι Βασίλης Πουλατζάς, Γιώργος Δεπάστας και Νίκος Μαστοράκης. Αντίθετα, το μοναδικό θεατρικό του έργο του Βόλφγκανγκ Μπόρχερτ έχει μεταφραστεί από πέντε διαφορετικούς μεταφραστές/τριες, τον Γιώργο Μιχαηλίδη, τον Παναγιώτη Σκούφη, τον Δημήτρη Θέμελη, τον Γιώργο Σακκέτα και την Ντίνα Πάμπαλη.

Οι μεταφράσεις του έργου του Πέτερ Χάντκε ξεκινούν μια εντυπωσιακή διαδρομή του

Τοπίο με Αργοναύτες, και Ηρακλής 5, *Ηρακλής 2 ή Η Ύδρα*, *Ηρακλής 13*, μτφρ. Ελένη Βαροπούλου, επίμετρο Hans Thies Lehmann, Αθήνα, Άγρα, 1997.

έργου του στην ελληνική σκηνή. Οι Νίκη Αϊντενάϊερ, Μαρία-Λουίζα Κωνσταντινίδη, Ιώ Δεκουλάκου-Μαρμαρινού μεταφράζουν το έργο του. Αντίστοιχο δρόμο έχουν και οι μεταφράσεις έργων του Τάνκρεντ Ντορστ από την Ελευθερία Σαπουντζή και τους Κωστή Γαλανάκη, Μίνω Βολανάκη, Βασίλη Πουλατζά και Δημοσθένη Κούρτοβικ. Μεμονωμένες θεατρικές μεταφράσεις έγιναν για να εξυπηρετήσουν το ανέβασμα μιας παράστασης ή μια μεμονωμένη έκδοση, θέλοντας να θέσουν τις βάσεις για περαιτέρω μεταφραστικές δραστηριότητες.

Σε πολλές περιπτώσεις η πρόσληψη ενός συγγραφέα συνδέεται μεταφραστικά με ένα μόνο πρόσωπο, όπως στην περίπτωση του Χάιναρ Κίππχαρντ, που έχει μεταφραστεί μόνο από την Ηώ Αμανάκη, του Πέτερ Τουρρίνι από τον Νικηφόρο Παπανδρέου και του Χάραλντ Μύλλερ από την Ιώ Δεκουλάκου-Μαρμαρινού. Πρόκειται για προσωπικές καλλιτεχνικές επιλογές που βασίζονται σε μια βαθύτερη εσωτερική συγγένεια ανάμεσα στον Γερμανό συγγραφέα και τον Έλληνα μεταφραστή, χωρίς ουσιαστική ευρύτερη συνέπεια, όπως φανερώνει η έρευνα πάνω σε αυτό.

Έτσι η πρόσληψη της ομάδας θεατρικών συγγραφέων όπως ο Καρλ Τσούκμαγιερ, που μεταφράστηκε από τους Θεόφιλο Δ. Φραγκόπουλο και Ν. Μαραγκό, του Μάρτιν Βάλζερ, που μεταφράστηκε από τους Θάνο Κωτσόπουλο, Γιώργο Μούστρη και Μάκη Λαχανά, ή του Ρολφ Χόχουτ από την Πίτσα Μπουρνόζου και Κωστή Λειβαδέα, δεν βρήκαν την αντίστοιχη ανταπόκριση στις ελληνικές σκηνές πέρα από ένα και μοναδικό τους ανέβασμα.

Τέλος, εκδίδονται και οι μεταφράσεις έργων του Γκύντερ Γκρας από τους Θεόφιλο Δ. Φραγκόπουλο και Χάρη Σταθάτο, χωρίς όμως να έχουν την αντίστοιχη τύχη στην ελληνική σκηνή, ενώ διασκευάζεται για τις ανάγκες μιας παράστασης το πεζογραφικό έργο της Κρίστα Βολφ από τις Βαρβάρα Μαυρομάτη, Μάγια Λυμπεροπούλου και τους Θωμά Νικολάου και Στέφανο Κοτσίκο. Η καμπύλη των μεταφράσεων παρουσιάζει διακυμάνσεις, αλλά στην δεκαετία 1995-2005 είναι σαφώς αυξημένη. Χρονολογικά, παρατηρείται ότι οι μεταφράσεις σε όλη τη διάρκεια του 1960 και 1970 είναι λίγες, το ίδιο και οι παραστάσεις. Ο αριθμός τους ανεβαίνει μετά το 1980, με αυξομοιώσεις. Οι κορυφώσεις πάντως τόσο στις μεταφράσεις όσο και στις παραστάσεις σημειώνονται στην δεκαετία του 1990 και εξής.[4]

Πολλές ελληνικές μεταφράσεις, αν και εξαιρετικές, παρατηρούμε ότι εκδίδονται με μια καθυστέρηση. Κάποιες από αυτές τυγχάνουν επανέκδοσης στα επόμενα χρόνια, ακόμα και από διαφορετικό εκδοτικό οίκο. Όσες φτάνουν σε υψηλά καλλιτεχνικά αποτελέσματα χρησιμοποιούνται επανειλημμένα σε όλα τα ανεβάσματα του έργου. Η βιομηχανία των εκδόσεων θεατρικών έργων γενικότερα στη χώρα μας είναι μικρή, με αποτέλεσμα πολλά έργα να παραμένουν άγνωστα μιας και βρίσκονται ξεχασμένα στα συρτάρια των μεταφραστών, χωρίς την προοπτική μιας έκδοσης που θα επιτρέψει στα κείμενα να γίνουν γνωστά στο αναγνωστικό κοινό. Μόνο η πρωτοβουλία κάποιων σκηνοθετών και θιασαρχών να τα ανεβάσουν στην ελληνική σκηνή έδωσε την ευκαιρία κάποιας δημοσίευσης μέσα από το πρόγραμμα της παράστασης. Κάποιες φορές, η εμπορική επιτυχία μια παράστασης οδήγησε αναπόφευκτα και στην έκδοση μιας μετάφρασης.[5]

Τέλος, η κριτική στον ημερήσιο Τύπο των δεκαετιών που εξετάζουμε ασχολήθηκε με την αποδοχή και υποδοχή του κοινού ως προς την παρουσία ενός συγγραφέα και του έργου του και

[4] Βλ. Κεραμίδα, *Η Πρόσληψη της Γερμανόφωνης Μεταπολεμικής Δραματουργίας*, «Παραστασιογραφία (από το 1960 έως το 2005)».

[5] Βλ. Κεραμίδα, *ό.π.*

με την επιτυχία και την αποτυχία ως προς τις εισπράξεις ενός θιάσου[6] –με το καλύτερο και το χειρότερο, με το πιο εμπορικό και το πιο μοντέρνο. Ο απολογισμός μιας θεατρικής περιόδου είναι γενικά δύσκολο εγχείρημα που κρύβει αρκετές παγίδες. Στηρίζεται σε εντυπώσεις με βάση αυτό που ξεχώρισε, που συζητήθηκε και που δίχασε το κοινό και την κριτική. Επιπλέον, βασίζεται στον εντυπωσιασμό που προκάλεσαν οι παραστάσεις που αποτελέσαν έκπληξη με τον μοντερνισμό τους ή ακόμα και που σόκαραν. Ακόμα, η κριτική ενίσχυσε τους προβληματισμούς με βάση το καινούριο που αναδείχθηκε και το παλαιό που ξανασυγκίνησε. Σε γενικές γραμμές, η κριτική και το κοινό συμφώνησαν απόλυτα, χειροκρότησαν ή αποδοκίμασαν τους πρωταγωνιστές και δικαίωσαν ή διέψευσαν τις συνεργασίες τους.[7]

Κριτικά κείμενα

Για να αναδείξουμε καλύτερα τα σημαντικότερα σημεία αυτής της επίδρασης, θα εξετάσουμε τις εισαγωγές των μεταφραστών των έργων του γερμανόφωνου μεταπολεμικού θεάτρου που έχουν εκδοθεί στην Ελλάδα και κυκλοφορούν σήμερα στα βιβλιοπωλεία καθώς και τις δημοσιευμένες μελέτες των Ελλήνων μελετητών. Με τις εισαγωγές και τις δραματολογικές αναλύσεις μπαίνει στη νεοελληνική δραματουργία, με την ίδια μορφολογία και λειτουργικότητα, η θεωρητική και επιστημονική ερμηνεία του γερμανόφωνου δραματικού έργου.[8] Τα κίνητρα και οι αξίες ενός μελετητή-ερμηνευτή διαμορφώνονται με βάση τις πεποιθήσεις και τις επιθυμίες του και εμπλέκονται σε μια γενικότερη προσπάθεια σύστασης μιας επιστημονικής ερμηνείας. Άμεσο στόχο αποτελεί η εξήγηση του λογοτεχνικού κειμένου και η σύνδεσή του με τα καλλιτεχνικά και κοινωνικά συμφραζόμενα, ώστε να επιτευχθεί η ερμηνεία.

Προκειμένου λοιπόν να είναι σε θέση ένας μελετητής να αρθρώσει λόγο για την θεατρική πραγματικότητα, απαιτείται μια εποπτεία, μια συνθεώρηση των παγιωμένων δομών του θεατρικού συστήματος και του τρόπου με τον οποίο αυτές προσλαμβάνονται και ερμηνεύονται, αλλά και «ασκούνται» από τα ίδια τα δρώντα υποκείμενα. Δεν πρέπει να αρκείται μόνο στην ανάλυση της μορφής, αλλά να προχωρά και στην ανάλυση του περιεχομένου και να αναδεικνύει τη συγκεκριμένη δραματουργία. Πρέπει να δίνει πληροφορίες για τις δομές, για την πραγματικότητα της εποχής και τον τρόπο με τον οποίο οι άνθρωποι την προσλάμβαναν και τη νοηματοδοτούσαν. Η παρατήρηση, η περιγραφή, η ανάλυση, η γενίκευση και η κατηγοριοποίηση αποτελούν τα βασικά μεθοδολογικά εργαλεία. Απαιτείται ευελιξία, ευαισθησία και ενορατικός στοχασμός από τον μελετητή, για να κατανοήσει τη συγκεκριμένη πραγματικότητα.

Οι μελετητές στους οποίους αναφερόμαστε καλλιέργησαν συστηματικά την πρόσληψη της γερμανόφωνης δραματουργίας στην Ελλάδα. Την ιδέα αυτή οι μελετητές υπηρέτησαν με

---

[6] «Δεν χωράει αμφιβολία, πως η θεατρική κριτική στο σύνολό της είναι μια σημαντική παράμετρος του πνευματικού βίου της χώρας, ένας καθρέφτης, μερικός βέβαια, και παραμορφωτικός, του λογοτεχνικού γίγνεσθαι, της όσμωσης των ξένων ρευμάτων με το ντόπιο στοιχείο, του αισθητικού και θεματικού μεταβολισμού στα θεατρικά πράγματα», βλ. Βάλτερ Πούχνερ, *Συνοχές και ρήγματα. Κριτική της θεατρικής ιστοριογραφίας*, Αθήνα, Πολύτροπον, 2005, σσ. 670-671.

[7] Βλ. Κεραμίδα, *Η Πρόσληψη της Γερμανόφωνης Μεταπολεμικής Δραματουργίας*, «Κριτικές».

[8] Βλ. ενδεικτικά Βάλτερ Πούχνερ, «Η Αυστρία στα ελληνικά γράμματα και το Ελληνικό θέατρο», *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές Επισημάνσεις*, Αθήνα, Παϊρίδης, 1992, σσ. 223-283· Βάλτερ Πούχνερ, «Μίμηση και παράδοση στο νεοελληνικό Θέατρο. Το πρόβλημα της Κοινωνικής λειτουργικότητας του "ξένου προτύπου"», *Ελληνική Θεατρολογία: Δώδεκα Μελετήματα*, Αθήνα, Εταιρεία Θεάτρου Κρήτης, Κρητική Θεατρική Βιβλιοθήκη, 1988, σσ. 329-379· Βάλτερ Πούχνερ, «Οι βόρειες Λογοτεχνίες και το Νεοελληνικό Θέατρο: Ιστορικό διάγραμμα και ερευνητικοί προβληματισμοί», *Κείμενα και αντικείμενα: Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1997, σσ. 311-354.

διάφορους τρόπους, όπως με τη δημιουργία συγκεκριμένων ερμηνευτικών κειμένων, τα οποία έδωσαν την ευκαιρία στον αναγνώστη να έρθει σε επαφή με τον συγγραφέα. Στόχο των μελετητών αποτέλεσε η αλληλεπίδραση, είτε ταυτόχρονα με την ερμηνεία είτε η μελλοντική αλληλεπίδραση ανάμεσα στη γερμανόφωνη και ελληνική λογοτεχνία, και η επιδοκιμασία κάποιου έργου που θα μπορούσε να συμβάλει εποικοδομητικά στον προσανατολισμό της ελληνικής δραματολογίας. Επιπλέον, στόχο των μελετητών αποτέλεσε η απόκτηση γνώσεων και η διαμόρφωση μιας γνώμης σχετικά με κάποιο κοινωνικό-πολιτικό θέμα που θίγεται από τον συγγραφέα. Οι μελετητές αυτοί, των οποίων τις μελέτες θεωρούμε έγκυρες και αξιόπιστες και στις οποίες βασιστήκαμε για να βγάλουμε τα δικά μας συμπεράσματα, αποτέλεσαν ένα διάμεσο ανάμεσα στα υποκείμενα της έρευνάς τους και στο ελληνικό κοινό. Η ελληνική βιβλιογραφία, όμως, πάνω στο συγκεκριμένο αντικείμενο μελέτης, παρά τις συμβολές ορισμένων πανεπιστημιακών, παραμένει φτωχή (έως και το 2005).[9]

Οι εισαγωγές που συνοδεύουν κυρίως την έκδοση μιας μετάφρασης θέτουν τις βάσεις για ένα θεωρητικό-δραματουργικό πλαίσιο, ώστε να αντιμετωπιστεί σωστά το κείμενο και να κατορθώσει να φτάσει –μέσω της μετάφρασης– στη φυσικότητα και τη ρυθμολογία του σύγχρονου ελληνικού λόγου. Οι εισαγωγές αποδεικνύουν έμπρακτα την εποικοδομητική σύμπραξη της δραματουργίας, της θεωρίας του δράματος και της μετάφρασης σε μια εποχή όπου ο ρόλος του δραματολόγου στην Ελλάδα είναι ακόμη ασαφής.

Η Ηώ Αμανάκη, στον «Πρόλογο» της μετάφρασης του έργου *Η επίσκεψη της γηραιάς κυρίας* του Φρήντριχ Ντύρρενματτ,[10] μεταφράζει κείμενα των Therese Poser, Frank Lennart, Paul Bauer, Max Wehrli και ένα απόσπασμα από το δοκίμιο του Ντύρρενματτ, «Προβλήματα του Θεάτρου», με σαφή πρόθεση να κάνει γνωστή την εκτός Ελλάδος θεατρολογική έρευνα πάνω στον συγγραφέα, να εμπλουτίσει με αυτόν τον τρόπο την ελληνική βιβλιογραφία και να γίνει μια γόνιμη σύγκριση με άλλες εθνικές μελέτες καθώς και μια προσέγγιση της απήχησης του Ντύρρενματτ με πιο ευρέα γεωγραφικά κριτήρια.[11] Στον «Πρόλογο» του έργου *Την νύχτα που καθαρίσανε τον αρχηγό* του Χάιναρ Κίππχαρντ κάνει μια εκτενή αναφορά στην ιστοριογραφία του πολιτικού θεάτρου στην Γερμανία, με ιδιαίτερη έμφαση στο Θέατρο-Ντοκουμέντο.[12]

Ο Νάσος Βαγενάς ερμηνεύει το έργο του Μαξ Φρις *Ο Μπήντερμαν και οι εμπρηστές* και αναλύει το ιδεολογικό μήνυμα του συγγραφέα.[13] Το ίδιο κάνει και ο Αλέξανδρος Ίσαρης στην εισαγωγή της μετάφρασης του έργου *Ανδόρρα* του ίδιου συγγραφέα.[14] Ο Θεόφιλος Δ. Φραγκόπουλος στο «Σημείωμα για την μετάφραση του *Λοχαγού του Κέπενικ*» του Καρλ Τσουκμάγιερ παραπέμπει στην ιστορία της γερμανικής λογοτεχνίας, περιγράφει το γερμανικό λογοτεχνικό τοπίο, καταγράφει τις σκέψεις και τις υποθέσεις που τον οδήγησαν στη συγκεκριμένη μετάφραση και αναφέρεται στις δυσκολίες και τα προβλήματα που αντιμετώπισε.[15]

---

[9] Κεραμίδα, *Η Πρόσληψη της Γερμανόφωνης Μεταπολεμικής Δραματουργίας*.

[10] Friedrich Dürrenmatt, *Η επίσκεψη της γηραιάς κυρίας*, μτφρ. Ηώ Αμανάκη, Αθήνα, Δωδώνη, 1990.

[11] Το δοκίμιο είχε ήδη μεταφραστεί ολόκληρο στα ελληνικά. Friedrich Dürrenmatt, «Θεατρικά προβλήματα. Μια νέα Δραματουργία», μτφρ. Δημήτρης Μυράτ, *Θέατρο: Δίμηνη Θεατρική Επιθεώρηση*, Β', τχ. 8, Μάρτιος-Απρίλιος 1963, σσ.7-17· «Ο Φρ. Ντύρρενματτ για το θέατρο», μτφρ. Διονυσία Μπιτζελέκη, *Επιθεώρηση Τέχνης: Μηνιαίο Περιοδικό Γραμμάτων και Τεχνών*, Γ΄, τχ. 76, Απρίλιος 1961, σσ. 374-376.

[12] Heinar Kipphardt, *Την νύχτα που καθαρίσανε τον αρχηγό*, μτφρ. Ηώ Αμανάκη. Αθήνα, Δωδώνη, χ.χ.

[13] Max Frisch, *Ο Μπήντερμανν και οι εμπρηστές*, μτφρ. Νάσος Βαγενάς, Αθήνα, Δωδώνη, 1990.

[14] Max Frisch, *Ανδόρρα*, μτφρ. Αλέξανδρος Ίσαρης, Θεσσαλονίκη, Κωνσταντινίδης, χ.χ.

[15] Carl Zuckmayer, Ο λοχαγός του Κέπενικ, μτφρ. Θεόφιλος Δ. Φραγκόπουλος, *Θεατρικά*, τχ. 4, Απρίλιος 1972, σσ. 31-66.

Ο Μάριος Πλωρίτης, στον «Πρόλογο» της μετάφρασης του έργου *Η Δολοφονία του Μαρά* του Πέτερ Βάις, αναλύει το κείμενο και προβαίνει στην τεκμηρίωση της θέσης του συγγραφέα. Ασχολείται κυρίως με τον κόσμο των ιδεών και καταλήγει σε ανάλογα συμπεράσματα.[16] Καταγράφει, μελετά και ερμηνεύει το έργο με σκοπό την καταγγελία προβλημάτων που σχετίζονται γενικότερα με τις σύγχρονες κοινωνίες και που απαιτούν επίλυση. Ο Θεόφιλος Δ. Φραγκόπουλος στις «Παραγράφους για τον Πέτερ Βάις», στη μετάφραση του έργου *Άσμα για το Σκιάχτρο της Λουζιτανίας*, προβαίνει σε μια σύντομη αλλά σε βάθος μελέτη, με βασικό στόχο την ανάδειξη του συγγραφικού ύφους σε συσχετισμό με το ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο που προσδιορίζει τον θεατρικό συγγραφέα.[17]

Η Πίτσα Μπουρνόζου, στη μετάφραση του έργου του Ρολφ Χόχουτ *Στρατιώτες: νεκρολογία για την Γενεύη*, επιχειρεί μια χαρτογράφηση του θεάτρου στην Ομοσπονδιακή Δημοκρατία της Γερμανίας και αναλύει τις δομές της κρατικής πολιτικής για την ανάπτυξη του τομέα του θεάτρου.[18] Μεταφράζει ακόμα την ανάλυση του διάσημου θεατρολόγου Μάρτιν Έσσλιν για το έργο του Χόχουτ. Ο Γιώργος Μουστρής, στον «Πρόλογο» της μετάφρασης του έργου του Μάρτιν Βάλζερ *Δρυς και κουνέλια αγκορά*, καταπιάνεται με μια εκτεταμένη εργασία που με συστηματικότητα και μεθοδικότητα, τεκμηρίωση και αξιοποίηση των γερμανικών του πηγών, δίνει μια πρώτη σύνοψη του συνόλου του έργου του συγγραφέα.[19] Έχοντας αναδιφήσει στη σχετική γερμανική βιβλιογραφία, μας παρουσιάζει μια γενικότερη εικόνα του. Ο Θεόφιλος Δ. Φραγκόπουλος, που έχει ασχοληθεί επιστάμενα με τις μεταφράσεις έργων του Γκύντερ Γκρας, όπως *Η Πρόβα της Εξέγερσης των Πληβείων* και *Οι κακοί μάγειροι*, στις εισαγωγές των μεταφράσεών του καταγράφει τις παρατηρήσεις του και την ερμηνεία των έργων.[20] Με διαισθητική και δημιουργική ικανότητα, κάνει συγκρίσεις και παρατηρήσεις για την κοινωνική πραγματικότητα και το ύφος του συγγραφέα.

Ο Χάρης Σταθάτος, που μετέφρασε τον *Κατακλυσμό* του ίδιου συγγραφέα, εξετάζει το διάγραμμα της συγγραφικής εξέλιξης του Γκρας μέχρι και την αποκορύφωσή του.[21] Η Σωτηρία Ματζίρη, στις μεταφράσεις των μονόπρακτων του Φραντς Ξαβιέρ Κρετς *Κατ' οίκον εργασία*, *Άνω Αυστρία*, *Τα αγαπημένα σας τραγούδια* και *Νέες προοπτικές*, αναλύει δραματουργικά τα έργα και υπερασπίζεται τον τρόπο με τον οποίο ο συγγραφέας στέκεται απέναντι στα κοινωνικά φαινόμενα και αναπτύσσει την ατομική συγγραφική του δράση.[22] Στην εισαγωγή της μετάφρασης του έργου του Ράινερ Βέρνερ Φάσμπιντερ *Ελευθερία στην Βρέμη*, διερευνά την ατομική δράση του Γερμανού κινηματογραφιστή μέσα σε συγκεκριμένες δομές της γερμανικής κοινωνίας, για να μπορέσει ο αναγνώστης να κατανοήσει το αλληλένδετο και τη διαπλοκή του ατομικού με το κοινωνικό, την ταυτότητα του παραγωγικού σκηνοθέτη και τη στάση ζωής

[16] Peter Weiss, *Η δολοφονία του Μαρά*, μτφρ. Μάριος Πλωρίτης, , Αθήνα, Δωδώνη/Παγκόσμιο θέατρο, 1977.

[17] Peter Weiss, *Άσμα για το σκιάχτρο της Λουζιτανίας*, μτφρ. Θεόφιλος Δ. Φραγκόπουλος, Αθήνα, Ερμείας, 1971.

[18] Rolf Hochhuth, *Στρατιώτες*, *Νεκρολογία για τη Γενεύη*, Τραγωδία, μτφρ. Π. Μπουρνόζου, Αθήνα, Δωδώνη, 1974.

[19] Martin Walser, *Δρυς και κουνέλια αγκορά*, μτφρ. Γιώργος Μουστρής, Αθήνα, Δωδώνη, χ.χ.

[20] Günter Grass, *Η Πρόβα της Εξέγερσης των Πληβείων: Μια γερμανική τραγωδία σε τέσσερις πράξεις*, μτφρ. Θεόφιλος Δ. Φραγκόπουλος, Αθήνα-Γιάννινα, Δωδώνη, 1990· Günter Grass, *Οι κακοί μάγειροι*, μτφρ. Θεόφιλος Δ. Φραγκόπουλος, Αθήνα, Πολιτεία, 1974.

[21] Günter Grass, *Κατακλυσμός*, μτφρ. Χάρης Σταθάτος, Αθήνα, Δωδώνη, 1976.

[22] Frantz Xavier Kroetz, *Κατ' οίκον εργασία*, *Άνω Αυστρία*, *Τα Αγαπημένα σας Τραγούδια*, *Νέες προοπτικές: τέσσερα μονόπρακτα*, μτφρ. Σωτηρία Ματζίρη, Αθήνα, Ηριδανός, 1985.

του.[23] Στο ίδιο πνεύμα κινείται και η προλογική εργασία του Δημοσθένη Κούρτοβικ στη μετάφραση του *Τόλερ*, αλλά όχι τόσο για τον συγγραφέα Τάνκρεντ Ντόρστ όσο για τον ίδιο τον ήρωα του έργου που ήταν υπαρκτό πρόσωπο.[24] Τέλος, η Ελένη Βαροπούλου έχει ασχοληθεί επισταμένως με την ερμηνεία και τη μετάφραση του έργου του Χάινερ Μύλλερ.[25] Κινείται σε δύσβατες περιοχές, διαχειρίζεται ένα εξαιρετικά μεγάλο όγκο υλικού και παρουσιάζει τα πορίσματά της με εύληπτα συμπεράσματα.

Από τον πανεπιστημιακό χώρο, κυρίως η Λίλα Μαράκα έχει ασχοληθεί διεξοδικά με την ιστορική και δραματολογική προσέγγιση των υπό έρευνα γερμανόφωνων συγγραφέων του μεταπολεμικού θεάτρου. Οι διεισδυτικές μελέτες της αφορούν το γερμανικό Θέατρο-Ντοκουμέντο[26] και τους Βόλφγκαγκ Μπόρχερτ,[27] Χάινερ Μύλλερ,[28] Μαξ Φρις,[29] Πέτερ Βάις,[30] Μάρτιν Βάλζερ,[31] Χάιναρ Κίππχαρντ κ.ά. Η ανασκόπηση των κυριότερων έργων δραματολογικής ανάλυσης σημαντικών γερμανόφωνων συγγραφέων της μεταπολεμικής περιόδου από τη Λίλα Μαράκα αναδεικνύει ότι σε κάθε μελέτη προτάσσεται ως στόχος είτε η εφαρμογή μιας υπάρχουσας θεατρικής θεωρίας πάνω στους πιο συναρπαστικούς και «δύσκολους» συγγραφείς,

---

[23] Rainer Werner Fassbinder, *Ελευθερία στην Βρέμη*, μτφρ. Σωτηρία Ματζίρη, Αθήνα, Δωδώνη, 1990.

[24] Tankred Dorst, *Τόλερ*, μτφρ. Δημοσθένης Κούρτοβικ, Αθήνα, Κάλβος, 1977.

[25] Ελένη Βαροπούλου, «Εισαγωγή», Heiner Műller, *Δύστηνος Άγγελος*, σσ. 11-28· Ελένη Βαροπούλου, «Με αφορμή το *Κουαρτέτο*», Heiner Műller, *Κουαρτέτο*, σσ. 105-117· Ελένη Βαροπούλου, «Ο Χάινερ Μύλλερ και οι ελληνικοί μύθοι», Heiner Műller, *Μορφές από τον Ευριπίδη*, σσ. 9-32.

[26] Μια τέτοια αποτίμηση του γερμανικού Θεάτρου-Ντοκουμέντο και παράλληλα παρουσίαση των σημαντικότερων έργων αυτού του θεατρικού είδους υπάρχει και στην ελληνική βιβλιογραφία με αρκετά σχετικά άρθρα της συγγραφέα. Βλ. Λίλα Μαράκα, «Η επίδραση του Γερμανικού θεάτρου-Ντοκουμέντο της Δεκαετίας του '60 στη Σύγχρονη Ελληνική Δραματουργία», *Σύγκριση*, Περίοδος Β΄, τχ. 5, Δεκέμβριος 1993, σσ. 33-51· Λίλα Μαράκα, «Θέατρο ιστορικής αλήθειας. Δραματουργία Ντοκουμέντου», *Θέατρο: Δίμηνη Θεατρική Επιθεώρηση*, ΣΤ΄, τχ. 34-36, Ιούλιος- Δεκέμβριος. 1973, σσ. 65-73· Λίλα Μαράκα, «Θέατρο- ντοκουμέντο», *Διαβάζω*, τχ. 70, 1 Ιουνίου 1983, σσ. 39-47.

[27] Λίλα Μαράκα, Βόλφγκαγκ Μπόρχερτ «Απ' έξω απ' την πόρτα», *Ανάτυπο. Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής*, Τμήμα Γερμανικής Γλώσσας και Φιλολογίας του Α.Π.Θ. Περίοδος Β', τόμ. Α', τχ. 6, 1984-1986, σ. 36.

[28] Λίλα Μαράκα, «Η Μήδεια ως τόπος: Η μορφή της Μήδειας στο έργο του Heiner Műller», *Ανάτυπο. Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών*, τόμ. ΛΒ, 1998-2000, σσ. 153-172· Λίλα Μαράκα, «Οι μεγάλες δυνάμεις», *Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής* Τμήμα Γερμανικής Γλώσσας και Φιλολογίας, του Α.Π.Θ., τόμ, Γ, τχ.6, 1991-1993, σ. 13· Λίλα Μαράκα, «Το κάτοπτρο της ιστορίας: Η λειτουργία της γερμανικής ιστορίας στο έργο του Χάινερ Μύλλερ», *Η λογοτεχνία και οι προϋποθέσεις της. Τιμητικό αφιέρωμα στην Τζίνα Πολίτη*, Τίνα Κροντήρη, Κατερίνα Κίτση-Μυτάκου (επιμ.), Θεσσαλονίκη, University Studio Press, χ.χ., σσ. 161-186· Lila Maraka, "Heiner Műller Theatre/History/Performance", *Sydney German Studies Symposium 1994*, The University of New South Wales Department of German Studies in co-operation with Goethe-Institute, Sydney, The School of Media Arts, College of Fine Arts, UNSW The Centre for Performance Studies, University of Sydney, 21-24 July 1994, σσ.1-10.

[29] Λίλα Μαράκα, *Μαξ Φρις Τα θεατρικά*, University Studio Press, 1987· Λίλα Μαράκα, Max Frischs "Don Juan oder die Liebe zur Geometrie": Eine Arabeske, *Ανάτυπα. Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής*, Τμήμα Γερμανικής Γλώσσας και Φιλολογίας του Α.Π.Θ., τόμ. 4, τχ. 6, 1993-1994, 28 σελ. 244 .

[30] Λίλα Μαράκα, «Η προβληματική της επανάστασης στη νεότερη γερμανική δραματουργία με αφετηρία την Γαλλική Επανάσταση του 1789», *Η Γαλλική Επανάσταση στην Ελλάδα και στη Γαλλία*, Τομέας γαλλικής λογοτεχνίας Α.Π.Θ. Επιστημονικό συμπόσιο, 31 Μαΐου-2 Ιουνίου 1989, σσ. 15· Λίλα Μαράκα, *Κάφκα*, *Μπύχνερ*, *Βάις: Δοκίμια*, Αθήνα, Διογένης, 1977, σ. 135· Λίλα Μαράκα, «Πέτερ Βάις. Η πορεία ενός συγγραφέα προς την ολοκλήρωση», *Διαβάζω*, τχ. 70, 1 Ιουνίου 1983, σσ. 35-38· Λίλα Μαράκα, «Πέτερ Βάις, "Χαίλντερλιν" στο Φεστιβάλ τον Βερολίνου/ Ο ποιητής που μένει πιστός στα επαναστατικά ιδανικά», εφ. *Τα Νέα*, 27 Οκτωβρίου 1971.

[31] Λίλα Μαράκα, «Μάρτιν Βάλζερ. Η συμβολή του στην διαμόρφωση του μεταπολεμικού δράματος στη Δ. Γερμανία», *Διαβάζω*, τχ. 70, 1 Ιουνίου 1983, σσ. 48-53.

ως κατάλληλο επεξηγηματικό πλαίσιο, είτε η ανάπτυξη, μέσα από την δραματολογική ανάλυση, εννοιολογικών κατηγοριών για την ερμηνεία των θεατρικών συγγραφέων ή η προσπάθεια ανεύρεσης των μηχανισμών, στους οποίους οφείλονται τα θεατρικά γεγονότα. Παρουσιάζει σε συστηματική μορφή μια σύνοψη όλων των επιτευγμάτων και των προβληματισμών στην ανάπτυξη του συγκεκριμένου δράματος και κάνει συγκρίσεις. Οι αναλύσεις της έχουν και μια άλλη παράμετρο, την αλληλένδετη σχέση της εκάστοτε υποκειμενικής δράσης με την κοινωνική δομή. Η εξέλιξη της εικόνας του γερμανόφωνου μεταπολεμικού δράματος στην ελληνική σκηνή θα πρέπει να φωτιστεί με βάση την μελέτη του από τους πανεπιστημιακούς Βάλτερ Πούχνερ[32] και Δημήτρη Τσατσούλη,[33] οι οποίοι έχουν ασχοληθεί σε ένα θεωρητικό δραματουργικό επίπεδο με τον Πέτερ Χάντκε, τη Χαρά Μπακονικόλα με τον Μαξ Φρις,[34] τον Νικηφόρο Παπανδρέου με τον Πέτερ Τουρρίνι,[35] τον Σάββα Πατσαλίδη με τον Πέτερ Χάντκε και τον Χάινερ Μύλλερ,[36] την Κατερίνα Τουράκη με τον Τόμας Μπέρνχαρντ.[37]

Με το έργο του Φρήντριχ Ντύρρενματτ έχει ασχοληθεί η παλαιότερη γενιά μελετητών, όπως ο Άγγελος Τερζάκης, ο Αλέξης Μινωτής, ο Μάριος Πλωρίτης, καθώς και οι κριτικοί Γιάννης Βαρβέρης, Μήτσος Λυγίζος, Κώστας Γεωργουσόπουλος κ.ά. Τέλος, ο Πέτρος Μάρκαρης και ο Μηνάς Τίγκιλης έχουν γράψει θεωρητικά κείμενα γενικότερα για το μεταπολεμικό γερμανικό θέατρο.[38] Η μελέτη των σχετικών κειμένων μάς υπενθυμίζει τον αγώνα που δίνεται για την προβολή και υποστήριξη του γερμανόφωνου μεταπολεμικού δράματος στην ελληνική σκηνή.

---

[32] Βάλτερ Πούχνερ, «Πέτερ Χάντκε, θέατρο και πραγματικότητα», *Θεατρικά*, τχ. 8, Απρίλιος 1973, σσ. 23-27.

[33] Δημήτρης Τσατσούλης, «Από τους εξουσιαστικούς μηχανισμούς της γλώσσας στους εξουσιαστικούς μηχανισμούς της θεατρικής εικόνας. Μια επανανάγνωση του έργου του Πέτερ Χάντκε *Κάσπαρ* με αφορμή την παράσταση του Θεατρικού Οργανισμού Πολιτεία», *Σημειολογικές προσεγγίσεις του Θεατρικού φαινομένου*, Αθήνα, Δελφίνι, 1997, σσ. 200- 209.

[34]Χαρά Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, «Ο Δον Ζουάν του Max Frisch. Ένας αποπλανητής άκων», *Θέματα και Πρόσωπα του σύγχρονου δράματος*, Αθήνα, Πατάκης, 1998, σσ. 246-259· Χαρά Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, «Ο Κοινωνικός χαρακτηρισμός ως πεπρωμένο: ένα σχόλιο στην *Ανδόρρα* του Max Frisch», *Πτυχές του Ευρωπαϊκού δράματος*, Αθήνα, Επτάλοφος, 2003, σσ. 120-130.

[35] Νικηφόρος Παπανδρέου, «Η θεατρική διαδρομή του Peter Turrini», *Θεατρικά Τετράδια*: Αφιέρωμα στον Peter Turrini, τχ. 34, Δεκέμβριος 1999, σ. 47.

[36] Σάββας Πατσαλίδης, «Το μεταθέατρο του Πέτερ Χάντκε», *Διαβάζω*, τχ. 70, 1 Ιουνίου 1983, σσ. 54-57· Σάββας Πατσαλίδης, «Ο Πέτερ Χάντκε και το "βασανιστήριο της γλώσσας"», *Πόρφυρας: Περιοδική έκδοση γραμμάτων- τεχνών*, τχ. 19, Οκτώβριος 1983, σσ. 17-22· Σάββας Πατσαλίδης, «Heiner Müller και μεταμοντέρνο θέατρο: σπουδή σε τοπία "ασωμάτων"», *Θέατρο και Θεωρία*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2000, σσ. 483-515.

[37] Κατερίνα Τουράκη, «Τόμας Μπέρνχαρντ (1931-1989). Μια περιήγηση στο δραματουργικό έργο του διάσημου Αυστριακού συγγραφέα με αφορμή τον πρόσφατο θάνατό του», *Εκκύκλημα: Τρίμηνη Επιθεώρηση για το θέατρο*, τχ. 22, Ιούλιος-Σεπτέμβριος 1989, σσ. 24-30.

[38] Άγγελος Τερζάκης, *Η επίσκεψη της γηραιάς Κυρίας*, σσ. 206-208· του ίδιου, «Η Φυσική και το παράδοξο», στο *Πριν την αυλαία*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1989, σσ. 209-212· Αλέξης Μινωτής, «Ο Ντύρρενματτ και το παράδοξον», *Πορεύεσθαι κατά τέχνην*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1988, σσ. 17-19· Αλέξης Μινωτής, *Το ιστορικό γήρας του ιδεαλισμού και η εισβολή του πρακτικισμού στο θέατρο*, Αθήνα, χ.ε., 1972· Μάριος Πλωρίτης, *Πρόσωπα του νεότερου δράματος. Φρήντριχ Ντύρρενματτ, Αύγουστος Στρίντμπεργκ, Λουϊτζι Πιραντέλλο, Άντον Τσέχωφ, Αλφρέ Ζαρρύ, Μπέρτολτ Μπρεχτ, Σάμουελ Μπέκετ, Τέννεση Ουΐλλιαμς, Ευγένιος Ιονέσκο*, 4η εκδ., Αθήνα, Γαλαξίας-Ερμείας, 1978· Μάριος Πλωρίτης, Φρήντριχ Ντύρρενματ: «Περιήγηση στο φαρσικό παράδοξο των καιρών μας», *Πλατεία Θεάτρου: Περίπατοι σε πρόσωπα και απρόσωπα της Σκηνής*, Αθήνα, Σοκόλης, 1994, σσ. 91-98· Μήτσος Λυγίζος, «Σύγχρονες τάσεις: Στοιχεία της Μπρεχτικής δραματουργίας. Η θεατρική τέχνη καταργεί τους κανόνες της. "Ανάκριση" του Πέτερ Βάις», *Το Νεοελληνικό πλάι στο Παγκόσμιο Θέατρο: Δραματολογική ανάλυση - αισθητική και ιστορική τοποθέτηση*, τόμ. Β΄, Αθήνα-Γιάννινα, Δωδώνη, 1958. σσ. 401-402· του ίδιου, «"Αντιπρόσωπος" του Ρολφ Χόχουτ», σσ. 403-404· του ίδιου, «*Η Επίσκεψη της*

Το ελληνικό θέατρο, μέσα από την ενασχόλησή του με το μεταπολεμικό γερμανόφωνο θέατρο, όπως και γενικότερα με τη σύγχρονη παγκόσμια δραματουργία, άντλησε διδαχές και εμπλουτίστηκε. Το νεοελληνικό θέατρο βρίσκει έτσι τη θέση του μέσα στο σύγχρονο παγκόσμιο θέατρο. Συμβάλλει στη διαμόρφωση μιας σύγχρονης γλώσσας μέσα από τις μεταφράσεις Ελλήνων μεταφραστών, στη διαμόρφωση μιας σύγχρονης σκηνικής γλώσσας μέσα από τις προτάσεις και ερμηνείες των Ελλήνων σκηνοθετών και στη διαμόρφωση ενός κριτικού διανοητικού λόγου μέσα από τις συγκριτικές μελέτες και τα ερευνητικά πορίσματα των Ελλήνων μελετητών και κριτικών.

γηραιάς κυρίας του Φρήντριχ Ντύρρενματτ», σσ. 392-393· του ίδιου, «*Ο Μπήντερμαν και οι Εμπρηστές* του Μαξ Φρις», σ. 392· Μήτσος Λυγίζος, *Τομή στο σύγχρονο θέατρο*. Αθήνα, Δωδώνη, 1987, σσ. 35-38.

ΓΕΩΡΓΙΑ ΠΕΡΒΟΛΑΡΑΚΗ

Η στήλη της θεατρικής κριτικής στην εφημερίδα *Ριζοσπάστης*: Η κριτικός Θυμέλη

Η Αριστούλα Ελληνούδη, για τέσσερις δεκαετίες (1975-2015), διατηρούσε τη στήλη της θεατρικής κριτικής στην εφημερίδα *Ριζοσπάστης*, χρησιμοποιώντας το ψευδώνυμο Θυμέλη. Κατάφερε, έτσι, να συνδέσει άρρηκτα το όνομα της με την Αριστερά, το θέατρο και τη θεατρική κριτική στη μεταπολίτευση. Μέσα από τις κριτικές της αποκαλύπτονται πολλές πτυχές της σύγχρονης νεοελληνικής δραματουργίας και θίγονται πολλοί προβληματισμοί για την πορεία και την εξέλιξη του νεοελληνικού θεάτρου. Η παρούσα ανακοίνωση θα εστιάσει αποκλειστικά σε κριτικές παραστάσεων νεοελληνικής δραματουργίας και θα επιχειρήσει να παρουσιάσει αφενός το συγγραφικό ύφος και τη δομή των κειμένων της κριτικού και αφετέρου τις διαπιστώσεις, επισημάνσεις, προτάσεις και προβληματισμούς της αναφορικά με την πορεία του νεοελληνικού θεάτρου.[1]

Η Αριστούλα Ελληνούδη γεννήθηκε το 1945 στην Αθήνα.[2] Κόρη του στελέχους του ΚΚΕ, Γιώργη Ελληνούδη, έζησε τα παιδικά της χρόνια σε συνθήκες παρανομίας και διώξεων, μεγαλώνοντας με τη μητέρα της, αφού ο πατέρας της, μετά την ήττα του Δημοκρατικού Στρατού, εγκαταστάθηκε, ως πολιτικός πρόσφυγας σε χώρες της Ανατολικής Ευρώπης. Οι δύσκολες οικονομικές συνθήκες την ανάγκασαν να εργάζεται από τα εφηβικά της χρόνια και, ταυτόχρονα, να φοιτά σε νυχτερινό γυμνάσιο. Μετά το σχολείο, εισήχθει στη Δραματική Σχολή του Εθνικού Θεάτρου, από όπου αποφοίτησε με άριστα το 1966 και άρχισε να εργάζεται ως ηθοποιός. Αμέσως μετά την πτώση της δικτατορίας, έγινε μέλος του Κομμουνιστικού Κόμματος, παίρνοντας μέρος στο στήσιμο των πρώτων οργανώσεων επιστημόνων-καλλιτεχνών αλλά και στην επανασύσταση του Σωματείου Ελλήνων Ηθοποιών.

Το 1975 ξεκίνησε να εργάζεται στον *Ριζοσπάστη*, καλύπτοντας το πολιτιστικό ρεπορτάζ και τη στήλη της θεατρικής κριτικής, χρησιμοποιώντας το ψευδώνυμο Θυμέλη. Αν και εκείνη

[1] Οι κριτικές αντλήθηκαν από την ηλεκτρονική σελίδα της Ένωσης Ελλήνων Θεατρικών και Μουσικών Κριτικών στο http://www.greekcriticsunion.gr/ (ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης 17.11.2024), από το ψηφιακό αρχείο της Εθνικής Βιβλιοθήκης στο http://efimeris.nlg.gr/ns/main.html (ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 17.11.2024), από τις ψηφιακές συλλογές της βιβλιοθήκης του ΑΠΘ στο http://digital.lib.auth.gr/ (ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 17.11.2024) και από την ηλεκτρονική σελίδα της εφημερίδας *Ριζοσπάστης* στο https://www.rizospastis.gr/ (ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 17.11.2024).

[2] Τα βιογραφικά στοιχεία αντλήθηκαν από την ανακοίνωση της ΚΕ του ΚΚΕ για τον θάνατό της στο https://www.rizospastis.gr/story.do?id=9470761 (ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 17.11.2024).

τη χρονιά οι κριτικές της εμφανίζονταν σποραδικά, από το 1976 και έπειτα απέκτησε συστηματική εβδομαδιαία παρουσία.[3]

Οι τίτλοι των κριτικών της, συνήθως, περιλαμβάνουν τον τίτλο του έργου και το όνομα του θεάτρου (π.χ. «*Χάσαμε τη θεία. Στοπ.* Στο θέατρο "Στοά"») ή τον τίτλο του έργου και το όνομα του συγγραφέα (π.χ. «*Η απεργία* του Γ. Σκούρτη»). Μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1980, συνήθως, γράφει για μία μόνο παράσταση τη φορά. Σπανιότερα, αναφέρεται σε δύο ή τρεις διαφορετικές παραστάσεις με κοινά χαρακτηριστικά (π.χ. «Δείγματα ελληνικής πολιτικής σάτιρας», «Τρεις επιθεωρήσεις για την ΕΟΚ», «Οι παραστάσεις του "Νοταρά"»). Από τα τέλη της δεκαετίας του 1980, το σύνηθες είναι να γράφει για δύο παραστάσεις, ενώ, από τα μέσα της δεκαετίας του 2000 και έπειτα, η στήλη περιέχει συνήθως τρία έως τέσσερα σύντομα κείμενα για αντίστοιχο αριθμό παραστάσεων. Η έκταση των κριτικών σημειωμάτων κυμαίνεται από 700 έως 1300 λέξεις.

Δεν είναι εύκολο να υπολογίσει κανείς, με ασφάλεια, το ποσοστό των θετικών και αρνητικών κριτικών. Αυτό, γιατί οι αμιγώς αρνητικές είναι ελάχιστες. Αυτό που συναντάται συχνά, είναι αρνητικά σχόλια –πάντα τεκμηριωμένα με επιχειρήματα– για επιμέρους στοιχεία της παράστασης (π.χ. σκηνοθετική προσέγγιση) σε μία, κατά τα λοιπά, θετική κριτική.

Τα κείμενα της διακρίνονται από το πλούσιο λεξιλόγιο και τη χρήση πολλών επιθετικών προσδιορισμών κατά την περιγραφή του έργου και της παράστασης. Ο λόγος της είναι απλός, λαϊκός, ανεπιτήδευτος και απολύτως επεξηγηματικός (εξηγεί, πάντα, τα θετικά και τα αρνητικά στοιχεία της παράστασης και τεκμηριώνει τις όποιες αστοχίες εντοπίζει). Σχεδόν τα 2/3 των κειμένων αφιερώνονται στο θεατρικό έργο και το 1/3 στην παράσταση. Τα κείμενά της ξεκινούν με αναφορά στο συγγραφέα, στο ύφος του και σε προηγούμενα έργα του. Στη συνέχεια, αναλύεται το θέμα και, συνοπτικά, η υπόθεση του έργου. Όταν πρόκειται για έργα με σπονδυλωτή δομή (π.χ. έργα που αποτελούνται από σύντομα σκετς), αναλύεται το περιεχόμενο των επιμέρους σκετς, ενώ, όταν πρόκειται για επιθεωρήσεις, αναλύεται το περιεχόμενο των πιο χαρακτηριστικών νούμερων.

Έπειτα, γίνεται αναφορά στην παράσταση ξεκινώντας, συνήθως, με τον σκηνοθέτη και τον τρόπο με τον οποίο εκείνος «ανέγνωσε» το έργο. Εντοπίζονται, κυρίως, τρεις περιπτώσεις σκηνοθετικών «αναγνώσεων». Εκείνες που αναδεικνύουν τις αρετές του κειμένου, δημιουργώντας παραστάσεις εναρμονισμένες με το ύφος του θεατρικού έργου, οι οποίες γίνονται ο καλύτερος «αγωγός» για να φτάσει το κείμενο στον θεατή.[4] Εκείνες που καταφέρνουν να καλύψουν δραματουργικές αδυναμίες του κειμένου.[5] Τέλος, σκηνοθετικές «αναγνώσεις» που

[3] Μέχρι το 1982, οι κριτικές της δημοσιεύονταν, συνήθως, στο φύλλο του Σαββάτου (σπανιότερα στο φύλλο της Κυριακής) στη σελίδα 4, η οποία ήταν εξ' ολοκλήρου αφιερωμένη σε θέματα πολιτισμού, με τον τίτλο «Η Τέχνη ανήκει στον Λαό» (από το 1983 και έπειτα μετονομάζεται σε «Τέχνη και Πολιτισμός»). Το 1983 αλλάζει και η ημέρα δημοσίευσης από Σάββατο σε Τρίτη, ενώ από τα μέσα του 2003 κι έπειτα οι κριτικές δημοσιεύονται κάθε Τετάρτη.

[4] Βλ. ενδεικτικά, «Η παράσταση του Κ. Μπάκα ανέδειξε όλες τις αρετές του έργου», Θυμέλη, «*Ο υπάλληλος*», εφ. *Ριζοσπάστης*, 17.12.1977· «Η λιτή σκηνοθεσία του Νίκου Μαστοράκη υπηρέτησε το ρεαλιστικό ήθος του έργου», Θυμέλη, «*Ο Έβρος απέναντι*», εφ. *Ριζοσπάστης*, 29.1.2002· «Το έργο ευτύχησε χάρη στην ποιητικότατη σκηνοθετική ανάγνωση του Γιώργου Μιχαηλίδη, Θυμέλη, «*Προς Ελευσίνα* στο 'Ανοιχτό Θέατρο'», εφ. *Ριζοσπάστης*, 10.2.1998.

[5] Βλ. ενδεικτικά, «Η παράσταση του Κουν ανέδειξε αρετές που δεν διαθέτει το κείμενο», Θυμέλη, «*Αυτοκράτωρ Νωματάρχης και Δείπνο*», εφ. *Ριζοσπάστης*, 11.12.1976· «Η παράσταση του Γ. Λαζάνη και οι αποδόσεις όλων των ηθοποιών καλύπτουν, αποφασιστικά, τις ανεπάρκειες του κειμένου», Θυμέλη, «Τέσσερις συγγραφείς ζητούν 'πρόσωπο'», εφ. *Ριζοσπάστης*, 20.1.1979· «Το δυσπρόσληπτο φιλοσοφικά και δύσβατο σκηνικά έργο,

κρίνονται ως αδύναμες ή λαθεμένες.[6] Στη συνέχεια, γίνεται μία σύντομη αναφορά στα σκηνικά, τα κοστούμια, τη μουσική και (σπανιότερα) τους φωτισμούς της παράστασης.

Η τελευταία παράγραφος της κριτικής αφιερώνεται, συνήθως, στους ηθοποιούς. Διαβάζοντας τα κείμενά της, δεν είναι δύσκολο να διακρίνει κανείς ότι η Θυμέλη, σχεδόν πάντα, αντιμετωπίζει τους ηθοποιούς με αγάπη και σεβασμό. Επιπλέον, πιστεύει στη δύναμή τους και πάντα χαιρετίζει τη δημιουργία εταιρικών θεατρικών σχημάτων. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει, «η εμφάνιση, κάθε φορά, μιας νέας εταιρικής ή συνεταιριστικής θεατρικής ομάδας δημιουργεί δικαιολογημένες ελπίδες».[7] Αυτό, γιατί κρίνει ότι οι ομάδες αυτές αποτελούν τη μόνη ελπίδα για «τη σωτηρία και απελευθέρωση της θεατρικής εργασίας στον τόπο μας».[8]

Αναφέρει, σχεδόν πάντα, (έστω και ονομαστικά) το σύνολο των ηθοποιών, ως έναν ελάχιστο έπαινο για τις επιδόσεις τους.[9] Σε πολλά κριτικά σημειώματα τονίζει ότι οι ερμηνείες των ηθοποιών συχνά διέσωσαν ένα αδύναμο δραματουργικά κείμενο ή μια ανεπαρκή σκηνοθετική «ανάγνωση».[10] Ακόμα και όταν κρίνει ότι οι ερμηνείες δεν συνάδουν με το ύφος του έργου, σχεδόν ποτέ δεν ψέγει τους ηθοποιούς, τονίζοντας ότι οι ευθύνες βαρύνουν τον σκηνοθέτη και τις λαθεμένες οδηγίες του.[11]

ο Αλέξης Σολομός προσπάθησε να το αποσαφηνίσει και να το αναδείξει σε λειτουργήσιμο δραματουργικά», Θυμέλη, «*Βούδας*», εφ. *Ριζοσπάστης*, 11.7.1978· «Ο Αντώνης Αντωνίου μείωσε σημαντικά τις αδυναμίες του έργου», Θυμέλη, «*Το μεγάλο παιχνίδι* στη "Θεατρική Σκηνή"», εφ. *Ριζοσπάστης*, 19.2.2002.

[6] Βλ. ενδεικτικά, «Η παράσταση που έστησε ο Κ. Μπάκας δεν ξεπέρασε τις αδυναμίες του έργου», Θυμέλη, «*Η Παναγία των δολαρίων*», εφ. *Ριζοσπάστης*, 31.7.1977· «Η παράσταση του Αλέξη Μινωτή καθιστά το έργο ιστοριογράφημα περισσότερο παρά τραγωδία όπως το θέλει ο συγγραφέας του», Θυμέλη, «Ακαδημαϊσμός», εφ. *Ριζοσπάστης*, 9.12.1978.

[7] Θυμέλη, «*Ο υπάλληλος*».

[8] Θυμέλη, «*Η απεργία*», εφ. *Ριζοσπάστης*, 31.1.1976.

[9] Βλ. ενδεικτικά, «Η αισθητική απόλαυση που μας προσέφερε η παράσταση είναι και έργο ανεξαρτήτως όλων των μελών του θιάσου που αξίζουν ένα σχεδόν ισότιμο έπαινο και για την ατομική και για τη συλλογική επίδοσή τους και για αυτό θα τους αναφέρουμε με αλφαβητική σειρά», Θυμέλη, «*Φοιτηταί* με το "Θεσσαλικό"», εφ. *Ριζοσπάστης*, 6.9.1994· «Όλοι οι ηθοποιοί με αίσθηση του κωμικού, με ευρήματα και υποκριτική ελευθερία, παίρνουν και δίνουν θεατρική χαρά και γι' αυτό δικαιούνται ονομαστικής, έστω, αναφοράς». Θυμέλη, «Ο κατά Μποστ *Ρωμαίος και Ιουλιέτα*», εφ. *Ριζοσπάστης*, 31.10.1995· «Το έργο ευτύχησε, κυρίως με τους ηθοποιούς (νέοι οι περισσότεροι), σε ατομικό και συλλογικό επίπεδο. Ο ένας καλύτερος από τον άλλο και ο έπαινος ίδιος για όλους, γι' αυτό τους αναφέρουμε με τη σειρά του συγγραφέα», Θυμέλη, «Επιτεύγματα των ΔΗΠΕΘΕ», εφ. *Ριζοσπάστης*, 26.9.1995.

[10] Βλ. ενδεικτικά, «Χάρη στους ηθοποιούς ξεπεράστηκε αρκετά η σκηνοθετική ανεπάρκεια», Θυμέλη, «*Ρωμηός για πάντα*», εφ. *Ριζοσπάστης*, 16.8.1989· «Τη σκηνοθετική αδυναμία μείωσαν σε σημαντικό βαθμό οι δημιουργικές ερμηνείες», Θυμέλη, «*Μπουλουκτσήδες* και *Μιας πεντάρας νιάτα* στο "Εθνικό Θέατρο"», εφ. *Ριζοσπάστης*, 5.4.1985· «Αν αξίζει –και αξίζει– να δει κανείς την παράσταση είναι για το πώς ένα έργο χωρίς δραματουργική αξία και βάθος, μπορεί να γίνει καλό θέατρο από μια εμπνευσμένη σκηνοθεσία και από ταλαντούχους ηθοποιούς», Θυμέλη, «*Φτερά στρουθοκαμήλου* στο "Θέατρο Οδού Κεφαλληνίας"», εφ. *Ριζοσπάστης*, 19.4.1994.

[11] Βλ. ενδεικτικά, «Σκηνοθεσία, σκηνογραφία, ενδυματολογία, μουσική επιμέλεια και ερμηνείες συνηγορούσαν στην αλλοίωση και υποτίμηση του έργου. Οι μόνοι ανεύθυνοι ήταν οι ηθοποιοί, ταλαντούχοι οι περισσότεροι και καταλληλότατοι για τη λαϊκή κωμωδία», Θυμέλη, «*Μπουλουκτσήδες και Μιας πεντάρας νιάτα*»· «Θεατρικό και ιδεολογικό πρόβλημα του Ορθού Λόγου. Πρόβλημα που μεγιστοποίησε η σκηνοθεσία με θύματα τους άφταιγους, πειθαρχικούς και καλούς ηθοποιούς της διανομής», Θυμέλη, «*Ορθός Λόγος*», εφ. *Ριζοσπάστης*, 8.3.1988· «Με τα δεδομένα του έργου και της δημιουργικά παρασυρμένης από αυτό σκηνοθεσίας, κρίνονται οι ερμηνείες των άξιων ηθοποιών του θιάσου», Θυμέλη, «*Μπαμπάδες με ρούμι* στο "Βεάκη"», εφ. *Ριζοσπάστης*, 24.12.1996.

Τα λιγοστά αρνητικά σχόλια σχετικά με την υποκριτική, σχετίζονται με ερμηνείες που τείνουν προς το γκροτέσκο και την υπερβολή, με ηθοποιούς που καταφεύγουν σε γνώριμες μανιέρες και τηλεοπτικές ευκολίες, που παρουσιάζουν αδυναμία στον λόγο, που φορτώνουν την ερμηνεία τους με μία επιτηδευμένη εκφορά του λόγου και με τυποποιημένες κινήσεις και, τέλος, με ηθοποιούς που διακατέχονται από το κυνήγι του κωμικού, δίνοντας γελοιογραφική χροιά στην ερμηνεία τους, με αποτέλεσμα, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει «το κωμικό να "καίγεται" και το γέλιο των θεατών να "παγώνει"».[12]

Μέσα από τις κριτικές της, στήριζε έμπρακτα τους πρωτοεμφανιζόμενους καλλιτέχνες. Αφιέρωνε πολλές φορές τη στήλη της σε παραστάσεις νέων δημιουργών και πρωτοεμφανιζόμενων ομάδων, οι οποίοι, όπως υποστήριζε, δείχνουν να κυοφορούν ελπιδοφόρες καλλιτεχνικές δυνάμεις για το αύριο του θεάτρου μας.[13] Όπως αναφέρει σε ένα από τα τελευταία της κριτικά σημειώματα «η εμφάνιση κάθε νέου Έλληνα θεατρικού συγγραφέα πρέπει να χαιρετίζεται, γιατί "γεννά" ελπίδες, ακόμα κι αν στο πρωτόλειο δραματουργικό εγχείρημά του παρατηρούνται αδυναμίες».[14] Θεωρούσε βασική προϋπόθεση της προόδου του ελληνικού θεάτρου τη συνεχή διακίνηση, ανάδειξη και ζύμωση των κοινωνικοαισθητικών προβληματισμών, αναζητήσεων και προτάσεων των νέων καλλιτεχνών.[15]

Ο μελετητής των κειμένων της πρέπει να λάβει υπόψη ότι η Θυμέλη υπηρέτησε την τέχνη της θεατρικής κριτικής μέσω ενός μέσου με σαφή ιδεολογικό προσανατολισμό που απευθυνόταν σε συγκεκριμένους αναγνώστες ενός συγκεκριμένου κοινωνικοπολιτικού υπόβαθρου. Επομένως, εξαιτίας του ιδεολογικού υπόβαθρου του μέσου και των αναγνωστών αλλά, κυρίως, εξαιτίας της δικής της ιδεολογίας και προσωπικών βιωμάτων, τα έργα που επέλεγε να παρουσιάσει μέσα από τη στήλη της ήταν, κατά κύριο λόγο, έργα πολιτικού και κοινωνικού προβληματισμού. Άλλωστε, η αφετηρία της πορείας της Θυμέλης στη θεατρική κριτική, συμπίπτει με την εποχή που τα σύγχρονα νεοελληνικά έργα διαθέτουν, ως επί το πλείστον, πολιτικοκοινωνικό χαρακτήρα. Όπως η ίδια σημειώνει, «η ελληνική δραματουργία, απαλλαγμένη πια από τη χουντική λογοκρισία, μπόρεσε να ανασάνει, να ελευθερωθεί θεματολογικά, μορφολογικά και γλωσσικά, να πει ιστορικές, κοινωνιολογικές και ανθρωπολογικές αλήθειες, που επί δεκαετίες δεν τολμούσε ή δεν την άφηναν να πει, για τα μύρια κακώς κείμενα που βασανίζουν την ελληνική κοινωνία και την ανθρώπινη ζωή».[16]

Τα κείμενα της καταγράφουν την άνθηση της νεοελληνικής δραματουργίας των δεκαετιών '70 και '80. Ένας από τους σημαντικότερους, κατά τη Θυμέλη, εκφραστές των οραμάτων και των τραυμάτων της νεοελληνικής πραγματικότητας ήταν ο Ιάκωβος Καμπανέλλης.[17] Μέσα από τις κριτικές της, τον χαρακτηρίζει ως δάσκαλο της σύγχρονης συγγραφικής παραγωγής της χώρας μας. Όπως επισημαίνει, τα έργα του ενέπνευσαν το νεότερο προοδευτικό ελληνικό θεατρικό έργο.

Ο Δημήτρης Κεχαΐδης συγκαταλέγεται κι εκείνος, σύμφωνα με τη Θυμέλη, μεταξύ των κορυφαίων μεταπολεμικών θεατρικών συγγραφέων. Με έργα, όπως το *Πανηγύρι* (1964), το *Τάβλι* (1972) και το *Δάφνες και πικροδάφνες* (1979), ανατομεί την κοινωνική μας πραγματι-

[12] Θυμέλη, «*Υπάρχει και φιλότιμο*», εφ. *Ριζοσπάστης*, 1.9.2013.

[13] Θυμέλη, «Θηλυκή "Πόλις"», εφ. *Ριζοσπάστης*, 7.5.2004.

[14] Θυμέλη, «*Το όνειρο του Χάιμε* με την "Πειραματική Σκηνή" στη "Μονή Λαζαριστών"», εφ. *Ριζοσπάστης*, 16.2.2011.

[15] Θυμέλη, «*Στην εθνική με τα μεγάλα* στη "Νέα Σκηνή"», εφ. *Ριζοσπάστης*, 18.8.1997.

[16] Θυμέλη, «*Ο Φώντας*», εφ. *Ριζοσπάστης*, 25.8.2013.

[17] Θυμέλη, «*Μια συνάντηση κάπου αλλού* στο "Θέατρο Τέχνης"», εφ. *Ριζοσπάστης*, 14.4.1998.

κότητα και τις αντανακλάσεις της στον άνθρωπο, ιδιαίτερα στον άνθρωπο των φτωχών λαϊκών τάξεων[18] και συμπυκνώνει σχεδόν όλα τα μεγάλα και μακρόχρονα κοινωνικά προβλήματα της μετεμφυλιακής Ελλάδας.[19]

Στις ισχυρότερες δραματουργικές δυνάμεις της Ελλάδας, κατατάσσει η Θυμέλη και τη Λούλα Αναγνωστάκη. Όπως αναφέρει, με τα έργα της συνέβαλε ουσιαστικά στην αποκάλυψη των «οικείων κακών» και των ανθρωπίνων τραγωδιών εντός –ή εξαιτίας– του σύγχρονου κοινωνικοπολιτικού μας βίου.[20]

Ξεχωρίζει, επίσης, τη δραματουργία του Γιώργου Σκούρτη, σημειώνοντας ότι βασικό συστατικό των έργων του αποτελεί «η οργή για τα κοινωνικά αίτια που πληγώνουν, αδικούν, θυματοποιούν, περιθωριοποιούν και απελπίζουν τον απλό, αδύναμο ταξικά άνθρωπο, σε τέτοιο βαθμό που να παραλογίζεται, να εκτροχιάζεται, να μετατρέπεται σε "τιμωρό" της κοινωνίας που τον αδίκησε».[21]

Στις αρχές της δεκαετίας του '70, πρωτοεμφανίστηκαν στη νεοελληνική δραματουργία δύο συγγραφείς, των οποίων τα έργα θα απασχολήσουν αρκετά τις κριτικές της Θυμέλης στις δεκαετίες που θα ακολουθήσουν (κυρίως στη δεκαετία του '80). Πρόκειται για τον Μάριο Ποντίκα και τον Γιώργο Μανιώτη. Όπως αναφέρει, η βασική δραματουργία τους αποτελείται από μικρές θεατρικές εικόνες, μονολόγους, μονόπρακτα και δίπρακτα έργα, τα οποία «λειτουργούν, διαλύουν, αναλύουν και συνθέτουν το νοσηρό σώμα της νεοελληνικής κοινωνίας, τον παραλογισμό και τους "–ισμούς" που την παραμορφώνουν, τη διαστρέφουν και την εκτροχιάζουν, μεταβάλλοντας το άτομο σε υποχείριο ενός άνωθεν μηχανισμού που αλέθει ψυχές, ιδέες και συνειδήσεις».[22]

Ένας ακόμα συγγραφέας, τα έργα του οποίου συναντώνται συχνά στις κριτικές της Θυμέλης των δύο πρώτων δεκαετιών, είναι ο Μανόλης Κορρές, τον οποίο χαρακτηρίζει ως έναν από τους δεινότερους ηθογράφους του σύγχρονου ελληνικού θεάτρου.[23] Την ίδια περίοδο, ξεχωρίζει τη δραματουργία του Μήτσου Ευθυμιάδη, ο οποίος με το έργο του *Προστάτες* (1974), εντάσσεται, σύμφωνα με τη Θυμέλη, στο αναπτυσσόμενο «ρεύμα» του νατουραλισμού΄, το οποίο «καυτηριάζει διάφορα "άνθη του κακού΄"».[24]

Το 1975 πρωτοεμφανίζεται στη δραματουργία και ο Γιώργος Διαλεγμένος, με το έργο *Χάσαμε τη Θεία. Στοπ*, το οποίο, σύμφωνα με τη Θυμέλη, είναι «λαϊκό θέατρο με την απόλυτη έννοια του όρου: θέαμα – μορφή – γλώσσα».[25] Ενώ, για το επόμενο έργο του, *Μανά, μητέρα, μαμά΄* (1979), σημειώνει ότι πρόκειται για ένα έργο που διαθέτει πικρό΄ ειρωνικό΄ χιούμορ, καθώς και κριτικό και ηθικό ρεαλισμό και το χαρακτηρίζει σημαντικό΄ σταθμό΄ της σύγχρονης ελληνικής δραματουργίας.[26]

Ένα από τα βασικά στοιχεία τα οποία, κατά τη Θυμέλη, διαθέτει η νεοελληνική δραματουργία εκείνων των δεκαετιών, είναι έργα με ελληνική ταυτότητα και ιθαγένεια. Έργα που θίγουν επαρκώς και ολοκληρωμένα τα προβλήματα της σύγχρονης ελληνικής κοινωνικής πραγ-

[18] Θυμέλη, «*Το Τάβλι* στο "Εμπρός"», εφ. *Ριζοσπάστης*, 16.1.2001.
[19] Θυμέλη, «*Το Τάβλι* στο "Θέατρο Οδού Κυκλάδων"», εφ. *Ριζοσπάστης*, 7.6.2014.
[20] Θυμέλη, «*Διαμάντια και Μπλουζ* στο "Αθήναιον"», εφ. *Ριζοσπάστης*, 1.1.1991.
[21] Θυμέλη, «*Οι εκτελεστές* στο "Θέατρο Τέχνης"», εφ. *Ριζοσπάστης*, 5.3.2002.
[22] Θυμέλη, «Δηλητηριώδεις μικρογραφίες», εφ. *Ριζοσπάστης*, 11.12.1990.
[23] Θυμέλη, «*Λουμπάγκο* στο "Λήδρα"», εφ. *Ριζοσπάστης*, 3.3.1992.
[24] Θυμέλη, «*Ο Φώντας*», εφ. *Ριζοσπάστης*, 25.8.2013.
[25] Θυμέλη, «*Χάσαμε τη θεία. Στοπ.* στο θέατρο "Στοά"», εφ. *Ριζοσπάστης*, 7.2.1976.
[26] Θυμέλη, «*Μάνα, μητέρα, μαμά* στο "Βεάκη"», εφ. *Ριζοσπάστης*, 25.11.2009.

ματικότητας. Ωστόσο, κρίνει ότι οι συγγραφείς έργων κοινωνικού προβληματισμού, οφείλουν να μην περιορίζονται σε μία απλή καταγραφή του προβλήματος, αλλά, να αναζητούν και να αναδεικνύουν τις αιτίες που το προκαλούν και παράλληλα να προτείνουν λύσεις.

Έκτος από έργα πρόζας, η Θυμέλη, κατά τις δύο πρώτες δεκαετίες της μεταπολίτευσης, ασχολείται συχνά με παραστάσεις επιθεώρησης. Το θεατρικό αυτό είδος, όπως σημειώνει, εξαρτάται, κατά κύριο λόγο, από τα πολιτικά γεγονότα. Τονίζει, μάλιστα, ότι σε κρίσιμες στιγμές της ιστορίας μας, όπως κατά τη γερμανική κατοχή, η επιθεώρηση συνέδραμε αποφασιστικά, στο αντιφασιστικό φρόνημα του λαού. Οι κριτικές της αναφέρονται, ως επί το πλείστον, σε προσπάθειες που έγιναν, ειδικά κατά τα πρώτα χρόνια της μεταπολίτευσης, για την αναβίωση του είδους, κυρίως από το «Ελεύθερο Θέατρο» (αργότερα «Ελεύθερη Σκηνή») και από το Θεσσαλικό Θέατρο.

Τις τελευταίες δύο δεκαετίες (’90-’00), διαπιστώνει ότι η ελληνική δραματουργία περνάει μία σοβαρή θεματολογική και μορφολογική κρίση. Ως έναν σημαντικό παράγοντα αυτής της κρίσης, επισημαίνει την παραγκώνιση από τη θεατρική και φιλολογική μας παιδεία των έργων που αποτέλεσαν τα θεμέλια του νεοελληνικού θεάτρου κατά τον 19ο αιώνα. Εκφράζει, επίσης, την ανησυχία της για τους νέους συγγραφείς, οι οποίοι καταφεύγουν στην εύκολη λύση της συγγραφής μονολογικών έργων αφηγηματικού χαρακτήρα, αδυνατώντας να πλάσσουν πλήρες μύθο και ολοκληρωμένους χαρακτήρες. Για την ίδια, η συγγραφή είναι μία δύσκολη και βασανιστική υπόθεση που απαιτεί ιδιαίτερη αφοσίωση και μόχθο. Γι’ αυτό και πάντα επαινεί τους συγγραφείς που επιμένουν να γράφουν «πλήρες θέατρο», όπως ο Γιώργος Ηλιόπουλος, ο Βασίλης Κατσικονούρης, ο Άκης Δήμου, ο Αντώνης Νικολής, αλλά και συγγραφείς που κατάφεραν με επιτυχία να στραφούν από την πεζογραφία στη δραματουργία, όπως ο Βαγγέλης Χατζηγιαννίδης και ο Σάκης Σερέφας.

Όσον αφορά το είδος της επιθεώρησης, κρίνει ότι από τη δεκαετία του ’90 και έπειτα περνάει σε μια μακρά περίοδο παρακμής. Συγκεκριμένα, σημειώνει ότι η επιθεώρηση παρήκμασε εξ’ αιτίας του συμβιβασμού της με την κρατούσα πολιτική και ιδεολογία, της ανούσιας θεματολογίας της και της αδυναμίας της να συλλαμβάνει, να πλάθει και να αναδεικνύει ενδιαφέροντες τύπους.[27] Προσθέτει, επίσης, ότι το είδος «νοθεύτηκε με έναν “μιουζικχωλισμό”, με εκτός τόπου και χρόνου ημίγυμνα χορευτικά, σκόπιμη πρόκληση, αχρείαστη βωμολοχία και νούμερα που δε συνιστούν θέατρο, αλλά “σόλο” για “φιρμάτους” ηθοποιούς».[28]

Μέσα από τα κείμενά της, επίσης, τονίζει την ιδιαίτερη σημασία που έχουν τα έργα που «θεμελίωσαν» το νεοελληνικό θέατρο τον 19ο αιώνα. Έργα ανθεκτικά στον χρόνο τα οποία, σύμφωνα με τη Θυμέλη, διδάσκουν μέσα από την ελληνική ταυτότητά τους, την αντλημένη από την κοινωνική πραγματικότητα θεματολογία τους, την «οικονομία», την ισορροπία μεταξύ δραματικού και κωμικού στοιχείου, τη στέρεη μυθοπλασία, τους καλοχτισμένους χαρακτήρες, την απλότητα, την αμεσότητα και τη χυμώδη γλώσσα τους. Έργα σαν τον *Βασιλικό* (1829) του Αντωνίου Μάτεση, τη *Βαβυλωνία* (1836) του Δημήτριου Βυζάντιου, τον *Υπάλληλο* (1836) του Μιχαήλ Χουρμούζη και *Του Κουτρούλη ο γάμος* (1845) του Αλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβή. Χαρακτηρίζει, μάλιστα, θεατρική «πτώχευση» το γεγονός ότι τα έργα αυτά δεν έχουν βασική θέση στη φιλολογική και στη θεατρική παιδεία μας.[29] Εξαιτίας αυτής της έλλειψης παιδείας, κρίνει ότι τα έργα αυτά συχνά παραγνωρίζονται ή παρερμηνεύονται από τους σύγχρονους σκηνοθέτες.

[27] Θυμέλη, «*Όσα παίρνει ο άνεργος* στο “Μεταξουργείο”», εφ. *Ριζοσπάστης*, 19.12.2012.

[28] Θυμέλη, «Επιθεώρηση σε “Δελφινάριο” και “Μινώα”», εφ. *Ριζοσπάστης*, 28.6.1988.

[29] Θυμέλη, «Θεατρικά δάνεια του 19ου αιώνα», εφ. *Ριζοσπάστης*, 13.9.1989.

Μία ακόμα θέση που αναδεικνύεται στις κριτικές της, είναι ότι για την επιβίωση της σύγχρονης νεοελληνικής δραματουργίας απαιτείται η έμπρακτη στήριξη των πολιτειακών θεσμών. Ειδικότερα, το Εθνικό Θέατρο και οι κρατικές σκηνές οφείλουν να σταθούν αρωγοί στην προσπάθεια πρωτοεμφανιζόμενων δραματουργών, εισάγοντας έργα τους στο ρεπερτόριό τους. Μέσα από τις κριτικές της, επαινεί τις σκηνές εκείνες που προτιμούν το σύγχρονο ελληνικό έργο έναντι του εμπορικότερου ξένου, συμβάλλοντας έτσι στην ανάδειξη και ανάπτυξη της δραματουργίας μας τα προηγούμενα χρόνια.

Οι κριτικές της Θυμέλης αποτελούν μια ανεξάντλητη πηγή της ιστορίας του σύγχρονου ελληνικού θεάτρου, καθώς θέτουν καίριους προβληματισμούς και θίγουν διεξοδικά σημαντικά ζητήματα γύρω από την πορεία και την εξέλιξη της νεοελληνικής δραματουργίας. Θα ήταν κέρδος για κάποιον μελετητή της σύγχρονης ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου, να μελετήσει σε βάθος το σύνολο των κειμένων της, καθώς, μέσα από την κοφτερή ματιά της και την οξυδερκή της αντίληψη, εξάγονται ποικίλα συμπεράσματα και αξιόλογες διαπιστώσεις για το θέατρο και τη δραματουργία στην Ελλάδα των τελευταίων σαράντα χρόνων.

Θεατρικά προγράμματα

ΗΡΩ ΚΑΤΣΙΩΤΗ

Θεατρικά προγράμματα σε ειδική αποστολή

Pro captu lectoris habent sua fata libelli
Κατά το νου του αναγνώστη κι η μοίρα των φυλλαδίων
Terentianus Maurus, *De litteris*, *De syllabis*, *De metris*, 1286
[τέλος 3ου αι. μ.Χ.]

Απ' τα θεατρικά προγράμματα του 19ου και των αρχών του 20ού αιώνα, μπορούμε ν' αντλήσουμε πολλά χρήσιμα στοιχεία για τις μελέτες μας, τόσο για το θέατρο, όσο και για την κοινωνία της εποχής. Η αξιοποίηση, βέβαια, των ξεχωριστών αυτών εντύπων, και κάθε εντύπου, όπως λέει και το μότο που έβαλα, σχετίζεται άμεσα με τις ικανότητές μας: θέλει ταλέντο, προετοιμασία, κι αφοσίωση. Θέλει μεράκι. *Ου παντός πλειν ες Κόρινθον*, που λέει και το ρητό.

Μιλήσαμε αναλυτικά για τα προγράμματα στην προηγούμενη συνάντησή μας, στο πλαίσιο της ανακοίνωσης που είχε τίτλο «Ο θησαυρός των θεατρικών προγραμμάτων», όπου τα περιγράψαμε συνολικά, με όσες λεπτομέρειες θεωρήσαμε ότι χρειάζονται, για να γίνουν οικεία στον τότε ακροατή και στον κατοπινό αναγνώστη ή μελλοντικό ερευνητή.[1]

Σήμερα θα προσπαθήσουμε από ένα υποσύνολο, τα προγράμματα που διασώζουν τ' όνομα του ηθοποιού κι αργότερα θιασάρχη Ευάγγελου Παντόπουλου, να συναγάγουμε συμπεράσματα, πιθανώς χρήσιμα σε μια συνθετική θεώρηση της δομής των ελληνικών θιάσων του 19ου αιώνα.

Η αξιοπιστία των προγραμμάτων

Η αξιοπιστία των προγραμμάτων, όπως και των εφημερίδων, δεν πρέπει να θεωρείται δεδομένη. Το τυπωμένο χαρτί είναι πάντα γοητευτικό, αλλά όχι πάντα ιερό. Τα προγράμματα της εποχής που συζητάμε, όπως κι οι εφημερίδες, έχουν χαραχτήρα εφήμερο: είναι χαρτιά που προορίζονται να ζήσουν μια και μόνη μέρα. Η προχειρότητα, δηλαδή, είναι σύμφυτη με τα εφήμερα αυτά τεκμήρια και δεν πρέπει να το λησμονούμε. Τα προγράμματα είναι και μέσο διαφήμισης και, για να τραβήξουν κόσμο, γράφουν κι ανακρίβειες. Όσο και να μας ελκύουν, λοιπόν, οφείλουμε να τ' αντιμετωπίζουμε μ' επιφύλαξη.

[1] Ηρώ Κατσιώτη, «Ο θησαυρός των θεατρικών προγραμμάτων», στο Αλεξία Αλτουβά (επιμ.), *Πηγές της έρευνας στη σύγχρονη ελληνική θεατρολογία*, Πρακτικά επετειακού συνεδρίου για τα 20 χρόνια του προγράμματος μεταπτυχιακών σπουδών, 27-29 Απριλίου 2017, Αθήνα, ΕΚΠΑ Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, 2021, σσ. 663-680.

Μπορεί, π.χ., να λέει το πρόγραμμα ότι ο μονόλογος *Η Ζωή* είναι του François Coppée, ενώ είναι του Ernest Grenet-Dancourt,[2] ή πως το έργο ανεβαίνει για πρώτη φορά και να μην είναι αλήθεια, ή να έχουν τυπωθεί προγράμματα για έργα που δεν παιχτήκανε ή που η παράστασή τους αναβλήθηκε γι' άλλη μέρα ή τελικά ακυρώθηκε, καθώς και προγράμματα με διανομές που για διάφορους λόγους μεταβληθήκανε.

Ένα παράδειγμα: η έμμετρη μονόπραχτη κωμωδία *Ο εθελοντής* είχε προγραμματιστεί να παιχτεί μαζί με την *Ευφροσύνη* του Δημητρίου Βερναρδάκη, στις 10 Αυγούστου 1877 κι είχε καταχωριστεί κι η διανομή της στην εφημερίδα *Εφημερίς* της ίδιας μέρας.[3] Επειδή η *Ευφροσύνη* είχε μεγάλη έκταση,[4] η κωμωδία αναβλήθηκε, αλλά δε φαίνεται να παίχτηκε και ποτέ. Πέρασε όμως και στην *Ιστορία* του Σιδέρη ως παράσταση[5] και στο βιβλίο για τους έλληνες ηθοποιούς του Έξαρχου, στο λήμμα Αλέξανδρος Πίστης,[6] ίσως κι αλλού. Αν υπάρχει και πρόγραμμα της παράστασης εκείνης, πόσο αξιόπιστο μπορεί να είναι;

Οι επιφυλάξεις μας πρέπει ν' αυξάνονται ιδίως όταν πρόκειται για περιοδεύοντες στο εξωτερικό θιάσους: τα έργα μπορεί ν' αναγράφονται στα προγράμματα με αλλαγμένους τίτλους, αλλά και πρόσωπα, και για λόγους σχετικούς με τις κατά τόπους ιδιαιτερότητες, αλλά και για να μην αποδοθούν ποσοστά στους έλληνες συγγραφείς.[7] Τούτο φαίνεται καθαρά στο πρόγραμμα του *Γενικού Γραμματέως* του Ηλία Καπετανάκη, όπως παρουσιάστηκε στην Αλεξάνδρεια, με αλλαγμένο τον τίτλο και τα πρόσωπα (Εικ. 1).[8] Οι εικόνες των προγραμμάτων που παραθέτω με τους κωδικούς τους, προέρχονται απ' τη συλλογή του Θεατρικού Μουσείου.

Ως προς τις αλλαγές που υπαγορεύονται από λόγους σχετικούς με τις κατά τόπους ιδιαιτερότητες, ένα ακραίο παράδειγμα θ' αναφέρω, από περιοδεία του Νικολάου Καρδοβίλλη στο εξωτερικό, που το βρίσκουμε στην εφημερίδα *Καιροί*, 29 Μαΐου 1898:

Στην Οδησσό, λέει η εφημερίδα, δεν είχε επιτρέψει η λογοκρισία να παρασταθεί η *Ψυχοκόρη*, το κοινό όμως της Οδησσού ζήτησε να παιχτεί η *Μάρκελλα* του Πολύβιου Δημητρακόπουλου. Τότε ο Καρδοβίλλης, κατά το συντάχτη, «ικανοποιεί και την απαίτησιν της λογοκρι-

---

[2] Ηρώ Κατσιώτη, «"Για ένα φράγκο Φασουλή...": η υποδοχή του Κοκλέν στην Αθήνα», στο Αντώνης Γλυτζουρής-Κωνσταντίνα Γεωργιάδη (επιμ.), *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό θέατρο: από τις απαρχές ώς τη μεταπολεμική εποχή*, Πρακτικά του Γ΄ Πανελλήνιου Θεατρολογικού Συνεδρίου, Ρέθυμνο 23-26 Οκτωβρίου 2008, Ηράκλειο, Π.Ε.Κ., 2010, σ. 261, σημ. 27. Επίσης, Η ίδια, «Ο θησαυρός των θεατρικών προγραμμάτων», ό.π., σ. 678.

[3] «Ειδήσεις», εφ. *Εφημερίς*, αρ. 222, 10.8.1877, σ. 2.

[4] Ό.π., αρ. 223, 11.8.1877, σ. 2.

[5] Γιάννης Σιδέρης, *Ιστορία του Νέου Ελληνικού Θεάτρου: 1794-1944*, τόμος πρώτος *(1794-1908)*, Μουσείο και Κέντρο Μελέτης του Ελληνικού Θεάτρου, Αθήνα, Καστανιώτης, ²1999, σ. 105. Αναγράφεται λανθασμένη ημερομηνία παράστασης 5 Ιουνίου και λανθασμένο αρχικό Α.[λέξανδρος] Μπίστης αντί του ορθού Δ.[ημοσθένης].

[6] Θεόδωρος Έξαρχος, *Έλληνες ηθοποιοί: «αναζητώντας τις ρίζες». Από τα τέλη του 18ου αιώνα μέχρι το 1899*, τόμ. Α΄, Αθήνα-Γιάννινα, «Δωδώνη», 1995, σ. 47.

[7] Η διεκδίκηση συγγραφικών δικαιωμάτων άρχισε το Μάιο του 1894 και, με παρέμβαση του Χ. Τρικούπη τον Ιούνιο, σημειώθηκε το πρώτο βήμα για την προστασία της πνευματικής ιδιοχτησίας. Βλ. Ηρώ Κατσιώτη, «Η "τύχη" της Γκόλφως», στο Ιωσήφ Βιβιλάκης (επιμ.), *Το ελληνικό θέατρο από τον 17ο στον 20ό αιώνα*, Πρακτικά Α΄ Πανελλήνιου Θεατρολογικού Συνεδρίου, 17-20 Δεκεμβρίου 1998, Αθήνα, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών – Εκδόσεις ERGO, 2002, σ. 192. Επίσης, Κωνσταντίνα Γεωργιάδη, «Ο Σύνδεσμος των Δραματικών Συγγραφέων και τα συγγραφικά δικαιώματα στο θέατρο», στο Αντώνης Γλυτζουρής-Κωνσταντίνα Γεωργιάδη (επιμ.), *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό θέατρο: από τις απαρχές ώς τη μεταπολεμική εποχή*, ό.π., σσ. 201-210.

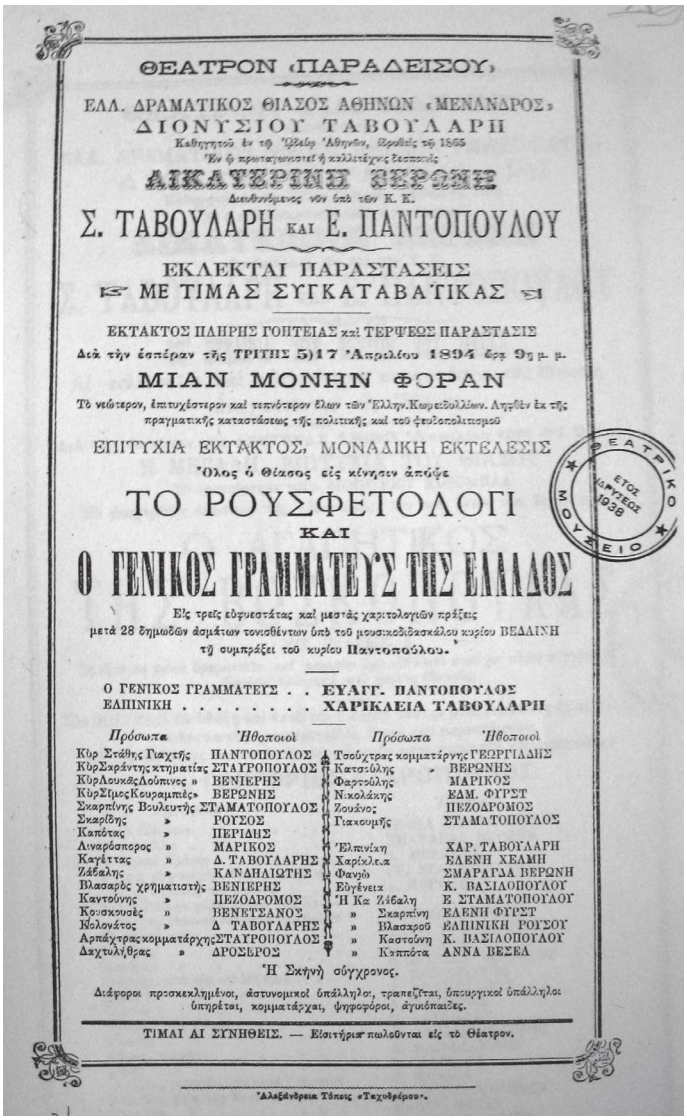
[8] Οι εικόνες των προγραμμάτων που παραθέτω με τους κωδικούς τους, προέρχονται απ' τη συλλογή του Θεατρικού Μουσείου.

σίας και την επιθυμίαν του κοινού εις μίαν ώραν: τυπώνει προγράμματα με την *Μάρκελλαν*, μετονομάζει την Ψυχοκόρην εις Μάρκελλαν και την διδάσκει. Και ο κόσμος ήκουε Ψυχοκόρην αντί Μαρκέλλας».[9]

Αν είχε διασωθεί πρόγραμμα απ' την παράσταση εκείνη στην Οδησσό, θα μπορούσαμε να το εμπιστευτούμε;

Παρά τις επιφυλάξεις μας, ωστόσο, υπάρχουν περιπτώσεις, όπως θα δούμε παρακάτω, που δεν έχουμε άλλη επιλογή και κάποια προγράμματα αποχτούν ιδιαίτερη αξία για τις μελέτες μας. Σ' άλλες περιπτώσεις, πολύτιμα μπορεί ν' αποδειχτούν τυπωμένα ή χειρόγραφα θεατρικά έργα που διασώζουν την ακριβή ημερομηνία μιας παράστασης ή/και τη διανομή.

Για παράδειγμα: η ημερομηνία της πρεμιέρας στη Σύρα της πεντάπρακτης τραγωδίας *Ιούνιος Βρούτος* του Ιωάννου Γ. Φραγκιά (5 Μαΐου 1873), αναφέρεται μονάχα στον πρόλογο της έκδοσης του έργου (εν Ερμουπόλει Σύρου, Τύποις «Πατρίδος», 1876). Άλλο παράδειγμα: τους πρώτους διδάξαντες ηθοποιούς στον *Αρχοντοχωριάτη* και στον *Αγαθόπουλο τον Ξηροχωρίτη*, τους βρίσκουμε στις μεταθανάτιες εκδόσεις των έργων αυτών του Παντελή Σούτσα απ' τη σύζυγό του Πολυξένη (Εν Αθήναις, Εκ του Τυπογραφείου Α. Κτενά, 1876). Επίσης, τη διανομή των μονόπρακτων του Αλεξάνδρου Πίστη *Η Δημοπρασία*, *Άστε Ντούα Ου* και *Θ' αυτοχειριασθώ*, που παρουσίασε ο θίασος Ευριπίδης του Μιχαήλ Αρνιωτάκη στον Πύργο, το Νοέμβριο του 1882, τη βρίσκουμε μόνο στην έκδοση των μονόπρακτων αυτών (Εν Αθήναις, Εκ του Τυπογραφείου Α. Κτενά, 1882).



ΘΕΑΤΡΟΝ «ΠΑΡΑΔΕΙΣΟΥ»

ΕΛΛ. ΔΡΑΜΑΤΙΚΟΣ ΘΙΑΣΟΣ ΑΘΗΝΩΝ «ΜΕΝΑΝΔΡΟΣ»
ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΤΑΒΟΥΛΑΡΗ
Καθηγητού εν τη Ιβείω Αθηνών, Ιδρυθείς τω 1865
Υπό τω πρωτοκωνσταντί η καλλιτέχνις δεσποινίς
ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΣΕΡΒΗ
Διευθυνόμενος υπό των Κ. Κ.
Σ. ΤΑΒΟΥΛΑΡΗ ΚΑΙ Ε. ΠΑΝΤΟΠΟΥΛΟΥ

ΕΚΛΕΚΤΑΙ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ
ΜΕ ΤΙΜΑΣ ΣΥΓΚΑΤΑΒΑΤΙΚΑΣ

ΕΚΤΑΚΤΟΣ ΠΛΗΡΗΣ ΓΟΗΤΕΙΑΣ καὶ ΤΕΡΨΕΩΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΣ
Διὰ τὴν ἐσπέραν τῆς ΤΡΙΤΗΣ 5)17 Ἀπριλίου 1894 ἔτ. 9η μ. μ.
ΜΙΑΝ ΜΟΝΗΝ ΦΟΡΑΝ
Τὸ νεώτερον, ἐπιτυχέστερον καὶ τερπνότερον ἔλων τῶν Ἑλλην. Κωμειδυλλίων. Ληφθὲν ἐκ τῆς πραγματικῆς καταστάσεως τῆς πολιτικῆς καὶ τοῦ ψευδοπολιτισμοῦ
ΕΠΙΤΥΧΙΑ ΕΚΤΑΚΤΟΣ, ΜΟΝΑΔΙΚΗ ΕΚΤΕΛΕΣΙΣ
Ὅλος ὁ Θίασος εἰς κίνησιν ἀπὸ ψὲ
ΤΟ ΡΟΥΣΦΕΤΟΛΟΓΙ
ΚΑΙ
Ο ΓΕΝΙΚΟΣ ΓΡΑΜΜΑΤΕΥΣ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ
Εἰς τρεῖς εὐφυεστάτας καὶ μεστὰς χαριτολογιῶν πράξεις
μετὰ 28 δημωδῶν ἀσμάτων τονισθέντων ὑπὸ τοῦ μουσικοδιδασκάλου κυρίου ΒΕΔΔΙΝΗ
τῇ συμπράξει τοῦ κυρίου Παντοπούλου.

Ο ΓΕΝΙΚΟΣ ΓΡΑΜΜΑΤΕΥΣ . . ΕΥΑΓΓ. ΠΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ
ΕΛΠΙΝΙΚΗ . . . . . ΧΑΡΙΚΛΕΙΑ ΤΑΒΟΥΛΑΡΗ

Πρόσωπα	Ἠθοποιοί	Πρόσωπα	Ἠθοποιοί
Κὺρ Στάθης Γιαχτῆς	ΠΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ	Τσούχτρας κομματάρχης	ΓΕΩΡΓΙΑΔΗΣ
Κὺρ Σαράντης κτηματίας	ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΣ	Κατσούλης »	ΒΕΡΩΝΗΣ
Κὺρ Λουκᾶς Δούπινος »	ΒΕΝΙΕΡΗΣ	Φαρτούλης	ΜΑΡΙΚΟΣ
Κὺρ Σίμος Κουραμπιὲς»	ΒΕΡΩΝΗΣ	Νικολάκης	ΕΔΜ. ΦΥΓΣΤ
Σκαρπίνης Βουλευτὴς	ΣΤΑΜΑΤΟΠΟΥΛΟΣ	Ζουάνος	ΠΕΖΟΔΡΟΜΟΣ
Σκαρίδης »	ΡΟΥΣΟΣ	Γιακουμῆς	ΣΤΑΜΑΤΟΠΟΥΛΟΣ
Καπότας »	ΠΕΡΙΔΗΣ		
Λιναρόσπορος »	ΜΑΡΙΚΟΣ	Ἐλπινίκη	ΧΑΡ. ΤΑΒΟΥΛΑΡΗ
Καγέττας »	Δ. ΤΑΒΟΥΛΑΡΗΣ	Χαρίκλεια	ΕΔΕΝΗ ΧΕΛΜΗ
Ζάβαλης »	ΚΑΝΔΗΛΙΩΤΗΣ	Φανὼ	ΣΜΑΡΑΓΔΑ ΒΕΡΩΝΗ
Πλασαρὸς χρηματιστὴς	ΒΕΝΙΕΡΗΣ	Εὐγένεια	Κ. ΒΑΣΙΛΟΠΟΥΛΟΥ
Καντούνης »	ΠΕΖΟΔΡΟΜΟΣ	Ἡ Κα Ζέβαλη	Ε ΣΤΑΜΑΤΟΠΟΥΛΟΥ
Κρυσκιουὲς »	ΒΕΝΕΤΣΑΝΟΣ	» Σκαρπίνη	ΕΔΕΝΗ ΦΥΓΣΤ
Καλονάτος »	Δ ΤΑΒΟΥΛΑΡΗΣ	» Πλασαροῦ	ΕΛΠΙΝΙΚΗ ΡΟΥΣΟΥ
Ἀρπάχτρας κομματάρχης	ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΣ	» Καστούνη	Κ. ΒΑΣΙΛΟΠΟΥΛΟΥ
Δαχτυλήθρας »	ΔΡΟΣΕΡΟΣ	» Κοππότα	ΑΝΝΑ ΒΕΣΕΛ

Ἡ Σκηνὴ σύγχρονος.

Διάφοροι πρόσκεκλημένοι, ἀστυνομικοὶ ὑπάλληλοι, τραπεζῖται, ὑπουργικοὶ ὑπάλληλοι ὑπηρέται, κομματάρχαι, ψηφοφόροι, ἀγυιόπαιδες.

ΤΙΜΑΙ ΑΙ ΣΥΝΗΘΕΙΣ. — Εἰσιτήρια πωλοῦνται εἰς τὸ Θέατρον.

Ἀλεξάνδρεια Τύποις «Ταχυδρόμου».

ΘΕΑΤΡΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΕΤΟΣ ΙΔΡΥΣΕΩΣ 1938

Εικ. 1. *Ο Γενικός Γραμματεύς* του Ηλία Καπετανάκη, χωρίς όνομα συγγραφέα, με αλλαγμένο τίτλο και πρόσωπα. Ημερομηνία με τα δύο ημερολόγια. Θ.Μ. 17/27/2527.

Θα προσθέσω ότι την αρχική διανομή του δράματος του Αλεξάνδρου Πίστη *Οι Μηδενισταί της*

[9] «Διάφορα», εφ. *Καιροί*, αρ. 3401, 29.5.1898, σ. [3]. – Η *Ψυχοκόρη*, δραματικό ειδύλλιο σε τέσσερις πράξεις του Ιωάννου Βοτσάρη, διασκευή απ' το έργο του Hermann von Schmid, *Almenrausch und Edelweiss*, είχε σημειώσει μεγάλη επιτυχία το 1895 (πρώτη: 18 Ιουλίου), το 1896 και το 1897 στην Αθήνα, στην Πόλη, τη Σμύρνη, την Αλεξάνδρεια. Στην Αίγυπτο είχε παρουσιαστεί με τον τίτλο *Χρύσω η ψυχοκόρη*. Επίσημα, πάντως, στην Οδησσό φαίνεται ότι η *Ψυχοκόρη* παίχτηκε το 1903 (βλ. Ι. Μπογντάνοβιτς / Β. Πούχνερ, «Οι ελληνικές θεατρικές παραστάσεις στην Οδησσό κατά τον 19ο αιώνα: δεύτερη θεατρολογική αποστολή στα αρχεία και στις βιβλιοθήκες της κριμαϊκής πόλης», *Παράβασις* 10 (2010), σ. 198.

Ρωσσίας (1883), την έχει πλήρη μόνο το χειρόγραφο του έργου, όπου καταγράφεται κι η πρώτη παράσταση της δεύτερης βερσιόν του.[10]

Για την αξιοποίηση των προγραμμάτων

Είπαμε πως χρειάζεται προετοιμασία για να βγάλουμε ζουμί απ' τα παλιά προγράμματα, όπως κι απ' τις εφημερίδες· δηλαδή χρειάζονται εφόδια. Το έχει διατυπώσει ωραία, πριν από πολλά χρόνια, ο Κ. Θ. Δημαράς: «Όσοι θέλουν ν' ασχοληθούν με τέτοια ζητήματα [θεατρολογικά], να έχουν υπόψη τους ότι κάνουν φιλολογία. Ότι κάνουν βασικά φιλολογία, ότι ο κλάδος τους [η θεατρολογία] ανήκει στις φιλολογικές επιστήμες· θα είμουν έτοιμος να πω στις ιστορικοφιλολογικές επιστήμες, αν η φιλολογία δεν έκλεινε μέσα της και την διαχρονική θεώρηση των φαινομένων. Όταν, λοιπόν, ο φιλόλογος, κάνοντας θεατρολογικές μελέτες, πληρώσει ακέριο τον φόρο του στην φιλολογία, μπορεί, αν θέλει, και αν το χρειάζεται, να πάει και πάρα πέρα, σε κάτι που την ξεπερνάει, αλλά δεν μπορεί να πάει πιο πέρα χωρίς να έχει εξοφλήσει με τις φιλολογικές του υποχρεώσεις».[11]

Ποια εφόδια, λοιπόν, πρέπει να έχουμε για ν' αξιοποιήσουμε τα θεατρικά προγράμματα;

Η γνώση της καθαρεύουσας και κάποτε της αρχαιοπρεπούς είναι απαραίτητη, αλλά και τα γαλλικά (κάποτε και τα ιταλικά και τα λατινικά). Φυσικά, κανένα εργαλείο δεν μπορεί να υποκαταστήσει την προσοχή. Όταν ένα έργο, π.χ., έχει τίτλο *Πομφόλυξ*, χωρίς άρθρο, δεν του βάζουμε τυχαία όποιο άρθρο μάς έρθει πρώτο στο νου και, βέβαια, δεν το κλίνουμε κιόλας, ανάλογα με τις ανάγκες μας, στο λάθος γένος που σκαρφιστήκαμε. Κι αν ένα πρόσωπο καταγράφεται *Λεμβίκης* δεν το κάνουμε *Λεσβίκης*, επειδή έτσι το έχουμε κάπου δει: και τα δύο προέρχονται απ' τον ίδιο μεταφραστή, τον Ιωάννη Ισιδωρίδη Σκυλίσση, αλλά το *Λεμβίκης* είναι απ' τη μετάφραση του *Ταρτούφου* του 1851 και το *Λεσβίκης* απ' τη μετάφραση του 1871 και το καθένα δείχνει ποια μετάφραση του *Ταρτούφου* χρησιμοποιεί ο θίασος.[12]

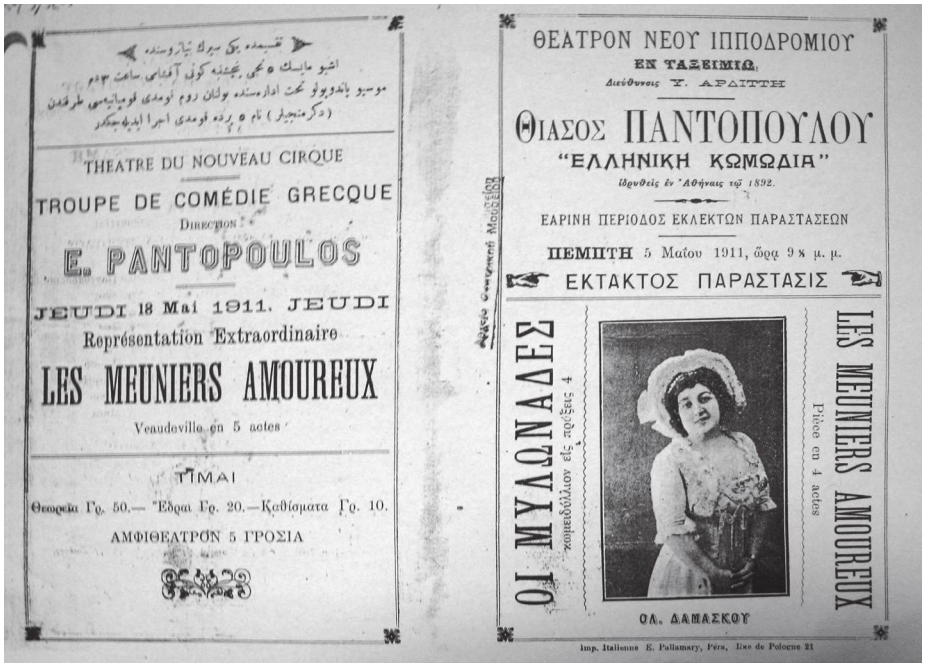
Τα γαλλικά μάς χρειάζονται όσο κι η καθαρεύουσα. Παράδειγμα: βλέπουμε σε πρόγραμμα του 1890 να παρουσιάζεται για πρώτη φορά ο μονόλογος *Η Μυία* κι από κάτω σε παρένθεση *La Mouche*, εκ του γαλλικού, χωρίς ν' αναφέρεται συγγραφέας. Αν ξέρουμε γαλλικά, βρίσκουμε εύκολα ότι είναι έργο του Émile Guiard και δεν αντιγράφουμε, επειδή κάπου το είδαμε, ότι είναι του François Coppée. Τα γαλλικά μάς βοηθούν, επίσης, να βρούμε τον πρωτότυπο τίτλο γαλλικών έργων που παρουσιάζονται μόνο σ' ελληνική απόδοση, όπως π.χ. ο *Μουντζούρης*. Κι αν ξέρουμε γαλλικά είναι δύσκολο να μπερδέψουμε το έργο *Divorçons!* με το *Les surprises du divorce* και να τ' αποδώσουμε στον ίδιο συγγραφέα.

Στ' απαραίτητα εφόδια πρέπει να προσθέσουμε και βασικές γνώσεις ημερολογίου, όπως, ποια είναι η διαφορά σε μέρες ανάμεσα στο παλιό (ιουλιανό) και στο νέο (γρηγοριανό) ημερο-

[10] Ηρώ Κατσιώτη, «Οι *Μηδενισταί της Ρωσσίας* εις την... νήσον των χελωνών», στο Γωγώ Κ. Βαρζελιώτη (επιμ.), *Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνής*, Πρακτικά επιστημονικού συνεδρίου (Αθήνα, 26-30 Ιανουαρίου 2011), Αθήνα, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών - Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, 2014, σσ. 157-172 (ηλεκτρονική έκδοση στο: https://www.theatre.uoa.gr/fileadmin/depts/theatre.uoa.gr/www/uploads/ereyna/synedria/Apo_tin_xwra_twn_keimenwn_PRAKTIKA_SYNEDRIOUfinal.pdf). Επίσης, Ίδια, «Τι είναι τα καρμπόβολα; Όροι και όρια ετερότητας στο δράμα *Οι Μηδενισταί της Ρωσσίας*», Ανακοίνωση στο διοργανωμένο απ' το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου ΣΤ΄ Πανελλήνιο Θεατρολογικό Συνέδριο, «Θέατρο και ετερότητα. Θεωρία, δραματουργία & θεατρική πρακτική» (Ναύπλιο, Κέντρο Ελληνικών Σπουδών Harvard, 19 Μαΐου 2017: υπό δημοσίευση).

[11] Κ. Θ. Δημαράς, «Η "Επιθεώρηση"», εφ. *Το Βήμα*, 31.3.1978, σ. [1].

[12] Ηρώ Κατσιώτη, «"Για ένα φράγκο Φασουλή...": η υποδοχή του Κοκλέν στην Αθήνα», ό.π., σσ. 268-269.

λόγιο, στο 19ο αιώνα (12 μέρες), και ποια στον 20ό (13 μέρες). Εξυπακούεται πως πρέπει να ξέρουμε από ποιο έτος αρχίζει και με ποιο έτος τελειώνει ένας οποιοσδήποτε αιώνας (π.χ. ο 20ός αιώνας άρχισε το 1901 και τελείωσε το 2000). Τη διαφορά λοιπόν ανάμεσα στα ημερολόγια, ανάλογα με τον αιώνα, 19ο ή 20ό, χρειάζεται να την ξέρουμε, γιατί υπάρχουν προγράμματα κι εφημερίδες με τις δυο ημερομηνίες, έντυπα δηλαδή που βγαίνουν στο εξωτερικό, σε μέρη που ίσχυε το γρηγοριανό ημερολόγιο (Εικ. 2).

THEATRE DU NOUVEAU CIRQUE
TROUPE DE COMÉDIE GRECQUE
DIRECTION
E. PANTOPOULOS
JEUDI 18 Mai 1911. JEUDI
Représentation Extraordinaire
LES MEUNIERS AMOUREUX
Vaudeville en 5 actes
ΤΙΜΑΙ
Θεωρεία Γρ. 50.— Έδραι Γρ. 20.—Καθίσματα Γρ. 10.
ΑΜΦΙΘΕΑΤΡΟΝ 5 ΓΡΟΣΙΑ
ΘΕΑΤΡΟΝ ΝΕΟΥ ΙΠΠΟΔΡΟΜΙΟΥ
ΕΝ ΤΑΞΕΙΜΙΩ.
Διεύθυνσις Υ. ΑΡΑΙΤΤΗ
ΘΙΑΣΟΣ ΠΑΝΤΟΠΟΥΛΟΥ
"ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΚΩΜΩΔΙΑ"
ΕΑΡΙΝΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ ΕΚΛΕΚΤΩΝ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΩΝ
ΠΕΜΠΤΗ 5 Μαΐου 1911, ὥρᾳ 9 8 μ. μ.
ΕΚΤΑΚΤΟΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΣ
ΟΙ ΜΥΛΩΝΑΔΕΣ
LES MEUNIERS AMOUREUX
Pièce en 4 actes
ΟΔ. ΔΑΜΑΣΚΟΥ
Imp. Italienne E. Fallamary, Péra, Rue de Pologne 21

Εικ. 2. Ημερομηνία: Αριστερά (Γαλλικά) 18 Μαΐου 1911,
Δεξιά 5 Μαΐου 1911. Θ.Μ. 20/9/3205.

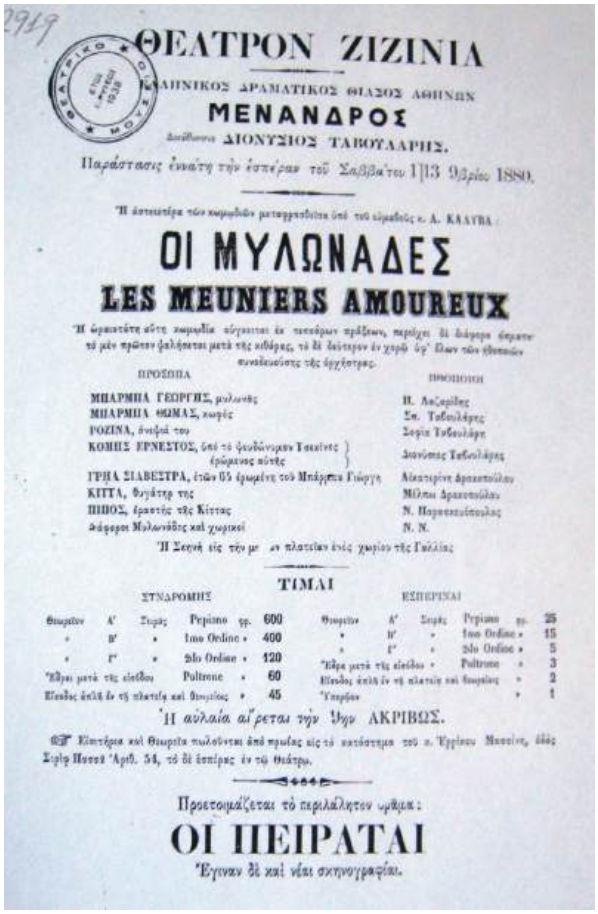
Χρειάζεται ακόμα να έχουμε μάθει τι σημαίνουν ασυνήθιστες για μας συντομογραφίες, όπως οι συντομογραφίες των μηνών: η άγνοια έχει οδηγήσει ερευνητές σε αυτοσχεδιασμούς και λάθη με συνέπειες.

Για τις συντομογραφίες των μηνών, που συνηθίζονταν το 19ο και τον 20ό αιώνα στην Ελλάδα (μέχρι ν' αλλάξει το ημερολόγιο), έχω γράψει στη *Δάφνη*, το 2001 («Ο Ευάγγελος Παντόπουλος από το 1877 ώς το 1882»), με αφορμή το ασύγγνωστο λάθος που είχα τότε διαπιστώσει σε διατριβή.[13] Αποδείχτηκε ματαιοπονία: αντί να πιάσει τόπο η διόρθωση, το λάθος καρποφόρησε και μάλιστα ύστερ' από πολλά χρόνια.[14] Για θέματα που έχουν ήδη λυθεί, οι αυτοσχεδιασμοί είναι μάλλον περιττοί.[15] Από πού παίρνουν τ' όνομά τους οι μήνες Σεπτέμβριος, Οκτώβριος, Νοέμβριος, Δεκέμβριος, και γιατί συντομογραφούνται, όπως συντομογραφούνται, σ' εφημερίδες και προγράμματα, δεν είναι δύσκολο να το βρεις, αν ξέρεις τ' απόλυτα αριθμητικά στα λατινικά (septem, octo, novem, decem), και γνωρίζεις κάτι από ρωμαϊκό ημερολόγιο: η

[13] Ηρώ Κατσιώτη, «Ο Ευάγγελος Παντόπουλος από το 1887 ώς το 1882», στο Ιωσήφ Βιβιλάκης (επιμ.), *Δάφνη: τιμητικός τόμος για τον Σπύρο Α. Ευαγγελάτο*, Αθήνα, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, Ergo, 2001, σ. 129, ιδίως σημ. 27.

[14] Η καρποφορία του λάθους γίνεται φανερή στο Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως…*, τόμ. Β2, Ηράκλειο, Π.Ε.Κ., 2012, σσ. 401-402.

[15] Ένας τέτοιος περίεργος αυτοσχεδιασμός βρίσκεται στο βιβλίο της Άννας Ν. Μαυρολέων, *«Η έρευνα στο θέατρο»: Ζητήματα μεθοδολογίας*, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, 2010, σ. 35.



ΘΕΑΤΡΟΝ ΖΙΖΙΝΙΑ

ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΔΡΑΜΑΤΙΚΟΣ ΘΙΑΣΟΣ ΑΘΗΝΩΝ

ΜΕΝΑΝΔΡΟΣ

Διεύθυνσις ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ ΤΑΒΟΥΛΑΡΗΣ.

Παράστασις ένατη την εσπέραν του Σαββάτου 1|13 9βρίου 1880.

Η δευτεραία των κωμωδιών μεταφρασθείσα υπό του κυρίου κ. Α. ΚΑΛΥΒΑ:

ΟΙ ΜΥΛΩΝΑΔΕΣ

LES MEUNIERS AMOUREUX

Η ωραιοτάτη αύτη κωμωδία αύξησιτ εκ τεσσάρων πράξεων, περιέχει δε διάφορα άσματα· τα μεν πρώτον ψαλήσεται μετά της ειδήσεως, τα δε δεύτερον εν χορώ υφ' όλων των εθνικών συνοδευόντος της ορχήστρας.

ΠΡΟΣΩΠΑ	ΠΡΟΣΩΠΑ
ΜΠΑΡΜΠΑ ΓΕΩΡΓΗΣ, μυλωνάς	Η. Λαζαρίδης
ΜΠΑΡΜΠΑ ΘΩΜΑΣ, χωρίς	Σπ. Ταβουλάρης
ΡΟΖΙΝΑ, άνυδρά του	Σοφία Ταβουλάρη
ΚΟΜΗΣ ΕΡΝΕΣΤΟΣ, υιός το ψευδώνυμον Ταικίνος ερώμενος αύτης	Διονύσιος Ταβουλάρης
ΓΡΙΖΑ ΣΙΑΒΕΣΤΡΑ, έτών 65 έρωμένη του Μπάρμπα Γιώργη	Αλεξάνδρα Δρακοπούλου
ΚΙΤΤΑ, θυγάτηρ της	Μίλκα Δρακοπούλου
ΠΙΠΟΣ, έραστής της Κίττας	Ν. Παρασκευόπουλος
Διάφοροι Μυλωνάδες και χωρικοί	Ν. Ν.

Η Σκηνή είς την μεν πλατείαν ενός χωρίου της Γαλλίας

ΤΙΜΑΙ

ΣΥΝΔΡΟΜΗΣ					ΕΣΠΕΡΙΝΑΙ				
Θεωρείον	Α'	Σειρά	Parterre	γρ. 600	Θεωρείον	Α'	Σειρά	Parterre	γρ. 25
»	Β'	»	1mo Ordine	» 400	»	Β'	»	1mo Ordine	» 15
»	Γ'	»	2do Ordine	» 120	»	Γ'	»	2do Ordine	» 5
Έδρα μετά της είσόδου			Poltrone	» 60	Έδρα μετά της είσόδου			Poltrone	» 3
Είσοδος έκτός εν τη πλατεία και θεωρείοις				» 45	Είσοδος έκτός εν τη πλατεία και θεωρείοις				» 2
					Γαλαρία				» 1

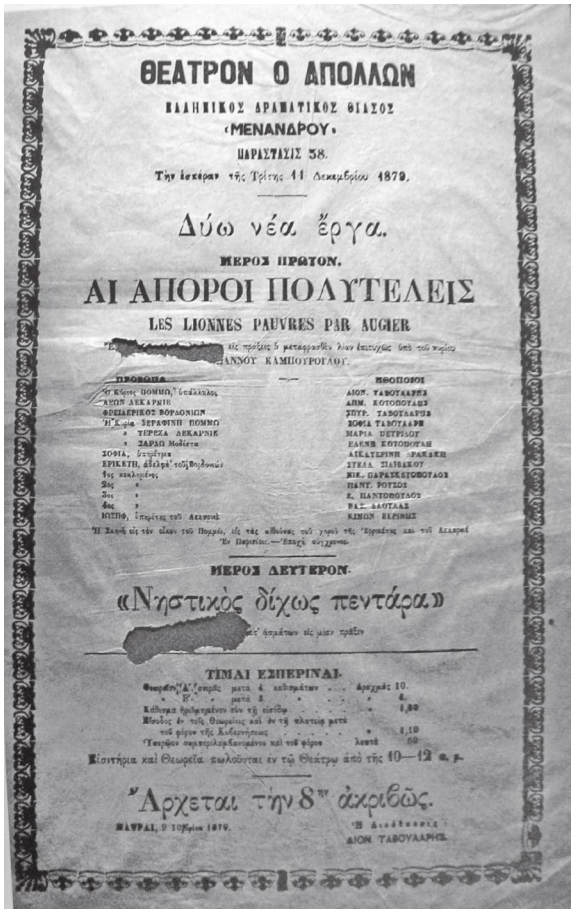
Η αὐλαία ἀἴρεται τὴν Ὑμῖν ΑΚΡΙΒΩΣ.

☞ Εισιτήρια και Θεωρεία πωλούνται από πρωίας εις το κατάστημα του κ. Έρρικου Μανσίνι, έδρας Σιρίφ Πατσά Άριθ. 54, το δε έσπέρας εν τω Θεάτρω.

Προετοιμάζεται το περιβλήτον ωράμα:

ΟΙ ΠΕΙΡΑΤΑΙ

Έγιναν δε και νέαι σκηνογραφίαι.



ΘΕΑΤΡΟΝ Ο ΑΠΟΛΛΩΝ

ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΔΡΑΜΑΤΙΚΟΣ ΘΙΑΣΟΣ

«ΜΕΝΑΝΔΡΟΥ»

ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΣ 38.

Την εσπέραν της Τρίτης 11 Δεκεμβρίου 1879.

Δύω νέα ἔργα.

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟΝ.

ΑΙ ΑΠΟΡΟΙ ΠΟΛΥΤΕΛΕΙΣ

LES LIONNES PAUVRES PAR AUGIER

[redacted] ις πράξεις 5 μεταφρασθείς ήδη ελευθέρως υπό του κυρίου

[redacted] ΑΝΝΟΥ ΚΑΜΠΟΤΡΟΓΛΟΥ.

ΠΡΟΣΩΠΑ	ΠΡΟΣΩΠΑ
Η Κυρία ΠΟΜΜΙ, ὑπάλληλος	ΔΙΟΝ. ΤΑΒΟΥΛΑΡΗΣ
ΑΙΟΝ ΛΕΚΑΡΗΣ	ΑΘΗΝ. ΚΟΤΣΟΠΟΥΛΟΣ
ΦΡΕΖΙΕΡΙΚΟΣ ΒΟΡΔΟΝΙΩΝ	ΣΠΥΡ. ΤΑΒΟΥΛΑΡΗΣ
Η Κ.ρία ΣΕΡΑΦΙΝΗ ΠΟΜΜΟ	ΣΟΦΙΑ ΤΑΒΟΥΛΑΡΗ
» ΤΕΡΕΖΑ ΛΕΚΑΡΗΣ	ΜΑΡΙΑ ΔΕΤΤΙΛΟΥ
» ΣΑΡΔΟ Modiste	ΕΛΕΝΗ ΚΟΤΣΟΠΟΥΛΟΥ
ΣΟΦΙΑ, ὑπηρέτρια	ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΔΡΑΚΑΚΗ
ΕΡΙΚΕΤΤ, ἀδελφὴ τοῦ Βορδονιὲ	ΣΤΕΛΛ. ΣΙΑΒΕΛΚΟΥ
[illegible] ὑπάλληλος	ΝΙΚ. ΠΑΡΑΣΚΕΥΟΠΟΥΛΟΣ
Δος »	ΠΑΝΤ. ΡΟΥΣΟΣ
Δος »	Κ. ΠΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ
Δος »	ΒΑΣ. ΔΑΟΥΛΑΣ
ΠΙΠΠΟ, ὑπηρέτης τοῦ Λεκαρὲ	ΚΩΝΣΤ. ΒΕΡΓΙΩΤΗΣ

Η Σκηνὴ εἰς τὸν αὐλὸν τοῦ Πομμὶ, εἰς τὰς αὐλείους τοῦ γυαλοῦ τῆς Ἐρμέλας καὶ τοῦ Λεκαρὲ

Τὸ Περιστύλιον.—Ἔπαυλις εἰς τὴν ἐξοχήν.

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟΝ.

«Νηστικὸς δίχως πεντάρα»

[redacted] σ' ὅσα τῶν μὲν πράξεων

ΤΙΜΑΙ ΕΣΠΕΡΙΝΑΙ.

Θεωρεῖον Α΄ ἐσωτ. μετὰ 4 καθισμάτων . . . ἀρχικὰς 10.

» Β΄ » μετὰ 3 » » » 6.

Καθέκαστα πρόγραμμα τὴν τιμὴν » 1,80

Εἴσοδος ἐν τοῖς Θεωρείοις καὶ ἐν τῇ πλατείᾳ μετὰ τοῦ ρόμπου τῆς Καθισμένης . . . » 1,10

Γαλαρία σκεπασμένη καὶ τὸ ρόμπο λεπτὰ 50

Εἰσιτήρια καὶ Θεωρεῖα πωλοῦνται ἐν τῷ Θεάτρῳ ἀπὸ τῆς 10—12 π. μ.

Ἄρχεται τὴν 8η ἀκριβῶς.

ΝΑΥΠΛΙΟΝ, 9 10βρίου 1879.

Ὁ Διαθέτων

ΔΙΟΝ. ΤΑΒΟΥΛΑΡΗΣ.

Εικ. 3. Ημερομηνία με τα δύο ημερολόγια και συντομογραφία του μήνα: 1)13 9βρίου 1880 = 1)13 Νοεμβρίου (<novem) 1880. Θ.Μ. 17/15/2919.

Εικ. 4. Μήνας Δεκέμβριος αναλυτικά στο επάνω μέρος και συντομογραφικά στο κάτω. Θ.Μ. Έκθεμα 12230.

ημερομηνία 1/13 9βρίου 1880, π.χ., δείχνει και τις 12 μέρες διαφορά ανάμεσα στο ιουλιανό και το γρηγοριανό ημερολόγιο το 19ο αιώνα και τη συντομογραφία του Νοεμβρίου, που προέρχεται απ' το λατινικό novem [εννέα], αφού το ρωμαϊκό έτος άρχιζε απ' το Μάρτιο κι ο Νοέμβριος ήτανε ένατος μήνας (Εικ. 3). Σε κάποια προγράμματα έχουμε την ευκαιρία να δούμε τους μήνες γραμμένους και αναλυτικά στο επάνω μέρος και συντομογραφικά στο κάτω (Εικ. 4).

Για την αξιοποίηση των παλιών προγραμμάτων είπαμε πως χρειάζεται κι αφοσίωση: θέλει κάμποσο ψάξιμο, χωρίς σίγουρη επιτυχία, για να βρούμε, λ.χ., τον πρωτότυπο τίτλο μεταφρασμένου έργου ή τον πραγματικό συγγραφέα. Η *Ψυχοκόρη*, που σας έλεγα, αναφέρεται σε προγράμματα ως διασκευή από έργο του Ελμάνδου Σμιθ, κι αλλού, το έργο του Hermann von Schmid, *Almenrausch und Edelweiss*, απ' όπου η *Ψυχοκόρη*, ονομάζεται *Βάτος και Ρόδον*.

Χρειάζεται να ερευνήσουμε επίσης, για να βρούμε ιστορικές λεπτομέρειες που δεν περιέχονται στα σχολικά εγχειρίδια, αλλά, κάποιες φορές ούτε και στις κατεστημένες Ιστορίες, και που θα μας οδηγήσουν στους τόπους θεάτρων με το κοινότατο, π.χ., όνομα Απόλλων.

Το πρόγραμμα είναι κάτι σαν σταυρόλεξο, που δε σ' αφήνει να ησυχάσεις, αν δεν το λύσεις: θέλει αφοσίωση, θέλει και μεράκι: «Όποιος δεν είναι μερακλής, του πρέπει ν' αποθάνει, γιατί σε τούτον το ντουνιά άδικα τόπο πιάνει!», λένε στη Λήμνο.

Πού βρίσκεται, λοιπόν, το θέατρο Απόλλων, που προσδιορίζεται από κάτω, σε αγκύλες, «Γιαννοπούλου Πλατεία Ανακτόρων»; (Εικ. 5). Ψάχνοντας μαθαίνεις πως τ' «Ανάκτορα» αυτά ήτανε στη Λάρισα, όπου ο Γεώργιος ο Α΄ είχε κατάλυμα-παλάτι, από παραχώρηση του τούρ-

κου τσιφλικά, που το κατείχε μέχρι την προσάρτηση της Θεσσαλίας στην Ελλάδα.[16] Έτσι, στις πόλεις που διαθέτανε θέατρο Απόλλων, πρέπει να προστεθεί κι η Λάρισα.

Ειδική αποστολή

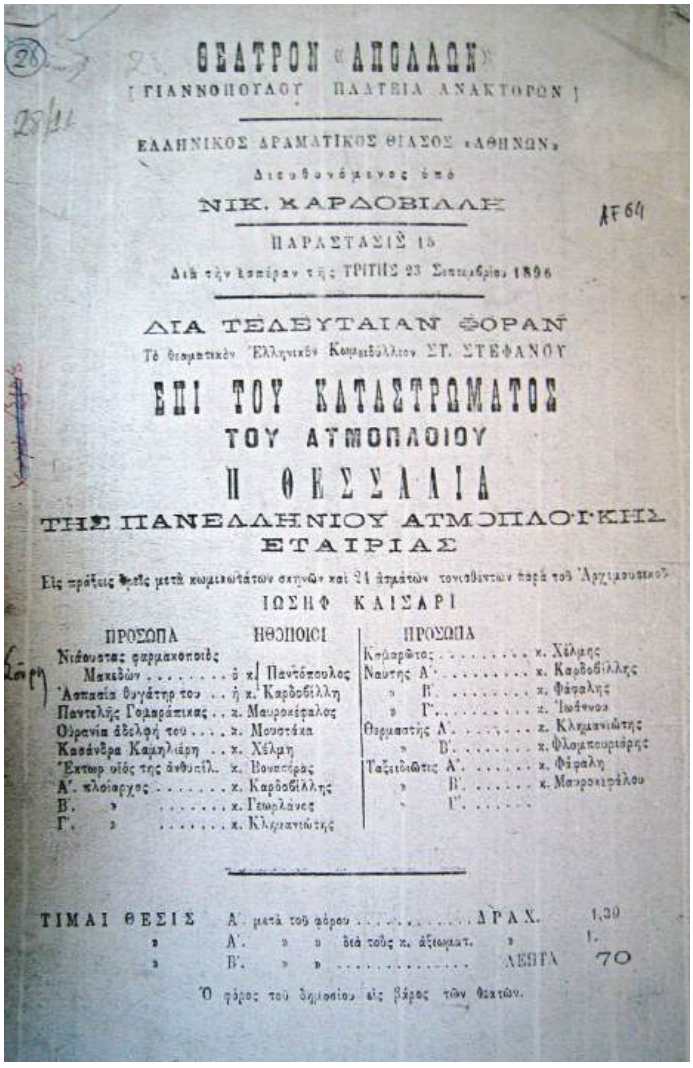
Αρκετά, όμως, για την απαραίτητη δική μας εξάρτυση –κράνος, παλάσκες, γυλιός– στην περιπέτεια με τα θεατρικά προγράμματα. Ας δούμε πώς θ' ανταποκριθούν εκείνα στην *ειδική αποστολή* να μας αποκαλύψουν τα πρώτα βήματα του Ευάγγελου Παντόπουλου, τους ρόλους του, που σπάνια αναφέρονται στον Τύπο, καθώς και τη θέση του στο θίασο Μένανδρο το 1879 και κατόπιν, απ' το 1887 μέχρι το 1890. Αρχές του 1891 ο Παντόπουλος έφυγε απ' το θίασο των αδελφών Ταβουλάρη, για να φτιάξει δικό του σχήμα: το ονόμασε Ελληνική Κωμωδία, με έτος ίδρυσης το 1892.

Τα σωζόμενα προγράμματα της περιόδου που θα εξετάσουμε είναι: 2 του 1879, 1 του 1885, 1 του 1887, 10 του 1888, που ανήκουν όλα στο Θεατρικό Μουσείο και 33 (όπου και τέσσερα επαναλήψεων) του 1889, επίσης της συλλογής του Θεατρικού Μουσείου. Απ' αυτά τα 7 (όπου και ένα επανάληψης) τα έχει και το Ε.Λ.Ι.Α./Μ.Ι.Ε.Τ. και 1 ξεχωριστό ανήκει στο Μουσείο Σολωμού και Επιφανών Ζακυνθίων, σύνολο 34 προγράμματα του 1889.

Απ' το 1890 διασώζονται 24 προγράμματα (όπου και δύο επανάληψης), τα οποία ανήκουν στο Θεατρικό Μουσείο. Τρία απ' αυτά υπάρχουν και στη συλλογή του Ε.Λ.Ι.Α./Μ.Ι.Ε.Τ.

Ένα σημαντικό τεκμήριο απ' αυτήν τη χρονική περίοδο, που κι αυτό ανήκει στο Θεατρικό Μουσείο, είναι ένα πρόγραμμα του θιάσου του Νικολάου Λεκατσά, για το οποίο θα μιλήσουμε παρακάτω.

Τα δυο προγράμματα του 1879 προέρχονται απ' την Πάτρα κι έχουν ιδιαίτερη σημασία, γιατί είναι τα πρώτα που εμφανίζουν τον Παντόπουλο, άγνωστο ακόμα, σε δυο ρόλους. Τα κατέγραψε η Όλγα Μαυροειδή στη μεταπτυχιακή της εργασία *Περιοδεύοντες θίασοι που έδωσαν παραστάσεις στο θέατρο «Απόλλων» Πάτρας* κι αργότερα καταχωριστήκανε φυσικά, στη βάση δεδομένων του Θεατρικού Μουσείου με την επιμέλεια της Άννας Μαυρολέων, αλλά προς το παρόν οι



ΘΕΑΤΡΟΝ «ΑΠΟΛΛΩΝ»

[ΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΥ ΠΛΑΤΕΙΑ ΑΝΑΚΤΟΡΩΝ]

ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΔΡΑΜΑΤΙΚΟΣ ΘΙΑΣΟΣ «ΑΘΗΝΩΝ»

Διευθυνόμενος ὑπό

ΝΙΚ. ΚΑΡΔΟΒΙΛΛΗ

ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΣ 15

Διὰ τὴν ἐσπέραν τῆς ΤΡΙΤΗΣ 23 Σεπτεμβρίου 1896

ΔΙΑ ΤΕΛΕΥΤΑΙΑΝ ΦΟΡΑΝ

Τὸ θεατρικὸν Ἑλληνικὸν Κωμειδύλλιον ΣΤ. ΣΤΕΦΑΝΟΥ

ΕΠΙ ΤΟΥ ΚΑΤΑΣΤΡΩΜΑΤΟΣ

ΤΟΥ ΑΤΜΟΠΛΟΙΟΥ

Η ΘΕΣΣΑΛΙΑ

ΤΗΣ ΠΑΝΕΛΛΗΝΙΟΥ ΑΤΜΟΠΛΟΪΚΗΣ ΕΤΑΙΡΙΑΣ

Εἰς πρᾶξεις ἕξ μετὰ κωμικωτάτων σκηνῶν καὶ 24 ἀτμάτων τοποθετουμένων ὑπὸ τοῦ Ἀρχιμουσικοῦ

ΙΩΣΗΦ ΚΑΙΣΑΡΙ

ΠΡΟΣΩΠΑ	ΗΘΟΠΟΙΟΙ
Νεόνυμφος φαρμακοποιὸς Μακεδών	ὁ κ. Παντόπουλος
Ἀσπασία θυγάτηρ του	ἡ κ. Καρδοβίλλη
Παντελῆς Γομαράκικας	κ. Μαυροκέφαλος
Οὐρανία ἀδελφή του	κ. Μουστάκα
Κασσάνδρα Καμηλιάρη	κ. Χέλμη
Ἕκτωρ υἱὸς της ἀνθυπιλ.	κ. Βουπιώρας
Α'. πλοίαρχος	κ. Καρδοβίλλης
Β'. »	κ. Γεωργιάνες
Γ'. »	κ. Κλημαντώτης

ΠΡΟΣΩΠΑ	
Κυβερνήτης	κ. Χέλμης
Ναύτης Α'	κ. Καρδοβίλλης
» Β'	κ. Φάφαλης
» Γ'	κ. Ἰωάννου
Θεραπαινὶς Α'	κ. Κλημαντώτης
» Β'	κ. Φλωμπουριάρης
Ταξιδιῶτις Α'	κ. Φάφαλη
» Β'	κ. Μαυροκεφάλου
» Γ'	

ΤΙΜΑΙ ΘΕΣΕΩΣ Α' μετὰ τοῦ φόρου ΔΡΑΧ. 1,30

» Α' » » διὰ τοὺς κ. ἀξιωματ. » 1.

» Β' » » ΛΕΠΤΑ 70

Ὁ φόρος τοῦ δημοσίου εἰς βάρος τῶν θεατῶν.

Εικ. 5. Θέατρο Απόλλων Λάρισας. Θ.Μ. 28/11.

[16] Για το τσιφλίκι-κελεπούρι του Γεωργίου Α΄ στη Λάρισα και την ενεργητική φροντίδα της Αυλής γι' αυτό, βλ. το χιουμοριστικό σχόλιο στη στήλη «Πιφ! – Παφ!», εφ. *Ραμπαγάς*, αρ. 755, 15.6.1886, σ. 5.

παραστάσεις αυτές δεν έχουν πάρει τη θέση τους στο πολύτιμο παραστασιολόγιο του Θόδωρου Χατζηπανταζή.[17]

Το ένα απ' τα προγράμματα αυτά έχει τον Παντόπουλο δίπλα στο Σπύρο Ταβουλάρη, τον πρώτο κωμικό του Μενάνδρου, στη μονόπραχτη κωμωδία *Το γεροντοκόριτσο* των Eugène Labiche και Marc-Michel (*Les suites d'un premier lit*), που συνοδεύει τη *Μήδεια* (Cesare della Valle duca di Ventignano, *Medea*). Μεταφραστής της κωμωδίας δεν αναφέρεται: κατ' άλλους είναι ο Διονύσιος Μονδίνος, κατ' άλλους ο Άγγελος Βλάχος.

Το άλλο πρόγραμμα, έχει τον Παντόπουλο σ' ένα πολύ μικρό ρόλο, «3ος κεκλημένος», στο δράμα *Αι άποροι πολυτελείς* του Émile Augier (*Les lionnes pauvres*): στο γαλλικό πρωτότυπο (η ελληνική μετάφραση του Ιωάννη Καμπούρογλου δε φαίνεται να έχει εκδοθεί), το πρόσωπο αυτό έχει εφτά ατάκες στην τρίτη πράξη, σκηνή πρώτη (Εικ. 4).

Πριν προχωρήσουμε, ας προσέξουμε τον τίτλο του έργου στα ελληνικά: *Αι άποροι πολυτελείς*. Το άρθρο είναι γένους θηλυκού· το πρώτο επίθετο (όπως και το δεύτερο), είναι τριγενές και δικατάληχτο, έχει δηλαδή τον ίδιο τύπο, *άπορος*, και στο αρσενικό και στο θηλυκό γένος. Δεν είναι σωστό λοιπόν, να γράφουμε και να τυπώνουμε *οι άποροι* και *τους απόρους*: άλλο ένα τρανταχτό παράδειγμα για την αναγκαιότητα να γνωρίζουμε την καθαρεύουσα. Το *πολυτελής* είχε στα χρόνια εκείνα τα παλιά και την έννοια κάποιου που κάνει ή απαιτεί πολλά, μεγάλα, έξοδα. Στα γαλλικά, που είπαμε πως μας είναι πολύ χρήσιμα, το *lionne*, που θα πει λέαινα, μεταφορικά σημαίνει την τολμηρή και τη γενναία, αλλά και την κομψευόμενη, τη γυναίκα του συρμού. Στο έργο, η κομψευόμενη ηρωΐδα που εξασφάλιζε τα λούσα της με αθέμιτα μέσα, καταστράφηκε οικονομικά, έγινε *pauvre*, δηλαδή φτωχιά, άπορη.

Στο ίδιο έργο, με τίτλο *Πολυτέλεια και διαφθορά*, που παίχτηκε, σύμφωνα με το πρόγραμμα, για πρώτη φορά στην Πάτρα, 19 Ιανουαρίου 1889 (ενώ είχε ξαναπαιχτεί με άλλο τίτλο, όπως δείχνει το προηγούμενο πρόγραμμα), ο Παντόπουλος από 3ος έγινε 1ος καλεσμένος: στο γαλλικό πρωτότυπο το πρόσωπο αυτό έχει μονάχα τρεις ατάκες. Στην κωμωδία όμως, *Οι πετεινόμυαλοι* (μετάφραση Ν. Χούμης ή Γ. Νικηφόρος), που παρουσιάστηκε την ίδια μέρα, ο Παντόπουλος έρχεται πρώτος στη διανομή, αφού δεν παίζει ο Σπύρος Ταβουλάρης. Να σημειώσουμε εδώ πως ούτε η παράσταση αυτή έχει καταγραφεί στο παραστασιολόγιο του Θόδωρου Χατζηπανταζή. Το ίδιο ισχύει και για την κωμωδία *Κοσμοχαλασιά για το τίποτε!* (Vittorio Bersezio, *Una bolla di sapone*): «Μετάφρασις Σ. Τ. διαρρυθμισθείσα επιμελώς υπό του κ. Αγγέλου Βλάχου», κατά το πρόγραμμα, έργο που είχε παρουσιαστεί λίγο νωρίτερα στην Πάτρα (12 Ιανουαρίου 1889). Ενδιαφέρον εδώ είναι ότι ο Παντόπουλος εμφανίζεται στη διανομή πρώτος απ' τους άντρες κι ακολουθούν ο Διονύσιος Ταβουλάρης, ο Σπύρος Ταβουλάρης κι οι υπόλοιποι.[18]

Απ' το 1879, με τα δυο αξιοπρόσεχτα προγράμματα που είδαμε, μέχρι το 1887, που ξαναβρίσκουμε πρόγραμμα του Μενάνδρου με τον Ευάγγελο Παντόπουλο, ο ηθοποιός συνεργάστηκε με διάφορους θιάσους.

Το άλλο, λοιπόν, σπουδαίο τεκμήριο στο οποίο αναφέρθηκα προηγουμένως, είναι το πρόγραμμα με την πρώτη, απ' όσο γνωρίζουμε, κωμωδία του Παντόπουλου, *Η 9 της νυκτός*, που ανέβηκε στη σκηνή, απ' το θίασο του σπουδαίου ηθοποιού Νικολάου Λεκατσά, με τον οποίο

[17] Οι παραστάσεις αυτές θα μπορούσανε να πάρουν θέση στη σ. 332, πίν. 133, σε μια νέα έκδοση του: Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως*, Ημερολόγιο Παραστάσεων, τόμ. Β: 1876-1897.

[18] Το *Πολυτέλεια και διαφθορά* καθώς και το *Κοσμοχαλασιά για το τίποτε!* θα μπορούσανε στο μέλλον να πάρουν θέση στη σ. 699, πίν. 293, του: Θόδωρος Χατζηπανταζής, ό.π.

είχε συνεργαστεί ο Παντόπουλος το φθινόπωρο του 1884 στη Σμύρνη, και το πιθανότερο είναι να συνεχίστηκε η συνεργασία τους στην Αθήνα και στον Πειραιά, την αμέσως επόμενη περίοδο, χειμώνα 1884 – άνοιξη 1885.

Η κωμωδία είχε προγραμματιστεί για τις 25 Μαρτίου 1885, όπως βλέπουμε στο πρόγραμμα, αλλά απ' τις εφημερίδες μαθαίνουμε πως η παράσταση αναβλήθηκε κι έγινε την επομένη, εξαιτίας του συλλαλητηρίου του Μακεδονικού Συλλόγου.[19] Άλλο ένα παράδειγμα, λοιπόν, που δείχνει πως η αξιοπιστία ενός προγράμματος δεν είναι δεδομένη.

Η επόμενη κωμωδία του Παντόπουλου παίχτηκε στις 29 Νοεμβρίου 1888. Να, πώς την παρουσίαζε το πρόγραμμα:

«Το πρωτόλειον του κωμικού Ευαγγέλου Παντοπούλου, ΔΕΝ ΕΣΧΙΣΕΣ ΤΗΝ ΓΑΤΑ, κωμωδία εις μίαν πράξιν, δι' ης αναρριχάται το πρώτον ήδη επί των υπωρειών του Ελικώνος, ίνα δρέψη και ούτος μικρόν τι κλωνίον δάφνης, ην δεν θα τω αρνηθώσιν, ελπίζομεν, αι όσον αγασταί, τόσω δυσπρόσιτοι Ελικωνιάδες!».

«Αυτή η σύστασις αξίζει ένα Βασίλειον!», καταλήγει ο *Ραμπαγάς*, που αναδημοσιεύει αυτολεξεί το εντυπωσιακό απόσπασμα.[20] Για μας που ξέρουμε πως το διαφημιζόμενο έργο δεν ήτανε το πρώτο του Παντόπουλου, η σύσταση αυτή έχει κι άλλη αξία: μας δείχνει πόσο επιφυλαχτικοί πρέπει να είμαστε με τα θεατρικά προγράμματα και τις πληροφορίες που παρέχουν.

Το μοναδικό πρόγραμμα του 1887 είναι για την πρώτη παράσταση στην Αθήνα, 18 Ιουνίου, στο θέατρο Παράδεισος, του έργου του Παντελή Σούτσα, *Οι θεσμοί του Λυκούργου*. Οι εφημερίδες δεν καταγράφουν ονόματα ηθοποιών κι είναι ευτύχημα που υπάρχει το πρόγραμμα.

Ας θυμηθούμε εδώ πως ο Παντόπουλος είχε θριαμβεύσει μαζί με το Σπύρο Ταβουλάρη, λίγες μέρες πριν, στους *Διδύμους* (*Η κωμωδία των παρεξηγήσεων*) του Σαίξπηρ (πρώτη: 7 Ιουνίου 1887, Παράδεισος Αθηνών· μερικούς μήνες αργότερα το έργο παρουσιάστηκε στο Κάιρο). Μεγάλη επίσης επιτυχία, εκείνες τις μέρες του Ιουνίου 1887, είχε σημειώσει ο Παντόπουλος και σε μια κωμωδία του Ν. Λάσκαρη, *Ο Μίδας και ο κουρεύς του* (πρώτη: 11 Ιουνίου 1887).

Απ' το 1888 που τα προγράμματα αρχίζουν να πυκνώνουν και μέχρι το 1890, παρατηρούμε πως οι 23 ρόλοι του Παντόπουλου στο δράμα είναι κυρίως γεροντικοί και μικροί, ιδιαίτερα όταν παίρνει μέρος ή πρωταγωνιστεί στην κωμωδία που ακολουθεί. Σταθερούς ρόλους έχει στα δράματα [Auguste Anicet-Bourgeois και Adolphe d'Ennery, *L'aveugle*], *Τυφλός και κυφός* (Ο κύριος Ρουσώ, 1888 και 1890)· [Charles Garand, *Les étrangleurs de l'Inde*], *Οι Στραγγαλισταί των Ινδιών* (Μονρεάλ, 1888 και 1889)· [Auguste Anicet-Bourgeois και Ferdinand Dugué, *Les pirates de la Savane*], *Οι Πειραταί* (Ραμόνδος, τρεις φορές το 1889 και μια φορά το 1890) και *Βασιλεύς Ληρ* (Γελωτοποιός του Ληρ, 1889 και 1890). Στην «ιλαροτραγωδία» του Παναγιώτη Ζάνου *Ανδρομέδα και Περσεύς* το 1888 είναι τελευταίος στη διανομή (Κορυφαίος των πελεκεοφόρων), ενώ το 1889 είναι έκτος (Νείλος, αρχιδούλος του Φινέως μαύρος), αμέσως μετά το Σπύρο Ταβουλάρη (Φινεύς, αδελφός του βασιλέως και μνηστήρ της Ανδρομέδας). Στο *Μιχαήλ Στρογκώφ* [Adolphe d'Ennery [Dennery] και Jules Verne, *Michel Strogoff*], από δέκατος στη διανομή (Βασίλειος Φεδώρ εξόριστος) το 1889, ανεβαίνει στη έκτη θέση (Διοικητής της

[19] «Διάφορα», εφ. *Παλιγγενεσία*, αρ. 6255, 26.3.1885, σ. 4. Επίσης, «Διάφορα», εφ. *Αιών*, αρ. 4740, 26.3.1885, σ. 4.

[20] «Θεατρικαί Πινακίδες», εφ. *Ραμπαγάς*, αρ. 106, 4.12.1888, σσ. 6-7. Αναδημοσίευση του αξιομνημόνευτου αποσπάσματος και στο: Leviathan [Ν. Λάσκαρης]-Belphegor [Δ. Π. Ταγκόπουλος], *Η κωμωδία εν τω νεοελληνικώ θεάτρω*, Αθήναι, 1890, σ. 12. Επίσης, *Ολιέγ*, «Καθημεριναί εντυπώσεις: τα προγράμματα των θεάτρων», εφ. *Εφημερίς*, αρ. 180, 28.6.1892, σ. [1].

Μόσχας) το 1890. Στο δράμα *Αι δύο ορφαναί* [Adolphe Dennery και Eugène Cormon, *Les deux orphelines*] παίζει νεανικό ρόλο (Δε Μαιγύ), το 1889.

Οι ρόλοι του Παντόπουλου στην κωμωδία, την ίδια περίοδο 1888-1890, είναι περισσότεροι: αυτοί που προσδιορίζονται είναι 17 κι οι άλλοι 15. Πρώτος αναγράφεται σε 13 κωμωδίες, συνήθως όταν δεν παίρνει μέρος ο Σπύρος Ταβουλάρης. Με το Σπύρο, όμως, είχανε δημιουργήσει και μια μεγάλη επιτυχία, τους *Διδύμους*, που είδαμε προηγουμένως.

Στην αρχή της περιόδου που εξετάσαμε, ο Παντόπουλος δεν αναφέρεται να τραγουδά στις κωμωδίες «μετ' ασμάτων». Αυτό γίνεται μόνο απ' τις 25 Σεπτεμβρίου 1888 με τους *Καρβουνιάριδες* [Philippe Gille, *Les charbonniers*], κι αφού έχει δρέψει δάφνες στους *Μυλωνάδες*, από 19 Ιουλίου.

Η ανάδειξή του στον πρώτο ρόλο γίνεται σταδιακά. Στο δείγμα που ελέγξαμε, η ενδιαφέρουσα μεταβολή σε σχέση με το Σπύρο Ταβουλάρη, μόνο στο *Καναρίνι* [του Ανδρέα Νικολάρα] διακρίνεται: 6 Ιανουαρίου 1888 ο Παντόπουλος έρχεται δεύτερος μετά το Σπύρο. Το 1889, 7 Σεπτεμβρίου, είναι πρώτος κι ο Σπύρος δεύτερος και στις 3 Δεκεμβρίου 1889 το πρόγραμμα εμφανίζει την πρωτιά του Παντόπουλου πολύ πιο καθαρά. Τα ονόματα των ηθοποιών έχουν τυπωθεί σε δυο στήλες: στην αριστερή, πρώτος ο Παντόπουλος· στη δεξιά, πρώτος ο Σπύρος Ταβουλάρης.

Η ιεραρχία στο Μένανδρο λειτουργούσε κι ήτανε, όπως φαίνεται, απ' όλους σεβαστή. Αυτό που λέμε *σταριλίκι*, δεν υπήρχε: κι οι θιασάρχες ακόμα, όταν το πρόσταζε η ανάγκη, επωμίζονταν βουβούς ρόλους. Το ανυπέρβλητο ταλέντο του Παντόπουλου φυσικά αναδείχτηκε, όπως κι οι φωνητικές δυνατότητες του βαθύφωνου, που διέθετε. Οι επιτυχίες του σ' όλες τις κωμωδίες και, βέβαια, στους *Μυλωνάδες* και στην *Τύχη της Μαρούλας* (με βάση πάντα τα διαθέσιμα προγράμματα της περιόδου), τον καθιερώσανε και φέρανε πολλά λεφτά στο θίασο. Εκείνος τι κέρδισε; Το 1889, όταν έκανε πιένες η *Τύχη της Μαρούλας*, ο Ευάγγελος Παντόπουλος αμειβότανε με μερίδιο μαθητευόμενου ηθοποιού, δηλαδή, απ' τα 570 μερίδια του Μενάνδρου, λάβαινε 16.[21] Ο μεγαλύτερος ηθοποιός του 19ου αιώνα στην αυγή της δόξας του!

Για το μεσουράνημα και τη δύση του Ευάγγελου Παντόπουλου, τα προγράμματα που διασώζονται έχουν κι άλλες πολύ διαφωτιστικές πληροφορίες να μας δώσουν και να δικαιώσουν μ' έναν τρόπο τους στίχους της Μελίνας Τανάγρη: «Η Ελλάδα τρώει τα παιδιά της / ή τα δαγκώνει στο λαιμό...».

Έλεγα στην αρχή πως η αξιοποίηση των προγραμμάτων, όπως και κάθε εντύπου, θέλει ταλέντο, προετοιμασία κι αφοσίωση. Δεν είπα μέχρι τώρα τίποτα για το ταλέντο. Ταλέντο του ιστορικού είναι, ας πούμε, να βουτά στα θολά νερά της Ψυττάλειας και να βρίσκει *πρασίνην πέτραν ωραιοτάτην*!

[21] Βλ. Ηρώ Κατσιώτη, «Ο Ευάγγελος Παντόπουλος...», ό.π., σ. 138, σημ. 81.

ΑΝΝΑ ΜΑΥΡΟΛΕΩΝ

Τα θεατρικά προγράμματα ως πηγή της θεατρολογικής έρευνας από τον 19ο στον 21ο αιώνα*

Στην ιστορία του ελληνικού θεάτρου τα έντυπα θεατρικά προγράμματα διανύουν τον τρίτο αιώνα παρουσίας τους. Η μελέτη στις συλλογές και στα αρχεία των θεατρικών προγραμμάτων έχουν εμπλουτίσει την θεατρολογική έρευνα με πλήθος πρωτογενών, αλλά και παράπλευρων πληροφοριών, οι οποίες ενισχύουν την τεκμηρίωση του θεατρικού γίγνεσθαι. Η μακροχρόνια μελέτη και καταγραφή τους ενίσχυσε την επιστήμη του θεάτρου και εμπλούτισε την έρευνα με πολλαπλή πληροφόρηση.[1] Το θεατρικό πρόγραμμα μελετάται ως μία πολυεπίπεδη πηγή πληροφοριών που αναφέρει την «ρύθμιση» αντικειμένων και υποκειμένων παράστασης, εντάσσοντάς την στο ιστορικό πλαίσιο που ανήκει. Με βάση την ιστοριογραφική μεθοδολογία και την ταξινομητική αποθηκευτική λειτουργία τους, η ολιστική μελέτη μεγάλων συνόλων θεατρικών προγραμμάτων[2] είναι σε θέση να οδηγήσει την τεκμηριωμένη έρευνα, τόσο σε νέες υποθέσεις θεατρολογικού ενδιαφέροντος, όσο και σε σαφή συμπεράσματα.[3] Η έρευνα, καταχώρηση και μελέτη των θεατρικών προγραμμάτων δημιουργούν σύνδεση στοιχείων και πεδίων ανάμεσα σε πολλαπλά δίπολα: μέσο-πρακτική, θεωρία-πράξη, καλλιτέχνης-έργο, θεατής-παράσταση.

Η επίπονη εργασία της αρχειοθέτησης και της μελέτης των έντυπων θεατρικών προγραμμάτων συνδέεται άμεσα με τις προθέσεις της έρευνας, δημιουργώντας παράπλευρες εναλλακτικές «αφηγήσεις», που σε πολλές περιπτώσεις επικοινωνούν με την αφηγηματικότητα της ίδιας της τέχνης του θεάτρου. Εξαιτίας της σχέσης των αρχείων προγραμμάτων με την γραφειοκρατική πρακτική και παραγωγή ντοκουμέντων, η *τέχνη των αρχείων* συνδέθηκε με τα κάθε λογής τεκμήρια γραπτά και προφορικά, έντυπα, φωτογραφίες, αφίσες, ηχητικά, αλλά και οπτι-

* Όλες οι εικόνες αφορούν στη συλλογή προγραμμάτων του Κέντρου Μελέτης και Έρευνας του Ελληνικού Θεάτρου (ΚΜΕΕΘ – Θεατρικό Μουσείο) από την εποχή της λειτουργίας του, κατά την οποία η γράφουσα εργαζόταν ως υπεύθυνη του ψηφιακού αρχείου του. Σήμερα όλες οι συλλογές, τα αρχεία και τα εκθέματα του ΚΜΕΕΘ – Θεατρικό Μουσείο ως μνημεία νεότερης πολιτιστικής κληρονομιάς ανήκουν στη δικαιοδοσία του Υπουργείου Πολιτισμού.

[1] Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου, «Η θεατρολογική έρευνα στην Ελλάδα τον 21ο αιώνα: Προβλήματα και προοπτικές», στο *Συγκρότηση και συντονισμός του χώρου των βιβλιοθηκών, των μουσείων και των αρχείων τέχνης στην Ελλάδα. Αναζήτηση πολιτικής και πρακτικών συνεργασίας: 2ο Συνέδριο Βιβλιοθηκών Τέχνης, Αθήνα, 1-2/2/2008*, Πρακτικά, Αθήνα, Βιβλιοθήκη Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών, 2008, σσ. 99-107.

[2] Βάλτερ Πούχνερ, Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου, Γιώργος Πεφάνης, «Γενική επισκόπηση του νεοελληνικού θεάτρου», στο CD-ROM Ελένη Γουλή (επιμ.), *Όψεις της ιστορίας του ευρωπαϊκού θεάτρου των νεότερων χρόνων μέσα από τις παραστάσεις του Εθνικού Θεάτρου*, Αθήνα, Ινστιτούτο Επεξεργασίας του Λόγου, Εθνικό Θέατρο, 2010.

[3] Άννα Μαυρολέων, *Η έρευνα στο θέατρο. Ζητήματα μεθοδολογίας*, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, 2010, σσ. 27-156.

κά ντοκουμέντα. Αξίζει εδώ να αναφερθούμε στον ιστορικό του θεάτρου μας Γιάννη Σιδέρη, που συγκέντρωσε στο Κέντρο Μελέτης και Έρευνας του Ελληνικού Θεάτρου – Θεατρικό Μουσείο,[4] το μεγαλύτερο αρχείο θεατρικών προγραμμάτων.[5]

Τα θεατρικά προγράμματα ξεκίνησαν τον 19ο αιώνα στην Ελλάδα ως «αφισοπρογράμματα», δηλαδή μεγάλων διαστάσεων αφίσες που είχαν τη δυνατότητα να τοιχοκολληθούν, λειτουργώντας ως διαφημιστική ανακοίνωση με αναφορές στον θίασο, το θέατρο, τη διανομή, τις τιμές των εισιτηρίων κ.λπ. Η έντυπη μορφή εξελίχθηκε παράλληλα με τις ανάγκες των θιάσων, την ανάπτυξη της τυπογραφίας, αλλά και της αισθητικής. Η πρώτη μορφή των προγραμμάτων ήταν απλοϊκή· ένα μονοσέλιδο[6] ή ένα δισέλιδο μικρό φυλλάδιο που μας δίνει τα βασικά στοιχεία της παράστασης. Το γεγονός της καθημερινής αλλαγής της παράστασης, που χαρακτήριζε τη δραστηριότητα των ελληνικών θιάσων στα τέλη του 19ου και στις αρχές του 20ού αιώνα, υποχρέωνε τους θιάσους να τυπώνουν και προγράμματα ρεπερτορίου, ειδικά στις περιπτώσεις των περιοδειών, προσπαθώντας να προκαλέσουν το ενδιαφέρον του μικρού αριθμού θεατών που διέθεταν οι ελληνικές πόλεις, ή οι κοινότητες του έξω Ελληνισμού. Πολλά από τα προγράμματα εκείνα ήταν τυπωμένα σε φθηνές ποιότητες χαρτιών, κάποια σε εξαιρετικά λεπτά χαρτιά, όπως τα ριζόχαρτα, ή ακόμα και σε υφάσματα με μία απλή αισθητική (Εικ. 1), λιτή και απέριττη, με εξαίρεση κάποιες γραφιστικές παρεμβάσεις διακοσμητικών μοτίβων των τυπογράφων της εποχής.

ΘΕΑΤΡΟΝ ΑΘΗΝΩΝ.

ΕΚΤΑΚΤΟΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΣ 55.

ΧΟΡΟΣ ΜΕΤΗΜΦΙΕΣΜΕΝΩΝ

SERATA STRAORDINARIA,

A Beneficio

Della prima donna assoluta seria

Sig. ADELINA ALFANO.

Tutta l'opera

IL BALLO IN MASCHERA

Εικ. 1. Μεταξωτό πρόγραμμα της έκτακτης παράστασης *Χορός Μετημφιεσμένων* (*Il Ballo in Maschera*) του Giuseppe Verdi με την υψίφωνο Adelina Alfano, στο Θέατρο Αθηνών, 14.1.1863. Εκθεματικός χώρος Κέντρου Μελέτης και Έρευνας του Ελληνικού Θεάτρου – Θεατρικό Μουσείο.

Το επόμενο στάδιο στη μορφή του θεατρικού προγράμματος, κυρίως στη μεταπολεμική εποχή, είναι η πολυσέλιδη μορφή. Οι πληροφορίες για την παράσταση εμπλουτίζονται από

[4] Άννα Μαυρολέων, «Το ψηφιακό αρχείο του Ελληνικού Κέντρου Μελέτης και Έρευνας του Ελληνικού θεάτρου - Θεατρικού Μουσείου. Οι ανεκμετάλλευτοι αρχειακοί θησαυροί και η "περιπέτεια" της θεατρολογικής έρευνας στην Ελλάδα της κρίσης» στο Κωνσταντίνος Α. Δημάδης (επιμ.), *Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014). Οικονομία, Κοινωνία, Ιστορία, Λογοτεχνία*, Πρακτικά 5ου Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη, Οκτώβριος 2014, τόμ. Δ΄, Αθήνα, Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, 2015, σσ. 357-371, στο: http://www.eens.org/EENS_congresses/2014/mavroleon_anna.pdf (ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 29/6/2019).

[5] Το Κέντρο Μελέτης και Έρευνας του Ελληνικού Θεάτρου – Θεατρικό Μουσείο βρίσκεται ανενεργό και κλειδωμένο από το 2011, λόγω οικονομικών και θεσμικών αδιεξόδων. Το πολύτιμο αρχείο του δεν είναι προσβάσιμο στους ερευνητές. Οι εικόνες και οι αναφορές που συνοδεύουν την παρούσα εισήγηση συλλέχθηκαν την εποχή όπου η γράφουσα εργαζόταν στον φορέα, στο τμήμα της βάσης δεδομένων του ψηφιακού αρχείου του ΚΜΕΕΘ.

[6] Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Κωνσταντινουπολίτικα θεατρικά προγράμματα: 1876-1900: Συμβολή στη βιβλιογράφηση θεατρικών μονόφυλλων του 19ου αιώνα*, Αθήνα, ΕΛΙΑ, 1999.

ένα μικρό σημείωμα του σκηνοθέτη, του θιασάρχη, ίσως και του συγγραφέα, φωτογραφίες των ηθοποιών, ενώ σταδιακά θα προστεθούν μικρά βιογραφικά σημειώματα των συντελεστών της παράστασης. Από τη δεκαετία του 1950 έως και του 1990 τα θεατρικά προγράμματα εξελίχθηκαν σε επιμελημένες εκδόσεις μελέτης, με πολλές αναφορές στην εργογραφία, τον βίο του συγγραφέα, την παραστασιογραφία του έργου, δραματολογικές αναλύσεις, θεατρολογικές προσεγγίσεις και πλούσιο φωτογραφικό υλικό. Επιπλέον σε πολλές περιπτώσεις περιλαμβανόταν το ίδιο το κείμενο του έργου. Χαρακτηριστικά του είδους είναι τα προγράμματα του θιάσου «Αμφι-Θέατρο» του αείμνηστου Σπύρου Α. Ευαγγελάτου, με το εμβληματικό στενόμακρο σχήμα, τα οποία σχεδόν πάντα περιελάμβαναν και το κείμενο της παράστασης. Προς το τέλος του 20ού αιώνα, συχνά, το έντυπο πρόγραμμα περιείχε και cd με τη μουσική της παράστασης, αλλά και οπτικό υλικό.

Το έντυπο θεατρικό πρόγραμμα, αργά αλλά σταθερά, μεταμορφώθηκε σε ένα βιβλίο μελέτης, όπου απευθυνόταν προκλητικά στον θεατή, με στόχο που δεν περιοριζόταν σε μία απλή ενημέρωση για τους συντελεστές της παράστασης. Ο θεατής το αγόραζε και το τοποθετούσε στη βιβλιοθήκη του, όχι μόνο ως ανάμνηση μιας θεατρικής εμπειρίας, αλλά και ως μελέτη. Το κόστος μιας τέτοιας έκδοσης αντιμετωπίστηκε με τις διαφημίσεις, οι οποίες εμφανίζονταν στα θεατρικά προγράμματα από την προπολεμική περίοδο και αφορούσαν καλλυντικά, τροφές, ηλεκτρικές συσκευές, φάρμακα κ.ά.

Αξιοσημείωτο στοιχείο για τη μελέτη των προγραμμάτων αποτελεί η ιδιαιτερότητα και η πρωτοτυπία της μορφής τους. Ενδεικτικά αναφέρουμε πρόγραμμα με τη μορφή εφημερίδας από το «Θέατρο των Καιρών»,[7] κονσέρβα του ντοματοπελτέ Κύκνος που περιείχε τα κείμενα της παράστασης χοροθεάτρου *Η μνήμη των κύκνων* του ΚΘΒΕ (2002),[8] γαμήλια μπομπονιέρα που συνόδευε το πρόγραμμα της παράστασης *Νυφικό κρεβάτι* του Jan de Hartog (2001),[9] αλλά και καραμελίτσες, παιχνιδάκια, και παζλ, που συχνά συνοδεύουν προγράμματα του παιδικού θεάτρου.

Η επέκταση της χρήσης του διαδικτύου τείνει να εξαλείψει γενικώς τις έντυπες εκδόσεις, μετατρέποντας τη γραπτή πληροφορία σε ηλεκτρονική μορφή. Η εξέλιξη της ψηφιακής τεχνολογίας, το μειωμένο κόστος της χρήσης της, καθώς και η παρατεταμένη οικονομική κρίση επηρέασε την κυκλοφορία των θεατρικών προγραμμάτων, παρά το ότι οι θίασοι εξακολουθούν να χρησιμοποιούν έντυπους τρόπους με ολιγοσέλιδα προγράμματα και αφίσες, οι οποίες για αρκετά χρόνια είχαν ενιαίο ύφος με το πρόγραμμα. Με την πάροδο των χρόνων οι θεατρικές αφίσες[10] απέκτησαν εικαστικό ύφος, κοσμώντας με την ιδιαίτερη αισθητική τους τις επικοινωνιακές ανάγκες της παράστασης. Θα πρέπει να επισημάνουμε ότι πολλές θεατρικές αφίσες, όπως και πολλά από τα εξώφυλλα των προγραμμάτων, έχουν φιλοτεχνηθεί από τους σκηνογράφους της παράστασης, κάποιοι από τους οποίους ήταν γνωστοί ζωγράφοι.

Η εποχή του διαδικτύου διευκόλυνε πολύ την πρόσβαση στην πληροφορία για οποιαδήποτε παράσταση ή συντελεστή της, αποκαλύπτοντας ένα μεγάλο πεδίο συνδυαστικών πληρο-

[7] Πρόγραμμα της παράστασης *Τότενφλος – Η σχεδία των νεκρών* (1997) του Huns Harald Muller. Βλ. Αρχείο προγραμμάτων του Κέντρου Μελέτης και Έρευνας του Ελληνικού Θεάτρου – Θεατρικό Μουσείο (ΚΜΕΕΘ) 1997/290/12733.

[8] Αρχείο ΚΜΕΕΘ 2002/63/15095.

[9] Αρχείο ΚΜΕΕΘ 2001/71/14513.

[10] Το θέμα των θεατρικών αφισών επεξεργάζεται εμπεριστατωμένα ο υποψήφιος διδάκτορας του Τμήματος Θεάτρου του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης Χρόνης Γιαννικόπουλος, στο πλαίσιο διδακτορικής διατριβής που βρίσκεται σε εξέλιξη.

φοριών με άπειρες σχεδόν ερευνητικές δυνατότητες. Η έκρηξη της ψηφιοποίησης εμπλούτισε τη θεατρολογική έρευνα[11] με χιλιάδες πληροφορίες και συντόμευσε τον απαιτούμενο χρόνο έρευνας και αναζήτησης. Δημιουργήθηκαν πολλές βάσεις δεδομένων θεατρικών αρχείων με ελεύθερη προσβασιμότητα σε κάθε χρήστη του διαδικτύου.[12] Ενδεικτικά αναφέρω ενεργούς ιστότοπους αρχείων, ιδιαιτέρως χρήσιμους για τους ερευνητές, αλλά και τον οποιονδήποτε ενδιαφερόμενο:

- Αρχείο Εθνικού θεάτρου: http://www.n-t.gr/el/archive
- Αρχείο Θεατρικού Οργανισμού Κύπρου (Θ.Ο.Κ.): http://www.thoc.org.cy
- Αρχείο Κρατικού θεάτρου Βορείου Ελλάδος: http://www.ntng.gr
- Αρχείο Παραστάσεων Θέατρο Τέχνης Κάρολου Κουν: http://www.theatro-technis.gr
- Αρχείο παραστάσεων Αρχαίου δράματος (APGRD), University of Oxford: http://www.apgrd.ox.ac.uk/
- Βιβλιοθήκη Τμήματος Θεάτρου Αριστοτέλειου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης: http://www.thea.auth.gr
- «Πέργαμος» Ψηφιακή βιβλιοθήκη Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών: http://pergamos.lib.uoa.gr
- Ελληνικό Ιστορικό και Λογοτεχνικό Αρχείο ΕΛΙΑ (MIET): http://www.elia.org.gr/digitized-collections/performing-arts/theater/
- Ευρωπαϊκό Δίκτυο Έρευνας και Τεκμηρίωσης Παραστάσεων Αρχαίου Ελληνικού Δράματος (European Network of Research and Documentation of Ancient Greek Drama Performances Arc-Net - Parodos)
- Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδας «Λίλιαν Βουδούρη»: http://www.mmb.org.gr

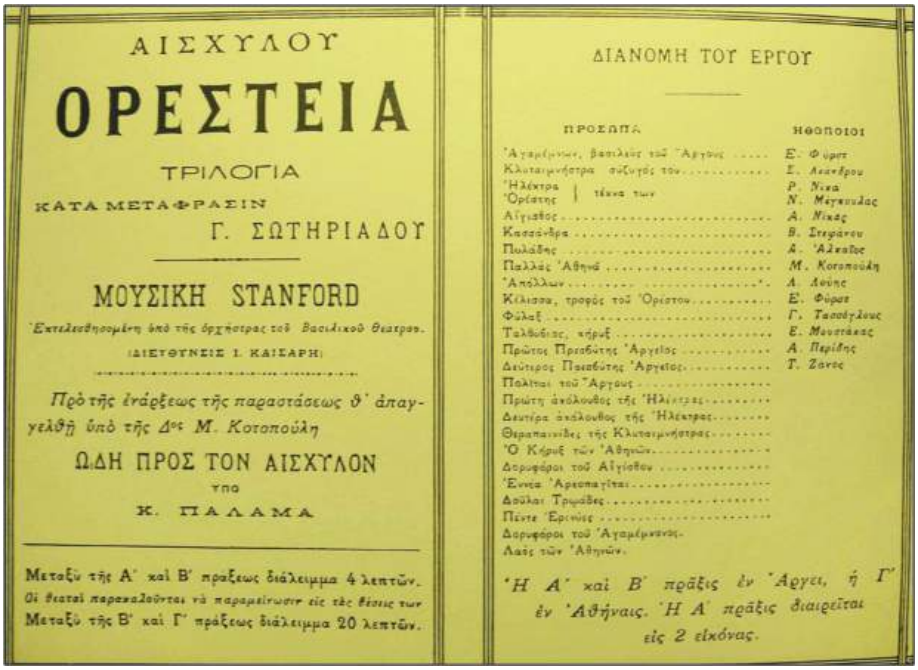
Στις μέρες μας το έντυπο θεατρικό πρόγραμμα δεν είναι απαραίτητο, διότι ο θεατής ανά πάσα στιγμή έχει τη δυνατότητα, ακόμα και από το κινητό του τηλέφωνο, να βρει όλες τις πληροφορίες για οποιαδήποτε παράσταση, όπως επίσης και να δει το απαραίτητο teaser trailer ή promo video της παράστασης. Το promo video προστίθεται ως ένα νέο υλικό, επικοινωνιακό μέσο που αφήνει το δικό του στίγμα και το οποίο θα πρέπει να μελετηθεί, κυρίως όσον αφορά στον επικοινωνιακό κώδικα με τον οποίον απευθύνεται στους θεατές και ο οποίος πολλές φορές δεν συνάδει με την ουσία ή την αισθητική της παράστασης.

Προφανώς η ψηφιακή εποχή έδωσε νέα τροπή στη μελέτη των παλαιών προγραμμάτων με τη δυνατότητα των συνδυαστικών πληροφοριών για τις καλλιτεχνικές δράσεις θιάσων, θεάτρων και καλλιτεχνών. Το θεατρικό πρόγραμμα είναι ένα «μνημονικό αντικείμενο». Οι συλλογές προγραμμάτων και τα αρχεία λειτουργούν ως τόποι ιστορικής αποκατάστασης και μνήμης. Ωστόσο το θεατρικό πρόγραμμα ως τεκμήριο δεν αποτελεί αλάνθαστο ερευνητικό υλικό. Τα θεατρικά προγράμματα δεν «μιλούν» στον ερευνητή από μόνα τους. Επιβεβαιώνουν το γεγονός της παράστασης, πολλές φορές καλύπτοντας το κενό ενός μέγιστου ιστορικού και

[11] Βάλτερ Πούχνερ, «Διεθνής κατάσταση και προοπτική: δ) Ιστοριογραφία του θεάτρου» στον τόμο *Η επιστήμη του θεάτρου στον 21ο αιώνα, σύντομος απολογισμός και σκέψεις για προοπτικές*, Αθήνα, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Πατρών, Κίχλη, 2014, σσ. 40-55.

[12] Για έναν πληρέστερο κατάλογο με χρήσιμους για τη θεατρολογική έρευνα ιστότοπους και φορείς στην Ελλάδα και το εξωτερικό βλ. Μαυρολέων, «Η έρευνα στο διαδίκτυο» στον τόμο *Η έρευνα στο θέατρο*, σσ. 222-296.

ερευνητικού ενδιαφέροντος. Η μελέτη των θεατρικών προγραμμάτων δεν μας συνδέει απευθείας με την παράσταση, αλλά διανοίγει μια ενδιαφέρουσα οδό για αισθητικούς, καλλιτεχνικούς, πολιτιστικούς, θεατρολογικούς, πολλές φορές και πολιτικούς στοχασμούς. Βεβαίως οι αρχειακές πρακτικές διέπονται από τις μεθόδους ενός γραφειοκρατικού, διοικητικού και οργανωτικού μηχανισμού, ο οποίος απαραίτητα υιοθετεί ορθολογικές επιστημονικές μεθόδους.[13] Απαιτείται αποστασιοποίηση, πεζότητα και κυριολεξία, έτσι ώστε η έρευνα να μην αποκλείσει περιθωριακές ή ελάσσονες θεατρικές ομάδες, παραστάσεις και πρόσωπα, ή δευτερεύουσας σημασίας, σε σχέση με το θεατρικό γεγονός, πληροφορίες. Γενικότερα τα καλλιτεχνικά αρχεία αποτελούν την απεικόνιση μιας πολιτικής και πολιτισμικής κουλτούρας που αναπτύχθηκε στον δημόσιο χώρο,[14] ανασύροντας τις ανθρώπινες σχέσεις των καλλιτεχνών, αλλά και των θεατών με την παράσταση. Η πληροφορία που ανασυγκροτείται συνδυαστικά εναποτίθεται στο αρχείο και αποτελεί εντεταλμένη απόδειξη της ταυτότητας της παράστασης και της θέσης που της αναλογεί στη θεατρική ιστορία. Το μεγάλο ενδιαφέρον στην αρχειακή έρευνα μέσω των θεατρικών προγραμμάτων αποκάλυψε σημαντικά στοιχεία που δεν αφορούν μόνο τη θεατρική ιστορία. Τα αρχεία προγραμμάτων συνδέονται με μηχανισμούς ενεργοποίησης μνήμης, αλλά και με την ίδια τη συγγραφή της ιστορίας. Μέσα από την ιστορία των θεατρικών προγραμμάτων μπορεί κανείς να εντοπίσει τις συνδέσεις της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου με το γενικότερο κοινωνικοπολιτικό ιστορικό γίγνεσθαι. Ο Γ. Πεφάνης προσδιορίζοντας την έννοια του θεάτρου επισημαίνει τον «χρόνο που παρεμβάλλεται αυτόνομος μέσα στον ρέοντα χρόνο μιας κοινωνίας ή μιας ιστορικής περιόδου».[15] Ενδεικτικά θα αναφερθώ σε τρεις χαρακτηριστικές περιπτώσεις:



ΑΙΣΧΥΛΟΥ

ΟΡΕΣΤΕΙΑ

ΤΡΙΛΟΓΙΑ

ΚΑΤΑ ΜΕΤΑΦΡΑΣΙΝ

Γ. ΣΩΤΗΡΙΑΔΟΥ

ΜΟΥΣΙΚΗ STANFORD

Ἐκτελεσθησομένη ὑπὸ τῆς ὀρχήστρας τοῦ Βασιλικοῦ Θεάτρου.

(ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ Ι. ΚΑΙΣΑΡΗ)

Πρὸ τῆς ἐνάρξεως τῆς παραστάσεως ὁ' ἀπαγγελθῇ ὑπὸ τῆς Δος Μ. Κοτοπούλη

ΩΔΗ ΠΡΟΣ ΤΟΝ ΑΙΣΧΥΛΟΝ

τοῦ

Κ. ΠΑΛΑΜΑ

Μεταξὺ τῆς Α' καὶ Β' πράξεως διάλειμμα 4 λεπτῶν.
Οἱ θεαταὶ παρακαλοῦνται νὰ παραμείνωσιν εἰς τὰς θέσεις των
Μεταξὺ τῆς Β' καὶ Γ' πράξεως διάλειμμα 20 λεπτῶν.

ΔΙΑΝΟΜΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

ΠΡΟΣΩΠΑ	ΗΘΟΠΟΙΟΙ
Ἀγαμέμνων, βασιλεὺς τοῦ Ἄργους	Ε. Φύρτ
Κλυταιμνήστρα σύζυγός του	Σ. Λεανδρου
Ἠλέκτρα, τέκνα των	Ρ. Νικα
Ὀρέστης, τέκνα των	Ν. Μάγκουλας
Αἴγισθος	Α. Νικας
Κασσάνδρα	Β. Στεφάνου
Πυλάδης	Δ. Ἀλκαῖος
Παλλὰς Ἀθηνᾶ	Μ. Κοτοπούλη
Ἀπόλλων	Α. Λούης
Κίλισσα, τροφὸς τοῦ Ὀρέστου	Ε. Φύρστ
Φύλαξ	Γ. Τασούλους
Ταλθύβιος, κήρυξ	Ε. Μουστάκας
Πρῶτος Πρεσβύτης Ἀργείος	Α. Περίδης
Δεύτερος Πρεσβύτης Ἀργείος	Τ. Ζάνος
Πολῖται τοῦ Ἄργους	
Πρώτη ἀκόλουθος τῆς Ἠλέκτρας	
Δευτέρα ἀκόλουθος τῆς Ἠλέκτρας	
Θεραπαινίδες τῆς Κλυταιμνήστρας	
Ὁ Κήρυξ τῶν Ἀθηνῶν	
Δορυφόροι τοῦ Αἰγίσθου	
Ἔννοια Ἀρεοπαγῖται	
Δοῦλαι Τρῳάδες	
Πέντε Ἐρινύες	
Δορυφόροι τοῦ Ἀγαμέμνονος.	
Λαὸς τῶν Ἀθηνῶν.	

Ἡ Α' καὶ Β' πρᾶξις ἐν Ἄργει, ἡ Γ' ἐν Ἀθήναις. Ἡ Α' πρᾶξις διαιρεῖται εἰς 2 εἰκόνας.

Εικ. 2. Πρόγραμμα της παράστασης *Ορέστεια* του Αισχύλου,
Βασιλικό Θέατρο 1903. Αρχείο ΚΜΕΕΘ 225/3/8946.

[13] Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Εισαγωγή στη θεατρική βιβλιογραφία και πληροφόρηση*, πανεπιστημιακές σημειώσεις, Αθήνα, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Φιλοσοφική Σχολή, ΕΚΠΑ, 2003.

[14] Ελένη Καραμπά, *Η τέχνη του αρχείου*, διδακτορική διατριβή, Πάτρα, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Πανεπιστήμιο Πατρών, 2011, σσ. 226-286, στο http://nemertes.lis.upatras.gr/jspui/bitstream/10889/5665/1/Nimertis_Karampa%28arch%29.pdf (ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 29/6/2019).

[15] Γιώργος Πεφάνης, *Το Θεατρικό. Σκιαγράφηση μιας φαινομενολογικής Θεατρολογίας*, Αθήνα, Δωδώνη, 1991, σ. 27.

Στην πρώτη περίπτωση (Εικ. 2) αναφέρομαι στο πρόγραμμα της πρώτης παράστασης της *Ορέστειας* του Αισχύλου από τον θίασο του Βασιλικού Θεάτρου που προκάλεσε τα «Ορεστειακά επεισόδια» τον Νοέμβριο του 1903 στην Αθήνα, με συγκρούσεις διαδηλωτών με την αστυνομία και έναν νεκρό. Η γλώσσα της παράστασης αποτυπώνει την είσοδο των δημοτικιστών στο Βασιλικό Θέατρο, θέμα που εξόργισε τον πανεπιστημιακό καθηγητή και μεγάλο αντίπαλο της δημοτικής, Γεώργιο Μιστριώτη, ο οποίος κατηγορήθηκε ως υποκινητής των επεισοδίων. Την εποχή που το γλωσσικό ζήτημα στην Ελλάδα αποτελούσε φλέγον εθνικό θέμα η διοίκηση του Βασιλικού Θεάτρου ανέθεσε στον δημοτικιστή ποιητή Κωστή Παλαμά να γράψει ποίημα προς τιμή του μεγάλου τραγικού. Όπως βλέπουμε από το πρόγραμμα,[16] το ποίημα με τίτλο «Ωδή προς τον Αισχύλον», το οποίο απήγγειλε η νεαρή τότε ηθοποιός Μαρίκα Κοτοπούλη, αποτέλεσε το προοίμιο της πρώτης παράστασης της αισχυλικής τριλογίας (επρόκειτο για γερμανική συμπτυγμένη εκδοχή της τριλογίας), η οποία παρουσιάστηκε σε μία μεικτή γλώσσα σε μετάφραση του καθηγητή Γεώργιου Σωτηριάδη.[17]

ΘΕΑΤΡΟΝ ΒΑΡΙΕΤΕ

ΘΙΑΣΟΣ ΡΟΖΑΛΙΑΣ ΝΙΚΑ-Ε. ΦΥΡΣΤ

Κυριακή 15)28 Νοεμβρίου 1920

ὥρα 2 8 μ. μ.

ΥΠΟ ΤΗΝ ΠΡΟΣΤΑΣΙΑΝ

τοῦ ἀρχηγοῦ τῆς Στρατιωτικῆς

ἀποστολῆς

ΑΝΤΙΣΤΡΑΤΗΓΟΥ

Κ^ΟΥ ΚΑΤΕΧΑΚΗ

ΕΚΤΑΚΤΟΣ ΕΥΕΡΓΕΤΙΚΗ ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΣ

ὑπὲρ τῶν

ΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΣΧΟΛΩΝ

ΜΑΚΡΟΧΩΡΙΟΥ

Εικ. 3. Πρόγραμμα του θιάσου Ρ. Νίκα–Ε. Φυρστ, Θέατρο Βαριετέ. Αρχείο 15)28/11/1920 ΚΜΕΕΘ 22/45/1452.

Στη δεύτερη περίπτωση (Εικ. 3), μελετώντας το πρόγραμμα του θιάσου της Ροζαλίας Νίκα και του Εδμόνδου Φυρστ (1920),[18] αντιλαμβανόμαστε τη συμβολή του βενιζελικού αντιστράτηγου Γεώργιου Κατεχάκη (θρυλικού καπετάν Ρούβα)[19] στην ευεργετική παράσταση που δόθηκε στο Θέατρο Βαριετέ 15)28 Νοεμβρίου. Παρενθετικά αναφέρω ότι η διπλή ημερομηνία

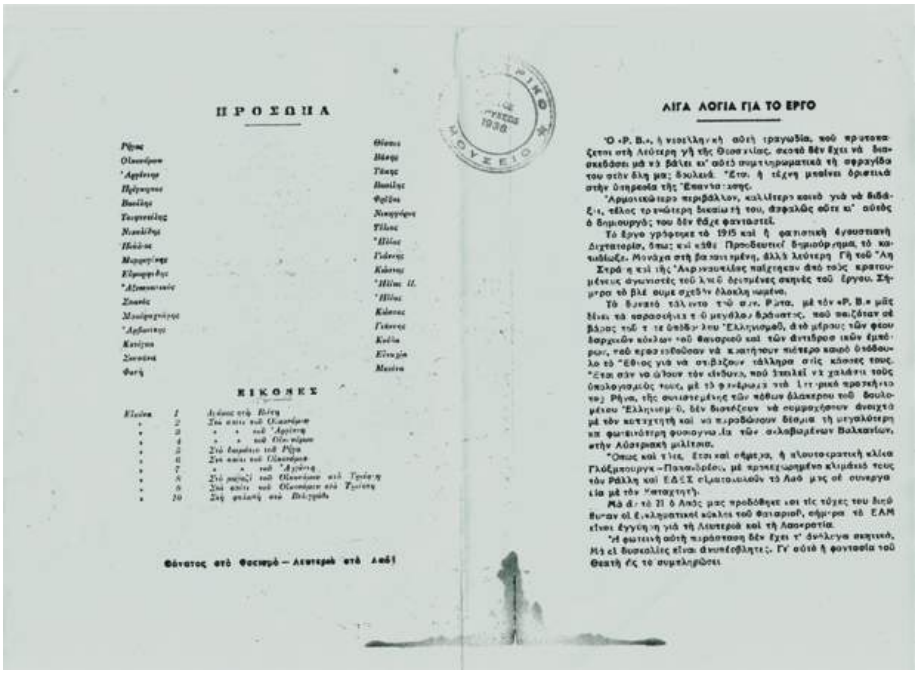
[16] Αρχείο ΚΜΕΕΘ 225/3/8946.

[17] Gonda Van Steen, "You unleash the tempest of tragedy: The 1903 Athenian Production of Aeschylus", στο Lorna Hardwick, Christopher Stray (ed.), *A companion to Classical Receptions*, Blackwell, 2008, σσ. 360-372· Άννα Μαυρολέων, «Οι γλωσσικές συμπλοκές και η *Ορέστεια* του Βασιλικού Θεάτρου (1903)», στον τόμο: *Περί Αναβίωσης. Από τους αρχαίους μύθους στους μύθους της θεατρικής ιστορίας*, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, 2016, σσ. 57-107.

[18] Αρχείο ΚΜΕΕΘ 22/45/1452.

[19] Ο Γ. Κατεχάκης ως καπετάν Ρούβας ηγήθηκε του σώματος εθελοντών Κρητών που πήρε μέρος στον Μακεδονικό Αγώνα.

καταγράφει τη διαφορά των 13 ημερών που σηματοδοτούσε η μετάβαση από το Ιουλιανό (παλιό) ημερολόγιο στο Γρηγοριανό (νέο). Η επισήμανση αυτή καταγράφεται πολύ συχνά στα προγράμματα της εποχής εκείνης.[20] Ο αντιστράτηγος Κατεχάκης, μετά τη συμμετοχή του στο «Κίνημα Εθνικής Αμύνης» του Ελευθερίου Βενιζέλου στη Θεσσαλονίκη, ανέλαβε τη στρατιωτική διοίκηση αποστολής στην Κωνσταντινούπολη. Το πρόγραμμα αναφέρει ότι η ευεργετική παράσταση που διοργανώθηκε τελεί «υπό την προστασία» του και είχε στόχο να ενισχύσει τα ελληνικά σχολεία του Μακροχωρίου της Κωνσταντινούπολης.



ΠΡΟΣΩΠΑ

ΕΙΚΟΝΕΣ

ΛΙΓΑ ΛΟΓΙΑ ΓΙΑ ΤΟ ΕΡΓΟ

Εικ. 4. Πρόγραμμα της παράστασης *Ρήγας Βελεστινλής* του Β. Ρώτα, ΕΠΟΝ Θεσσαλίας, Αύγουστος 1944. Αρχείο ΚΜΕΕΘ 240Α/92.

Στην τρίτη περίπτωση (Εικ. 4), έχουμε το πρόγραμμα της παράστασης του θιάσου της ΕΠΟΝ[21] Θεσσαλίας που είχε ιδρύσει ο Βασίλης Ρώτας. Στο πλαίσιο της Πανθεσσαλικής Συνδιάσκεψης[22] παρουσιάστηκε το έργο του *Ρήγας Βελεστινλής*[23] τον Αύγουστο του 1944. Στη διανομή βλέπουμε δίπλα στα ονόματα των ρόλων μικρά ονόματα που χρησιμοποιούσαν οι επονίτες ηθοποιοί του Ρώτα για λόγους ανωνυμίας. Ο Ρώτας στο βιβλίο του *Θέατρο και Αντίσταση* σημειώνει ότι πρωταγωνιστής στον ρόλο του Ρήγα ήταν ο «Θέσπις», αντάρτικο όνομα του ηθοποιού Γιώργου Δήμου,[24] καθώς και πολλές πληροφορίες για την περιοδεία του έργου στα χωριά της Θεσσαλίας.[25] Στο σημείωμα που βρίσκεται στη δεύτερη σελίδα του προγράμματος γίνεται αναφορά στη στράτευση της τέχνης στους μεγάλους αγώνες (προφανώς πρόκειται για

[20] Μαυρολέων, «Παράσταση: αναγραφή διπλής ημερομηνίας», στον τόμο: *Η έρευνα στο θέατρο*, σσ. 33-35.

[21] Πέτρος Ανταίος, *Συμβολή στην Ιστορία της ΕΠΟΝ*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1977· Ιστορικό Αρχείο Νεολαίας (ΙΑΕΝ) http://www.iaen.gr (ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 29/6/2019).

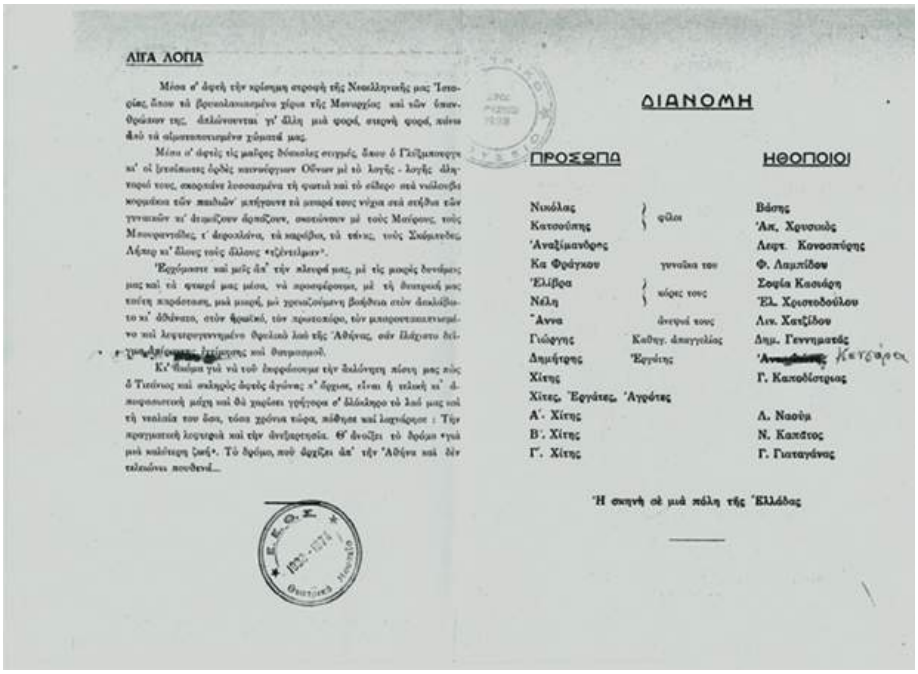
[22] Ευάγγελος Μαχαίρας, *Η τέχνη της αντίστασης*, Αθήνα, Προσκήνιο, 2008.

[23] Βασίλης Ρώτας, *Θέατρο και αντίσταση*, Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα, 1981, σ. 14.

[24] Ρώτας, *Θέατρο και αντίσταση*, σσ. 30-31.

[25] Δηώ Καγγελάρη, *Ελληνική Σκηνή και Θέατρο της Ιστορίας, 1936-1944. Οι θεσμοί και οι μορφές*, διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Φιλοσοφική Σχολή, Τομέας Μεσαιωνικών και Νέων Ελληνικών Σπουδών, 2003, σσ. 202-205.

κείμενο του Ρώτα): «το έργο δεν έχει σκοπό να διασκεδάσει αλλά να βάλει τη σφραγίδα του στην όλη μας δουλειά». Και παρακάτω υπογραμμίζει: «η φωτεινή αυτή παράσταση δεν έχει τα ανάλογα σκηνικά, οι δυσκολίες είναι ανυπέρβλητες. Γι' αυτό η φαντασία του θεατή ας το συμπληρώσει».[26] Το πρόγραμμα μάλιστα έχει ένα σημαντικό τυπογραφικό λάθος: αντί 1944 αναγράφεται 1914. Στον ίδιο φάκελο του Κέντρου Μελέτης και Έρευνας του Ελληνικού Θεάτρου – Θεατρικό Μουσείο, με αρίθμηση 240, βρίσκεται και άλλο ένα πρόγραμμα του Εκπολιτιστικού Θεατρικού Ομίλου –Συμβουλίου Περιοχής Θεσσαλίας– ΕΠΟΝ. Μερικούς μήνες μετά την παράσταση του Ρώτα, με ημερομηνία 22 Δεκεμβρίου 1944, παρουσιάζεται το έργο *Για μια καλύτερη ζωή* στην αίθουσα «Κύματα» (Εικ. 5). Με χειρόγραφη σημείωση αναφέρεται ως πόλη ο Βόλος και οι ημερομηνίες παράστασης 25.12.1944-4.1.1945. Ως συγγραφέα το πρόγραμμα αναφέρει τον «συναγωνιστή Βάση»[27] και σε παρένθεση αναγράφεται το όνομα Στέλιος Μητρόπουλος. Στο σημείωμα του θιάσου επισημαίνεται η ενίσχυση του αγώνα των Δεκεμβριανών. Το σημείωμα καταλήγει: «θα ανοίξει τον δρόμο για μια καλύτερη ζωή. Το δρόμο που αρχίζει από την Αθήνα και δεν τελειώνει πουθενά...».[28]



ΛΙΓΑ ΛΟΓΙΑ

Μέσα σ' άφησε την κρύσπμη στροφή της Νεοελληνικής μας Ιστορίας, όπου τα βρυκολακιασμένα χέρια της Μαυραχίας και των όπων. Θρόνων της, ξαλύνονται γι' άλλη μιά φορά, στερνή φορά, κάνω δηλ τα αίματοποτισμένα χώματά μας.

Μέσα σ' άφησε τις μαύρες δύσκολες στιγμές, όπου ο Γελζιμπουρτς κι' οι ξενόδουλες δρδές κατσούρτων Οθνων μι το λογές - λογές άλητορά τους σκορπάνε λυσσασμένα τη φωτιά και το σίδερο στά γαλάζια κορμάκια των παιδιών' μπήγουνε τα μαυρά τους νύχια στά στέβια των γυναικών κι' ατιμάζουν άρπαζουν, σκοτώνουν μι τους Μαύρους τους Μουσουντάλες, τ' άφορλόγια, τα καρύδια, τα γάιδ, τους Σκάμπεδες, Λάμπρο κι' άλους τους άλλους «ξέντελμον».

Έρχόμαστε καί μείς δά' τήν πλευρά μας, μι τις μικρές δυνάμεις μας καί τά φτωχά μας μέσα, νά προσφέρουμε, μέ τή θυσιαστική μας τούτη πάρόσταση, μιά μικρή, μά χρειαζούμενη βοήθεια στον ξαλύβιο το κι' άθάνατο, στόν ήρωϊκό, τόν πρωτοπόρο, τόν μπορουτοπαιτισμένο καί λευκφορογεννημένο θρακικό λαό της Αθήνας, σάν ήλάχιστο δείγμα [illegible] καί θαυμασμού.

Κι' θαύμα γιά νά τού ξεφράσουμε τήν άλύσπτη πίστη μας πώς ό Τιτάνιος καί σκληρός άγώνας κ' έρχεται, είναι ή τελική κι' άπομαστική μάχη καί θά χαρώσει γρήγορα σ' άλάκαιρο το λαό μας καί τή νεολαία του δλο, τόσα χρόνια τώρα, πάθημα καί λαχτάρησε : Τήν πραγματική λευτεριά καί τήν άνεξαρτησία. Θ' άνοιξει το δρόμο «γιά μιά καλύτερη ζωή». Το δρόμο, πού άρχίζει άπ' τήν Αθήνα καί δέν τελειώνει πουθενά...

ΔΙΑΝΟΜΗ

ΠΡΟΣΩΠΑ		ΗΘΟΠΟΙΟΙ
Νικόλας	} φίλοι	Βάσης
Κατσούπης		Άπ. Χρυσούς
Άναξίμανδρος		Λευτ. Κονοσπύρης
Κα Φράγκου	γυναίκα του	Φ. Λαμπίδου
Έλίβρα	} κόρες τους	Σοφία Κασιάρη
Νέλη		Έλ. Χρισταδούλου
Άννα	άνεψιά τους	Λιν. Χατζίδου
Γιώργης	Καθηγ. άπαγγελίας	Δημ. Γεννηματάς
Δημήτρης	Έργάτες	Άναγνώστης Κατσαρός
Χίτης		Γ. Καπολίστριας
Χίτες. Έργάτες. Άγρότες		
Α'. Χίτης		Λ. Ναούμ
Β'. Χίτης		Ν. Καπάτος
Γ'. Χίτης		Γ. Γιαταγάνος

Η σκηνή σε μιά πόλη της Ελλάδας

Εικ. 5. Πρόγραμμα της παράστασης *Για μια καλύτερη ζωή* του Βάση (Στέλιος Μητρόπουλος), Αίθουσα Κύματα, Εκπολιτιστικός Θεατρικός Όμιλος Συμβουλίου Περιοχής Θεσσαλίας – ΕΠΟΝ, 22.12.2044, Αρχείο ΚΜΕΕΘ 240Α/91.

Η πρόθεση των θιάσων που οδήγησε στη δημιουργία των θεατρικών προγραμμάτων δεν αφορούσε αρχικά τη θεατρολογική έρευνα. Για τον λόγο αυτό, τα αρχεία θεατρικών προγραμμάτων, όπως βέβαια και όλων των ειδών τα αρχεία, χαρακτηρίζονται από «απείθεια» και «ανυποταξία». Η δυναμική της έρευνας στα θεατρικά προγράμματα έγκειται, όχι μόνο στην

[26] Πρόγραμμα παράστασης *Ρήγας Βελεστινλής*, Β. Ρώτα, Θεατρικός Όμιλος ΕΠΟΝ Θεσσαλίας, Αύγουστος 1944, Αρχείο ΚΜΕΕΘ 240^{Α}/92.

[27] Αναφορά στο όνομα Βάσης έχουμε και στη διανομή του *Ρήγα Βελεστινλή*, όπου ο Βάσης έπαιζε τον ρόλο του Οικονόμου (Εικ. 4). Προφανώς πρόκειται για το ίδιο πρόσωπο.

[28] Πρόγραμμα παράστασης *Για μια καλύτερη ζωή*, Βάσης (Σ. Μητρόπουλος), Εκπολιτιστικός Θεατρικός Όμιλος –Συμβουλίου Περιοχής Θεσσαλίας– ΕΠΟΝ, 22/12/2044, Αρχείο ΚΜΕΕΘ 240^{Α}/91.

άντληση, αλλά κυρίως στην παραγωγή πληροφοριών και νέων αρχείων. Η μεγάλη αξία της αρχειακής πρακτικής είναι η σύνδεση φαινομενικά ασύνδετων στοιχείων και των εντυπωσιακών πορισμάτων στα οποία μπορεί να οδηγήσει. Άλλωστε η ανάλυση των τεκμηρίων αποτέλεσε τον ακρογωνιαίο λίθο στον οποίο βασίστηκε η κριτική της επιστημολογικής ακεραιότητας,[29] όπου η ενδελεχής έρευνα των στοιχείων που διασώζονται ως μνήμες επηρεάζουν την αντίληψη για το ιστορικό γεγονός και διαμορφώνουν το ίδιο το «ιστορικό αφήγημα».

Κάθε πρόγραμμα αναφέρεται σε τουλάχιστον μία παράσταση, αποτυπώνοντας το ίχνος της δομής της. Τα θεατρικά προγράμματα σε πολλές περιπτώσεις ενισχύουν και ερμηνεύουν τη δημόσια μνήμη, έτσι ο ερευνητής συνδέει με την αρχειακή φόρμα την ίδια την τέχνη του θεάτρου και τους ιστορικούς στοχασμούς που δημιούργησε. Η έρευνα έχει αποδείξει ότι η μελέτη μεγάλων αρχείων δεν αντανακλά μόνο την κοινωνία, αλλά την αναπαράγει.[30] Η μεγάλη βαρύτητα του δημόσιου χαρακτήρα των αρχείων θεατρικών προγραμμάτων, παρά τον ιδιωτικό χαρακτήρα των συλλογών και τις ελλείψεις των επίσημων αρχείων, έρχεται να ανασυστήσει το χαμένο κομμάτι της θεατρικής ιστορίας, τόσο της επίσημης, όσο και της δημόσιας, και να αναδείξει την πολιτισμική ταυτότητα μιας ιστορικής φάσης της κοινωνίας[31]. Η εισβολή τού μη αναστρέψιμου χρόνου προφανώς δεν αφήνει τίποτε άθικτο. Όλα τα δεδομένα υπόκεινται σε διαρκή μετασχηματισμό, αναδιάταξη, μετατόπιση και παραμόρφωση αποκαλύπτοντας μία διασπορά γεγονότων, ιστοριών, προσώπων, πληροφοριών, κειμένων, λόγων, όπου η ταξινόμησή τους και η ενδελεχής έρευνα και παρατήρηση ερμηνεύει το συλλογικό «εμείς»[32] και στην ουσία αναδύει την «επικαλυμμένη καταγωγή» που παρατηρούσε ο M. Foucault[33] στις έρευνες των αρχείων που μελετούσε.[34] Ο J. Derrida στη μελέτη του *Η έννοια του αρχείου*[35] θεωρεί ότι κάθε αρχείο αναφέρεται στην αποτύπωση απαρχής και τέλους που διαμορφώνει τα «ιστορικά υποκείμενα». Τα αρχεία θεατρικών προγραμμάτων συνιστούν αποτέλεσμα δομών και ως «ίχνη» αναπαράγουν τη σχέση του θεατή, του καλλιτέχνη και του ερευνητή με την παράσταση, όπου το έντυπο πρόγραμμα μεταμορφώνεται ως εικονικός «θεατρικός τόπος».

Το ζήτημα της γνώσης και της «αρχαιολογίας της γνώσης» αποτελεί κομβικό σημείο για τη σύσταση του κάθε αρχείου και αξιολογεί τη σημασία της γενεαλογίας των αρχείων, όπου θα έπρεπε να αναζητείται η δυναμική σχέση της έννοιας του *local* με την έννοια του *global*, στην

---

[29] Paul Recoeur, *Η μνήμη, η ιστορία, η λήθη*, μτφρ. Ξενοφών Κομνηνός, Αθήνα, Ίνδικτος, 2013. Επίσης βλ. του ιδίου «Εξήγηση και κατανόηση. Σχετικά με μερικές αξιοσημείωτες διασυνδέσεις ανάμεσα στη θεωρία του κειμένου, τη θεωρία της δράσης και τη θεωρία της ιστορίας», στον τόμο: *Δοκίμια ερμηνευτικής*, μτφρ. Αλέκα Μουρίκη, Αθήνα, Μορφωτικό Ινστιτούτο Αγροτικής Τράπεζας, 1990, σσ. 199-218.

[30] Louis Althousser, *Το υπόγειο ρεύμα του υλισμού της συνάντησης*, μτφρ. Τάσος Μπέτζελος, Αθήνα, Εκτός γραμμής, 2018.

[31] «Ξέρουμε ότι η Ιστορία είναι όντως η πιο λόγια, η πιο αφυπνισμένη, ίσως η πιο φραγμένη περιοχή της μνήμης μας, εξίσου όμως είναι το βάθος απ' όπου αναδύονται τα όντα για να υπάρξουν και να λάμψουν πρόσκαιρα». Βλ. Michel Foucault, *Οι λέξεις και τα πράγματα. Μια αρχαιολογία των επιστημών του ανθρώπου*, μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης, Αθήνα, Γνώση, 1988, σ. 306.

[32] Κωστής Παπαγιώργης, *Περί μνήμης*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2018.

[33] «Αρχικά επειδή βλέπουμε μέχρι ποιου σημείου έχει απαλλαγεί από εκείνο που, πρόσφατα ακόμα, συγκροτούσε τη φιλοσοφία της ιστορίας, και από τις ερωτήσεις που έθετε (αναφορικά με την ορθολογικότητα ή την τελεολογία του γίγνεσθαι, τη σχετικότητα της ιστορικής γνώσης, τη δυνατότητα να ανακαλύψουμε ή να συγκροτήσουμε ένα νόημα στην αδράνεια του παρελθόντος και στη μη περατωμένη ολότητα του παρόντος)». Βλ. Michel Foucault, *Η αρχαιολογία της γνώσης*, μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης, Αθήνα, Εξάντας, 1987, σ. 21.

[34] Ο Foucault δεν μελέτησε θεατρικά αρχεία, ωστόσο η έρευνά του σε αρχεία ασύλων, φυλακών κ.λπ. έθεσε πολλά μεθοδολογικά θέματα.

[35] Jacques Derrida, *Η έννοια του αρχείου*, Αθήνα, Εκκρεμές, 1996.

περίπτωσή μας του τοπικού με το παγκόσμιο θέατρο. Τα σύγχρονα αρχεία και η θεσμοθέτησή τους αποτελούν μια ανεξάντλητη πηγή πληροφοριών που απεικονίζει μια ελεύθερη δημοκρατική κοινωνία. Ο Foucault επεσήμανε ότι οι ανελεύθερες κοινωνίες αποκρύπτουν τα αρχεία και δεν επιτρέπουν την προσβασιμότητα σε αυτά. Αυτό που δεν είχε την ευκαιρία να παρατηρήσει, ίσως, είναι ότι στις κοινωνίες σε κρίση «κλειδώνονται» αρχεία ως σωροί χαρτιών με άχρηστες παλιές πληροφορίες.

Συμπερασματικά, καταλήγω ότι τα αρχεία έντυπων θεατρικών προγραμμάτων έχουν δημόσιο χαρακτήρα και τα κοινωνικά σύνολα, στην περίπτωσή μας θεατρολόγοι, ερευνητές, καλλιτέχνες, θα έπρεπε να έχουν, και αν δεν έχουν να διεκδικούν, την προσβασιμότητα σε αυτά. Ως τεκμήρια τα θεατρικά προγράμματα αποτελούν ένα από τα σημαντικότερα εργαλεία καταγραφής της θεατρικής ιστορίας, διασφαλίζουν τη μνήμη επιδιώκοντας την επαλήθευση και αξιοποίηση του γεγονότος της παράστασης. Οι συλλογές και τα αρχεία θεατρικών προγραμμάτων γενικότερα αποτελούν μνημεία πολιτιστικής κληρονομιάς και η μελέτη και καταγραφή τους, αποτελεί έργο που αφορά τον δημόσιο βίο, αλλά και τον δημόσιο χώρο.

ΚΩΣΤΑΣ ΚΑΡΑΣΑΒΒΙΔΗΣ

Θεατρικά προγράμματα του θιάσου Κοτοπούλη από την Αίγυπτο (1928 και 1931): Στρατηγικές προώθησης και διαφήμισης, ρεπερτόριο, συντελεστές

Σε λεύκωμα, τμήμα του αρχείου που τηρούσε ο θίασος Κοτοπούλη και που βρίσκεται στην κατοχή του γράφοντος,[1] έχουν διασωθεί επικολλημένα μονόφυλλα και δίφυλλα θεατρικά προγράμματα καθώς και διαφημιστικά έντυπα εν είδει flyers των παραστάσεων από τις περιοδείες του θιάσου στην Αίγυπτο (1928 και 1931). Ο αριθμός τους μάλιστα από την περιοδεία του 1928 (102 θεατρικά προγράμματα και 81 flyers από τα θέατρα Λούνα Παρκ και Μπελβεντέρε της Αλεξάνδρειας, 10 θεατρικά προγράμματα και 3 flyers από το θέατρο Κουρσάαλ του Καΐρου) αποτελεί το μεγαλύτερο συγκεντρωμένο υλικό από μία και μόνο περιοδεία οποιουδήποτε θιάσου στην Αίγυπτο, χωρίς να υπάρχει κάτι αντίστοιχο στις συλλογές του κλειστού μέχρι σήμερα Θεατρικού Μουσείου ή στις συλλογές του Ε.Λ.Ι.Α. Επιπλέον, τα 16 θεατρικά προγράμματα και το 1 δίφυλλο διαφημιστικό έντυπο από το θέατρο Λούνα Παρκ της Αλεξάνδρειας από την περιοδεία του 1931 εμπλουτίζουν ακόμη περισσότερο τις γνώσεις μας για τη δράση του θιάσου Κοτοπούλη σε εστίες της καθ' ημάς Ανατολής που σήμερα έχουν πλέον συρρικνωθεί και δύσκολα θα μπορούσαμε να εντοπίσουμε ιστορικά τεκμήρια της δράσης ελληνικών θιάσων σε αυτές.

Σκοπός της παρούσας μελέτης είναι να παρουσιάσει τις στρατηγικές προώθησης και διαφήμισης που ακολούθησε ο θίασος στις εν λόγω περιοδείες αλλά και να καταδείξει τη διασύνδεση των πρακτικών αυτών με τις επιλογές του θιάσου, τόσο ως προς το ρεπερτόριο όσο και ως προς τους συντελεστές των παραστάσεων, αφού, μεταξύ άλλων, προκύπτει πως ο θίασος αξιοποιούσε μεγάλο αριθμό Αιγυπτιωτών του παροικιακού ελληνισμού (ηθοποιούς αλλά και λοιπούς συντελεστές του θεάτρου). Απώτερος στόχος είναι ο συσχετισμός των συμπερασμάτων που θα προκύψουν με οικονομικές όψεις της λειτουργίας του θιάσου στις περιοδείες.

Στα μέσα της δεκαετίας του 1920 ο θίασος Κοτοπούλη, προκειμένου να διπλασιάσει τις δραστηριότητές του, χωρίζεται σε δραματικό και μουσικό κλιμάκιο. Το ένα παραμένει στην Αθήνα όσο το άλλο περιοδεύει στην επαρχία,[2] ενώ για πρώτη φορά συμβαίνει τα δύο κλιμάκια

[1] Για τη γενική παρουσίαση του συγκεκριμένου λευκώματος, βλ. Κώστας Καρασαββίδης, «Ένα άγνωστο λεύκωμα από το αρχείο του θιάσου Κοτοπούλη (1928-1931)», *Πηγές της έρευνας στη σύγχρονη Ελληνική Θεατρολογία*, *Πρακτικά επετειακού συνεδρίου για τα 20 χρόνια του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών*, Α. Αλτουβά (επιμ.), πρόλογος-εισαγωγή Χ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, Αθήνα, 2021, σσ. 245-252.

[2] Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, «Η Μαρίκα Κοτοπούλη Θιασάρχης» στο *Πρακτικά Συμποσίου: Για τη Μαρίκα Κοτοπούλη και το θέατρο στην Ερμούπολη* (Ερμούπολη Σύρου, Αύγουστος 1994), Αθήνα, Κέντρο Νεοελληνικών

να περιοδεύουν ταυτόχρονα στο εξωτερικό και συγκεκριμένα στην Αίγυπτο, το καλοκαίρι του 1928. Ο Μυράτ αναφέρει χαρακτηριστικά:

> «Μια έκτακτη θεατρική επιχείρηση ετοιμάζεται και πάλιν προς κατάκτησιν της Αιγύπτου. Δύο θίασοι εφοδιάζονται με πλούσιο ρεπερτοριακό πολυποίκιλο υλικό και με όλα τα εκστρατευτικά σκηνοθετικά όπλα – Τραγωδίες – Δράματα – Κωμωδίες – Κωμειδύλλια – Επιθεωρήσεις – Οπερέτες. Οι θίασοι τιτλοφορούνται αμφότεροι "Επιχειρήσεις Χέλμη". Θα στεγασθούνε εις τα δύο θέατρα "Μπελβεντέρε" Αλεξανδρείας και "Λούνα – Παρκ" Ιμπραϊμίας, για μια εξάμηνη καλοκαιρινή σαιζόν. Οι θίασοι θα παίζουν εκ περιτροπής πότε στο ένα και πότε στο άλλο θέατρο. Αι εισπράξεις του δραματικού συγκροτήματος είναι πρωτοφανείς. Θάπρεπε να καταγραφούν σαν ιστορικό φαινόμενο στα χρονικά του θεάτρου. Η οπερέτα αντιθέτως δεν κάλυπτε τα έξοδά της. Παρουσιάζει καθημερινώς έλειμμα. Το συμπληρώνει το δράμα. Είναι η πρώτη φορά που η πρόζα τροφοδοτεί τον μουσικόν τομέα. Συμβαίνει κάτι μαθηματικώς αντίστροφον. Ο ενικός (επιχείρησις) υπερτερεί τον πληθυντικόν (επιχειρήσεις). Μόνον τέσσερες παραστάσεις *Εκάβης*[3] και *Αγαπητικού της Βοσκοπούλας*, κατά τους μετριότατους υπολογισμούς μου έφτασαν περίπου την είσπραξη 2 χιλιάδων λιρών χρυσών Αλεξάνδρεια και Κάιρο. Ομολογώ ότι συχνότατα μου δόθηκε η ευκαιρία να θαυμάσω το δαιμόνιο επιχειρηματικό πνεύμα του συγγαμβρού μου Χέλμη. Αλλά δυστυχώς και οι μεγαλύτεροι και ικανώτεροι στρατηγοί αποτυγχάνουν κάποτε εις τα μεγαλεπίβολα σχέδιά τους.
>
> Δε θα λησμονήσω την κόπωσί μας αλλά και την αγωνία μας για τη διεξαγωγή των παραστάσεων αυτών. Μετά μίαν απογευματινήν εις το "Λούνα – Παρκ" έπρεπε μόλις τελείωνε η παράστασις, ν' αρπάξουμε τις βαλίτζες (sic) μας, μισομακιγιαρισμένοι να μπούμε εις το τραίνο και να σπεύδομε σαν να εκτελούσαμε το Μαραθώνειο δρόμο, για την εσπερινή παράσταση εις το "Μπελβεντέρε". Δοκιμές πρωΐ και απόγευμα τις καθημερινές και κάθε βράδυ αλλαγή έργου. Αλήθεια πόσων ίππων δύναμι πρέπει νάχη αυτό το δόλιο μυαλό για να αντέχη εις την ιλιγγιώδη αυτή "performance"».[4]

Από τη μελέτη του υλικού του αρχείου διαπιστώνουμε τα ακόλουθα σχετικά με τις στρατηγικές προώθησης και διαφήμισης των παραστάσεων:

Α) Ο θίασος, εκτός από τα μονόφυλλα θεατρικά προγράμματα, τυπώνει σε καθημερινή βάση flyers που αναγράφουν τις παραστάσεις που θα παιχτούν και στα δύο θέατρα και από τους δύο θιάσους προς ενημέρωση του κοινού [εικ. 1]. Το όνομα του πρωταγωνιστή που θα

Ερευνών Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών, 1996, σ. 79.

[3] Πέντε παραστάσεις της *Εκάβης* μόνο στην Αλεξάνδρεια, κατά τον Κρίνο Δε Κάστρο, απέφεραν 1.660 λίρες, βλ. Κρίνος Α.Σ. Δε Κάστρο, *Καλλιτεχνικά απομνημονεύματα μιας τριακονταπενταετίας*, Αλεξάνδρεια, τυπ. «Ανατολή», 1948, σ. 47.

[4] Μήτσος Α. Μυράτ, *Ο Μυράτ κ' εγώ. Πενήντα χρόνια ζωή και θέατρο*, Αθήνα, 1950, σσ. 192-193.

«τραβήξει» το κοινό αναγράφεται πάντοτε με κεφαλαία γράμματα, ενώ το όνομα της Μαρίκας Κοτοπούλη αναγράφεται πάντοτε με κεφαλαία και πάντοτε με τυπογραφικά στοιχεία μιας ελαφρώς μεγαλύτερης γραμματοσειράς σε σύγκριση με των υπολοίπων συντελεστών. Επιπλέον, για κάποιες από τις παραστάσεις στις οποίας πρωταγωνιστούσε η Κοτοπούλη διασώζονται και ξεχωριστά flyers με σκίτσα ή φωτογραφίες της από τις παραστάσεις [εικ. 2].

Β) Προς ενίσχυση του μουσικού θιάσου, που οι παραστάσεις του δεν ήταν και τόσο επιτυχείς εισπρακτικά,[5] καταφτάνει η Ολυμπία Καντιώτη-Ριτσιάρδη με τον σύζυγό της, συνθέτη και διευθυντή ορχήστρας, Ιωσήφ Ριτσιάρδη.[6]

Γ) Ο θίασος, αν και πολυπληθέστατος (πάνω από 30 συντελεστές ταξίδεψαν από την Ελλάδα), αξιοποιεί ταυτόχρονα Αιγυπτιώτες επαγγελματίες ή ερασιτέχνες ηθοποιούς, χορευτές, και μουσικούς, κυρίως στον μουσικό θίασο, ενώ διαθέτει αρχήστρα ακόμη και για τον δραματικό θίασο. Στα προγράμματα εντοπίζουμε περισσότερα από 30 επιπλέον ονόματα Ελλήνων ηθοποιών του παροικιακού ελληνισμού, στους οποίους θα πρέπει να προσθέσουμε τους χορευτές των μπαλέτων και τους μουσικούς (μόνο στις παραστάσεις της *Εκάβης* συμμετείχαν 30 μουσικοί).[7] Προφανώς ήταν μια οικονομικότερη λύση του θιάσου από το να έφερνε τους καλλιτέχνες από την Αθήνα, ενώ ταυτόχρονα εξασφάλιζε την έμμεση διαφήμισή του στους κόλπους της αλεξανδρινής κοινωνίας.

Δ) Γίνεται προσπάθεια να συνδεθούν οι παραστάσεις με το κέντρο-Αθήνα και την Ελλάδα, αφού συναντάμε στο υλικό χαρακτηριστικές περιγραφές, όπως: «Η μεγάλη εφετεινή επιτυχία των Αθηνών»,[8] «εδόθη εις τα Αθήνας επί 150 συνεχείς φοράς»,[9] «η Μαρίκα Κοτοπούλη εις το αθάνατον ελληνικόν έργον *Ο αγαπητικός της Βοσκοπούλας*»,[10] «η τελευταία μεγάλη επιτυχία των Αθηνών»,[11] «η τελευταία αθηναϊκή επιτυχία»,[12] «αθηναϊκοί τύποι-αθηναϊκές καντάδες»,[13] «νησιώτικη ηθογραφία: γλέντι, χοροί, τραγούδια, έρωτες, καυγάδες, λαούτα και βιολιά»,[14] «όλη η ελληνική ποιμενική ζωή, ελληνικά τραγούδια, ελληνικοί χοροί».[15]

Ε) Δίνονται ειδικού εθνικού ενδιαφέροντος παραστάσεις, όπως η ευεργετική παράσταση υπέρ της Ελληνικής Κοινότητας Ιβραημίας με τη σύμπραξη της ελληνικής φιλαρμονικής,[16] ή η τιμητική παράσταση για την άφιξη Ελλήνων αεροπόρων στην Αλεξάνδρεια.[17] Οι παραστάσεις αυτές φαίνεται πως πάντοτε πετύχαιναν το σκοπό τους, να τονώσουν δηλαδή τόσο το εθνικό

[5] *Ό.π.*

[6] Ο Δε Κάστρο (βλ. Δε Κάστρο, *Καλλιτεχνικά απομνημονεύματα*) λανθασμένα αναφέρει πως το ζεύγος Ριτσιάρδη ηγούνταν εξαρχής του μουσικού θιάσου μαζί με τον μουσικοσυνθέτη Γ. Βιτάλη. Σύμφωνα με τα θεατρικά προγράμματα, η πρώτη αναγγελία της προσεχούς εμφάνισης της Ολυμπίας Καντιώτη-Ριτσιάρδη έγινε στις 6.8.1928 (βλ. θεατρικό πρόγραμμα *Ο βαρκάρης του Βόλγα*, θέατρο Μπελβεντέρε, 6.8.1928) και η πρώτη εμφάνιση του ζεύγους πραγματοποιήθηκε στις 11.8.1928 (βλ. θεατρικό πρόγραμμα *Η γυναίκα του δρόμου*, θέατρο Λούνα Παρκ, 6.8.1928), δηλαδή μετά από περισσότερο από δύο μήνες από την στιγμή που ο μουσικός θίασος ξεκίνησε τις παραστάσεις του στην Αλεξάνδρεια, στις 24.5.1928.

[7] Δε Κάστρο, *Καλλιτεχνικά απομνημονεύματα*.

[8] Flyer, *Αγάπες στα ξένα*, θέατρο Μπελβεντέρε, 24.7.1928.

[9] Θεατρικό πρόγραμμα, *Τράβα το κορδόνι*, θέατρο Λούνα Παρκ, 19.7.1928.

[10] Θεατρικό πρόγραμμα, *Ο πειρασμός*, θέατρο Λούνα Παρκ, 16.7.1928.

[11] Θεατρικό πρόγραμμα, *Χριστίνα*, θέατρο Λούνα Παρκ, 9.7.1928.

[12] Flyer και Θεατρικό πρόγραμμα, *Το μοντέρνο σπίτι*, θέατρο Μπελβεντέρε, 4.7.1928.

[13] Flyer, *Το μοντέρνο σπίτι*, θέατρο Μπελβεντέρε, 4.7.1928.

[14] Θεατρικό πρόγραμμα, *Στο πανηγύρι*, θέατρο Λούνα Παρκ 1.7.1928.

[15] Flyer, *Ο αγαπητικός της βοσκοπούλας*, θέατρο Μπελβεντέρε, 28.7.1928.

[16] Flyer, *Αγνός γλεντζές*, θέατρο Λούνα Παρκ, 26.7.1928.

[17] Μυράτ, *Ο Μυράτ κ' εγώ*, σσ.193-194.

φρόνημα των Αλεξανδρινών[18] όσο και το ταμείο του θεάτρου.[19]

Αναφορικά με την περιοδεία το 1931, ο θίασος Νέα Σκηνή των Φυρστ-Μυράτ-Ροζάν-Λούη θα ξεκινήσει με μια σειρά επιτυχημένων παραστάσεων στην Κύπρο από 1.3.1931- 4.4.1931 και από εκεί θα μεταβεί για παραστάσεις στην Αίγυπτο.[20] Ο Φυρστ δεν θα παίξει σε καμία παράσταση στην Κύπρο, ούτε καν θα μεταβεί εκεί, θα έρθει προς συνάντηση του θιάσου μονάχα στην Αλεξάνδρεια και το Κάιρο. Ο Μυράτ αναφέρει χαρακτηριστικά:

> «[...] μεγάλη βδομάδα εγκαταλείπαμε την Κύπρο, ταξιδεύοντας προς την Αλεξάνδρεια. Κυριακή και Δευτέρα του Πάσχα δυό παραστάσεις. Εισπράξεις γενναίες. Τρίτη παράστασις, εξ ίσου ικανοποιητική. Φτερουγίζουνε σε χρυσές λίρες σαν χρυσόμυγες. [...] Και την τετάρτη ημέρα άλλως έδοξεν ο Κύριος. Ένας άγριος κατακλυσμός ξεσπάει... τρομερή νεροποντή. Πρωτοφανής στα χρονικά της Αιγύπτου. Η πολυκαιρισμένη τέντα της πλατείας, ικανή να προστατεύη το θέατρο απ' τα κυνικά καύματα, ξανοίγει εδώ-εκεί σαν πηγάδια. Τα νερά [...] κυλλούνε στην κατωφερή πλατεία σαν καταρράκτες. Μπόρα είναι και θα περάση λογιάζουμε όλοι μας. Το κακό όμως συνεχίζεται. Δεκαπέντε μέρες και νύχτες. Πότε ο ουρανός μας καταβρέχει μ' ένα ανταρκτικό χιονόνερο κι' άλλοτε με τις ριπές του βλοσυρού βορριά. Ήταν μήνας Μάιος τότε που χιόνισε σ' όλη την Ελλάδα. Οι θεαταί μετρημένοι στα δάχτυλα, κουκουλωμένοι με τα χειμωνιάτικά τους παρακολουθούν τις παραστάσεις μας. Θαυμάζω το κουράγιο τους».

Αλλά και στο Κάιρο δεν έχουν καλύτερη τύχη. Πάλι σύμφωνα με τον Μυράτ:

> « [...] οδεύουμε προς το Κάϊρον. Την ίδια μέρα... Θεού χαρά εις την Αλεξάνδρεια... Ζέστη αφόρητη στο Κάϊρο. Παίζομε στο κλειστό θέατρο Κυρσάλ (sic). Οι πρώτες τέσσερες παραστάσεις μας πολύ καλές... Την πέμπτη ημέρα... άλλη θεομηνία... Μουζάχρα... Οι φοιτηταί εξεγείρονται. Κτυπούν τους ξένους, σπάζουν μαγαζιά. Εκσφενδονίζουν μπουκάλες αναμμένο πετρέλαιο. Τρομοκρατία σωστή. Η κυκλοφορία σταματά. Το βράδυ αχανές και ερημιά σ' όλη την πόλι. Αναβολή στην αναβολή... αλλά και τις άλλες μέρες όταν κατευνάσθησαν τα πνεύματα... ποίος τολμούσε να ριψοκινδυνεύση νύχτα στους δρόμους! [...] επιστρέφουμε στην [...] Αθήνα [...].Αναπολούσαμε μόνο την εξαίρετη σαιζόν της Κύπρου και τη χαρισάμενη ζωή που περάσαμε εκεί».[21]

---

[18] *Ό.π.*, σ. 194.

[19] *Ό.π.*, σ. 193.

[20] Για το όνομα του θιάσου και την περιοδεία της *Νέας Σκηνής* στην Κύπρο, βλ. Κώστας Καρασαββίδης, «Ο θίασος *Νέα Σκηνή* των Φυρστ-Μυράτ-Ροζάν-Λούη στην Κύπρο (1 Μαρτίου-4 Απριλίου 1931)», *Το θέατρο στη νεότερη και στη σύγχρονη Κύπρο: Πρακτικά Συνεδρίου*, Ά. Χ. Κωνσταντίνου, Κ. Διαμαντάκου, Λ. Γαλάζης (επιμ.), Ηρόδοτος/Θεατρικό Μουσείο Κύπρου, Αθήνα, 2020, σ. 265-277.· Κώστας Καρασαββίδης, «Ο θίασος *Νέα Σκηνή* των Φυρστ – Μυράτ – Ροζάν – Λούη στην Κύπρο (1 Μαρτίου-4 Απριλίου 1931): Παραστασιογραφία», Θεατρικό Μουσείο Κύπρου στο: http://www.cyprustheatremuseum.com/αρχείο-και-βιβλιοθήκη/αρχεια κοί-σύνδεσμοι/ (ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 21.5.2019).

[21] Μυράτ, *Ο Μυράτ κ' εγώ*, σσ. 206-207.

Καθώς, επομένως, η Νέα Σκηνή γνωρίζει στην Αίγυπτο μια αποτυχία άνευ προηγουμένου, λόγω των ακραίων καιρικών φαινομένων και των πολιτικών αναταραχών, αναγκάζεται να μετασχηματιστεί και να ακολουθήσει διαφορετικές στρατηγικές προώθησης των παραστάσεών της.

Α) Ο Φυρστ καταφτάνει στην Αίγυπτο αναγκαστικά, προκειμένου να σώσει τον θίασο από την οικονομική καταστροφή. Ήταν άλλωστε «χορηγητής και συνεργάτης»[22] του θιάσου, όροι που πιθανότατα σημαίνουν πως είχε χρηματοδοτήσει και ο ίδιος την περιοδεία σε Κύπρο και Αίγυπτο, με τον όρο να συμμετέχει στα ποσοστά των κερδών. Με την έλευση του Φυρστ, του «πρύτανι των πρωταγωνιστών της ελληνικής σκηνής»,[23] και με τα «τρία καπιτάλε έργα»[24] που έδωσε, κατά τον Μυράτ, «κάπως κουνήθηκε το θέατρο».[25]

Β) Στην Αλεξάνδρεια αποφεύγουν τη χρεωκοπία μέσω επίσημων προσκεκλημένων και τιμητικών παραστάσεων. Μας λέει ο Μυράτ: «Έτυχε να γνωρίσω έναν λαμπρότατο Σαμλή δημοσιογράφο και λόγιο. Μέσον αυτού καλώ στην παράστασι τον Δήμαρχο, τον Νομάρχη Αλεξανδρείας και άλλους επισήμους. Κατάμεστο το θέατρο, παρά το τσουχτερό κρύο. Το κοινόν, τόσο παράξενο... για μιά κοσμική συγκέντρωσι θ' αψηφούσε και το πολικό ψύχος. [...]. Επακολουθούν μερικές ενηργημένες τιμητικές [...]».[26]

Γ) Από τα θεατρικά προγράμματα της περιοδείας της Νέας Σκηνής του Μυράτ στην Κύπρο (1931) μπορούμε να είμαστε πλέον σίγουροι τόσο για το ρεπερτόριο όσο και για τη σύνθεση των προσώπων που αποτελούσαν τον θίασο και για τις 41 παραστάσεις που έδωσε εκεί. Ωστόσο, κατά τη συνέχεια της περιοδείας του θιάσου στην Αλεξάνδρεια και το Κάιρο, συναντάμε διαφοροποιήσεις, καθώς το υλικό του λευκώματος μας προσφέρει νέα δεδομένα:

1. Ο θίασος παρουσιάζει αρκετά διαφορετικά με σχέση με αυτά που παρουσιάστηκαν στην Κύπρο έργα, για τα οποία μπορούμε να είμαστε σίγουροι πως ανέβηκαν, καθώς έχουν διασωθεί είτε τα θεατρικά τους προγράμματα είτε αποκόμματα του Τύπου, που μας πληροφορούν για αυτά. Πχ. *Η μάσκα και το πρόσωπο* του Luigi Chiarelli,[27] *Βολπόνε* του Ben Jonson,[28] *Ο φονιάς* του Santor Von Hegedus,[29] *Τράβα το κορδόνι*,[30] *Αγαπημένη μου κουτή μαμά*,[31] *364... και μία*,[32] *Ο Εξοχώτατος μπαμπάς* του Ροβέττα,[33] *Ο Πολωνός Εβραίος* του Ersk Shatrian.[34] Από τον Μυράτ πληροφορούμαστε πως ανέβηκε επίσης ο *Λουδοβίκος 11ος* και ο *Φτωχόκοσμος* του Ντοστογιέβσκι.[35] Πιθανότατα, ο θίασος αποφάσισε να εμπλουτίσει τον αριθμό των έργων που θα παρουσίαζε υπέρ μιας μεγαλύτερης θεατρικής ποικιλίας, προκειμένου να προσελκύσει περισσότερους θεατές.

---

[22] *Ό.π.*, σ. 206.

[23] Θεατρικό πρόγραμμα, *Εξοχώτατος μπαμπάς*, Λούνα Παρκ, Αλεξάνδρεια, 1.5.1931.

[24] Μυράτ, *Ο Μυράτ κ' εγώ*, σ. 207.

[25] *Ό.π.*

[26] *Ό.π.*

[27] Σώζεται το θεατρικό πρόγραμμα από το θέατρο Λούνα Παρκ της Αλεξάνδρειας (14.4.1931).

[28] Σώζονται τα θεατρικά προγράμματα από το θέατρο Λούνα Παρκ της Αλεξάνδρειας (17.4.1931 και 19.4.1931).

[29] «Λούνα Παρκ», εφ. *Ταχυδρόμος* (Αλεξάνδρεια), 18.4.1931· <Θεάματα>, «Θέατρον "Λούνα Παρκ", Βολπόνε – Ο φονηάς», εφ. *Εφημερίς* (Αλεξάνδρεια), 18.4.1931· «Αλεξανδρινά νέα – Θέατρο Λούνα Παρκ», εφ. *Φως* (Κάιρο), 21.4.1931.

[30] Σώζεται το θεατρικό πρόγραμμα από το θέατρο Λούνα Παρκ της Αλεξάνδρειας (19.4.1931).

[31] Σώζεται το θεατρικό πρόγραμμα από το θέατρο Λούνα Παρκ της Αλεξάνδρειας (23.4.1931).

[32] Σώζονται τα θεατρικά προγράμματα από το θέατρο Λούνα Παρκ της Αλεξάνδρειας (25.4.1931 και 28.4.1931).

[33] Σώζεται το θεατρικό πρόγραμμα από το θέατρο Λούνα Παρκ της Αλεξάνδρειας (1.5.1931).

[34] Σώζεται το θεατρικό πρόγραμμα από το θέατρο Λούνα Παρκ της Αλεξάνδρειας (2.5.1931).

[35] Μυράτ, *Ο Μυράτ κ' εγώ*, σ. 207.

2. Στις διανομές των έργων που παρουσιάστηκαν στο θέατρο Λούνα Παρκ της Αλεξάνδρειας και που έχουν διασωθεί τα θεατρικά προγράμματά τους απαντούν νέα ονόματα: Α. Αγγελής,[36] Ρ. Αγγελίδης,[37] Α. Γεωργίου,[38] Ι. Ιωαννίδης,[39] Ν. Καπώνης,[40] Μ. ή Κ. Κλεμάνς,[41] Κ. Οικονόμου,[42] Γ. ή Τ. Πάρλας,[43] Δ. Φελίτσης,[44] Πωλέτ.[45] Κάποιοι από αυτούς μάλιστα (Ρ. Αγγελίδης, Α. Γεωργίου, Κ. ή Μ. Κλεμάνς) συνεργάζονταν για δεύτερη φορά με τον θίασο, καθώς τα ονόματά τους τα εντοπίζουμε και στα θεατρικά προγράμματα της περιοδείας του 1928. Πρόκειται και πάλι για ερασιτέχνες ή επαγγελματίες ηθοποιούς και χορευτές που ο θίασος επιστράτευσε στην Αίγυπτο για τις ανάγκες των έργων του, όμως ο αριθμός τους είναι αισθητά μικρότερος σε σχέση με αυτόν της περιοδείας του 1928. Γιατί όμως ο θίασος παίρνει βοηθητικούς ηθοποιούς, ενώ οι παραστάσεις δεν πηγαίνουν καλά, αν όχι για να να προσελκύσει περισσότερους Αλεξανδρινούς. Αν δεν υπήρχε κάποιο σχέδιο πίσω από μια τέτοια επιλογή, τότε ο θίασος γιατί δεν χρησιμοποίησε την ίδια πρακτική και στην Κύπρο; Επιπλέον, ειδικά από την επιλογή του Γιάννη Ιωαννίδη, του επονομαζόμενου «αμ' πως»,[46] ενός δημοφιλούς κωμικού της Αλεξάνδρειας που ασχολείται μαζί του και ο Τύπος,[47] φαίνεται ακόμη πιο καθαρά πως οι Αιγυπτιώτες καλλιτέχνες επιστρατεύτηκαν για λόγους προώθησης και διαφήμισης των παραστάσεων.

[36] Στον ρόλο του αραπόπουλου στην παράσταση *Σιμούν* (Αλεξάνδρεια, 21.4.1931), στον ρόλο του Φραμέλι στην παράσταση *364… και μία* (Αλεξάνδρεια, 25.4.1931 και 28.4.1931) και στους ρόλους του γιατρού και του χωροφύλακα στην παράσταση ο *Πολωνός Εβραίος* (Αλεξάνδρεια, 2.5.1931).

[37] Στον ρόλο του θυρωρού στην παράσταση *Αγαπημένη μου κουτή μαμά* (Αλεξάνδρεια, 23.4.1931) και στον ρόλο ενός στρατιώτη του λόχου στην παράσταση το *Τέλος του ταξειδιού* (Αλεξάνδρεια, 24.4.1931).

[38] Στον ρόλο του Α΄ δούλου του Βολπόνε στην παράσταση *Βολπόνε* (Αλεξάνδρεια, 17.4.1931 και 19.4.1931), στον ρόλο του Γκαμπούρ στην παράσταση *Παρντόν, μαντάμ* (Αλεξάνδρεια, 20.4.1931) και στον ρόλο ενός Γερμανού στρατιώτη στην παράσταση το *Τέλος του ταξειδιού* (Αλεξάνδρεια, 24.4.1931).

[39] Στον ρόλο του αστυνόμου στην απογευματινή παράσταση *Τράβα το κορδόνι* (Αλεξάνδρεια, 19.4.1931).

[40] Στον ρόλο του Πάτρικ Κέρνεϊ στην παράσταση η *Δίκη της Μαίρης Ντάγκαν* (Αλεξάνδρεια, 27.4.1931).

[41] Στον ρόλο του Α΄ δούλου του Βολπόνε στην παράσταση *Βολπόνε* (Αλεξάνδρεια, 17.4.1931 και 19.4.1931), στον ρόλο του υπαλλήλου ρεστοράν στην απογευματινή παράσταση *Τράβα το κορδόνι* (Αλεξάνδρεια, 19.4.1931), στον ρόλο του υπηρέτη Γιόζεφ στην παράσταση *364… και μία* (Αλεξάνδρεια, 25.4.1931 και 28.4.1931), στον ρόλο του Β΄ ξυλοκόπου στην παράσταση ο *Όρκος του πεθαμένου* (Αλεξάνδρεια, 26.4.1931 και 28.4.1931), στον ρόλο του κλητήρα στην παράσταση η *Δίκη της Μαίρης Ντάγκαν* (Αλεξάνδρεια, 27.4.1931) και στους ρόλους του Νικέλ και του εισαγγελέα στην παράσταση ο *Πολωνός Εβραίος* (Αλεξάνδρεια, 2.5.1931).

[42] Στον ρόλο του αστυνομικού επιθεωρητή Χαντ στην παράσταση η *Δίκη της Μαίρης Ντάγκαν* (Αλεξάνδρεια, 27.4.1931).

[43] Στον ρόλο του Ρουκιέ στην απογευματινή παράσταση *Τράβα το κορδόνι* (Αλεξάνδρεια, 19.4.1931), στον ρόλο του νέγρου τραγουδιστή στην παράσταση *Σιμούν* (Αλεξάνδρεια, 21.4.1931), στον ρόλο του Ντουριάνο στην παράσταση *364… και μία* (Αλεξάνδρεια, 25.4.1931 και 28.4.1931) και στον ρόλο του Θωμά στην παράσταση ο *Όρκος του πεθαμένου* (Αλεξάνδρεια, 26.4.1931 και 28.4.1931).

[44] Στον ρόλο του συνταγματάρχη στην παράσταση το *Τέλος του ταξειδιού* (Αλεξάνδρεια, 24.4.1931) και στον ρόλο του προέδρου στην παράσταση ο *Πολωνός Εβραίος* (Αλεξάνδρεια, 2.5.1931).

[45] Στον ρόλο της Δ΄ νεράιδας στην παράσταση ο *Όρκος του πεθαμένου* (Αλεξάνδρεια, 26.4.1931 και 28.4.1931). Πιθανότατα ήταν χορεύτρια.

[46] «Αλεξανδρινά νέα – Θέατρο Λούνα Παρκ», εφ. *Φως* (Κάιρο), 21.4.1931.

[47] «Θέατρον», εφ. *Ταχυδρόμος* (Αλεξάνδρεια), 19.4.1931.

Εικ. 1. Επικολλημένα μονόφυλλα θεατρικά προγράμματα και ενιαίο flyer των παραστάσεων που παίχτηκαν την ίδια ημέρα (19.8.1928). Ιδιωτική συλλογή Κώστα Καρασαββίδη.

Εικ. 2. Επικολλημένα flyers παραστάσεων της Μαρίκας Κοτοπούλη με σκίτσο και φωτογραφία της. Ιδιωτική συλλογή Κώστα Καρασαββίδη.

ΠΑΝΑΓΙΩΤΑ ΣΩΤΗΡΧΟΥ

Το θεατρικό πρόγραμμα ως διαφημιστικό έντυπο: Η περίπτωση του Εθνικού Θεάτρου

Ένα θεατρικό πρόγραμμα δεν περιλαμβάνει μόνο πληροφορίες για την παράσταση και θεωρητικά κείμενα, αλλά αποτελεί, ενίοτε, και ένα ιδιόμορφο διαφημιστικό ταμπλό, προσφέροντας χώρο για διαφημίσεις, οι οποίες εξασφαλίζουν επιπλέον έσοδα για τη στήριξη του προϋπολογισμού της παραγωγής. Η υπόθεση εργασίας σε αυτή την ανακοίνωση έγκειται στο ότι η επιλογή των διαφημίσεων που θα φιλοξενηθούν σε αυτό βρίσκεται σε συνάρτηση με την εικόνα που έχουν οι συντελεστές της παραγωγής για το κοινό που θα παρακολουθήσει την παράσταση και θα αγοράσει το πρόγραμμά της.

Οι διαφημίσεις που έχουν επιλεχθεί αντανακλούν μία στοχοθετημένη ομάδα σε επίπεδο αγοραστικής δύναμης, καταναλωτικών ενδιαφερόντων και, έμμεσα, κοινωνικής θέσης. Και καθώς οι προσδοκίες στο θεατρικό γίγνεσθαι δεν μπορούν να θεωρηθούν ποτέ μονοσήμαντες,[1] αν οι προβλέψεις για το αναμενόμενο κοινό αποδειχθούν κατά βάση σωστές, είναι σημαντικό το φάσμα των διαφημίσεων στα προγράμματα να ανταποκρίνεται σε ικανοποιητικό βαθμό στις προσδοκίες των θεατών, έτσι ώστε να είναι αποδεκτές από αυτούς και αποδοτικές για τους διαφημιζόμενους.

Αυτό το γεγονός είναι πιο σαφές όταν πρόκειται για θιάσους με μακροχρόνια παρουσία στο θεατρικό γίγνεσθαι.

Η μελέτη περίπτωσης εδώ είναι το Εθνικό Θέατρο,[2] για το οποίο είναι δεδομένη η στόχευση σε αστούς θεατές, ειδικά κατά τα πρώτα χρόνια λειτουργίας του. Ο Γραμματάς επισημαίνει ότι ιδιαίτερα την αρχική περίοδο της δραστηριοποίησής του το Εθνικό κινήθηκε

[1] Ο John Lutterbie κάνει μία ενδιαφέρουσα επισήμανση για την πολυπλοκότητα της θεατρικής κουλτούρας, όταν αναφέρει ότι: "In every period there develops a certain 'theatre culture'...a complex system of relationships defined by audience expectations, aesthetics, conventions, modes of theatre training, institutional structures, economic factors, promotional and reviewing strategies, and the position of theatre as part of a larger socio-cultural matrix". John Lutterbie, "The politics of Dramaturgy", *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, Vol. 13, No. 1, Fall 1998, σ. 116.

[2] Για τις πρώτες δεκαετίες της ζωής του Εθνικού Θεάτρου υπάρχουν πληροφορίες στο: Αλέξης Σολομός, «Εισαγωγικό σημείωμα», στο Σ. Καραχρήστος (επιμ.), *60 χρόνια Εθνικό Θέατρο: 1932-1992*, Αθήνα, Κέδρος, 1992, σσ. 9-19. Σχετικά με τη γενικότερη θέση ενός Εθνικού θεάτρου στο θεατρικό και κοινωνικό γίγνεσθαι, ο Πούχνερ αναφέρει ότι πρόκειται για την «πρώτη και αντιπροσωπευτικότερη σκηνή ενός λαού». Βάλτερ Πούχνερ, *Η ιδέα του Εθνικού Θεάτρου στα Βαλκάνια του 19ου αιώνα: Ιστορική τραγωδία και κοινωνιοκριτική κωμωδία στις εθνικές λογοτεχνίες της Νοτιοανατολικής Ευρώπης: Συγκριτική μελέτη*, Αθήνα, Πλέθρον, 1993, σ. 14.

μέσα στα πλαίσια των προτιμήσεων του αστικού κοινού του.[3] Με την Αθήνα ως επίκεντρο των δραστηριοτήτων του, το βασικό τμήμα των θεατών του προερχόταν από τους αστούς της πρωτεύουσας. Με βάση την υπόθεση εργασίας, το αναμενόμενο είναι οι υπηρεσίες και τα προϊόντα που διαφημίζονται στα προγράμματά του –σε όσα περιλαμβάνουν διαφημίσεις– να έχουν διακριτή ομοιογένεια όσον αφορά τα ποιοτικά τους χαρακτηριστικά σε συγκεκριμένη περίοδο. Θα εξεταστούν τα προγράμματα που εκδόθηκαν από το 1932 έως το 1950. Το Εθνικό αρχίζει τις παραστάσεις του το 1932, οπότε μιλάμε για χρονικό διάστημα που αντιστοιχεί σχεδόν σε μία γενιά. Σε αυτά τα έτη περιλαμβάνονται ιστορικά γεγονότα που καθόρισαν σε μεγάλο βαθμό την εξέλιξη της φυσιογνωμίας του. Αρχικά, η εγκαθίδρυση της δικτατορίας της 4ης Αυγούστου του 1936 και η αλλαγή του νομικού πλαισίου έθεσε το Εθνικό σε ένα πλέγμα διαμόρφωσης του καλλιτεχνικού αισθήματος του κοινού,[4] πάντα μέσα στα ιδεολογικά όρια του καθεστώτος. Θα ακολουθήσουν οι πολεμικές περιπέτειες του Β΄ Παγκόσμιου Πολέμου και της συνακόλουθης εμφύλιας σύγκρουσης που θα συνταράξουν συθέμελα τη χώρα. Τα ερωτήματα, λοιπόν, που μπορούν να τεθούν έχουν να κάνουν με το κοινωνικό και οικονομικό υπόβαθρο του κοινού που προβάλλει μέσα από τα διαφημιζόμενα προϊόντα και για το εάν έχει γίνει κάποια μεταβολή στα αναμενόμενα αγοραστικά ενδιαφέροντά του με την πάροδο του χρόνου. Πρόκειται λοιπόν για μία ιστορική καταγραφή που αγγίζει τις μελέτες κοινού.

Ως πηγή άντλησης υλικού για τη συγκεκριμένη ανακοίνωση χρησιμοποιήθηκε το ψηφιοποιημένο αρχείο του Εθνικού Θεάτρου.[5] Σε κάθε χρονιά μετά το 1932 παρουσιάζονται οι καινούργιες παραγωγές καθώς και οι επαναλήψεις παλαιότερων. Εδώ το σημείο εστίασης είναι οι διαφημίσεις που βρίσκουμε στα προγράμματα των καινούργιων παραγωγών κάθε έτους, έτσι ώστε να εντοπιστούν οι μεταβολές του όποιου διαφημιστικού μοτίβου υπάρχει σε αυτές.

Οι διαφημίσεις περιλαμβάνονται στις πολυσέλιδες εκδόσεις προγραμμάτων και η θεματική τους είναι αρκετά συγκεκριμένη. Μπορούν να καταταχθούν στις εξής βασικές κατηγορίες: καθημερινή ζωή για τη γυναίκα, τον άντρα και το παιδί – οικία, ενέργεια και οικονομία. Αυτό που θα δούμε εδώ είναι πώς και αν αυτή η θεματολογία μεταβάλλεται στον χρόνο.

Χρονολογικά το διαφημιστικό μοτίβο εξελίσσεται σε τρεις διακριτές περιόδους. Την αρχική, που εκτείνεται από την πρώτη χρονιά λειτουργίας του Εθνικού Θεάτρου έως και το 1940, μπορούμε να την ονομάσουμε μεσοπολεμική περίοδο.[6]

Από τις βαθιές και συχνά ταραχώδεις διαδικασίες αυτών των ετών στο πολιτικοκοινωνικό πλαίσιο, αυτό που αποτυπώνεται μέσα από τις διαφημίσεις στα προγράμματα είναι η ύπαρξη ενός μεγαλοαστικού κοινού, καθώς και μίας μεσοαστικής τάξης υπό διαμόρφωση. Η διαφημιστική εικόνα παραπέμπει σε περιοδικό ποικίλης ύλης μεταγενέστερων ετών. Αξιοσημείωτο είναι ότι η ανθρώπινη μορφή δίνεται μέσα από καλλιτεχνική απεικόνιση, που είτε είναι ανάτυπο χαρακτικού είτε σκιτσογραφία, ορισμένες φορές κωμική. Οι φωτογραφίες ανθρώπων

[3] Θόδωρος Γραμματάς, *Το ελληνικό θέατρο στον 20ό αιώνα: Πολιτισμικά πρότυπα και πρωτοτυπία*, 1ος τόμ., Αθήνα, Εξάντας, 2002, σ. 232.

[4] Δήμητρα Καγγελάρη, *Ελληνική Σκηνή και Θέατρο της Ιστορίας 1936-1944: Οι θεσμοί και οι μορφές*, 1ος τόμ., διδακτορική διατριβή, Τμήμα Φιλολογίας, Φιλοσοφική Σχολή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2003, σσ. 75-85.

[5] http://www.nt-archive.gr/ (ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 3/2/2019).

[6] Στο σύνολο των προγραμμάτων των νέων παραγωγών το ποσοστό που περιλαμβάνει διαφημιστικές καταχωρήσεις είναι το εξής, ανά έτος: 1932 – 50%, 1933 – 23%, 1934 – 82%, 1935 – 78%, 1936 – 90%, 1937 – 89%, 1938 – 83%, 1939 – 33%, 1940 – 70%.

στις διαφημιστικές αναρτήσεις είναι απειροελάχιστες. Μεγάλο μέρος των διαφημίσεων απευθύνονται σε γυναικείο κοινό.

Έτσι βρίσκουμε προτάσεις για καλλωπισμό, ενδυμασία, κοσμήματα, παπούτσια, ποιοτικά υφάσματα... και ο κατάλογος μπορεί να συνεχιστεί με αρκετές ακόμα αναφορές. Η γυναικεία παρουσία μέσα σε αυτό το διαφημιστικό πλαίσιο είναι γοητευτική και απελευθερωμένη, τουλάχιστον με βάση τα δεδομένα της εποχής. Θα βρούμε την κυρία που με ευχαρίστηση θα δεχτεί την προσφορά των σιγαρέτων Καραβασίλη, ή ένα εκλεκτό ποτό, που όμως δεν παύει να είναι και η νοικοκυρά η οποία θα χρησιμοποιήσει το προϊόν Κλιν-ολ, για να κάνει το σπίτι της να αστράφτει. Ακόμα και ως υπηρέτρια θα έχει την ευχαρίστηση να δουλέψει σε ένα σπίτι που όχι μόνο ηλεκτροδοτείται, αλλά και είναι εξοπλισμένο με σύγχρονες ηλεκτρικές συσκευές. Η αντρική παρουσία δεν είναι τόσο διακριτή, αλλά παρόλα αυτά είναι ουσιώδης. Και για τον κύριο υπάρχει πρόβλεψη για τα καλά ρούχα και παπούτσια – σαφώς σε μικρότερο βαθμό από την κυρία. Αλλά οι διαφημίσεις για τις τράπεζες, τις ηλεκτρικές συσκευές, την εταιρία ηλεκτρισμού, τα καύσιμα Shell, την κλινική για σκύλους, αλλά και όλα τα καταναλωτικά αγαθά που θα απολαύσει η κυρία, ουσιαστικά απευθύνονται και σε εκείνον, γιατί με βάση τα δεδομένα της εποχής ο άντρας ήταν αυτός που στήριζε οικονομικά ένα νοικοκυριό και που θα μπορούσε να πληρώσει για τα προτεινόμενα προϊόντα στις διαφημίσεις αυτών των ετών. Το ευχάριστο για αυτόν ήταν ότι δεν θα έπρεπε να βάλει βαθιά το χέρι στην τσέπη, αν ήθελε να εγκαταστήσει τηλεφωνικές συσκευές σε κάθε δωμάτιο του σπιτιού του. Σε διαφήμιση της Ανώνυμης Τηλεφωνικής Εταιρείας βλέπουμε ότι μπορεί κανείς να έχει με μία μικρή συνδρομή επιπλέον συσκευές στον κοιτώνα, στο καπνιστήριο, στο χολ και στην κουζίνα. Όπου βρίσκουμε σπίτι σε αυτές τις διαφημίσεις είναι μεγάλο και καλά εξοπλισμένο, η ιδανική κατοικία για ιδιοκτήτες που μπορούν να πληρώσουν τα διαφημιζόμενα προϊόντα πολυτελείας.

Στη σχετικά περιορισμένη παιδική παρουσία βρίσκουμε μία αξιοσημείωτη διαφήμιση, μία ασφάλεια γάμου, με παρότρυνση να υπάρξει πρόβλεψη για την μπέμπα που κάποτε θα γίνει γυναίκα και νύφη. Ένα μακρόπνοο πλάνο για τους λιγότερο ευκατάστατους γονείς. Δεν είναι όλοι τόσο οικονομικά εύρωστοι στο διαφημιστικό σύμπαν της μεσοπολεμικής περιόδου. Για όλους όμως υπάρχει πρόβλεψη για την ενημέρωσή τους, καθώς στις σελίδες των προγραμμάτων βρίσκουν θέση και διαφημίσεις εφημερίδων με τις οποίες συνεργάζονται σημαντικά στελέχη του Εθνικού εκείνων των ετών.

Από το 1941 έως το 1947 η παρουσία των καταναλωτικών αγαθών των προηγούμενων ετών είναι από ανύπαρκτη έως περιορισμένη. Ακόμα και στην περίπτωση που σε όλα τα προγράμματα των νέων παραγωγών υπάρχουν διαφημιστικές αναρτήσεις πρόκειται, ως επί το πλείστον, για διαφημίσεις εκδόσεων. Αυτά τα χρόνια, κατά τα οποία η χώρα θα εμπλακεί στον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και στον Εμφύλιο, θα τα ονομάσουμε περίοδο των πολεμικών περιπετειών.[7]

Από το 1941 έως και το 1943 δεν υπάρχει καμία διαφημιστική ανάρτηση στα προγράμματα των καινούργιων παραγωγών. Το 1944 βρίσκουμε διαφημίσεις για παπούτσια, καθώς και για το ζαχαροπλαστείο Βαλκάνια και τα λουκούμια Βούρου. Οι πολεμικές κακουχίες εξοβελίζουν την ποικιλόμορφη παλέτα των προϊόντων που βλέπαμε κατά τα προηγούμενα χρόνια.

[7] Στο σύνολο των προγραμμάτων των νέων παραγωγών το ποσοστό που περιλαμβάνει διαφημιστικές καταχωρήσεις είναι το εξής, ανά έτος: 1941 – 0%, 1942 – 0%, 1943 – 0%, 1944 – 25%, 1945 – 87%, 1946 – 100%, 1947 – 50%.

Αλλά σε μία εποχή που μεγάλο μέρος του πληθυσμού της πρωτεύουσας πείνασε, η γλυκιά γεύση είναι σίγουρα μία καθημερινή πολυτέλεια.

Το 1945 και το 1946, πέρα από κάποια σποραδική διαφήμιση για καταναλωτικά αγαθά που είναι κατά κύριο λόγο είδη ζαχαροπλαστικής ή ραδιόφωνα, σταθερή παρουσία έχουν οι διαφημίσεις των «Ίκαρος Εκδοτική» και «Οι Φίλοι του Βιβλίου». Το 1947 στο πρόγραμμα για την παράσταση *Ριχάρδος ο Β΄*[8] γίνεται αισθητή μία επερχόμενη μεταβολή. Ο σωστός δρόμος για τις αγορές είναι το νέο Μινιόν, το Ινστιτούτο Linguaphone διαθέτει δίσκους με σαιξπηρικά αποσπάσματα και ερμηνευτή τον Τζων Γκίλγουντ, ενώ οι κυρίες πάλι θα βρουν την ευκαιρία να καλλωπιστούν με την κρέμα Penisol, να ντυθούν στου Σκάλου και να προμηθευτούν είδη οικιακής χρήσης από τον Σγούρδα. Η προσπάθεια απομάκρυνσης από τις πολεμικές περιπέτειες μέσα από ένα αισιόδοξο διαφημιστικό πρίσμα είναι εμφανής.

Τα χρόνια από το 1948 έως το 1950 θα τα ονομάσουμε περίοδο της ανασυγκρότησης.[9] Τα καταναλωτικά αγαθά κάνουν πάλι την εμφάνισή τους στις διαφημιστικές σελίδες των προγραμμάτων, αν και με διαφορετικό κοινωνικο-οικονομικό πλαίσιο. Για τις ηλεκτρικές συσκευές υπάρχει η δυνατότητα να αγοραστούν με δόσεις και οι κυρίες θα εξακολουθήσουν να καλλωπίζονται και να φροντίζουν για τη διακόσμηση του σπιτιού. Παράλληλα όμως βλέπουμε ότι οι κλωστές Πεταλούδα προσφέρουν αντοχή και οικονομία, η σχολή ΟΡΕ για μοδίστρες εξασφαλίζει επαγγελματική επιτυχία, από καμία ραπτομηχανή δεν πρέπει να λείπουν οι κλωστές Λουξ και το παστεριωμένο γάλα Έβγα είναι ό,τι καλύτερο για παιδιά.

Η μεγαλοαστική εικόνα της μεσοπολεμικής περιόδου είναι τώρα μόνον ένας απόηχος. Οι διαφημίσεις επικεντρώνονται σαφώς σε ένα αστικό κοινό με μέτρια έως περιορισμένη οικονομική επιφάνεια.

Το 1950 αποτελεί τομή για τη διαφημιστική παρουσία στα προγράμματα του Εθνικού. Από τις δέκα νέες παραγωγές του έτους υπάρχουν διαφημιστικές αναρτήσεις στα προγράμματα των πέντε πρώτων, χρονολογικά. Η γενική εικόνα τους είναι αυτή που χαρακτηρίζει την περίοδο της ανασυγκρότησης. Στα προγράμματα των υπόλοιπων πέντε δεν υπάρχει καμία απολύτως διαφημιστική ανάρτηση. Σταδιακά γίνεται σαφής μία αλλαγή προσέγγισης απέναντι στις έντυπες διαφημίσεις που φιλοξενούν αυτά τα προγράμματα, οι οποίες θα έχουν σποραδική παρουσία για κάποια χρόνια ακόμα και τελικά θα σταματήσουν. Το Εθνικό αποστασιοποιείται από τη διαφημιστική αγορά. Είναι κάτι που δεν συνάδει ιδιαίτερα με την εικόνα που προβάλλει ως πυλώνα του πολιτισμικού γίγνεσθαι. Έχει την κρατική χρηματοδότηση και αργότερα αποκτά και χορηγούς, των οποίων τη συνδρομή θα αναγνωρίσει στα προγράμματά του με κομψές αναρτήσεις.

Τελικά πού καταλήγουμε; Αυτή η περίοδος των σχεδόν δύο δεκαετιών υπήρξε μοναδική περίσταση όχι μόνο για το Εθνικό αλλά και για τη διαμόρφωση του οικονομικοκοινωνικού χάρτη της χώρας. Μέσα από την εξέλιξη του διαφημιστικού μοτίβου των καταναλωτικών αγαθών που βρήκαν θέση στις σελίδες των προγραμμάτων του, βλέπουμε την ύπαρξη μίας μεγαλοαστι-

[8] https://www.nt-archive.gr/playmaterial/443#programs (τελευταία ημερομηνία πρόσβασης: 15.3.2019).

[9] Στο σύνολο των προγραμμάτων των νέων παραγωγών το ποσοστό που περιλαμβάνει διαφημιστικές καταχωρήσεις είναι το εξής, ανά έτος: 1948 – 73%, 1949 – 33%, 1950 – 50%. Ο Μαυρομούστακος θεωρεί ότι για το Εθνικό τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια είναι περίοδος κατά την οποία ταλανίζεται από εσωτερικές και εξωτερικές πιέσεις. Ταυτόχρονα, όμως, θα αποτελέσει και τον χώρο από τον οποίο θα αναδειχτεί μία γενιά ηθοποιών που θα κυριαρχήσει τα επόμενα χρόνια στην ελληνική σκηνή. Πλάτων Μαυρομούστακος, *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000: Μία επισκόπηση*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2005, σ. 56.

κής τάξης που αρχικά ήταν το αναμενόμενο κοινό του αλλά σταδιακά μπαίνει σε δεύτερο πλάνο. Το Εθνικό έχει κάνει την υπέρβασή του και πλέον δεν καλύπτει μόνο τους ευκατάστατους αστούς των Αθηνών, αλλά ένα πολύ ευρύτερο τμήμα του πληθυσμού που αρχίζει να μπαίνει δυναμικά στο προσκήνιο μετά το τέλος των πολεμικών περιπετειών. Κατά τη δύσκολη περίοδο της μετεμφυλιακής ανασυγκρότησης η νέα, υπό διαμόρφωση, κοινωνική πραγματικότητα εκφράστηκε με σειρά μετακινήσεων όχι μόνο σε ένα πλαίσιο εξωτερικής μετανάστευσης αλλά και μετακίνησης προς τα αστικά κέντρα ενός μεγάλου αριθμού ατόμων από την περιφέρεια,[10] τα οποία και συνετέλεσαν στην άνοδο της μικροαστικής τάξης.

Πρόκειται για γεγονός που το βλέπουμε να διαγράφεται μέσα από την εξέλιξη των διαφημιστικών αναρτήσεων, οι οποίες είναι τεκμήριο αυτής της μεταβολής και αποτελούν ταυτόχρονα ένα γοητευτικό ταξίδι στο παρελθόν και στην καθημερινότητα εκείνης της εποχής.

Από την άλλη, αν επανέλθουμε στην υπόθεση εργασίας, με βάση την οποία οι διαφημίσεις σε ένα θεατρικό πρόγραμμα είναι σε συνάρτηση με την άποψη των συντελεστών της παράστασης για το αναμενόμενο κοινό, βλέπουμε ότι όντως πρόκειται για εικόνα που διαγράφεται μέσα από αυτή την παρουσίαση. Το Εθνικό, που άρχισε με στοχοθετημένο κοινό τους μεγαλοαστούς της Αθήνας, ταλανίστηκε από τις πολεμικές περιπέτειες που βασάνισαν το κοινό του και τη χώρα, εξελίχθηκε και τελικά φιλοξένησε ένα διαφημιστικό πλέγμα που ταίριαζε στις πιθανές επιθυμίες αυτού του καινούργιου διευρυμένου κοινού του, των μεσοαστών και μικροαστών κατοίκων, όχι μόνο της πρωτεύουσας αλλά και των αστικών κέντρων, όπου περιόδευε.

Εν κατακλείδι, αυτό που μπορέσαμε να δούμε είναι πώς έβλεπε το Εθνικό Θέατρο τους θεατές του. Σε οποιοδήποτε πλαίσιο, μία διαφήμιση είναι ένας καθρέφτης πελατών ή κοινού. Εξυπηρετεί υπάρχουσες ανάγκες αλλά και δημιουργεί επιθυμίες και συνακόλουθα ανάγκες, αν ο υποψήφιος πελάτης έχει την οικονομική δυνατότητα να αγγίξει –έστω και με δυσκολία– το προϊόν της επιθυμίας του. Προβάλλοντας τις ανάγκες και τις επιθυμίες του κοινού του, το Εθνικό έκανε έμμεσα και την αυτοπαρουσίασή του ως θέατρο των μεγαλοαστών και αργότερα των αστών με τη μέτρια ή την περιορισμένη οικονομική επιφάνεια.

Αν στο αρχείο του εξακολουθούν να υπάρχουν οικονομικά στοιχεία εκείνων των ετών, θα μπορέσουμε να έχουμε μία πολύ πιο συγκεκριμένη εικόνα για την οικονομική διάσταση αυτών των διαφημιστικών αναρτήσεων και ίσως και για τους λόγους που οδήγησαν στην επιλογή συγκεκριμένων εταιρειών και όχι κάποιων άλλων με παρεμφερή προϊόντα. Λόγοι που μπορεί να μην είναι μόνο οικονομικοί, αλλά και πελατειακοί, ευνοιοκρατικοί ή και πολιτικοί. Μία τέτοια μελέτη βέβαια μπορεί να πραγματοποιηθεί σε βάθος χρόνου και πάντα με την προϋπόθεση ότι τα δεδομένα θα είναι διαθέσιμα.

Έως τότε, και εδώ θα δανειστώ φράση από διαφήμιση σε πρόγραμμα της *Τρικυμίας* του 1950, έχουμε μία «Καλή φωτογραφία».[11] Και της εποχής αλλά και του κοινού. Αν υπάρξει η

[10] Για μία ευσύνοπτη εικόνα της περιόδου, βλ. Richard Clogg, *Συνοπτική ιστορία της Ελλάδας*, Αθήνα, Ιστορητής, 1995, σσ. 149-171. Για την εσωτερική μετανάστευση της περιόδου, βλ. Αλέκα Καραδήμου-Γερόλυμπου, «Πόλεις και ύπαιθρος: Μετασχηματισμοί και αναδιαρθρώσεις στο πλαίσιο του εθνικού χώρου», στο Χρήστος Χατζηιωσήφ (επιστημονική επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα: Ο Μεσοπόλεμος 1922-1940*, 2ος τόμ., Μέρος 1ο, Αθήνα, Βιβλιόραμα, 2002, σσ. 59-69.

[11] https://www.nt-archive.gr/program/491 (ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 8/2/2019).

δυνατότητα για εμβάθυνση στην έρευνα στον συγκεκριμένο τομέα,[12] θα μπορέσουμε να διαπιστώσουμε κατά πόσο η φωτογραφία αυτή έχει υποστεί ρετούς και σε ποιο βαθμό.

[12] Εδώ πρέπει να αναφερθεί ότι στην ψηφιοποιημένη συλλογή του ΕΛΙΑ υπάρχει βάση δεδομένων η οποία περιλαμβάνει 1300 διαφημιστικές καταχωρήσεις σε θεατρικά προγράμματα που καλύπτουν την περίοδο 1903-1965. Η φόρμα αναζήτησης βασίζεται στην επωνυμία του προϊόντος, της εταιρίας, στη θεματική της διαφήμισης και στη χρονολογία της. Είναι εύχρηστη για μία έρευνα οικονομικού περιεχομένου, αλλά λιγότερο εύχρηστη για έρευνα θεατρολογικού προσανατολισμού, καθώς δεν υπάρχει, τη δεδομένη στιγμή, η δυνατότητα για αναζήτηση με βάση τον θίασο και το πρόγραμμα. Αν όμως έχει ήδη επιλεχθεί η διαφημιστική θεματική στην οποία θα ήθελε να εστιάσει ένας θεατρολόγος, αποτελεί πολύτιμο εργαλείο έρευνας. Βλ. σχετικά http://eliaserver.elia.org.gr:8080/lselia/diafim.aspx (ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 7/4/2019).

ΙΛΙΑ ΛΑΚΙΔΟΥ

Αποκρυπτογραφώντας το θεατρικό πρόγραμμα: Το παράδειγμα του Ελεύθερου Θεάτρου (1970-1979)

Αφιερωμένο στον Γιώργο Μιχαηλίδη και στον Γιώργο Σκούρτη

Είναι το θεατρικό πρόγραμμα πηγή μόνο θεατρολογικών πληροφοριών για το περιεχόμενο, τη δομή και τους συντελεστές μιας παράστασης ή μπορεί να διαβαστεί και αλλιώς, ώστε να ενταχθεί ένα θεατρικό σχήμα σε ένα συγκεκριμένο ιδεολογικό, κοινωνικό και οικονομικό πλαίσιο; Τι σημαίνουν οι διαφημιστικές καταχωρήσεις, η σχεδιαστική δομή του έντυπου προγράμματος και το είδος και η ποσότητα του επιπρόσθετου πληροφοριακού υλικού; Τι μαρτυρούν για την ιδεολογική, θεατρική και εμπορική στοχοθεσία του θιάσου και τον τρόπο λειτουργίας του;[1] Σε αυτά τα ερωτήματα, το παρόν άρθρο επιχειρεί να ανιχνεύσει κάποιες απαντήσεις μέσα από τη μελέτη του συνόλου των προγραμμάτων του Ελεύθερου Θεάτρου, ενός θιάσου που έδρασε από το 1970 έως το 1979.

Συνολικά, το θεατρικό αυτό σχήμα οργάνωσε δέκα πλήρεις παραγωγές [εικ.1] σε διάστημα δέκα ετών. Από αυτές, στα αρχεία, είτε του κλειστού Θεατρικού Μουσείου είτε του ΕΛΙΑ αλλά και σε αυτό που διαθέτει και συγκροτεί σιγά-σιγά το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, διασώζονται προγράμματα και για τις δέκα. Στην απαρίθμηση αυτή δεν προσμετρώ ούτε τη συμμετοχή στην πρώτη παράσταση για παιδιά που ανέβασε η Ξένια Καλογεροπούλου, τον *Πινόκιο*,[2] ούτε ένα αναλόγιο έργων του Μπρεχτ στο Ινστιτούτο Γκαίτε[3] και δεν διαχωρίζω τις επαναλήψεις έργων ή τις περιοδείες.[4]

Από αυτές τις παραγωγές, οι μισές βασίζονται σε δραματικά κείμενα επώνυμων συγγραφέων, Ελλήνων ή ξένων, ενώ οι άλλες μισές είναι επιθεωρήσεις που βασίζονται σε κείμενα του

[1] Για μια πλήρη προσέγγιση στο θεατρικό πρόγραμμα, βλ. David Robert Gowen, *Studies in the history and function of the british theatre playbill and programme 1594-1914*, Thesis, St' Catherine's College, Oxford, 1998.

[2] Μπράιν Ουαίη, *Πινόκιο*, Θέατρο Πόρτα, Παιδική Σκηνή Ξένιας Καλογεροπούλου-Γιάννη Φέρτη, Θέατρο Αθηνά. Συμμετέχουν από το Ελεύθερο Θέατρο οι: Κώστας Αρζόγλου, Δημήτρης Καμπερίδης, Γιώργος Σαμπάνης, Λ. Σιμοπούλου, Νίκος Σκυλοδήμος, Σμαράγδα Σμυρναίου, Σταμάτης Φασουλής, Μηνάς Χατζησάββας, Δημήτρης Χρυσομάλλης.

[3] Μπέρτολτ Μπρεχτ, *Υπερατλαντική πτήση – Το διδακτικό έργο της Βάδης*, Θεατρικό αναλόγιο, Ινστιτούτο Γκαίτε, Δευτέρα 11/10 και Παρασκευή 15/10/1971.

[4] Για πλήρη παραστασιογραφία, βλ. Ίλια Λακίδου, *Η επιθεώρηση του Ελεύθερου Θεάτρου*. Διπλωματική Εργασία, Αθήνα, ΠΜΣ / ΕΚΠΑ, 2000, τόμ. 1, σ. 32-44.

θιάσου, στο μεγαλύτερο τους ποσοστό. Αυτή η διαφοροποίηση στο δραματικό περιεχόμενο των παραστάσεων αντανακλάται και στα προγράμματα: εκείνα που αφορούν τις επιθεωρησιακές παραστάσεις διαθέτουν περισσότερες διαφημιστικές καταχωρήσεις, τη στιγμή που τα άλλα προγράμματα μπορεί να διαθέτουν λιγότερες ή καθόλου διαφημίσεις.

Εικ. 1. Τα εξώφυλλα των δέκα παραγωγών του Ελεύθερου Θεάτρου από το 1970 έως το 1979.

Η σχέση μιας επιθεωρησιακής παράστασης με το εμπορικό της αντίκρισμα είναι ένα στοιχείο της παραστασιακής δυναμικής της επιθεώρησης που είναι αδύνατον να παραβλέψουμε, καθώς, όπως έχει ερευνηθεί και τεκμηριωθεί, το είδος στηριζόταν στη δημοφιλία του, γεγονός που το οδήγησε στο να προτιμήσει τη φαντασμαγορία από την πολιτική σάτιρα, να επιλέξει την προσαρμογή στην επικαιρότητα με κάθε μέσο και, τελικά, να στιγματιστεί από τους κύκλους των λογίων του θεάτρου ως «εμπορικό» είδος θεάτρου.[5] Μελετώντας όμως τα προγράμματα των επιθεωρησιακών παραστάσεων του Ελεύθερου Θεάτρου, ενός θιάσου με προγραμματικές και ριζοσπαστικές αρχές, τουλάχιστον μέχρι το 1975, έχει ενδιαφέρον να διερευνηθεί πώς η απομάκρυνση από την αρχική στόχευση της ομάδας τεκμαίρεται όχι μόνο από το πλήθος των καταχωρήσεων αλλά και από το είδος αυτών και, κυρίως, από το ποσοστό που καταλαμβάνουν εντός του προγράμματος, σε σχέση με το κειμενικό υλικό, το φωτογραφικό υλικό και, ιδιαίτερα, τα προγραμματικά και τα ιστορικά / θεατρολογικά κείμενα που περιλαμβάνονται.

Επίσης, έχει ενδιαφέρον να εξεταστεί η δομή των προγραμμάτων στις παραστάσεις που διαδέχονται η μια την άλλη χρονικά, ενώ, παράλληλα, διαφοροποιούνται ως προς το δραματικό περιεχόμενο. Χαρακτηριστικότερο παράδειγμα είναι η εμπορικά επιτυχημένη παράσταση *...και συ χτενίζεσαι*, για την οποία κυκλοφόρησαν τουλάχιστον πέντε εκδόσεις του προγράμματος, από 24σέλιδο σε 32σέλιδο, καθώς, με τη γεωμετρική αύξηση του ενδιαφέροντος του

[5] Θεόδωρος Χατζηπανταζής, «Εισαγωγή στην Αθηναϊκή Επιθεώρηση», στο Θεόδωρος Χατζηπανταζής, Λίλα Μαράκα, *Η Αθηναϊκή Επιθεώρηση*, Αθήνα, Ερμής/Νέα Ελληνική Βιβλιοθήκη, αρ. 34, 1977, τόμ. 1, σσ. 96-115 και, ειδικότερα, σσ. 212-216.

κοινού και την ποιοτική διαφοροποίησή του, διαπιστώνουμε ότι τροποποιείται και το είδος των εμπορικών καταχωρήσεων.[6] Ο θίασος, ενώ περνά από τις εννέα στις δεκαεπτά (περισσότερο από το μισό πρόγραμμα) σελίδες διαφήμισης, επιχειρεί το αμέσως επόμενο έτος, όπως γνωρίζουμε από τα τεκμήρια της έρευνας, μια νέα προσπάθεια ριζοσπαστικοποίησης της ομάδας, παράλληλα με την πτώση της Χούντας. Έτσι, στο πρόγραμμα της παράστασης *Μια ζωή Γκόλφω*, οι διαφημίσεις καταλαμβάνουν μόνο τέσσερις σελίδες, οι δύο δε αφορούν καταχωρήσεις εκδοτικών οίκων, ενώ όταν ανεβάζει τον *Τυχοδιώκτη* του Μιχ. Χουρμούζη, στο πρόγραμμα δεν υπάρχει ούτε μία σελίδα διαφήμισης και το ήμισυ σχεδόν του εντύπου αφιερώνεται στη δημοσίευση θεατρολογικών κειμένων και ιστορικών τεκμηρίων που σχετίζονται με το έργο.[7]

Η ύπαρξη, όμως, διαφημίσεων ή όχι δεν σημαίνει αυτόματα ότι η παράσταση είναι μια εμπορική παραγωγή που αφορά το πλατύ κοινό. Το πλήθος, ο χώρος που καταλαμβάνουν σε σχέση με την ύλη όλου του προγράμματος καθώς και το είδος των διαφημιστικών καταχωρήσεων μας πληροφορούν ποιος προσδοκά ο ίδιος ο θίασος, κατ' αρχάς, ότι θα είναι ο ορίζοντας υποδοχής του έργου του και, κατ' επέκταση, σε ποιο σημείο του πολιτιστικού πεδίου χωροθετεί τη δράση του.[8]

Στην πρώτη παράσταση, την *Όπερα του Ζητιάνου* του Τζων Γκαίυ, το πρόγραμμα έχει κατ' αρχάς προγραμματικό χαρακτήρα, είναι 16σέλιδο και οι 10 σελίδες του περιλαμβάνουν κείμενα που αφορούν τις σκέψεις, τη μέθοδο και τους στόχους της ομάδας αναφορικά με το σύνολο του θεατρικού φαινομένου: 3,75 σελίδες καταλαμβάνει το κείμενο του σκηνοθέτη Γιώργου Μιχαηλίδη, 2 το κείμενο του θιάσου, μισή του σκηνογράφου Γιάννη Λεκκού, μία εκείνο του μουσικού Θεόδωρου Αντωνίου και μισή σελίδα καταλαμβάνει το κείμενο της ΕΚΙΝ, της Ελληνοευρωπαϊκής Κίνησης Νέων, που στηρίζει ιδεολογικοπολιτικά τον θίασο και αναγνωρίζει έμμεσα και υπόγεια την παράσταση ως μια γνήσια αντιδικτατορική προσπάθεια. Οι υπόλοιπες έξι σελίδες δημοσιεύουν ομαδικές φωτογραφίες του θιάσου από τις πρόβες –στο εξώφυλλο, στις εσωτερικές σελίδες και στο οπισθόφυλλο–, που δεν παρουσιάζουν τόσο στιγμές του έργου

---

[6] Οι πέντε εκδόσεις που μελετήθηκαν είναι οι εξής: Έκδοση 1, 16,6x23,2 εκ., σελ. 24, κακέκτυπο (υπάρχει λάθος στην ένθεση των 8 εσωτερικών σελίδων, συμπεριλαμβανομένου του σημειώματος της ομάδας και του «σαλονιού» των συντελεστών) με διαφορετικό εξώφυλλο· Έκδοση 2, 16,8x23,3 εκ., σελ. 24· Έκδοση 3, 17,2x23, 1 εκ., σελ. 28· Έκδοση 4, 16,8x23,6 εκ., με ημερομηνία 22/7/1973 (σημείωση του θεατή), σελ. 28· Έκδοση 5, 17x23,2 εκ., σελ. 32 (αντίτυπο από το Αρχείο Ντίμης Βασιλείου). Οι εκδόσεις 1-4 προέρχονται από το Αρχείο Προγραμμάτων του ΤΘΣ/ΕΚΠΑ.

[7] Στο Αρχείο της Λίλας Μαράκα διασώθηκαν αποσπάσματα πρακτικών των συναντήσεων της ομάδας για την προετοιμασία του *Τυχοδιώκτη* του Μιχ. Χουρμούζη αλλά και από άλλες στιγμές της πορείας του θιάσου. Σε αυτά τα έγγραφα μαρτυρείται ο τρόπος εργασίας της ομάδας που βασίζεται σε μια διαρκή πολιτική συζήτηση με ισότιμη συμμετοχή όλων, συζήτηση που περιστρέφεται γύρω από τον κοινωνικοπολιτικό ρόλο της ομάδας. Τα έγγραφα αυτά η Λίλα Μαράκα μου τα έχει εμπιστευτεί και την ευχαριστώ από τη θέση αυτή. Ενδεικτικά, διαβάζουμε: «Στόχος της ομάδας είναι να κάνει κοινωνικοπολιτικό έργο, να μπει όπως έχει διατυπωθεί στην υπηρεσία του Λαού. Τα μέλη της ομάδας είναι ηθοποιοί ή έχουν μια άλλη ειδικότητα στο θέατρο, αποφάσισαν το εργαλείο που θα χρησιμοποιήσουν να είναι το θέατρο». Επίσης, στο αυτοβιογραφικό έργο του Γιώργου Κοτανίδη, *Όλοι μαζί… τώρα!*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2011, διαβάζουμε για το πώς η ομάδα οδηγείται σε ρήξη μέσα στο 1972 (σ. 286 και εξής), χωρίζεται σε δυο στρατόπεδα και θα παραμείνει μισοενωμένη, μισοδιαλυμένη έως την παράσταση του *Τυχοδιώκτη*, το 1974. Σε αυτή τη διετία τα μισά μέλη ζητούν μια πιο έντονα αριστερή δράση και καλλιτεχνική έκφραση και τα υπόλοιπα μια θεατρική έκφραση στο πνεύμα της επιθεώρησης. Όμως, όταν έληξε η παράσταση του *Τυχοδιώκτη*, τα περισσότερα μέλη της μιας πλευράς, της πιο αριστερής, αποχωρούν, με τον Γ. Κοτανίδη να ζητά να διαλύσουν τον θίασο, γιατί έχει κλείσει τον κύκλο του, *ό.π.*, σσ. 511-512.

[8] Για τη δομή του πολιτιστικού πεδίου και τις λειτουργίες εντός αυτού, βλ. Pierre Bourdieu, *Γένεση και δομή του λογοτεχνικού πεδίου*, μτφρ. Έφη Γιαννοπούλου, πρόλογος Νίκος Παναγιωτόπουλος, Αθήνα, Εκδόσεις Πατάκη, 2002, σσ. 189-225.

όσο τη σχέση ατόμου και ομάδας και τη δυναμική της συνεργατικής καλλιτεχνικής δουλειάς. Καμία σελίδα δεν φιλοξενεί διαφημίσεις.

Στην επόμενη παράσταση, στην *Ιστορία του Αλή Ρέτζο* του Πέτρου Μάρκαρη, όπου η ομάδα καταργεί τους ρόλους, τόσο στο πεδίο της παραγωγής όσο και στο πεδίο της σκηνής, στην αφίσα της παράστασης δεν υπάρχει ούτε το όνομα του συγγραφέα –ενώ στο πρόγραμμα υπάρχει–, η ομάδα θεωρεί ότι έχει βρει τον καλλιτεχνικό της δρόμο, που έχει ως αρχή και τέλος την ισότιμη ομαδική καλλιτεχνική εργασία. Σε 7 σελίδες του 20σέλιδου αυτού προγράμματος, δηλαδή σε ποσοστό 30%, δημοσιεύονται διαφημίσεις. Οι έξι είναι εκδοτικών οίκων: Δωδώνη, Μπουκουμάνης, Παπαζήσης, Γαλαξίας, δύο του Κέδρου - η μία στο οπισθόφυλλο για τα περίφημα *Δεκαοχτώ Κείμενα* και τα *Νέα Κείμενα*[9] και μία σελίδα του καταστήματος Blow up, που πουλούσε δίσκους βινυλίου και κασέτες. Βιβλία και δίσκοι, διάβασμα και μουσική, τα δύο κυρίως ενδιαφέροντα του κοινού της ομάδας, η οποία, χωρίς να έχουμε μελετήσει καθόλου τα ρεπορτάζ της εποχής, θα μπορούσαμε να συμπεράνουμε ότι είναι η σπουδάζουσα νεολαία κυρίως, κοινό 20 έως 25 ετών, οι μετέπειτα συμμετέχοντες ίσως στην εξέγερση του Πολυτεχνείου.

Με βάση αυτές τις δύο παραστάσεις, είναι τώρα πολύ ενδιαφέρον να δούμε τις πέντε εκδόσεις του προγράμματος της επιθεώρησης *…και συ χτενίζεσαι*, που προσωπικά έχω εντοπίσει και καταγράψει, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι κάπου, σε κάποιο ιδιωτικό ίσως αρχείο, δεν υπάρχει και κάποια άλλη έκδοση αυτού του προγράμματος, μιας και η παράσταση παίχτηκε από τις 14 Ιουνίου έως τις 23 Σεπτεμβρίου του 1973 και συνεχίστηκε από τις 28 Σεπτεμβρίου έως τις 28 Οκτωβρίου στη Θεσσαλονίκη, για ακόμη 45 παραστάσεις – όπου ίσως τυπώθηκε ειδικό πρόγραμμα με καταχωρήσεις από τους επιχειρηματίες της πόλης.[10]

Στην πρώτη έκδοση των 24 σελίδων, οι 9 αφορούν διαφημίσεις, των οποίων το είδος ποικίλει και μοιράζεται σε 1,2 σελίδες για πολιτιστικά αγαθά, 3 για καταναλωτικά αγαθά διαρκείας (τηλεόραση, απορροφητήρας και είδη σπιτιού), 4 σε είδη άμεσης ανάλωσης (τζιν και κοτλέ ένδυση, σπορ ένδυση, άρωμα και φάρμακο κατά της δυσκοιλιότητας με στόχο τη δίαιτα) και 0,8 σελίδες για υπηρεσίες (μέντιουμ και σπουδές αισθητικής). Σε μια πρώτη ανάγνωση, φαίνονται άσχετες μεταξύ τους· αλλά σε μια δεύτερη, καταδεικνύουν ότι το νεανικό, σίγουρα, κοινό του θιάσου είναι κυρίως γυναικείο. Η απήχηση της παράστασης μεγαλώνει το πρόγραμμα και διευρύνει το είδος και το πλήθος των καταχωρήσεων. Εκείνες που αφορούν καταναλωτικά αγαθά διαρκείας, που ανήκουν στον φόρο πολυτελείας και τα αγοράζει κυρίως η μεσαία τάξη, πληθαίνουν, για να φτάσουμε στην 4η έκδοση στις 7 σελίδες, με δύο να τις καταλαμβάνουν οικοδομικές επιχειρήσεις. Στις δε σελίδες των υπηρεσιών προστίθεται και το ΠΡΟΠΟ, δηλαδή κρατική διαφήμιση, τη στιγμή που στην παράσταση το σχετικό με τον τζόγο νούμερο του Γιώργου Σκούρτη («Εσύ το παίζεις;») χρησιμοποιεί τη λέξη σύστημα, για να λοιδορήσει το καθεστώς: μια επιπλέον απόδειξη ότι η λογοκρισία σίγουρα δεν καταλάβαινε·[11] το αντίθετο μάλιστα: ίσως θεώρησαν ότι στην παράσταση είχαν και καλή τοποθέτηση προϊόντος!

[9] Με τα *Δεκαοχτώ Κείμενα*, που προλογίζονταν από τον Γιώργο Σεφέρη, διακόπηκε η δίχρονη σιωπή των λογοτεχνών, σιωπή διαμαρτυρίας και σιωπή ανάγκης λόγω της λογοκρισίας του καθεστώτος. Βλ. αναλυτικά, Ρόδης Ρούφος, «Η κουλτούρα και οι στρατιωτικοί», στο Γιώργος Γιαννουλόπουλος, Richard Clogg, *Η Ελλάδα κάτω από στρατιωτικό ζυγό*, Αθήνα, Εκδόσεις Παπαζήση, 1976, σσ. 246-253· Λίνος Πολίτης, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα, ΜΙΕΤ, 1978, σ. 334· Kostis Kornetis, "Cultural Warfare", στο *Children of the Dictatorship: Student Resistance, Cultural Politics, and the "Long 1960s" in Greece*, New York-Oxford, Berghahn, 2012, σ. 161.

[10] Βλ. υποσ. 6.

[11] Η Κωνστάντζα Γεωργακάκη δημοσιεύει τις περικοπές της επιθεώρησης από την επιτροπή λογοκρισίας, όπως

Προστίθενται κι άλλες διαφημίσεις για το γυναικείο κοινό (κρέμες προσώπου, κατά των ραγάδων) μα και διαφημίσεις που αφορούν τις οικογενειακές διακοπές: ακτοπλοϊκές γραμμές Porto Lafia, πλοίο που συνδέει το λιμάνι της Ραφήνας με την Νότια Εύβοια και περιοχές της Καρυστίας και καταλήγει στο Πόρτο Λάφια, παραθεριστικό οικισμό που τότε δημιουργείται.

Το επόμενο καλοκαίρι, η ομάδα φαίνεται να επαναπροσδιορίζει τους στόχους της και με το *Μια ζωή Γκόλφω* να ξαναθυμάται ποιοι είναι και πού βαδίζουν: το πρόγραμμα μικραίνει σε αριθμό σελίδων, μόνο 16 σελίδες, και από αυτές μόνο 4 περιέχουν διαφημίσεις, δύο εκδοτικών οίκων, μία για φωτοαντιγραφικά μηχανήματα και μία για εταιρεία που παράγει ράφια dexion. Οι περισσότερες σελίδες μαρτυρούν την έρευνα της ομάδας πάνω στην *Γκόλφω* του Περεσιάδη· σαν να είναι μια παρέα που το έριξε έξω και ξαναγύρισε μετά στα θρανία. Στο *Τραμ το τελευταίο*, που απευθύνεται με σαφήνεια σε νέα ζευγάρια γύρω στα τριάντα, το πρόγραμμα είναι ισότιμα μοιρασμένο σε 7 σελίδες κείμενο, 7 σελίδες διαφημίσεις και 2 για ομαδικές φωτογραφίες του θιάσου. Οι διαφημίσεις για πλυντήρια, έπιπλα, prêt-à-porter και εσώρουχα, πιάνο, στερεοφωνικό, εγκυκλοπαίδεια μαθηματικών, εγκυκλοπαίδεια της γυναίκας, αστρολόγο και ντετέκτιβ, μοιάζουν κομμένες και ραμμένες για τα κεντρικά πρόσωπα του έργου, τον Γιάννη και την αγαπημένη του Μαίρη, που στο φινάλε της παράστασης ονειρεύονται το διαμέρισμά τους.[12]

Στο *Άλλα λόγια ν' αγαπιόμαστε*, το 1977, τη μόνη καλοκαιρινή δουλειά που δεν έκλεισε σαιζόν αλλά μέσα στον Αύγουστο κατέβηκε για να επαναληφθεί το *Τραμ*, η ομάδα προσπαθεί να ξανασυναντήσει τη νεολαία, μα οι ίδιοι δεν είναι πλέον νέοι. Το πρόγραμμα το φωνάζει. Οι διαφημίσεις μπορεί να είναι λιγότερες, μόνο 4 σελίδες αλλά και τα κείμενα καταλαμβάνουν μόνο 4,5 σελίδες κι αυτό γιατί οι 10, οι μισές του προγράμματος, περιλαμβάνουν φωτογραφίες του θιάσου, οι 6 από προηγούμενες παραστάσεις. Η μία σελίδα που από το 1973 ο θίασος

αυτές σώζονται σε αταξινόμητο αρχείο των Γ.Α.Κ. Στο έγγραφο δεν υπάρχει κανένα σχόλιο ή περικοπή για το συγκεκριμένο νούμερο. Φυσικά, λανθάνουν κι άλλα νούμερα που τελικά παρουσιάστηκαν, ενώ λογοκρίνονται άλλα που τελικά δεν παίχτηκαν, είτε ολόκληρα είτε «κομμένα», βλ. Κωνστάντζα Γεωργακάκη, *Βίος και πολιτεία μιας γηραιάς κυρίας στην επταετία: επιθεώρηση και δικτατορία*, Εκδόσεις Ζήτη, Θεσσαλονίκη, 2015, σσ. 46-47.

[12] «**Μαίρη**: Σκέφτομαι τη φωλίτσα μας και λειώνω. Στην κρεβατοκάμαρη θα βαλουμε δυο πρίζες: μια για το 'να πορτατίφ και μια για τ' άλλο. Θα πάρουμε ένα ροζ καπιτονέ για την καριόλα με φραμπαλάδες και πλαφονιέρα. Όλα τα έπιπλα πατίνα. Κόκκινη φορμάικα στο σαλονάκι κι ένα αμπαζούρ από μπαμπού σαν κινέζικο να κάνει. Δυο λαμπατέρ για την τραπεζαρία κόκκινα. Ασορτί με το κόκκινο βελούδο του καναπέ.

(στον Γιάννη) Δεν σου είπα. Ο εργολάβος λέει για το ασανσέρ θα αργήσει να λειτουργήσει γιατί οι κάτοικοι... δεν κατάλαβα καλά!

Γιάννης: Μην κάνεις έτσι! Θα το βάλουμε!

Μαίρη: Τι λες παιδί μου; Έξι πατώματα είναι αυτά. Σπιτάκι, σπιτάκι, σπιτάκι, σπιτάκι, εδώ είμαστε εμείς...

Γιάννης: Γωνία ε;

Μαίρη: Κι από πάνω άλλο σπιτάκι κι άλλο σπιτάκι. Από 'κεί ψηλά θα βλέπουμε τον κόσμο μυρμηγκάκια, μυρμηγκάκια. Και ντριιιν το κουδούνι και ντριιιν το τηλέφωνο. (πηγαίνει από τη μία άκρη στην άλλη) «Αλό! Ο Γιάννης είναι στο ντους. Δεν μπορεί. Μια άλλη φορά.» Και ντριιν το κουδούνι. «Καλημέρα κυρία Μαίρη» θα μου πει ο θυρωρός « Καλημέρα θυρωρέ μου» θα του πω εγώ. Και φρουρρ τα νερά στο ντουζ. Και ντριιν το τηλέφωνο. «Γιάννη! Μην το σηκώσεις θέλω να μείνουμε μόνοι απόψε. Γιάννη! Μέρες το περίμενα το ρεπό αυτό, Γιάννη» Και θα κάνει ζέστη, Γιάννη. Το καλοριφέρ στο φουλ. Κι εγώ θα 'μαι νεγκλιζέ μ' ένα μικρό μικρό κομπινεζόν. Ή θές μπέμπυ ντολ;

Γιάννης: Μπέμπυ ντολ.

Μαίρη: Μπέμπυ ντολ. Κι η μουσική θα παίζει στο πικάπ.»

Απόσπασμα από την τελευταία σκηνή της παράστασης *Το τραμ το τελευταίο*, στο Λακίδου, *Η Επιθεώρηση του Ελεύθερου Θεάτρου*, τόμ. 3, σ. 48.

αφιέρωνε για να καταγράφει το παρελθόν του, το βιογραφικό της ομάδας, μιας ομάδας όπου η αναγνωρισιμότητα των προσώπων δεν είχε καμία σημασία, από το 1977, αντικαθίσταται από το ίδιο κασέ 6 σελίδων με φωτογραφίες, το οποίο αυξάνεται και φτάνει τις 10 και πλέον το 1979, ένα πρόγραμμα που λειτουργεί ως φωτογραφικό λεύκωμα της ομάδας, ενός θιάσου πλέον αναγνωρίσιμου και αναγνωρισμένου, με κοινό που το ακολουθεί και μεγαλώνει μαζί του: διαβάζει *Le Monde Diplomatique* και *Αντί* και ευελπιστεί να συνομιλήσει με τους κάτω των 18, που οδηγούν μηχανές Suzuki και ντύνονται στην «Βαβυλωνία»· αλλά μάταια.

Τον χειμώνα της ίδιας χρονιάς, της τελευταίας στο θέατρο Άννα-Μαρία Καλουτά, ανεβάζουν τη *Στέλλα Βιολάντη* του Γρηγορίου Ξενόπουλου, σε σκηνοθεσία του Σταμάτη Φασουλή. Το πρόγραμμα είναι «μαζεμένο» και πάλι: 8 σελίδες κείμενα με τα μισά να σχετίζονται με την έρευνα πάνω στο έργο, μόνο 3 σελίδες με φωτογραφίες και 3 με διαφημίσεις συγκεντρωμένες όλες στο τέλος του εντύπου, ενώ περιλαμβάνονται και μακέτες του Σάββα Χαρατσίδη για τα κοστούμια της παράστασης.

Στην προτελευταία παραγωγή, στο *Συνέβη στην Κατίνα*, στο Άλσος Παγκρατίου ξανά και όχι στο Άννα-Μαρία Καλουτά, τα κείμενα υποχωρούν αισθητά, μόλις 6 στις 28 σελίδες, με το προγραμματικό της παράστασης να καταλαμβάνει έκταση μόλις μισής σελίδας, αλλά να απλώνεται γραφιστικά σε «σαλόνι», 10 σελίδες φωτογραφικής ιστορίας του θιάσου και 12 διαφημίσεων, με αποκορύφωμα το οπισθόφυλλο της Εθνικής Τράπεζας· η πιο τρανή απόδειξη ότι ο θίασος έχει αλλάξει θέση στο πολιτιστικό πεδίο και πλέον διακρίνεται από έναν υψηλό βαθμό αναγνωρισιμότητας, έχει κυρίαρχη θέση σε αυτό και μπορεί να ρευστοποιήσει το μεγάλο πολιτιστικό κεφάλαιο το οποίο έχει συγκεντρώσει.[13]

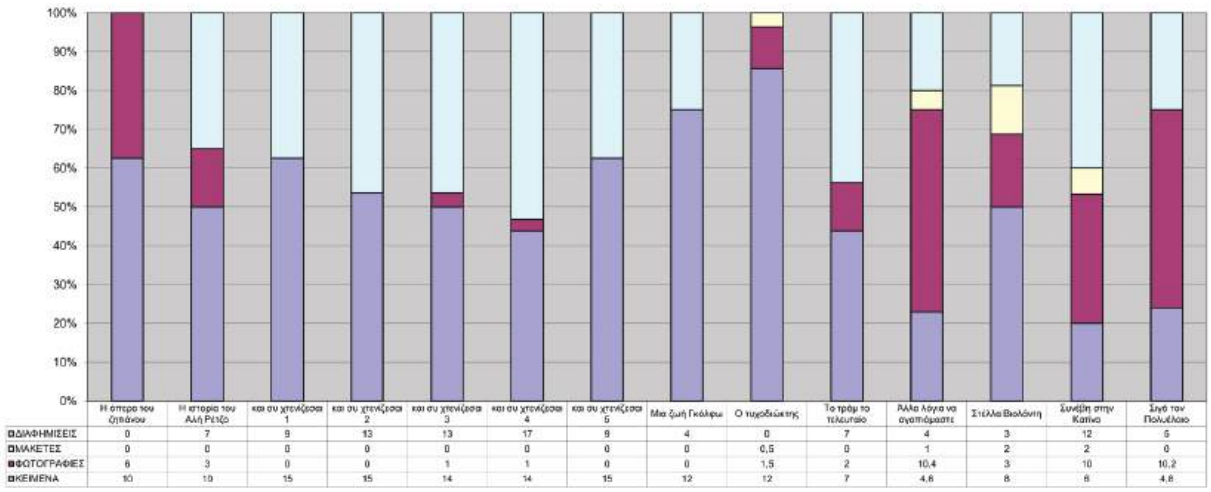
Στο 20σέλιδο πρόγραμμα της τελευταίας παραγωγής, στο *Σιγά τον Πολυέλαιο*, οι μισές σελίδες περιέχουν τα πρόσωπα του θιάσου στο χτες και στο σήμερα, οι 4 την ταυτότητα της παράστασης, ενώ δύσκολα γεμίζει μία σελίδα το κείμενο της ομάδας και μόλις πέντε σελίδες είναι οι διαφημίσεις: αυτοκίνητο, στερεοφωνικά συγκροτήματα αυτοκινήτου, ακτοπλοϊκές γραμμές στην Αδριατική, μονοήμερες κρουαζιέρες στα νησιά του Αργοσαρωνικού και οπισθόφυλλο οι εκδόσεις του ΜΙΕΤ και της Εθνικής· όχι η Τράπεζα αυτή τη φορά αλλά η πολιτιστική της συνεισφορά. Είναι ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε ότι σταδιακά εμφανίζονται διαφημίσεις που σχετίζονται με το αυτοκίνητο, στο τέλος της δεκαετίας του 1970, μιας και μόλις μετά το 1975 η χώρα είχε φτάσει σε προηγμένο επίπεδο ως προς την κατοχή και χρήση Ι.Χ. οχημάτων.[14]

Σχεδιαστικά, είναι αξιοσημείωτο ότι ο θίασος έφτιαξε πανομοιότυπα έντυπα, όπως έκαναν οι περισσότεροι θίασοι μέχρι τότε, διατηρώντας πάνω κάτω το ίδιο σχήμα για πολλά χρόνια, χονδρικά 17 x 24 εκ., με εξαίρεση την *Ιστορία του Αλή Ρέτζο*, που ήταν περίπου στο μισό από τα άλλα, σε σχήμα τσέπης. Το εξώφυλλο του *...και συ χτενίζεσαι* έμεινε στην ιστορία, διόλου τυχαία μιας και σχεδιάστηκε από τον Χρόνη Μπότσογλου και πιθανότατα, όπως εικάζουμε, και το εσωτερικό σαλόνι, ενώ τα φωτογραφικά καρέ του θιάσου στην πρόβα και τα σπαράγματα, προσεκτικά διαλεγμένα από παλιές επιθεωρήσεις, συνδιαλέγονται από σελίδα σε σελίδα· ένα στήσιμο ιδιαίτερο, σε μια εμπορικά επιτυχημένη στο τέλος παράσταση, όπου όμως στο πρόγραμμά της, παρά τον διαφημιστικό ορυμαγδό, το κειμενικό μέρος παραμένει πλούσιο, καθώς και το ενδιαφέρον της ομάδας για την ιστορία του είδους είναι έντονο.

---

[13] βλ. Bourdieu, *Γένεση και δομή*, σσ. 202-203.

[14] Αλέξης Φραγκιάδης. *Ελληνική οικονομία 19ος-20ός αιώνας: από τον Αγώνα της Ανεξαρτησίας στην Οικονομική και Νομισματική Ένωση της Ευρώπης*, Αθήνα, Νεφέλη, 2007, σ. 188.

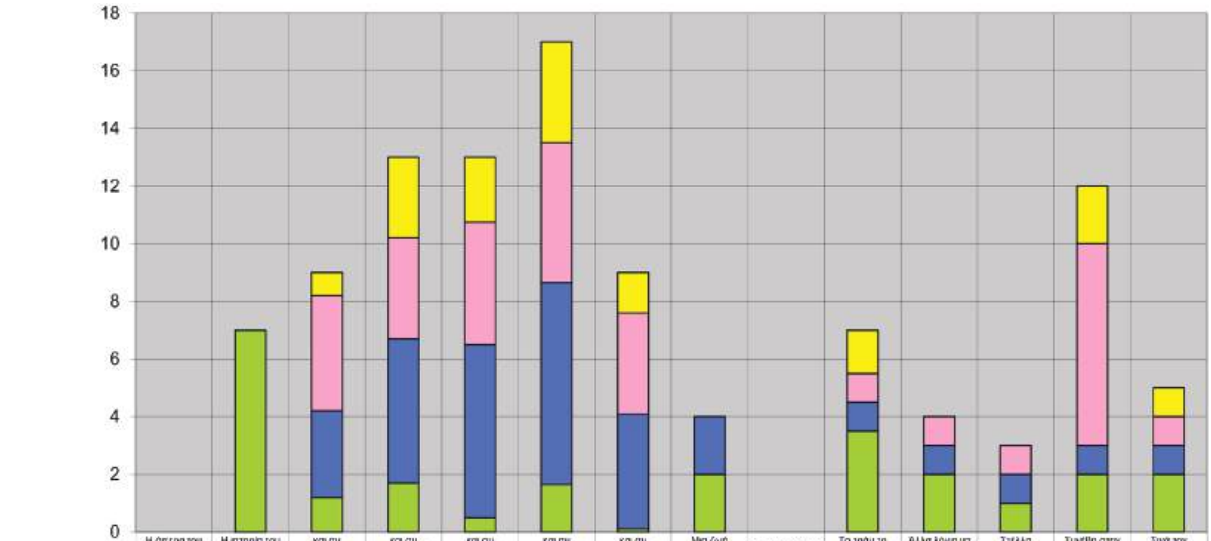


Πίνακας 1. Κατανομή περιεχομένου σελίδων προγραμμάτων ΕΛΕΥΘΕΡΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

Συγκεντρωτικά, στον πίνακα 1 παρατηρούμε ότι, μετά το 1974 και την παράσταση του *Τυχοδιώκτη*, ο όγκος των κειμένων υποχωρεί αισθητά μαρτυρώντας την υποχώρηση των θεωρητικών και προγραμματικών ανησυχιών της ομάδας. Οι περισσότερες αναλογικά φωτογραφίες εντοπίζονται στο πρώτο και στο τελευταίο πρόγραμμα: στο ξεκίνημα ως μέσον γνωριμίας του τρόπου εργασίας του θιάσου με το κοινό και στο αποκορύφωμα της διαδρομής ως μαρτυρία της ιστορίας της ομάδας. Οι μακέτες σκηνικών ή κοστουμιών εμφανίζονται στο πρόγραμμα προς το τέλος της δεκαετίας του '70, στερώντας πολύτιμα τεκμήρια για τη διαδρομή της ομάδας σε αυτό το πεδίο. Ίσως γιατί η εργασία σε αυτόν τον τομέα ήταν περισσότερο αυτοσχεδιαστική[15] στις επιθεωρήσεις και αποκτούσε ειδικό βάρος στον καλλιτεχνικό προβληματισμό του θιάσου στις παραστάσεις πρόζας, καθώς δημοσιεύονται μακέτες κοστουμιών στα προγράμματα του *Τυχοδιώκτη*, της *Στέλλας Βιολάντη*, στο *Άλλα λόγια ν' αγαπιόμαστε* (που κινείται ανάμεσα στα δύο είδη) και μόνο σε μία καθαρή επιθεώρηση, στο *Συνέβη στην Κατίνα*. Οι περισσότερες διαφημιστικές καταχωρήσεις εντοπίζονται στα προγράμματα της επιθεώρησης *...και συ χτενίζεσαι* και ακολουθεί *Το τραμ το τελευταίο* και το *Συνέβη στην Κατίνα*. Βέβαια, στο πεδίο των διαφημίσεων, το περιεχόμενο των οποίων αναλύθηκε πιο πάνω, διαπιστώνουμε από τον συγκεντρωτικό πίνακα 2 ότι, ενώ φιλοξενούσε διαφημίσεις αποκλειστικά από παραγωγούς πολιτιστικών αγαθών, η ομάδα καταλήγει σε μια ισόρροπη κατανομή των σελίδων της σε διαφημίσεις υπηρεσιών, αγαθών και πολιτισμού, ενώ ενδιαφέρον παρουσιάζει ο περιορισμός των διαφημίσεων αγαθών διαρκείας (διαμερίσματα, κατοικίες, οικιακές συσκευές, αυτοκίνητα) κατά την πρώτη μεταπολιτευτική περίοδο, οι οποίες αντικαθίστανται, ιδιαίτερα στην παράσταση *Συνέβη στην Κατίνα* του 1978, από αγαθά άμεσης ανάλωσης· το κοινό του θιάσου έχει μεγαλώσει ηλικιακά, ενώ η ανοικοδόμηση που άνθισε κατά τη διάρκεια της δικτατορίας υποχωρεί.[16]

[15] Όπως μαρτυρεί η Άννα Παναγιωτοπούλου σε συνέντευξη στη γράφουσα στις 26/3/2002, τα περισσότερα γυναικεία κοστούμια ήταν μια σύνθεση από ρούχα από τις ντουλάπες της θείας της, βλ. Ilia Lakidou, "Theatrical Satire and Dictatorship: The Case of the 'Elefthero Theatro' and the Show *...και συ χτενίζεσαι*, *Parabasis*, τόμ. 16/1, 1973, σ. 82.

[16] Σύμφωνα με τα στοιχεία που αντλούμε από τις μελέτες οικονομικής ιστορίας, το ποσοστό του ΑΕΠ που αντιστοιχεί στις κατασκευές υποχωρεί από το 10,3% το 1969 και 9,7% το 1973 στο 7,4% το 1977 και στον δείκτη μέσης ετήσιας αύξησης του ΑΕΠ, ο τομέας των κατασκευών υποχωρεί -3,7% στο διάστημα 1973-1977, βλ. Μαργαρίτα Δρίτσα, Θεοφάνης Πάκος, «Η οικονομία του δευτερογενούς τομέα», στο Θανάσης Καλαφάτης,



	Η άσχημα που ζηλέυου	Η ιστορία του Αλή Ρέτζο	και συ χτενίζεσαι 1	και συ χτενίζεσαι 2	και συ χτενίζεσαι 3	και συ χτενίζεσαι 4	και συ χτενίζεσαι 5	Μια ζωή Γκόλφω	Ο τυχοδιώκτης	Το τραμ το τελευταίο	Άλλα λόγια να αγαπιόμαστε	Στέλλα Βιολάντη	Συνέβη στην Κατίνα	Σιγά τον Πολυέλεο
Υπηρεσιών	0	0	0,8	2,6	2,25	3,5	1,4	0	0	1,5	0	0	2	1
Αγαθών άμεσης ανάλωσης	0	0	4	3,5	4,25	4,85	3,5	0	0	1	1	1	7	1
Αγαθών Διαρκείας	0	0	3	5	6	7	4	2	0	1	1	1	1	1
Πολιτισμικών αγαθών	0	7	1,2	1,7	0,5	1,65	0,1	2	0	3,5	2	1	2	2

Πίνακας 2. Κατανομή διαφημιστικών καταχωρήσεων ανά είδος και πρόγραμμα

Από τα παραπάνω, διαπιστώνεται ότι το πρόγραμμα δεν τεκμαίρει μόνο το πότε, το ποιος και το τί μιας θεατρικής παραγωγής, αλλά με κάθε του σελίδα μαρτυρεί καλλιτεχνικές επιλογές, θέση και στάση του θιάσου στο πολιτιστικό πεδίο και καθρεφτίζει το κοινό που το ακολουθεί, το συντηρεί ή τελικά το απαρνιέται. Είναι, επομένως, πολλαπλάσιοι οι λόγοι που χρειάζεται να το προσέχουμε, να το αναζητούμε και να το συντηρούμε ως πολύτιμο αρχειακό υλικό, τεκμήριο ενός έργου τέχνης που έτσι κι αλλιώς χάνεται ανεπιστρεπτί, μα επιπλέον, τεκμήριο πολιτιστικής, κοινωνικής και οικονομικής ιστορίας μιας πόλης, μιας χώρας, μιας εποχής.

Ευάγγελος Πρόντζας. *Οικονομική ιστορία του ελληνικού κράτους, τόμ. 2ος Οικονομικές λειτουργίες και επιδόσεις*, σύμβ. έκδοσης Σπύρος Ασδραχάς, Αθήνα, Πολιτιστικό Ίδρυμα Ομίλου Πειραιώς, 2011, σσ. 191, 194.

ΓΩΓΩ Κ. ΒΑΡΖΕΛΙΩΤΗ

Η φιλολογία στην υπηρεσία της παράστασης: Εκδόσεις κρητοεπτανησιακών κειμένων στα έντυπα προγράμματα του Αμφι-Θεάτρου του Σπύρου Α. Ευαγγελάτου

Το 2013 ο Σπύρος Ευαγγελάτος δημοσιεύει εργασία με τίτλο: «Υπήρξαν θεατρικές παραστάσεις σε ελληνική γλώσσα στη βενετοκρατούμενη Κρήτη;».[1] Στο κείμενο, αφού διερευνήσει ενδελεχώς όψεις της κοινωνίας της εποχής αλλά και τη δραματουργική φυσιογνωμία των κειμένων της κρητικής αναγέννησης, απαντά αρνητικά, προκαλώντας την έκπληξη της επιστημονικής κοινότητας που τον παρακολουθεί επί δεκαετίες να μελετά τα κείμενα και τις σύγχρονές τους ιστορικές πηγές, να θέτει ερωτήματα και να τα απαντά, άλλοτε στη σκηνή του θεάτρου και άλλοτε σε επιστημονικές συναντήσεις και δημοσιεύσεις.[2] Σε αυτό το πνεύμα, στη διάρκεια της πολυετούς του καριέρας, ο Ευαγγελάτος μελέτησε και τα έργα της επτανησιακής δραματουργίας του 18ου αιώνα, κείμενα τα οποία, συνομιλούν με την προγενέστερή τους κρητική δραματουργία, κι όλα μαζί συνθέτουν το corpus των έργων που ανοίγουν την αυλαία των απαρχών του νεοελληνικού θεάτρου.[3]

Παρόλη όμως την ιστορική και φιλολογική τους αξία, οι δραματουργικές τους ιδιαιτερότητες δυσχεραίνουν την επικοινωνία τους στο θεατρικό κοινό. Η έκτασή τους, η μικτή δραματουργική αισθητική, τα πολλά πρόσωπα, η τοπική διάλεκτος και ο δεκαπεντασύλλαβος στίχος, η περίπλοκη υπόθεση, συχνά με κενά και ανακολουθίες, κάνουν τα έργα να μοιάζουν δυσνόητα, κουραστικά, ίσως ακόμα ανιαρά και ξεπερασμένα. Ο Ευαγγελάτος διέκρινε εξαρχής τα προβλήματα των κειμένων και τις σκηνικές τους αδυναμίες. Όμως, ως έμπειρος μελετητής της συγκεκριμένης ιστορικής περιόδου και γνώστης της σκηνής αλλά και της πλατείας, προκειμένου

[1] Σπύρος Α. Ευαγγελάτος, «Υπήρξαν θεατρικές παραστάσεις σε ελληνική γλώσσα στη βενετοκρατούμενη Κρήτη;», στο Γωγώ Κ. Βαρζελιώτη, Κώστας Γ. Τσικνάκης (επιμ.), *Γαληνοτάτη. Τιμή στη Χρύσα Μαλτέζου*, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Αθήνα, ΕΚΠΑ, Μουσείο Μπενάκη, 2013, σσ. 239-246.

[2] Γωγώ Κ. Βαρζελιώτη, «Αρχειακή έρευνα-σκηνοθεσία: το δίπτυχο της δημιουργίας του Σπύρου Α. Ευαγγελάτου», στο Γωγώ Βαρζελιώτη, Πλάτων Μαυρομούστακος (επιμ.), *Σκηνή και ΑμφιΘέατρο. Αφιέρωμα στον Σπύρο Α. Ευαγγελάτο*, *Αθήνα 7-9 Μαρτίου 2016*, *Πρακτικά Συνεδρίου*, Αθήνα, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2018, σσ. 137-150· Βάλτερ Πούχνερ, «Η βαθύτερη ενότητα του σκηνοθετικού, δραματουργικού και ιστορικοφιλολογικού έργου του Σπύρου Ευαγγελάτου», στο Βαρζελιώτη, Μαυρομούστακος (επιμ.), *Σκηνή και ΑμφιΘέατρο*, σσ. 163-182.

[3] Βλ. γενικά Βάλτερ Πούχνερ, *Ανθολογία νεοελληνικής δραματουργίας τ. Α΄. Από την Κρητική αναγέννηση ως την επανάσταση του 1821*, Αθήνα, ΜΙΕΤ, 2006, σσ. 21-260· Στέφανος Κακλαμάνης, *Η κρητική ποίηση στα χρόνια της Αναγέννησης (14ος-17ος αι.)*, *τ. Γ΄*, *Ανθολογία (περ.1580-17ος αι.)*, Αθήνα, ΜΙΕΤ, 2020.

να τα εντάξει στο ρεπερτόριό του, δεν δίστασε να παρέμβει αποφασιστικά, τόσο ως φιλόλογος όσο και ως δραματολόγος, ώστε να γίνουν λειτουργικά.[4]

Ποιοι ήταν, όμως, οι μηχανισμοί διασκευής αυτών των έργων; Με ποιον τρόπο τα επεξεργάζεται ο Ευαγγελάτος, ποια είναι τα μεθοδολογικά του εργαλεία και τα δραματουργικά του κριτήρια; Οι απαντήσεις δίνονται από τον ίδιο στο πρόγραμμα της κάθε παράστασης – ένα παράδειγμα δεοντολογικής ηθικής. Στο καθιερωμένο του «Σημείωμα του Σκηνοθέτη», ο Ευαγγελάτος δίνει συνοπτικά την ταυτότητα του νέου κειμένου: τι άλλαξε, με ποιον τρόπο και γιατί. Στη συνέχεια, δημοσιεύει το διασκευασμένο κείμενο, το κείμενο της παράστασης, προστατεύοντάς το από τη λήθη και δίνοντάς του μια νέα ζωή, στη διάθεση των θεατών, των αναγνωστών και των μελετητών του μέλλοντος.

Κατά τη διάρκεια της καλλιτεχνικής του διαδρομής, ο Ευαγγελάτος ασχολήθηκε επισταμένα με τα κρητοεπτανησιακά κείμενα – να σημειώσουμε ότι τόσο η πρώτη όσο και η τελευταία σκηνοθεσία του αφορούσαν έργα της συγκεκριμένης περιόδου. Άλλωστε το συγκεκριμένο επιστημονικό πεδίο, το θέατρο στη βενετοκρατούμενη Ελλάδα, βρισκόταν στο επίκεντρο των ερευνητικών του ενδιαφερόντων. Ας πάρουμε, όμως, τα πράγματα από την αρχή. Το 1975 ανεβάζει τον *Ερωτόκριτο* του Βιτσέντζου Κορνάρου.[5] Πρόκειται για μια, κατά γενική ομολογία, εμβληματική παράσταση – ο ίδιος ο σκηνοθέτης την περιγράφει ως ένα «ποιητικό τσίρκο».[6] Στο έντυπο πρόγραμμα, ο Ευαγγελάτος δημοσιεύει κείμενα των σημαντικότερων μελετητών – και δικό του– σχετικά με το έργο, τον συγγραφέα του και την εποχή του και το διασκευασμένο κείμενο, με τις σχετικές διευκρινήσεις που επισημαίνουν τις αλλαγές.[7] Η εξοικείωσή του με το κρητοβενετικό ιδίωμα, αποτέλεσμα πολυετούς μελέτης των χειρογράφων της εποχής, του έδωσε τη δυνατότητα να παρέμβει δυναμικά, αλλάζοντας, μεταθέτοντας και αφαιρώντας στίχους (από τους 10.000 έφτασε στους 3.000). Συνθέτει καινούργια δίστιχα, «κατά Κορνάρον», και διαχειρίζεται το δύσκολο ζήτημα του Ποιητή στη σκηνή, με πρωτότυπο τρόπο, μοιράζοντας τους στίχους του και σε άλλα πρόσωπα του έργου, αλλά και σε ζώα, δέντρα ή αντικείμενα.[8] Η δραματοποίηση του *Ερωτόκριτου* ήταν προϊόν πολυετούς μελέτης και τολμηρών αποφάσεων, ένας οδηγός και για τις επόμενες ανάλογες σκηνοθεσίες του – ειδικά μετά από την πολύ μεγάλη επιτυχία αυτής της παράστασης.

Έτσι, όταν το 1985 εγκαινίασε το Αμφι-Θέατρο της Αδριανού, στράφηκε και πάλι στη συγκεκριμένη δραματουργική περιοχή, ανεβάζοντας τον *Φορτουνάτο* του Μαρκαντώνιου Φόσκολου, ίσως το πιο αναγεννησιακό από τα σωζόμενα κείμενα της συγκεκριμένης δραματουργικής περιοχής.[9] Το έργο ανεβαίνει σε «δραματουργική προσαρμογή» του σκηνοθέτη: «κόβει» δρα-

[4] Πούχνερ, «Η βαθύτερη ενότητα», σσ. 176-178, 181-182· Βάλτερ Πούχνερ, «Ο Σπύρος Ευαγγελάτος dramaturg του ελληνικού προεπαναστατικού θεάτρου», στο Παναγιώτης Μιχαλόπουλος, Γιώργος Π. Πεφάνης (επιμ.), *Έρευνα, σύνθεση, ερμηνεία. Προσεγγίζοντας το θέατρο του Σπύρου Α. Ευαγγελάτου*, Αθήνα, Παπαζήσης, 2023, σσ. 41-50.

[5] Στυλιανός Αλεξίου (Εισαγωγή, Σημειώσεις, Γλωσσάριο), *Βιτσέντζος Κορνάρος, Ερωτόκριτος*, Αθήνα, Ερμής, 1980.

[6] Ευανθία Στιβανάκη, «Ο *Ερωτόκριτος*. Μία πρωτοποριακή πρόταση για την από σκηνής λογοτεχνία», στο Βαρζελιώτη, Μαυρομούστακος (επιμ.), *Σκηνή και ΑμφιΘέατρο*, σσ. 195-201· Βαρζελιώτη, «Αρχειακή έρευνα-σκηνοθεσία», σ. 140-141· Σπύρος Α. Ευαγγελάτος (αφήγηση), «Ερωτόκριτος - το ξεκίνημα του Αμφι-Θεάτρου», στον τόμο *Λήδα Τασοπούλου … προς ύστατον φως …*, Αθήνα, Ergo, 2012, σσ. 29-32.

[7] *Κορνάρου «Ερωτόκριτος»*, Προγράμματα Αμφι-Θεάτρου 1 (1975).

[8] «Σημείωμα του Σκηνοθέτη», στο πρόγραμμα της παράστασης, ό.π., [σ. 4].

[9] Η πρώτη σκηνοθεσία του *Φορτουνάτου* από τον Ευαγγελάτο πραγματοποιείται το 1962, στον θίασο των νεανικών του χρόνων, τη Νεοελληνική Σκηνή. Βλ. Ιωσήφ Βιβιλάκης, «Νεοελληνική Σκηνή. Επιστροφή στο μέλ-

στικά το κείμενο, αφαιρεί τα ιντερμέδια, με το σκεπτικό ότι η διαφορετική θεματική τους πλοκή ίσως να προκαλούσε σύγχυση στον θεατή, συνθέτει έναν καινούργιο Πρόλογο χρησιμοποιώντας στίχους από άλλα σημεία του έργου αλλά και από την *Ερωφίλη*, και προσθέτει Επίλογο, που δεν υπήρχε. Επίσης, μεταθέτει σκηνές, συνθέτει καινούργια τραγούδια, αξιοποιώντας στίχους από το κείμενο, και, τέλος, γράφει είκοσι περίπου δικούς του, «κατά Φόσκολον», στίχους. Όλα αυτά επισημαίνει ότι γίνονται «για να υποβοηθηθεί η σκηνοθετική άποψη για την αναβίωση του έργου».[10] Πράγματι, το κείμενο αποκτά τη λειτουργικότητα που του έλειπε, για τα δεδομένα της σύγχρονης σκηνής, και η παράσταση αποτελεί άλλη μια επιτυχία του Αμφι-Θεάτρου, μια από τις σημαντικότερες του Ευαγγελάτου στο πεδίο της νεοελληνικής δραματουργίας.

Σύντομα, ύστερα από τρία χρόνια, το 1988, τολμά να ανεβάσει ένα από τα πιο «προβληματικά» κείμενα της κρητικής Αναγέννησης. Τον *Στάθη*. Το κείμενο σώζεται με δραματουργικά κενά, σε τρεις, αντί για τις καθιερωμένες στην εργογραφία της εποχής πέντε πράξεις,[11] και, κατά τον Ευαγγελάτο, δεν μπορεί να παρασταθεί.[12] Ο σκηνοθέτης αξιοποιεί τις φιλολογικές του γνώσεις και το καλλιτεχνικό του ένστικτο και αποκαθιστά τα πολλά προβλήματα του έργου, προβαίνοντας σε συμπλήρωση των χασμάτων και ανασύνθεση του κειμένου. Απομακρύνει τον πρόλογο και τα ιντερμέδια, καθώς επίσης κάποιους ιταλικούς και λατινικούς στίχους του έργου, για να αποφευχθεί πιθανή σύγχυση του κοινού – «έτσι κι αλλιώς, μπλεγμένη υπόθεση», παρατηρεί ο Ευαγγελάτος. Αλλάζει τη σειρά των σκηνών, προκειμένου να εξασφαλίσει κάποια λογική αλληλουχία. Προσθέτει στίχους και ολόκληρες σκηνές, για να καλύψει κενά που είχαν ήδη επισημανθεί από τους φιλολόγους αλλά και χάσματα στη δράση, που είχε επισημάνει ο ίδιος. Στόχος του ήταν να προσθέσει «στη φτωχή μας παλαιά νεοελληνική γραμματεία ένα αξιόλογο κείμενο, που ήταν ως τώρα "μη έργο", μεταμορφώνοντάς το σε έργο, που να λειτουργεί και σήμερα θεατρικά».[13]

Το 1996 ανεβάζει, σε «δραματουργική προσαρμογή», το πιο πολυπαιγμένο έργο της συγκεκριμένης δραματουργικής παραγωγής, την *Ερωφίλη* του Χορτάτση.[14] Πρόκειται για μια παράσταση που άφησε το αποτύπωμά της στην ιστορία του Αμφι-Θεάτρου, αλλά και στη βιβλιογραφία.[15] Στόχος του σκηνοθέτη ήταν να αναδείξει τη «λογοτεχνική-θεατρική αξία του

λον», στο Βαρζελιώτη, Μαυρομούστακος (επιμ.), *Σκηνή και ΑμφιΘέατρο*, σσ. 315-336, με πληροφορίες για τον θίασο, το ρεπερτόριο και την υποδοχή του από κοινό και κριτικούς.

[10] «Σημείωμα του σκηνοθέτη» στο πρόγραμμα της παράστασης: *Μάρκου Αντωνίου Φόσκολου*, *Φορτουνάτος*, Προγράμματα Αμφι-Θεάτρου 23 (1985), [σ. 40-41]· βλ., επίσης, Βαρζελιώτη, «Αρχειακή έρευνα-σκηνοθεσία», σ. 142.

[11] Lidia Martini (κριτ. έκδ. με εισαγωγή, σημειώσεις και λεξιλόγιο), *Στάθης× κρητική κωμωδία*, Θεσσαλονίκη, Βυζαντινή και Νεοελληνική Βιβλιοθήκη, 1976.

[12] Βαρζελιώτη, «Αρχειακή έρευνα-σκηνοθεσία», σ. 142, όπου η σχετική βιβλιογραφία.

[13] Βλ. το κείμενο του σκηνοθέτη στο πρόγραμμα της παράστασης: «Προβλήματα του *Στάθη*», *Στάθης*, Προγράμματα Δημοτικού Θεάτρου Κρήτης (1988), [σσ. 2-4].

[14] Στυλιανός Αλεξίου, Μάρθα Αποσκίτη (επιμ.), *Ερωφίλη*, *τραγωδία Γεωργίου Χορτάτση*, Αθήνα, Στιγμή, 1988.

[15] Βάλτερ Πούχνερ, «Η διασκευή της *Ερωφίλης* του Γεωργίου Χορτάτση από το Αμφι-Θέατρο στο δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Κρήτης 1996, ήτοι: Τι κερδίζει και τι χάνει ο σύγχρονος σκηνοθέτης στην προσαρμογή ενός αριστουργήματος της κλασικίζουσας δραματουργίας στους ρυθμούς της εποχής μας», στο Ιωσήφ Βιβιλάκης (επιμ.), *Δάφνη. Τιμητικός τόμος για τον Σπύρο Α. Ευαγγελάτο*, [Παράβασις-Μελετήματα 1], Αθήνα, Ergo, 2001, σσ. 289-302 [και στο Βάλτερ Πούχνερ, *Ο μίτος της Αριάδνης. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα, Εστία, 2001, σσ. 181-205)· Κωνσταντίνα Ζηροπούλου, «Η δραματουργική προσαρμογή και η σκηνοθεσία της *Ερωφίλης* από τον Σπύρο Ευαγγελάτο. Οι όροι μιας τολμηρής ακολουθίας», στο Μιχαλόπουλος, Πεφάνης (επιμ.), *Έρευνα*, *σύνθεση*, *ερμηνεία*, σσ. 239-252.

έργου», σε «αφαιρετική σύγχρονη αντίληψη, τονίζοντας τη μουσικότητα» με στόχο να αποδοθεί «η συναρπαστική δύναμη της γλώσσας του, του ύφους του, της εσώτερης ποίησης που αυτό προβάλλει».[16] Ειδικότερα, απομακρύνει τα ιντερμέδια, ενώνει τους δύο χορούς και δίνει έμφαση στα χορικά, αφαιρεί μεγάλο αριθμό στίχων (περίπου χίλιους πεντακόσιους), αντικαθιστά και μετακινεί λέξεις. Και σε αυτό το πρόγραμμα δημοσιεύει χρονολόγιο, επιστημονικές εργασίες ειδικών βενετολόγων και δικό του εκτενές μελέτημα σχετικά με τον συγγραφέα και τη ζωή του, και εκδίδει ανέκδοτες αρχειακές πηγές της εποχής.

Ο κύκλος των παραστάσεων έργων της κρητικής δραματουργίας της ακμής θα σταματούσε εδώ, αν ο Ευαγγελάτος δεν είχε ανεβάσει, δυο χρόνια πριν από την *Ερωφίλη*, την *Amorosa Fede* του Αντώνιου Πάντιμου. Το έργο είναι γραμμένο στην ιταλική γλώσσα, στην Κρήτη, το 1619.[17] Ο Ευαγγελάτος το ανεβάζει το 1994, σε δική του διασκευή, μεταφρασμένο κατά παραγγελία του Αμφι-Θεάτρου στα ελληνικά, με τον τίτλο *Ερωτική Πίστη*. Στο πρόγραμμα της παράστασης, εξηγεί με επιστημονικά επιχειρήματα γιατί ένα έργο γραμμένο στα ιταλικά ανήκει στην κρητική λογοτεχνία.[18] Στην έκδοση του κειμένου της παράστασης, στο πρόγραμμα, διαπιστώνουμε ότι και εδώ έχει παρέμβει δραστικά. Αφαιρεί μεγάλο αριθμό στίχων για να αποφύγει επαναλήψεις και πλατειασμούς, απαλείφει δύο ρόλους, τους πολλούς Χορούς και μια σκηνή (ενώ μια άλλη μεταφέρεται σε επόμενη πράξη), επεμβαίνει στη μετάφραση της Άννας Βαρβαρέσου, δίνοντας έμφαση, κατά περίπτωση, στο κωμικό ή το λυρικό στοιχείο, και, όπως πάντα, προσθέτει δικούς του καινούργιους στίχους, για να αποσαφηνιστεί η υπόθεση του έργου, όπου ο σκηνοθέτης/διασκευαστής θεωρεί ότι είναι απαραίτητο.[19]

Ας περάσουμε, όμως, και στα Επτάνησα. Το 1979 ανεβαίνει από το Αμφι-Θέατρο η *Ιφιγένεια [εν Ληξουρίω]*, μια ευρηματική διασκευή της *Ιφιγένειας* (1720) του Πέτρου Κατσαΐτη. Ο Ευαγγελάτος, ο οποίος έχει μελετήσει συστηματικά τον συγγραφέα και το έργο του, όπως επίσης το θέατρο στη γενέτειρα και των δύο, την Κεφαλονιά,[20] τολμά να παρέμβει τόσο, ώστε, για την παράσταση, να δώσει στο έργο έναν δεύτερο/καινούργιο τίτλο – δυστυχώς δεν είναι λίγοι εκείνοι που συγχέουν την *Ιφιγένεια* του Κατσαΐτη με την *Ιφιγένεια [εν Ληξουρίω]* του Ευαγγελάτου. Για τη σύνθεση του έργου, συνεργάζεται δημιουργικά ο καλλιτέχνης, ο φιλόλογος και ο ιστορικός: πέρα από παρεμβάσεις αμιγώς φιλολογικού χαρακτήρα (τελικά -ν για λόγους ευφωνίας και λοιπές μικροεπεμβάσεις), προχωρά σε τολμηρές περικοπές, στη μεταφορά στίχων σε διαφορετικά σημεία του κειμένου και σε προσθήκες δικών του στίχων «στο ύφος του Κατσαΐτη». Τέλος, επινοεί ένα καινούργιο σκηνικό πρόσωπο, τον Ποιητή, και στήνει στη σκηνή μια παράσταση μέσα στην παράσταση, με πρόσωπα και καταστάσεις που ο Κατσαΐτης δεν θα μπορούσε ποτέ να φανταστεί. Όλα αυτά εξηγούνται και αιτιολογούνται

[16] *Γεωργίου Χορτάτση, Ερωφίλη*, Προγράμματα Αμφι-Θεάτρου 49 (1996), [σ. 6], (στο εισαγωγικό κείμενο του σκηνοθέτη).

[17] Cristiano Luciani (επιμ.), Alfred Vincent (συνεργ.), *Antonio Pantimo, L'amorosa fede. Tragicommedia pastorale*, Βενετία, Ελληνικό Ινστιτούτο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών Βενετίας, 2003.

[18] *Αντωνίου Πάντιμου, Ερωτική πίστη*, Προγράμματα Αμφι-Θεάτρου 44 (1994), [σ. 4].

[19] Ό.π., στο Πρόγραμμα, [σ. 40].

[20] Βαρζελιώτη, «Αρχειακή έρευνα και σκηνοθεσία», σ. 145-146, με συγκεντρωμένη τη βιβλιογραφία· Πούχνερ, «Η βαθύτερη ενότητα», σσ. 167, 178· Γιώργος Π. Πεφάνης, «Κωμικοί δρόμοι στην *Ιφιγένεια [εν Ληξουρίω]* του Σπύρου Α. Ευαγγελάτου», στο Μιχαλόπουλος, Πεφάνης (επιμ.), *Έρευνα, σύνθεση, ερμηνεία*, σσ. 555-572.

στο, όπως πάντα, πλούσιο πρόγραμμα της παράστασης, με πρωτότυπες ερευνητικές εργασίες και πλούσιο υλικό.[21]

Ξεχωριστό ενδιαφέρον παρουσιάζει η παράσταση της *Ευγένας* του Θεόδωρου Μοντσελέζε, τον Σεπτέμβριο του 1997.[22] Στο έντυπο πρόγραμμα, σε εκτενή επιστημονική μελέτη, ο σκηνοθέτης-ιστορικός του θεάτρου, δημοσιεύει άγνωστα βιογραφικά στοιχεία για τον Μοντσελέζε και διαπιστώνει ότι το κείμενο, έτσι όπως σώζεται στο χειρόγραφο, δεν θα μπορούσε να σταθεί στη σκηνή ούτε στην εποχή συγγραφής του ούτε και στο σύγχρονο θέατρο – εκτός κι αν προβληθούν οι λαϊκές ρίζες του έργου, αφού προηγουμένως γίνουν δραστικές παρεμβάσεις στο κείμενο.[23] Έτσι, ενσωματώνει στο νέο κείμενο της παράστασης τις σκηνικές υποδείξεις του έργου (κάποιες φορές, μάλιστα, τις αναπτύσσει κιόλας), απαλείφει στίχους, αφαιρεί δραματικά πρόσωπα και ολόκληρο τον Πρόλογο, μεταθέτει σκηνές, αντικαθιστά λέξεις του κειμένου, διορθώνει την ομοιοκαταληξία και συνθέτει περίπου είκοσι στίχους «κατά το ύφος του Μοντσελέζε».[24]

Το 2004, ο Ευαγγελάτος καταπιάνεται με μια ακόμα νεανική του αγάπη: τον *Χάση*, τον οποίο είχε ανεβάσει πριν από τέσσερις δεκαετίες στη *Νεοελληνική Σκηνή*.[25] Άλλο ένα έργο με δραματουργικές ιδιαιτερότητες, δύσκολο στην προσέγγισή του.[26] Ένα κείμενο σε σπονδυλωτή δομή, που συνομιλεί μορφολογικά με την commedia dell'arte και τις επτανησιακές ομιλίες. Έτσι, στο φουαγιέ του θεάτρου αναβιώνει μια λαϊκή παράσταση που υποτίθεται ότι δόθηκε σε κάποιο καπηλειό στη διάρκεια ενός παλιού Καρναβαλιού. Στο πρόγραμμα δημοσιεύει το κείμενο που παίχτηκε, μια «ελεύθερη ανασύνθεση», όπως γράφει ο ίδιος, του πρωτοτύπου.[27] Έχει αλλάξει τη σειρά ορισμένων σκηνών, έχει προσθέσει αρκετούς στίχους δημιουργώντας δύο σύντομες νέες σκηνές, και φρόντισε να είναι εφικτή η κάλυψη των δεκαέξι ρόλων του έργου από πέντε ηθοποιούς.

Στο ίδιο πνεύμα εργάστηκε ο Ευαγγελάτος και για την παράσταση του *Αμύντα* του Γεωργίου Μόρμορη.[28] Είχε ήδη πραγματοποιήσει την κρητική έκδοση του κειμένου, με εκτενή εισαγωγή και γλωσσάρια, ύστερα από πολυετή έρευνα σε βιβλιοθήκες και αρχεία της Ιταλίας

---

[21] *Πέτρου Κατσαΐτη, Ιφιγένεια [εν Ληξουρίω]*, Προγράμματα Αμφι-Θεάτρου 10 (1979). Βλ. επίσης και Σπύρος Α. Ευαγγελάτος (επιμ.), *Πέτρου Κατσαΐτη, Ιφιγένεια [εν Ληξουρίω]*, Αθήνα, Εστία, 1995, όπου δημοσιεύεται η διασκευή του έργου με εκτενή εισαγωγή, γλωσσάρια και παραρτήματα, το τετράδιο σκηνοθεσίας του Σπύρου Ευαγγελάτου, παραστασιογραφία και κριτικογραφία. Βλ. σχετικά και Βάλτερ Πούχνερ, «*Ιφιγένεια [εν Ληξουρίω]*. Το υβριδικό κείμενο μιας μεταμοντέρνας διασκευής», *Κεφαλληνιακά Χρονικά*, τόμ. 12, 2009-2010, [2011], σσ. 101-110· Νάσος Βαγενάς, «Μια Ιφιγένεια σε τριπλό βιβλίο», *Το Βήμα*, 28.7.1996.

[22] Γιώργος Π. Πεφάνης, *Το Βασίλειο της Ευγένας. Λογοτεχνικά διακείμενα και ανθρωπολογικά περιεχόμενα στην* Ευγένα *του Θεόδωρου Μοντσελέζε*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 2005, σσ. 209-223· Βαρζελιώτη, «Αρχειακή έρευνα και σκηνοθεσία», σ. 147· Πούχνερ, «Η βαθύτερη ενότητα», σσ. 168, 180.

[23] Σπύρος Α. Ευαγγελάτος, «Νέα "ψήγματα" βιογραφίας για τον Θεόδωρο Μοντσελέζε», στο *Θεοδώρου Μοντσελέζε, Ευγένα*, Προγράμματα Αμφι-Θεάτρου 53 (1997), σσ. 30-34.

[24] Βλ. το Σημείωμα του Σκηνοθέτη, στο πρόγραμμα της παράστασης, ό.π., σσ. 4, 5, 44.

[25] Βιβιλάκης, «Νεοελληνική Σκηνή. Επιστροφή στο μέλλον», σσ. 322-323.

[26] Ζήσιμος Χ. Συνοδινός (κριτ. έκδ.), *Γουζέλης Δημήτριος, Ο Χάσης. Το τζάκωμα και το φτιάσιμον*, Αθήνα, Ωκεανίδα, 2000.

[27] *Δημητρίου Γουζέλη, Ο Χάσης*, Προγράμματα Αμφι-Θεάτρου 72 (2004), σ. 4.

[28] Παναγιώτης Μιχαλόπουλος, «Από το χειρόγραφο στη σκηνή: Το εύφορο έδαφος της σκηνοθετικής τέχνης του Σπύρου Α. Ευαγγελάτου. Η περίπτωση του *Αμύντα*», στο Μιχαλόπουλος, Πεφάνης (επιμ.), *Έρευνα, σύνθεση, ερμηνεία*, σσ. 267-279.

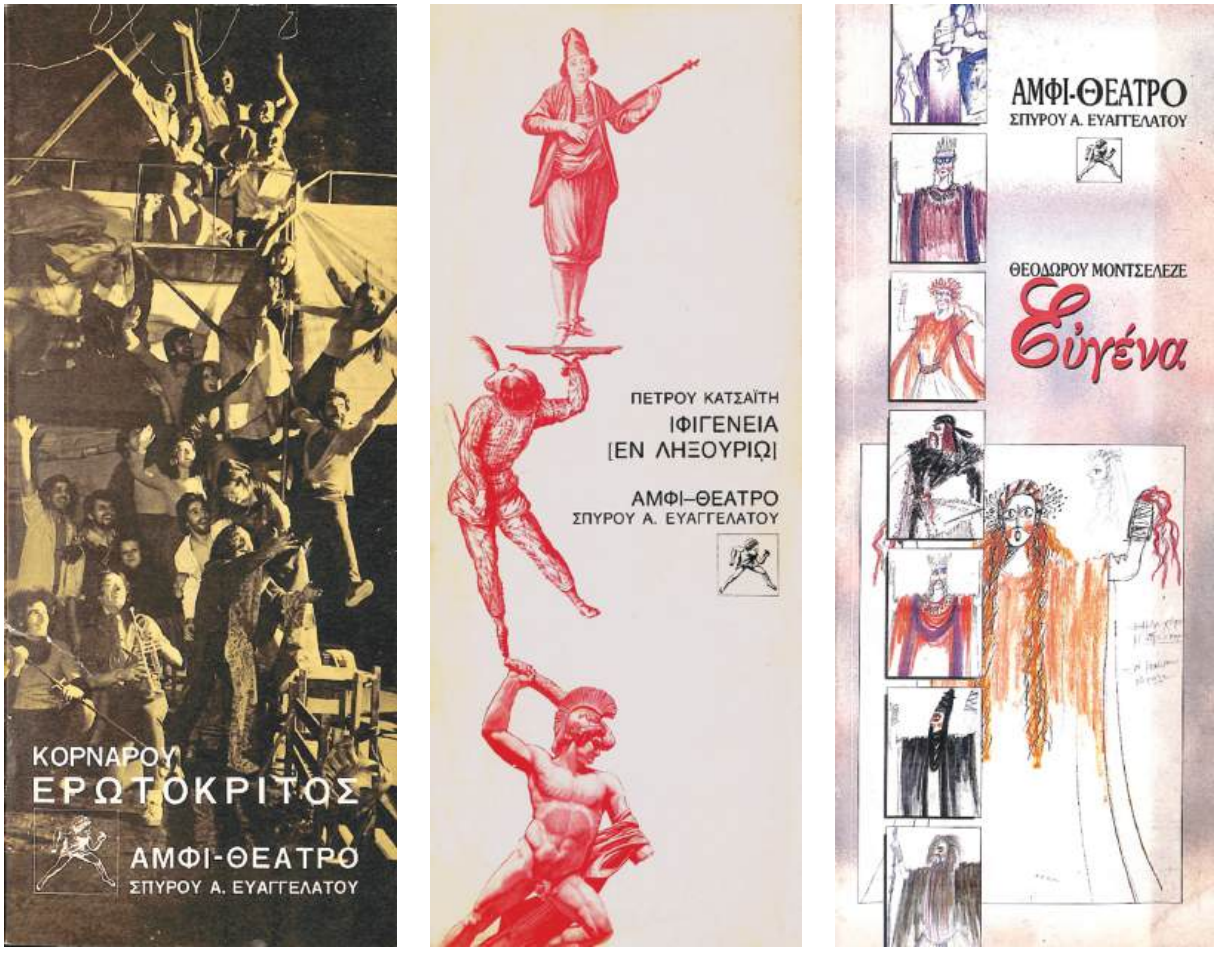
και των Κυθήρων.[29] Για την παράσταση όμως απομακρύνει τους δύο προλόγους, μειώνει τον αριθμό των στίχων, αντικαθιστά δυσνόητες λέξεις, μεταθέτει στίχους και χορικά και κάνει το κείμενο λειτουργικό στη σκηνή του Ηρωδείου και προσιτό στο σύγχρονο κοινό.[30] Επρόκειτο για μια πολύ μεγάλη επιτυχία, και, δυστυχώς, το κύκνειο άσμα του δημιουργού.

Ύστερα από τη σύντομη περιήγηση στα κείμενα των παραστάσεων δεν είναι δύσκολο να διαπιστώσουμε ότι ο Σπύρος Ευαγγελάτος προσέγγιζε τα έργα της βενετικής κρητοεπτανησιακής δραματουργίας με συγκεκριμένη μεθοδολογική τακτική. Πίστευε στη δυναμική τους και θεωρούσε χρέος του να τα παρουσιάσει στο σύγχρονο κοινό σαν κείμενα βάσης. Έτσι, έθετε τις φιλολογικές του γνώσεις στην υπηρεσία της σκηνοθετικής του δράσης, παρεμβαίνοντας στα δύσκολα αυτά κείμενα με στόχο τη σκηνική επικαιροποίησή τους, και τα διασκεύαζε με γνώμονες την επιστημονική προσέγγιση, τη δραματουργική οικονομία και την καλλιτεχνική αρτιότητα της παράστασης. Τα κενά των έργων συμπληρώνονταν και το κοινό μπορούσε να κατανοήσει την πλοκή. Οι θεατές δεν κουράζονταν από τις επαναλήψεις και τις λεπτομερείς περιγραφές των πρωτότυπων κειμένων, τα ιντερμέδια, με τη διαφορετική τους υπόθεση, δεν αποσπούσαν την προσοχή, τα τραγούδια συντελούσαν στη δημιουργία του πνεύματος της αναγεννησιακής εξωστρέφειας και χαράς, η αφαιρετική διάθεση αναδείκνυε την ποιητική διάσταση των έργων και το λεπτό χιούμορ έδινε λύσεις στα δραματουργικά αδιέξοδα.

Τα έντυπα προγράμματα του Αμφι-Θεάτρου αποτελούν σημαντικά παραστασιακά τεκμήρια αλλά και χρήσιμα ερευνητικά εργαλεία. Το κείμενο της παράστασης, της κάθε παράστασης και όχι μόνο των κρητοεπτανησιακών κειμένων, συνοδεύεται από πλούσιο πραγματολογικό υλικό, η καλλιτεχνική σύλληψη του σκηνοθέτη συνομιλεί με πρωτότυπες επιστημονικές συμβολές ερευνητών εγνωσμένου κύρους, ενώ ανθολογούνται δημοσιευμένες μελέτες αλλά και χάρτες, γκραβούρες, χειρόγραφα και άλλα ντοκουμέντα που παραπέμπουν στην εποχή συγγραφής των έργων και χαρακτηρίζουν την αισθητική τής κάθε παράστασης. Μ' αυτόν τον τρόπο, υπερβαίνουν τον συνηθισμένο ρόλο τους, ως συμπληρωματικά τεκμήρια του παραστασιακού γεγονότος, και γίνονται βήμα καλλιτεχνικής και ερευνητικής δήλωσης, λειτουργούν ως όργανα καταγραφής των δραματουργικών και αισθητικών κριτηρίων και δεδομένων της παράστασης και αποτελούν πολύτιμη πηγή για τη μελέτη του έργου του δημιουργού αλλά και της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου. Έτσι, τα προγράμματα των παραστάσεων του Αμφι-Θεάτρου αποκτούν μια ακόμα χρήση, συγκροτώντας μια σημαντική για την έρευνα εκδοτική σειρά, χρήσιμη στους θεατρολόγους, και όχι μόνο.

[29] Σπύρος Α. Ευαγγελάτος (κριτ. έκδ., εισαγ., σχόλια και γλωσσάριο), *Γεώργιος Μόρμορης, Αμύντας του Τάσσου ποίημα ωραιότατον. Μεταγλωττισμένον και συνθεμένον διά στίχων εις την απλήν γλώσσαν*, Αθήνα, MIET, 2012.

[30] Σπύρος Α. Ευαγγελάτος (δραματουργική προσαρμογή), *Γεώργιος Μόρμορης, Αμύντας (1745), ελεύθερη παράφραση από το ομώνυμο έργο του Torquato Tasso (1573)*, Αθήνα, Κάπα Εκδοτική, 2016.



Εικ. 1-3. Εξώφυλλα των προγραμμάτων του Αμφι-Θεάτρου για τις παραστάσεις *Ερωτόκριτος*, *Ιφιγένεια [εν Ληξουρίω]* και *Ευγένα*.

ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΚΑΡΡΑ

Προγράμματα της Εταιρείας Θεάτρου «Η Σκηνή» και της νέας ΣΚΗΝΗΣ του Λευτέρη Βογιατζή

«Ένα ακόμα επιχείρημα ποιότητας της *Σκηνής*»,[1] «Δουλειά συνόλου άκρως υπεύθυνων ανθρώπων, συλλογή απίστευτου υλικού, ταξινόμηση ακριβολόγος και ευρηματική»,[2] «μια έκδοση ουσίας και ποιότητας»,[3] «το τέλεια ενημερωμένο πρόγραμμα»,[4] «πραγματικά πολύτιμο».[5]

Τι είναι αυτό που έκανε όλους τους κριτικούς θεάτρου να αφιερώνουν, πράγμα σπάνιο, ακόμα και μια ολόκληρη παράγραφο στον περιορισμένο χώρο μιας θεατρικής κριτικής σε εφημερίδα, σε ένα «περικείμενο»[6] της παράστασης ενός νεότευκτου θιάσου;[7] Ποια ήταν η ιδιαίτερη ταυτότητα των προγραμμάτων της νέας ΣΚΗΝΗΣ και πώς εξελίχτηκαν στη μακρά περίοδο ιστορίας του θιάσου; Αυτά τα ερωτήματα, σε συνδυασμό με τις θετικές κριτικές για την εκδοτική πολιτική του θιάσου, ακόμα και σε σύγχρονες μελέτες, αλλά και η προσωπική ανάμιξή μου σε τρία προγράμματα της νέας ΣΚΗΝΗΣ,[8] υπέδειξαν το θέμα της παρούσας δημοσίευσης. Το θέμα υπαγορεύτηκε και από το γεγονός πως, αν και για τη «Σκηνή» και τη νέα ΣΚΗΝΗ εκδόθηκαν, με αφορμή τον πρόωρο θάνατο του Λευτέρη Βογιατζή, συνιδρυτή της «Σκηνής» και καλλιτεχνικού διευθυντή της νέας ΣΚΗΝΗΣ, αφιερώματα σε περιοδικά,[9] δημοσιεύτηκαν προ-

[1] Τάσος Λιγνάδης, «Μια *στάμνα* γεμάτη ομορφιά», εφ. *Μεσημβρινή*, 31.3.1982.

[2] Μηνάς Χρηστίδης, «Μπράβο στους *Αγροίκους*», εφ. *Έθνος*, 12.12.1983.

[3] Τάσος Λιγνάδης, «Όταν το θέατρο σέβεται το κοινό», εφ. *Η Καθημερινή*, 18.12.1983.

[4] [Σώκου Ροζίτα;], «*Η σπασμένη στάμνα* του Χάινριχ Φον Κλάιστ», εφ. *Ακρόπολις*, 26.1.1983· Θυμέλη, «*Η σπασμένη στάμνα*», εφ. *Ριζοσπάστης*, 17.4.1982.

[5] Θυμέλη, «*Οι Αγροίκοι* από τη *Σκηνή* στο θέατρο της Οδού Κυκλάδων», εφ. *Ριζοσπάστης*, 10.1.1984.

[6] Ο όρος δανεισμένος από τη θεωρία για τα «περικείμενα» (ή «παρακείμενα») του Jean Genette χρησιμοποιήθηκε από πολλούς μελετητές του θεάτρου για να προσδιορίσει τα «περικείμενα» του παραστασιακού γεγονότος. Βλ. τη χρήση του όρου στο άρθρο του Lars August Fodstad, «Refurbishing the *Doll's House*? The Theatre Programme as Paratextual Trace», *Ibsen Studies*, vol. 6, issue 2, 2006, σσ. 149-187, ειδικά σ. 151 κ.εξ.

[7] Η έρευνά μου στις κριτικές για τις παραστάσεις του θιάσου της «Σκηνής» και της νέας ΣΚΗΝΗΣ, αξιοποίησε τη συλλογή κριτικών στην Ψηφιοθήκη του ΑΠΘ και τη συλλογή ψηφιοποιημένων κριτικών για τα έτη 1982-1984 από τη συλλογή αποκομμάτων του Εργαστηρίου Έρευνας και Τεκμηρίωσης του Νεοελληνικού Θεάτρου του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ.

[8] Συμμετείχα ως επιμελήτρια και μεταφράστρια στα προγράμματα των παραγωγών *Καθαροί, πια* της Σάρα Κέιν, *Έβδομο Ρούχο* της Ευγενίας Φακίνου και ως μεταφράστρια στο πρόγραμμα *Οι σχέσεις του κυρίου Πήτερς* του Άρθουρ Μίλλερ.

[9] «Αφιέρωμα Λευτέρης Βογιατζής», *Σύγχρονα Θέματα*, τχ. 128-129, Ιανουάριος-Ιούνιος 2015, σσ. 82-119. Ευχαριστώ την Ειρήνη Λεβίδη για την παροχή του συγκεκριμένου τεύχους, αλλά κυρίως για τις πολύτιμες πληροφορίες που μου παρείχε γενναιόδωρα σε προφορική συνέντευξη τον Νοέμβριο του 2018.

κτικά ημερίδων και διημερίδων,[10] και αν και άρχισε ήδη να γίνεται αποτίμηση της προσφοράς του θιάσου στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου, δεν υπήρξε ειδική αναφορά στα θεατρικά προγράμματα-βιβλία της «Σκηνής» και της νέας ΣΚΗΝΗΣ, παρόλο που κοινή πεποίθηση είναι ότι αποτέλεσαν παράδειγμα εκδοτικής πολιτικής ενός θιάσου.

Στη βιβλιογραφία τα θεατρικά προγράμματα αξιολογούνται, καταρχάς, ως βασική πηγή ιστορίας θεάτρου. Από το «άγιο μονόφυλλο»[11] και τους «θησαυρούς» των συλλογών θεατρικών προγραμμάτων που φυλάσσονται σε διάφορα αρχεία[12] έως τις εκδόσεις με corpus από θεατρικά προγράμματα,[13] τα θεατρικά προγράμματα έχουν ιστοριογραφική αξία για τον ερευνητή. Για τον θεατή της παράστασης η συμβολή του προγράμματος είναι, κυρίως, ενημερωτική, έχει όμως και συλλεκτική και συναισθηματική αξία,[14] ενώ αποτελεί ένα από τα στοιχεία όλης της τελετουργίας της αναπαραστατικής πράξης. Στην περίπτωση της «Σκηνής» τα θεατρικά προγράμματα καλούνταν να διαδραματίσουν έναν τέτοιο ρόλο, αλλά παράλληλα κι έναν ρόλο εμπλουτισμού της βιβλιογραφίας της ελληνικής θεατρολογίας.[15] Η εποχή δράσης των δύο θιάσων ευνοούσε τις θεατρικές εκδόσεις και η ανάγνωση, είτε θεατρικών έργων είτε βιβλίων για το

---

[10] Στη μνήμη του διοργανώθηκαν μία ημερίδα από το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών και μια διημερίδα από το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ και εκδόθηκαν, με μικρή χρονική διαφορά, τα αντίστοιχα πρακτικά: Κατερίνα Αρβανίτη – Κωνσταντίνος Κυριακός – Λίνα Ρόζη – Δημήτρης Τσατσούλης, *Λευτέρης Βογιατζής. Ο σκηνοθέτης – Ο ηθοποιός*, 24 γράμματα, Νοέμβριος 2019 και Άννα Ταμπάκη – Αλεξία Αλτουβά (επιμ.), *Ο σκηνοθέτης, ο ηθοποιός Λευτέρης Βογιατζής. Μελέτες και μαρτυρίες για το έργο του*, Κάπα Εκδοτική, 2020. Παράλληλα υπήρξαν επιμέρους εισηγήσεις για το έργο του Λευτέρη Βογιατζή, βλ. Γιάννης Λεοντάρης, «Διδάσκεται η αγωνία της λέξης; Φόρος τιμής στον Λευτέρη Βογιατζή», στη διημερίδα του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου *Παρασταστικές Τέχνες και Εκπαίδευση: θεωρία και πράξη*, Αθήνα, Ίδρυμα Μιχάλης Κακογιάννης, 2 Ιουνίου 2013, και μεμονωμένες δημοσιεύσεις πριν και μετά από τον θάνατό του: Dio Kanguélari, «Les répétitions de Leftéris Voyatzis», στο *Les répétitions. Un siècle de mise en scène. De Stanislavski à Bob Wilson*, *Alternatives Théâtrales/Académie Expérimentale des Théâtres*, (Cahier réalisé sous la direction de Georges Banu), τχ. 52-54 (Δεκέμβριος 1996 – Ιανουάριος 1997) και Dio Kangelari, «Du Molière fait main: une broderie scénique de Lefteris Voyatzis» στο Platon Mavromoustakos - Sofia Felopoulou (επιμ.), *Relations France - Grèce: Le théâtre des années 1960 à nos jours - Actes de Colloque*, Athènes, 8-10 mai 2014, Athènes, Institut Français de Grèce -Dép. d' Études Théâtrales, Université d'Athènes, 2017, σσ. 201-209. Τέλος, σε αυτή την πρόσφατη σχετική βιβλιογραφία, πρέπει να προσθέσει κανείς το αφιέρωμα στα δέκα χρόνια του Θεάτρου της Οδού Κυκλάδων στο περιοδικό *Αντί*, αρ. 513, 22 Ιανουαρίου 1993, σσ. 45-51, αλλά και διπλωματικές εργασίες που εκπονήθηκαν στα θεατρικά τμήματα της χώρας, βλ. Άννα Καρναβά, *Η Εταιρεία Θεάτρου «Η Σκηνή» (1981-1988) και η κριτική*, αδημοσίευτη διπλωματική εργασία, Τμήμα Θεάτρου – Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 1999.

[11] Πλάτων Μαυρομούστακος, «Από το άγιο μονόφυλλο στο επιχείρημα» στο *Αντί κριτικής. Σημειώσεις ενός συστηματικού θεατή*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1991, σσ. 182-186.

[12] Βλ. τα άρθρα: Ηρώ Κατσιώτη, «Ο θησαυρός των θεατρικών προγραμμάτων» στο Αλεξία Αλτουβά (επιμ.), *Πηγές της έρευνας στη σύγχρονη ελληνική θεατρολογία*, *Πρακτικά Επετειακού Συνεδρίου για τα 20 χρόνια του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών*, *Αθήνα 27-29 Απριλίου 2017*, Αθήνα, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, 2021, σσ. 663-680· Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη, «Θεατρικά αρχεία και συλλογές: μικρή συμβολή στη διαχείρισή τους», *Ιστορικά*, τχ. 65, Απρίλιος 2017, σσ. 75-80· της ίδιας, «Ξανά για τα θεατρικά προγράμματα. Η συλλογή του ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ», *Τα Ιστορικά*, τχ. 71, Απρίλιος–Οκτώβριος 2020 , σσ. 227-235.

[13] Βλ. Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Κωνσταντινουπολίτικα θεατρικά προγράμματα 1876-1900: συμβολή στη βιβλιογράφηση θεατρικών μονόφυλλων του 19ου αιώνα*, Αθήνα, Λογοτεχνικό Ιστορικό Αρχείο, 1999.

[14] Είναι χαρακτηριστικό πως παρόλο, που το θεατρικό πρόγραμμα ανήκει στα λεγόμενα «εφήμερα»,, πολλές ιδιωτικές συλλογές θεατρικών προγραμμάτων σώζονται. Βλ. Gillian Russell, «Announcing each day the performances: Playbills, Ephemerality, and Romantic Period Media/Theater History», *Studies in Romanticism*, Summer 2015, Vol 54, No. 2, σσ. 241-268, ειδικά σ. 242.

[15] Αυτός ο στόχος δηλώνεται σαφώς και στο σύντομο σημείωμα της Ειρήνης Λεβίδη για την εκδοτική πολιτική του θιάσου στο πρόγραμμα *Ύστατο σήμερα* του Χάουαρντ Μπάρκερ, σσ. 312-314.

θέατρο, ανταγωνιζόταν επάξια την ανάγνωση της λογοτεχνίας. Τα θεατρικά προγράμματα των δύο θιάσων αποτέλεσαν μέρος αυτής της άνθησης της θεατρικής εκδοτικής δραστηριότητας.[16]

Στην παρούσα δημοσίευση, λοιπόν, θα επιχειρήσω να διατρέξω το σύνολο των προγραμμάτων της «Σκηνής» και της νέας ΣΚΗΝΗΣ, υπό το πρίσμα της αισθητικής αλλαγής ή ανανέωσης που έφεραν στην ιστορία του ελληνικού θεατρικού εντύπου και κυρίως να μελετήσω τη σχέση τους με το παραστασιακό γεγονός.[17] Συγκεκριμένα, το corpus με το οποίο θα ασχοληθώ περιλαμβάνει είκοσι οκτώ θεατρικά προγράμματα, τέσσερα από τη «Σκηνή» και είκοσι τέσσερα από τη νέα ΣΚΗΝΗ για ισάριθμες παραστάσεις.[18]

Η αναφορά στην ιστορία των προγραμμάτων της «Σκηνής», που αποτελεί στην ουσία πρόδρομο της νέας ΣΚΗΝΗΣ, κρίθηκε απαραίτητη, παρά τη βραχύτερη παρουσία της, γιατί μπορεί να οδηγήσει σε κάποια γενικά συμπεράσματα για την πολιτική των προγραμμάτων και για την εξέλιξη της εκδοτικής πολιτικής του θιάσου.[19]

Η Εταιρεία Θεάτρου «Η Σκηνή», ιδρύθηκε τον Μάρτιο του 1981 από τους ηθοποιούς Λευτέρη Βογιατζή, Δημήτρη Καταλειφό, Άννα Κοκκίνου, Τάσο Μπαντή, Ράνια Οικονομίδου, Βασίλη Παπαβασιλείου και Σμαράγδα Σμυρναίου και διαλύθηκε τον Νοέμβριο του 1988, μετά από τέσσερις παραγωγές, δίνοντας τη σκυτάλη στη νέα ΣΚΗΝΗ υπό την καλλιτεχνική διεύθυνση του Λευτέρη Βογιατζή, η οποία συνέχισε την πορεία της μέχρι τον θάνατο του σκηνοθέτη, τον Μάιο του 2013.

Ο Τάσος Μπαντής, βασικό ιδρυτικό μέλος του θιάσου, ηθοποιός και σκηνοθέτης ανέλαβε

---

[16] Για τη θεατρικά περιοδικά και την εκδοτική δραστηριότητα της δεκαετίας του 1970, βλ. Πλάτων Μαυρομούστακος, *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000*, Καστανιώτης, Αθήνα 2005, σσ. 163-168. Στο ίδιο κεφάλαιο ο Μαυρομούστακος αναφέρεται στα προγράμματα του Αμφι-Θεάτρου του Σπύρου Ευαγγελάτου και της Πειραματικής Σκηνής της Τέχνης της Θεσσαλονίκης, που αποτέλεσαν παράδειγμα για τους υπόλοιπους θιάσους της δεκαετίας του 1980 με την τακτική τους να περιλαμβάνουν το κείμενο της παράστασης στα θεατρικά του προγράμματα, ό.π., σ. 167.

[17] Η ξένη βιβλιογραφία περιλαμβάνει εργασίες, όπου αποτιμώνται τα θεατρικά προγράμματα, είτε για την πορεία ενός θιάσου, είτε για ένα έργο, είτε για την πορεία ενός καλλιτέχνη. Ενδεικτικά για τα θεατρικά προγράμματα ως ιστορική πηγή για την πορεία της καριέρας ενός καλλιτέχνη, βλ. Reinhard Kopiez – Andreas C. Lehmann – Ja nina Klassen, «Clara Schumann's collection of playbills: A historiometric analysis of life-span development, mobility, and repertoire canonization», *Poetics*, vol. 37, 2009, σσ. 50–73.

[18] Το corpus των προγραμμάτων με το οποίο θα ασχοληθώ περιλαμβάνει τα προγράμματα: *Σπασμένη στάμνα* του Χάινριχ φον Κλάιστ (1982), *Οι Αγροίκοι* του Κάρλο Γκολντόνι (1983), *Συμφορά από το πολύ μυαλό* του Α.Σ. Γκριμπογέντοφ (1985), *Σε φιλώ στη μούρη* του Γιώργου Διαλεγμένου (1986-1988) του θιάσου της «Σκηνής» και *Θείος Βάνιας* του Άντον Τσέχοφ (1989-1990), *Ρίττερ, Ντένε, Φος* του Τόμας Μπέρνχαρντ (1991-1992), *Αντιγόνη* του Σοφοκλή (1991-1992), *Κατσούρμπος* του Γεωργίου Χορτάτση (1992-1993), *Με δύναμη από την Κηφισιά* των Δημήτρη Κεχαϊδη/ Ελένης Χαβιαρά (1994-1995), *Μισάνθρωπος* του Μολιέρου (1996-1997), *Στην Εθνική με τα μεγάλα* του Μιχάλη Βιρβιδάκη (1997), *Ο Ναυτικός* του Φερνάντο Πεσσόα (1998), *Η νύχτα της κουκουβάγιας* του Γιώργου Διαλεγμένου (1998-1999), *Τέφρα και σκιά* του Χάρολντ Πίντερ (1999-2000), *Καθαροί, πια* της Σάρα Κέιν (2001), *Το έβδομο ρούχο* της Ευγενίας Φακίνου (2001-2002), *Οι σχέσεις του κυρίου Πήτερς* του Άρθουρ Μίλλερ (2002), *Σ' εσάς που με ακούτε* της Λούλας Αναγνωστάκη (2002), *Λαχταρώ* της Σάρα Κέιν (2003), *Το σχολείο των γυναικών* του Μολιέρου (2004), *Bella Venezia* του Γιώργου Διαλεγμένου (2005), *Αντιγόνη* του Σοφοκλή (2006-2007), *Η ήμερη* του Φιοντόρ Ντοστογιέφσκι (2007), *Το ύστατο σήμερα* του Χάουαρντ Μπάρκερ (2009), *Τόκος* του Δημήτρη Δημητριάδη (2010), *Το Θερμοκήπιο* του Χάρολντ Πίντερ (2011), *Ψευδαισθήσεις* του Ιβάν Βιριπάγεφ (2012), *Αμφιτρύων* του Μολιέρου (2012). Ευχαριστώ τον Μάνο Λαμπράκη που μου προμήθευσε φωτοτυπία από το πρόγραμμα του *Αμφιτρύωνα* του Μολιέρου, πρόγραμμα το οποίο έλειπε από την προσωπική μου συλλογή.

[19] Άλλωστε η ιστορία των δύο θιάσων, πάντα εξετάζεται μαζί και αδιαίρετα. Βλ. ενδεικτικά, Ελένη Βαροπούλου, «Δέκα χρόνια Θέατρο της Οδού Κυκλάδων. Η περιπέτεια της δημιουργίας», περ. *Αντί*, αρ. 513, 22 Ιανουαρίου 1993, σσ. 46-47.

την επιμέλεια και συγκέντρωση της ύλης των προγραμμάτων της «Σκηνής». Ως απόφοιτος ελληνικής φιλολογίας είχε στέρεη γλωσσική και φιλολογική κατάρτιση.[20] Ο ίδιος, αρχικά, πρέπει να είχε επωμιστεί και τη γλωσσική επιμέλεια-διόρθωση των προγραμμάτων, ενώ την καλλιτεχνική επιμέλεια ανέλαβε η γνωστή γραφίστρια Ξανθίππη Μίχα-Μπανιά.

Το πρόγραμμα της πρώτης παράστασης του θιάσου, αυτό για τη *Σπασμένη στάμνα* του Κλάιστ, είναι ολιγοσέλιδο, μόλις είκοσι δύο σελίδες. Στην τεκμηρίωση του προγράμματος και στη συλλογή του υλικού συνέβαλε και ο Θοδωρής Δασκαρόλης.[21] Στο πρόγραμμα περιλαμβάνονται αποσπάσματα από άρθρα για τη δραματουργία του Κλάιστ, άρθρο για τη λειτουργία του μύθου της *Σπασμένης στάμνας*, μαρτυρίες συγχρόνων του Κλάιστ για τον συγγραφέα κι ένα χρονολόγιο της ζωής του. Επίσης, περιλαμβάνεται ένα κείμενο που επιχειρεί να ανασυστήσει το πνεύμα της εποχής μέσω αναφοράς σε διάφορες μελέτες για τον 19ο αιώνα.

Σε γενικές γραμμές, στο πρόγραμμα αντικατοπτρίζεται η προσπάθεια να ανασυσταθεί η εποχή και η περιρρέουσα ατμόσφαιρα του έργου, να προβληθεί η προσωπικότητα του συγγραφέα καθώς και τα κάθε είδους πρότυπα του κειμένου. Με λίγα λόγια, στο πρώτο πρόγραμμα της «Σκηνής» απουσιάζουν παντελώς οι άμεσες αναφορές στην παράσταση, λχ. φωτογραφικό υλικό από τις πρόβες ή έστω πορτραίτα ηθοποιών ή συντελεστών. Η μόνη σύνδεση με το παραστασιακό γεγονός, είναι αυτή της ύπαρξης ενός σημειώματος της μεταφράστριας, Τζένης Μαστοράκη. Τα βιογραφικά σημειώματα τοποθετούνται στο τέλος, ενώ ακόμα και τα στοιχεία διανομής τοποθετούνται σε τυχαία σελίδα προς το τέλος του προγράμματος και είναι δύσκολο για κάποιον θεατή/αναγνώστη να τα εντοπίσει. Ωστόσο, το πρόγραμμα αποπνέει ωριμότητα και σοβαρότητα, παρά το νεαρό της ηλικίας όλων των συντελεστών, και μαρτυρεί την άρτια κατάρτιση και τη σοβαρή θεωρητική προετοιμασία τους πριν από το ανέβασμα του έργου.

Η επιχορήγηση που πήρε ο θίασος, την επόμενη κιόλας χρονιά, συνέβαλε ώστε το πρόγραμμα των *Αγροίκων* να είναι πράγματι ένα «εκδοτικό επίτευγμα»,[22] ένα πολύτιμο βοήθημα, γεγονός που επισημαίνεται από όλες τις κριτικές. Για πρώτη φορά γίνεται λόγος για πρόγραμμα-βιβλίο. Η διάρθρωση της ύλης είναι ανάλογη με το πρόγραμμα της *Σπασμένης στάμνας* αλλά το υλικό είναι πιο πλούσιο, προστίθεται φωτογραφικό υλικό από την παράσταση, κείμενο για την παρουσία του Γκολντόνι στο σύγχρονο ευρωπαϊκό θέατρο και ένα άρθρο για την παρουσία του Γκολντόνι στην Ελλάδα, το οποίο υπογράφει ειδικά για την παράσταση ο θεατρολόγος και ιστορικός του θεάτρου, Δημήτρης Σπάθης. Η έκδοση είναι σαφώς πιο ακριβή, με καλύτερης ποιότητας χαρτί –για την εκτύπωση συνεργάζονται τέσσερις εταιρίες–, είναι

[20] Για την καλλιτεχνική φυσιογνωμία του Τάσου Μπαντή βλ. Ρέα Γρηγορίου, «Ο σκηνοθέτης Τάσος Μπαντής και η συμβολή του στην ανανέωση του θεάτρου: από τον *Σωσμένο* του Έντουαρντ Μποντ στον *Μικρό Έγιολφ* του Ερρίκου Ίψεν», στο: Ανδρέας Δημητριάδης, Ιουλία Πιπινιά και Άννα Σταυρακοπούλου (επιμ.), *Σκηνική πράξη στο μεταπολεμικό θέατρο. Συνέχειες και ρήξεις*, Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου αφιερωμένου στον Νικηφόρο Παπανδρέου, Θεσσαλονίκη, Τμήμα Θεάτρου ΑΠΘ και Εκδόσεις ΑΠΘ, 2014, σσ. 223-236, ειδικά για το βιογραφικό του σημείωμα, σ. 226.

[21] Ο Θοδωρής Δασκαρόλης είναι σήμερα πρέσβης της Ελλάδας στην Ομοσπονδιακή Δημοκρατία της Γερμανίας και δόκιμος μεταφραστής έργων της γερμανικής λογοτεχνίας στα ελληνικά, βλ. Heinrich von Kleist, *4 νουβέλες: Η μαρκησία του Ο*, *Ο σεισμός στη Χιλή*, *Ο έκθετος*, *Η αγία Καικιλία ή Η δύναμη της μουσικής*, μεταφρ. Θοδωρής Δασκαρόλης, Άγρα, 1991. Η συμβολή του στο πρόγραμμα θα αφορούσε και τις μεταφράσεις από τη γερμανική γλώσσα. Ο Μπαντής, ο οποίος είχε ζήσει μεγάλο χρονικό διάστημα στην Αγγλία και ήταν καλός γνώστης της αγγλικής γλώσσας, όπως αποδεικνύεται και από τις μετέπειτα μεταφράσεις έργων Άγγλων θεατρικών συγγραφέων για το Κρατικό Θεατρικό Βορείου Ελλάδος (δύο έργων του Edward Franklin Albee και ένα του David Hare), πρέπει να ανέλαβε τις μεταφράσεις από την αγγλική γλώσσα.

[22] Χρηστίδης Μηνάς, «Μπράβο στους *Αγροίκους*», εφ. *Έθνος*, 12.12.1983.

έγχρωμη –εντυπωσιακή είναι η επικόλληση ενός έγχρωμου τετράπτυχου φωτογραφιών στο εσωτερικό του προγράμματος– και η τυπογραφική επιμέλεια του προγράμματος ανατίθεται στη Μαρία Κυρτζάκη, ποιήτρια, έμπειρη επιμελήτρια και προσωπική φίλη του Μπαντή από την εποχή που ήταν συμφοιτητές στη Φιλοσοφική Σχολή του ΑΠΘ. Τα τυπογραφικά λάθη της προηγούμενης έκδοσης διορθώνονται, προστίθεται η τόσο απαραίτητη σελίδα περιεχομένων και το πρόγραμμα γενικά έχει μια πιο επιμελημένη μορφή θυμίζοντας περισσότερο βιβλίο. Στην επιμέλεια της ύλης συνεργάζεται και ο Λευτέρης Βογιατζής, οι μεταφράσεις ανατίθενται σε άλλους τρεις συνεργάτες πέρα από τους Μπαντή και Δασκαρόλη, μεταξύ των οποίων η μεταφράστρια του έργου, Ιουλία Τσακίρη, ο ηθοποιός, Δημήτρης Καταλειφός, και η Ειρήνη Λεβίδη, σύντροφος του Λευτέρη Βογιατζή από εκείνη την περίοδο και διάδοχος του Μπαντή στην επιμέλεια των προγραμμάτων της νέας ΣΚΗΝΗΣ. Αυτό που εντυπωσιάζει είναι ο αριθμός των ατόμων που εμπλέκονται στην εξεύρεση και συλλογή του υλικού και βοηθούν με διάφορους τρόπους στην έκδοση του προγράμματος. Πρόκειται για δέκα άτομα, μεταξύ των οποίων καθηγητές πανεπιστημίου στην Ιταλία και στην Ελλάδα. Πολλοί συμμετέχουν με θέρμη, όχι μόνο στην προετοιμασία της παράστασης αλλά και στη συγκρότηση της ύλης του προγράμματος, το οποίο τείνει να είναι αποτέλεσμα συλλογικής προσπάθειας, στην οποία, όσοι συμμετέχουν, δεν επιδιώκουν να επιμεριστούν την επιτυχία ή να κερδίσουν την επωνυμία.[23]

Στο αμέσως επόμενο πρόγραμμα του έργου του Γκριμπογέντοφ, για πρώτη φορά, προτάσσεται το σημείωμα του μεταφραστή Μήτσου Αλεξανδρόπουλου και η διανομή της παράστασης. Η πρόταξη του σημειώματος του μεταφραστή είναι χαρακτηριστικό της εργασίας του Λευτέρη Βογιατζή, ο οποίος έδινε μεγάλη σημασία στον λόγο και συνεργαζόταν στενά με τον εκάστοτε μεταφραστή του.[24] Το υπόλοιπο περιεχόμενο είναι περίπου ίδιο με τα δύο προηγούμενα προγράμματα. Ωστόσο, η διάσπαρτη και υπέρμετρη εμβόλιμη παράθεση πολυσέλιδων αποσπασμάτων από έργα των Ντοστογιέφσκι, Τολστόι, Πούσκιν δίνει την εντύπωση μιας φιλολογικής πλαισίωσης που βαραίνει το ύφος του προγράμματος. Αυτό επιτείνεται από την παντελή απουσία φωτογραφικού υλικού από την εν λόγω παράσταση, ενώ οι ένθετες φωτογραφίες σε δύο μόνο σελίδες αφορούν τις προηγούμενες παραγωγές του θιάσου και φαντάζουν εξαιρετικά φτωχές, αν αναλογιστεί κανείς ότι το πρόγραμμα αριθμεί 270 σελίδες. Μπορεί το πρόγραμμα να χαρακτηρίζεται με σημερινούς όρους φιλολογικό, αλλά–συνιστά τεκμήριο δουλειάς συνόλου –οκτώ μεταφραστές, επτά άτομα, πέρα από τον Μπαντή που είχε την γενική επίβλεψη του προγράμματος, συνέβαλαν στη συγκέντρωση του υλικού, μεγάλο μέρος του σπάνιου εικονογραφικού υλικού παραχωρήθηκε από τον Διονύση Φωτόπουλο– και αποτελεί, ειδικά για εκείνη την εποχή, πολύτιμη συμβολή στην ελληνική θεατρολογία.

Το τελευταίο πρόγραμμα της «Σκηνής» για το έργο *Σε φιλώ στη μούρη* του Γιώργου Διαλεγμένου περιορίζεται μεν στον αριθμό των σελίδων, αλλά, για πρώτη φορά, αποσπάσματα από το κείμενο της παράστασης πλαισιώνονται από φωτογραφικό υλικό που εμπνέεται από τον λόγο και το θέμα του έργου, μαρτυρίες ανθρώπων του περιθωρίου και παράλληλα κείμενα. Αυτή η αλλαγή πλεύσης στη δομή και το περιεχόμενο του προγράμματος δε φαίνεται να είναι συγκυριακή, δηλώνεται σαφώς στη σελίδα με τα στοιχεία τεκμηρίωσης και αποτελεί έναν λόγο

[23] Είναι χαρακτηριστικό ότι σε αυτή τη φάση της εκδοτικής πολιτικής του θιάσου, τα ονόματα των μεταφραστών αναφέρονται μεν στη σελίδα τεκμηρίωσης, αλλά όλα μαζί, χωρίς να προσδιορίζεται ποιος υπογράφει τι.

[24] Δημήτρης Τσατσούλης, «Ο Λευτέρης Βογιατζής και η αναμέτρηση με το ευρωπαϊκό θέατρο», στο *Λευτέρης Βογιατζής. Ο σκηνοθέτης – Ο ηθοποιός* ό.π., σ. 32˙ Ιωάννα Ρεμεδιάκη, «Η μετάφραση της *Αντιγόνης* στη νέα ΣΚΗΝΗ. Μια κοινή ματιά», στο Άννα Ταμπάκη – Αλεξία Αλτουβά (επιμ.), *Ο σκηνοθέτης, ο ηθοποιός Λευτέρης Βογιατζής»*, ό.π., σ. 152.

παράλληλο, τεκμήριο της σκηνοθετικής εργασίας για την προετοιμασία της παράστασης.

Λόγω της διάλυσης, στη συνέχεια, του θιάσου της «Σκηνής» με όρους ρήξης και της μαζικής αποχώρησης όλων των μελών της εκδοτικής ομάδας, τόσο του Τάσου Μπαντή όσο και της Ξανθίππης Μίχα-Μπανιά και της Μαρίας Κυρτζάκη,[25] η μεταβατική φάση χαρακτηρίζεται από σχετική αμηχανία και οι εκδόσεις του θιάσου, αρχικά, ανατίθενται σε έναν γνωστό εκδοτικό οίκο, τις εκδόσεις Άγρα, παρόλο που η ευθύνη για την ύλη του προγράμματος του *Θείου Βάνια* του Άντον Τσέχοφ βαρύνει όλο τον θίασο της νέας ΣΚΗΝΗΣ. Η σημαντική αλλαγή που γίνεται είναι ότι δημοσιεύεται και το κείμενο της παράστασης, επιλογή που χαρακτηρίζει εφεξής όλα τα προγράμματα της νέας ΣΚΗΝΗΣ.

Από το επόμενο πρόγραμμα της παράστασης του έργου *Ρίττερ, Ντένε, Φος* του Τόμας Μπέρνχαρντ, την ευθύνη των εκδόσεων την αναλαμβάνει οριστικά η Ειρήνη Λεβίδη. Σημαντική καινοτομία που επέρχεται με τη δική της συμβολή είναι ότι στο πρόγραμμα περιλαμβάνεται ένα κείμενο με τον εύγλωττο τίτλο «Σημειώσεις», συντεθειμένο από την ίδια, το οποίο αποκαλύπτει την έρευνα που γίνεται κατά τη διάρκεια της προετοιμασίας της παράστασης. Η εκδοτική εργασία ακολουθεί παράλληλη πορεία με τη σκηνοθετική εργασία, ανατίθεται σε ένα μέλος του θιάσου, που είναι πολύ κοντά στον σκηνοθέτη, χωρίς όμως να παρευρίσκεται στις πρόβες. Ο Βογιατζής έχει πάντα σημαντικό λόγο στην επιλογή της ύλης, διαβάζει τα υπό μετάφραση κείμενα, σχολιάζει την ποιότητα των μεταφράσεων, χρησιμοποιεί τα κείμενα του προγράμματος στην εργασία του.

Τα προγράμματα της νέας ΣΚΗΝΗΣ εξακολουθούν να συμπεριλαμβάνουν υλικό που συμβάλλει στην ανασύσταση της ατμόσφαιρας του έργου, κείμενα για τον συγγραφέα και την εποχή του, χρονολόγια, βιογραφικά σημειώματα. Περιλαμβάνουν, πρωτότυπες μελέτες ιστορικών του νεοελληνικού θεάτρου που αναφέρονται στο παραστασιακό γεγονός στην Ελλάδα.[26] Πληθαίνουν επίσης οι πρωτότυπες, γραμμένες ειδικά για το πρόγραμμα, δραματολογικές μελέτες[27] αλλά και παράλληλα επιστημονικά κείμενα.[28] Πλούσιο, τέλος, φωτογραφικό υλικό από τις παραστάσεις

---

[25] Για το σκηνικό της ρήξης μεταξύ Λευτέρη Βογιατζή, Τάσου Μπαντή, Δημήτρη Καταλειφού και Ράνιας Οικονομίδου, βλ. Γιάννης Μόσχος, «Η δραστηριότητα του θεατρικού οργανισμού «Μορφές» στο θέατρο Εμπρός (1988-99): μια χαρτογράφηση της ιστορίας του θιάσου και μια πρώτη αποτίμηση των παραστάσεών του και της πρόσληψής τους από την κριτική», περ. *Σκηνή*, αρ. 7 (2015), σσ. 326-356. Η Μίχα-Μπανιά και η Κυρτζάκη ήταν σταθερές συνεργάτιδες των «Μορφών», βλ. ό.π., σ. 319, υποσ. 1, σ. 335, υποσ. 66, σ. 340, υποσ. 88, σσ. 341-342. Για την εξίσου ενδιαφέρουσα εκδοτική δραστηριότητα του θιάσου των «Μορφών», βλ. ό.π., σ. 340.

[26] Ο Δημήτρης Σπάθης δανείζει κείμενό του για τις παραστάσεις έργων του Τσέχοφ στην ελληνική σκηνή στο πρόγραμμα του *Θείου Βάνια*, η Ορσία Σοφρά αντίστοιχο άρθρο στο πρόγραμμα της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή (1992), ο Κωνσταντίνος Μπούρας συντάσσει την παραστασιογραφία έργων των Κεχαΐδη - Χαβιαρά στο πρόγραμμα του *Με δύναμη από την Κηφισιά* και του *Μισάνθρωπου* του Μολιέρου στο ομώνυμο πρόγραμμα, η Άννα Καρναβά συντάσσει την παραστασιογραφία για την *Τέφρα και Σκιά* του Πίντερ, η Ευδοκία Δεληπέτρου για έργα της Αναγνωστάκη στο *Σ' εσάς που με ακούτε*, ο Γιώργος Σαρηγιάννης για το *Σχολείο των γυναικών* στο ομώνυμο πρόγραμμα, η Δήμητρα Κονδυλάκη για τα έργα του Δημητριάδη στο πρόγραμμα του *Τόκου*.

[27] Έλση Σακελλαρίδου, «Τοπιογραφία της ιστορίας», (*Τέφρα και Σκιά*), «Οι τεχνολογίες του σωφρονιστικού ιδρύματος», (*Το θερμοκήπιο*), και «Το τραγικό και η αναίρεσή του», (*Ύστατο σήμερα*)· Δημήτρης Δημητριάδης, «Δραματουργία εν εξελίξει» (*Ύστατο σήμερα*)· Δημήτρης Κυρτάτας, «Από το τραύμα στην είδηση» (*Ύστατο σήμερα*)· Αντώνης Βογιάζος, «Από το Στοιχειό του δάσους στον *Θείο Βάνια*» (*Θείος Βάνιας*)· Δηώ Καγγελάρη, «Τυφλό χτύπημα» (*Σ' εσάς που με ακούτε*)· Ελένη Βαροπούλου. «Η γλώσσα είναι το όπλο» και «Η αφόρητη φαντασμαγορία της πραγματικότητας» (*Σ' εσάς που με ακούτε*)· Μπάρμπαρα Νατίβι, «Ποιος φοβάται τη Σάρα Κέιν» (*Καθαροί, πια*)· Graham Saunders, «Για την παράσταση του *Λαχταρώ*» (*Λαχταρώ*)· Δήμητρα Κονδυλάκη, «Η άλλη όψη της γονιμότητας» (*Τόκος*).

[28] Μάνος Σωτηριάδης, «Το παιδί-κορίτσι, το κορίτσι-γυναίκα και η γυναίκα-παιδί» (*Bella Venezia*)· Σ.Ι.Ράγκος, «Πώς έμαθαν οι Αθηναίοι για την καταστροφή στη Σικελία», (*Ύστατο σήμερα*)· Δημήτρης Πλουμπίδης, «Το

στο εξωτερικό προβάλλεται ως τεκμηριωτικό υλικό.

Σε μια δεύτερη όμως φάση, δίνεται περισσότερη προσοχή στο υλικό προετοιμασίας της παράστασης, όχι τόσο στο θεατρολογικό υλικό αλλά στις διακειμενικές αναφορές και τον συσχετισμό με άλλες τέχνες και επιστήμες ή στα λεγόμενα «παρα-κείμενα».[29] Συχνή είναι η ανθολόγηση αποσπασμάτων από άλλα έργα του ίδιου συγγραφέα ή άλλων συγγραφέων της εποχής ή επιλεγμένα αποσπάσματα από το κείμενο της παράστασης και η σύνθεσή τους, με πλαισίωση από αντίστοιχο φωτογραφικό υλικό με σχόλια, σε ένα νέο κείμενο εν είδει σκηνοθετικού τετραδίου από την Ειρήνη Λεβίδη. Η εικονογράφηση παίζει τον ρόλο του σχόλιου, της παράλληλης αφήγησης, στη σκηνοθεσία της παράστασης.[30] Τέλος, σε κάποιες περιπτώσεις, ειδικά στα προγράμματα συγγραφέων που παρουσιάστηκαν ξανά από τον θίασο, υπάρχουν αυτοαναφορικά αφιερώματα στην παραστασιακή ιστορία του θιάσου.[31]

Την επιμέλεια των προγραμμάτων την μοιράζονται διάφοροι συνεργάτες της νέας ΣΚΗΝΗΣ. Στις περισσότερες περιπτώσεις την αναλαμβάνει η Ειρήνη Λεβίδη αλλά και οι Ερρίκος Σοφράς (*Το σχολείο των γυναικών*, *Η Ήμερη*, *Λαχταρώ*, *Bella Venezia*, *Αντιγόνη*-2006), Στέφανος Κακλαμάνης (*Κατσούρμπος*), Κωνσταντίνος Μπούρας (*Με δύναμη από την Κηφισιά*), Άννα Καρναβά (*Τέφρα και Σκιά*), Ελένη Μπούρα (*Ρίττερ*, *Ντένε*, *Φος*), Κατερίνα Καρρά (*Καθαροί*, *πια*). Την καλλιτεχνική επιμέλεια των εκδόσεων είχε η Βουβούλα Σκούρα, αρχικά, και ο Ανδρέας Λαζάνης, στη συνέχεια, ενώ συνεργάστηκαν και οι Βάσω Αβραμοπούλου (*Λαχταρώ*), Αναστάσης Αγάθος (*Καθαροί*, *πια*) και Βλαδίμηρος Λεβίδης (*Ψ'ευδαισθήσεις*). Την τυπογραφική-γλωσσική επιμέλεια την αναλάμβανε σταθερά ο Παντελής Μπουκάλας αλλά και η Σεβαστή Ψ'ειράκη (*Το ύστατο σήμερα*, *Τόκος*). Πάρα πολλοί δόκιμοι μεταφραστές και θεατρολόγοι, οι οποίοι, σε αρκετές περιπτώσεις, είναι συνεργάτες του θιάσου και με άλλες ιδιότητες, αναλαμβάνουν τη μετάφραση κειμένων για τα προγράμματα.[32] Η ανάθεση γίνεται, είτε από τον ίδιο τον Βογιατζή, είτε από όποιον αναλαμβάνει την επιμέλεια, ενώ για τη συλλογή του υλικού επιστρατεύονται διάφοροι φορείς και πρόσωπα και οι συντελεστές της εκάστοτε παραγωγής, πρωτοστατούντος του ίδιου του Βογιατζή.

ιδρυματικό σύμπαν» (*Το θερμοκήπιο*).

[29] Στα προγράμματα *Τόκος*, και *Το θερμοκήπιο*.

[30] Βλ. ενδεικτικά τα «σχόλια» του Βογιατζή σε φωτογραφίες (*Η νύχτα της κουκουβάγιας*), και τις συνθέσεις της Ειρήνη Λεβίδη, «Ένα ταξίδι στην κόλαση» (*Καθαροί πια*), «Υλικά μυθοπλασίας» (*Bella Venezia*), «Ποιο είναι το θέμα» (*Οι σχέσεις του κυρίου Πήτερς*), «Ξαναδιαβάζοντας το Σχολείο Γυναικών» (*Σχολείο Γυναικών*).

[31] Στη *Νύχτα της Κουκουβάγιας* του Γιώργου Διαλεγμένου υπάρχει πολυσέλιδο αφιέρωμα στην παράσταση του *Σε φιλώ στη μούρη*, στο πρόγραμμα *Bella Venezia*, αναφορά στις παραστάσεις του Διαλεγμένου και ένα κείμενο γραμμένο από τον ίδιο τον συγγραφέα για τη σχέση του με τον Βογιατζή, στο πρόγραμμα της παράστασης του *Λαχταρώ* υπάρχει εκτενής αναφορά στην παράσταση του *Καθαροί*, *πιά*, στο πρόγραμμα της *Αντιγόνης* του 2005-2006, αναφορά στην *Αντιγόνη* του 1992 με μετάφραση του άρθρου («Ένας τραγικός ψίθυρος») του Georges Banu για εκείνη την παράσταση. Ανάλογη εκτενής αναφορά στην πορεία του θιάσου σε επιμέλεια της Έφης Πανουργιά βρίσκουμε στο πρόγραμμα *Σ' εσάς που με ακούτε*, ενώ στο ίδιο πρόγραμμα, υπάρχει επτασέλιδο αφιέρωμα στην ανακαίνιση του χώρου του θεάτρου της Οδού Κυκλάδων.

[32] Αθηνά Βαλδραμίδου, Χάρης Βλαβιανός, Γεράσιμος Βώκος, Βίκυ Γεωργιάδου, Μαριλένα Ζαρούλια, Χριστίνα Ζώνιου, Άννα Καρναβά, Κατερίνα Καρρά, Κατερίνα και Παναγιώτα Κωνσταντινάκου, Μάνος Λαμπράκης, Ειρήνη Λεβίδη, Τζένη Μαστοράκη, Λουίζα Μητσάκου, Κλαίρη Μητσοτάκη, Μαριλίζα Μητσού, Νίνο Φένεκ Μικελίδης, Στρατής Πασχάλης, Τίτος Πατρίκιος.

Υπάρχει σταθερός συνεργάτης του θιάσου στη φωτογράφιση για το πρόγραμμα. Αρχικά, στο πρόγραμμα των *Αγροίκων*, η φωτογράφιση γινόταν από τη Σοφία Φραγκούλη, στη συνέχεια από τον Στέλιο Σκοπελίτη (*Ρίττερ, Ντένε, Φος*) και, από το πρόγραμμα *Με δύναμη από την Κηφισιά*, από τον Κώστα Ορδόλη. Δύο εξαιρέσεις υπάρχουν: στο πρόγραμμα της *Ήμερης*, όπου χρησιμοποιούνται φωτογραφίες από το βίντεο της παράστασης του Γιώργου Σκεύα, και στο *Καθαροί, πια*, όπου υπάρχουν φωτογραφίες και από τις πρόβες από τον Αναστάση Αγάθο. Η επιλογή του Ορδόλη ως σταθερού συνεργάτη της νέας ΣΚΗΝΗΣ, φαίνεται να συμβαδίζει με την επιλογή να προβάλλεται στα προγράμματα του θιάσου η διαδικασία προς το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα κι όχι το αποτέλεσμα καθαυτό. Ο Ορδόλης εστιάζει στην κίνηση της πρόβας κι όχι σε μια παγιωμένη εικόνα, ψευδαίσθηση της σκηνικής πράξης, κι αυτή του η επιλογή συμβαδίζει με την τάση να προκρίνεται η πρόβα έναντι της παράστασης σε όλη την καλλιτεχνική δουλειά του Βογιατζή. Έτσι, οι φωτογραφίες που κοσμούν το πρόγραμμα, μοιάζουν να μην αποτελούν τεκμήρια της παράστασης, αλλά μάλλον ντοκουμέντα της καλλιτεχνικής διαδικασίας για την παράσταση, της προεργασίας για ένα τελικό αποτέλεσμα.

Η προβολή του σταδίου της προετοιμασίας της παράστασης μεταφέρεται άλλωστε και στην προβολή της προετοιμασίας συγγραφής του έργου αλλά και στην προβολή των σταδίων των άλλων καλλιτεχνικών εργασιών που συνδέονται με το παραστασιακό γεγονός. Έτσι, στο πρόγραμμα του *Με δύναμη από την Κηφισιά*, περιλαμβάνεται ένα 16σέλιδο με τα σχεδιάσματα από τη διαδικασία συγγραφής του ομώνυμου έργου, τα οποία συνοδεύονται από επεξηγηματικές σημειώσεις των δύο συγγραφέων.[33] Δημοσιεύεται σημείωμα του μεταφραστή Νίκου Παναγιωτόπουλου στο πρόγραμμα της *Αντιγόνης*, της Τζένης Μαστοράκη στα προγράμματα των έργων *Τέφρα και σκιά*, *Λαχταρώ* και *Ύστατο σήμερα*, το «σκηνογραφικό τετράδιο» του Αλέκου Λεβίδη στο πρόγραμμα της *Αντιγόνης*,[34] τα σκίτσα των κοστουμιών της Ιωάννας Παπαντωνίου στο πρόγραμμα του *Κατσούρμπου*, σημείωμα του Σπύρου Σακκά για τη μουσική και σκηνογραφικές σημειώσεις της Χλόης Ομπολένσκι στην *Αντιγόνη*.

Ο Λευτέρης Βογιατζής, αντίθετα, ποτέ δε δημοσίευσε σκηνοθετικό σημείωμα σε πρόγραμμα της νέας ΣΚΗΝΗΣ. Πολύ συχνά, όμως, για να αποκαλυφθεί η πρόθεση, είτε η δική του είτε του συγγραφέα, επιλέγεται ως ιδανικότερη η διαλογική μορφή με τη μορφή της συνέντευξης ή της συνομιλίας.[35] Μέσω των συνεντεύξεων και του «χαλαρού» κλίματος που αυτές διαμόρφωναν, οι δημιουργοί αποκάλυπταν την πορεία, τα πισωγυρίσματα και τις δυσκολίες υλοποίησής της δουλειάς τους. Οι συνεντεύξεις έχουν μάλιστα ισάξια θέση στην κατανομή της ύλης σε σχέση με θεωρητικά κείμενα για τους συγγραφείς και το έργο τους. Αυτό συνέβαινε, ενδεχο-

[33] Η προβολή της φάσης προετοιμασίας του κειμένου, μάλιστα, επικρίθηκε από την κριτική ως ένδειξη αλαζονείας των συγγραφέων (βλ. Γιάννης Βαρβέρης, «Τρεις υστερικές μεσοαστές στη χώρα του Λεξοτανίλ», εφ. *Η Καθημερινή*, 22-23.4.1995).

[34] Σε πληρέστερη μορφή στην αυτόνομη έκδοση: Αλέκος Λεβίδης, *Αντιγόνη. Περί την απεργασίαν των όψεων*, Αθήνα, Άγρα 1995.

[35] Έτσι στο *Με δύναμη από τη Κηφισιά* υπάρχει συνομιλία του σκηνοθέτη με τη συμμετοχή των συγγραφέων και την επιμέλεια του Κωνσταντίνου Μπούρα, στο *Καθαροί, πια* δύο συνεντεύξεις της Σάρα Κέιν, στο *Θερμοκήπιο* και στο *Τέφρα και σκιά* συνεντεύξεις του Πίντερ, στο *Οι σχέσεις του κυρίου Πήτερς*, συνέντευξη του Άρθουρ Μίλλερ, στο *Ύστατο σήμερα* συνομιλία του Χάουαρντ Μπάρκερ με την Ελισάβετ Σακελλαρίδου. Ιδιαίτερη περίπτωση είναι η συνέντευξη που παίρνει ο Γιώργος Διαλεγμένος από τον Λευτέρη Βογιατζή σε συνέχειες με αφορμή τη συνεργασία τους στο πρόγραμμα του έργου *Bella Venezia* και η αντίστοιχη συνομιλία του Δημήτρη Δημητριάδη με τον Λευτέρη Βογιατζή στον *Τόκο*. Τα μοναδικά σημειώματα που δημοσιεύονται είναι εκείνα του Γιώργου Διαλεγμένου, τα οποία δημοσιεύονται στα προγράμματα *Η Νύχτα της κουκουβάγιας* και *Bella venezia*.

μένως, γιατί για τον Βογιατζή ο αυθόρμητος λόγος των δημιουργών θεωρούνταν διαυγέστερος από τον συχνά επιτηδευμένο κι ασαφή λόγο των θεωρητικών, κι αποκάλυπτε περισσότερα για τα ζητήματα που τους είχαν απασχολήσει στο έργο τους. Ακόμα, όμως, και όταν επιλέγονταν για μετάφραση θεωρητικές μελέτες για τους συγγραφείς, η επιλογή γινόταν με κείμενα που δεν υιοθετούσαν έναν λόγο αυθεντίας, αλλά με κείμενα ποιητικά κι ανοιχτά σε ερμηνείες, κάτι που ταίριαζε στην εργασία του Βογιατζή, ο οποίος απαιτούσε από τους συντελεστές του να αφεθούν σε ένα στάδιο πλήρους άγνοιας και καλλιτεχνικής ελευθερίας.

Η έκδοση των προγραμμάτων ήδη από τον *Θείο Βάνια* είναι πιο ακριβή, κι αυτό οφείλεται στις επιχορηγήσεις και τις χορηγίες που παίρνει ο θίασος τόσο από το ΥΠΠΟ όσο και από ιδιώτες, ιδρύματα κι εκδοτικούς οίκους. Η μορφή των προγραμμάτων από το *Καθαροί πια* σταθεροποιήθηκε σε ένα μέγεθος μικρό. Στόχος ήταν ένα έργο, όπως το *Καθαροί, πια*, της αγγλικής πρωτοπορίας και ακραίο να εκδοθεί σε μία μορφή που παρέπεμπε σε σοβαρές εκδόσεις και σε κλασικά έργα, έχοντας κυρίως στη σκέψη τις εκδόσεις του *Βόιτσεκ* του Μπύχνερ από τις εκδόσεις Suhrcamp. Η μορφή κρίθηκε ως πολύ πετυχημένη και αποτέλεσε στοιχείο της ταυτότητας των προγραμμάτων του θιάσου από εκεί και πέρα.

Ο αριθμός των αντιτύπων που εκδίδονται δείχνει την επιτυχία των προγραμμάτων και την αγοραστική τους δύναμη. Τα προγράμματα από τον *Κατσούρμπο* κι έπειτα τυπώνονται σε 3000 αντίτυπα και συχνά γνωρίζουν δεύτερη ή και τρίτη έκδοση. Όσον αφορά τις διαφημίσεις –κυρίως εκδόσεων–, αν και υπάρχουν στα προγράμματα της «Σκηνής», στα προγράμματα της νέας ΣΚΗΝΗΣ περιορίζονται δραστικά.

Συνοψίζοντας, από την αρχή της λειτουργίας της η «Σκηνή» έδωσε ιδιαίτερη σημασία στο εκδοτικό σκέλος. Στην αρχή δόθηκε ιδιαίτερη βαρύτητα στην τυπογραφική καλαισθησία και την κοινωνική, πολιτισμική και εικαστική τεκμηρίωση των βιβλίων-προγραμμάτων με σπάνια εικονογράφηση της εποχής στην οποία αναφέρονταν. Από το 1989 η νέα ΣΚΗΝΗ άρχισε να εντάσσει και το έργο στην έκδοση, δημιουργώντας μια θεατρική σειρά που αντικατοπτρίζει τις επιλογές ρεπερτορίου του θιάσου, δηλαδή το τρίπτυχο: κλασικό ρεπερτόριο, σύγχρονη δραματουργία, νέο ελληνικό έργο. Έτσι έχουμε μια σειρά βιβλίων με μεταφράσεις κλασικών έργων: *Θείος Βάνιας*, *Μισάνθρωπος*, *Το σχολείο γυναικών* από τη Χρύσα Προκοπάκη, *Αντιγόνη* του Σοφοκλή σε μετάφραση του Νίκου Παναγιωτόπουλου σύγχρονα έργα της Κέιν, του Πίντερ και του Μπάρκερ σε μετάφραση της Τζένης Μαστοράκη, Μπέρνχαρντ σε μετάφραση του ίδιου του Λευτέρη Βογιατζή σε συνεργασία με τη Σωτηρία Ματζίρη, νέα ελληνικά έργα (Αναγνωστάκη, Διαλεγμένος, Κεχαΐδης – Χαβιαρά, Δημητριάδης).

Στην πρώτη φάση δόθηκε βαρύτητα στην κάλυψη των τότε κενών της ελληνικής βιβλιογραφίας σε σχέση με τον συγγραφέα, την εποχή του. Ήδη, όμως, από το *Σε φιλώ στη Μούρη* αλλά πιο πολύ μετά το *Καθαροί, πια*, παράλληλα με τον στόχο της ακαδημαϊκής πληροφόρησης, το ενδιαφέρον των προγραμμάτων στράφηκε σε μια ύλη που θα μπορούσε να ονομαστεί απεικόνιση της διαδικασίας για την παράσταση. Τα προγράμματα στη δεύτερη φάση λειτουργούν ως ένα είδος τεκμηρίωσης για τη σκηνοθεσία και αποκαλύπτουν στον θεατή/αναγνώστη μυστικά της διαδικασίας προετοιμασίας της παράστασης. Αυτή η μετατόπιση του ενδιαφέροντος του προγράμματος, συνδέεται, νομίζω, με δύο γεγονότα: πρώτον ο διαρκής εμπλουτισμός της ελληνικής βιβλιογραφίας με επιστημονικούς τίτλους στο πεδίο της Θεατρολογίας καθιστούσε τα προγράμματα, με την αρχική τους μορφή, περιττά. Ο δεύτερος λόγος συνδέεται με τη συνειδητοποίηση ότι τα προγράμματα ήταν, επίσης, ένα καλλιτεχνικό προϊόν, όχι απλώς ένα περικείμενο της παράστασης, αλλά ένα συστατικό της επιτυχίας της. Αποτελώντας μια ολότητα μαζί με όλα τα υπόλοιπα στοιχεία της εκάστοτε παραγωγής, υπηρετούσαν ένα όραμα υψη-

λής σκηνικής τέχνης. Δεν μπορεί κανείς να τα διαχωρίσει από την ιστορία του θιάσου και τις σκηνικές επιτυχίες του. Όταν κανείς αναφέρεται στις παραστάσεις της «Σκηνής» και της νέας ΣΚΗΝΗΣ, αναπόφευκτα, αναφέρεται και στις εκδόσεις του θιάσου, οι οποίες λειτουργούν ως διαρκής υπόμνηση του καλλιτεχνικού στίγματός του.

ΕΛΛΗ ΓΑΒΡΙΗΛ

Τα προγράμματα των παραστάσεων της Εταιρείας Θεάτρου Δόλιχος: Μια πορεία είκοσι ετών

Α. Εισαγωγή

Η παρούσα εργασία επιχειρεί μια αναδρομή στην εικοσαετή και πλέον διαδρομή της Εταιρείας Θεάτρου Δόλιχος, όπως αυτή αποτυπώνεται στα θεατρικά της προγράμματα. Η πορεία αυτή έχει συνδεθεί άρρηκτα με το ομώνυμο θέατρο Πορεία της οδού Τρικόρφων, όπου ο Δόλιχος, που ιδρύθηκε το 1998 από τον ηθοποιό, σκηνοθέτη και μεταφραστή Δημήτρη Τάρλοου, στεγάζεται ήδη από το 2000. Χαρακτηρίζεται, δε, από ένα εκλεκτό πολυσυλλεκτικό ρεπερτόριο, με κλασικά και σύγχρονα έργα του παγκόσμιου και ελληνικού δραματολογίου, συνεργασίες με αξιόλογους Έλληνες και ξένους σκηνοθέτες καθώς και ένα αξιοσημείωτα υψηλό ποιοτικό επίπεδο των παραστάσεων, που έχουν επανειλημμένα αποσπάσει θερμές κριτικές, βραβεία και τη σταθερή προτίμηση του θεατρόφιλου κοινού.

Στο ίδιο υψηλό επίπεδο κινούνται και τα προγράμματα των παραστάσεων, των οποίων την ιδιαίτερα προσεγμένη επιμέλεια έχουν αναλάβει θεατρολόγοι, όπως, στις παραγωγές της πρώτης περιόδου, ο καθηγητής του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ, Ιωσήφ Βιβιλάκης, και εν συνεχεία, σχεδόν αποκλειστικά, η θεατρολόγος Έρι Κύργια, σταθερή πλέον δραματολόγος του θεάτρου Πορεία. Τα προγράμματα φιλοξενούν υλικό στενά συνυφασμένο με την ίδια την παράσταση, περιλαμβανομένου τις περισσότερες φορές και του πλήρους κειμένου του έργου, αλλά και πλούσιες επιλογές αποσπασμάτων από δραματολογικά και άλλα κείμενα, τα οποία προωθούν την εμβάθυνση στον κόσμο του έργου και του συγγραφέα.

Θα παρουσιαστεί εδώ μια επιλογή ενός αντιπροσωπευτικού δείγματος τόσο των προγραμμάτων όσο και της ύλης του καθενός από αυτά, με σκοπό όχι μόνο να σκιαγραφηθεί η διαδρομή και η παραστασιογραφία του Δολίχου, αλλά, εν συνεχεία, με αφορμή τα εν λόγω προγράμματα και τα περιεχόμενά τους, να εξεταστεί η εν γένει λειτουργία του θεατρικού προγράμματος, καθώς και τα στοιχεία που το καθιστούν ενδιαφέρον και χρήσιμο.

Β. Η ύλη των προγραμμάτων, μια επιλογή

1) *Το Κτήνος στο Φεγγάρι* του Richard Kalinoski (σκηνοθεσία Στάθης Λιβαθινός, θεατρική περίοδος 1999-2000, επιμέλεια ύλης προγράμματος Ιωσήφ Βιβιλάκης).

Το θεατρικό πρόγραμμα του *Κτήνους στο Φεγγάρι* αποτελεί μια έκδοση εκατό και πλέον σελίδων. Περιλαμβάνει το κείμενο του έργου σε μετάφραση του Δημήτρη Τάρλοου,[1] φωτο-

[1] Richard Kalinoski, *Το Κτήνος στο Φεγγάρι*, Εταιρεία Θεάτρου Δόλιχος, θεατρική περίοδος 1999-2000, σσ. 76-115.

γραφικό υλικό της παράστασης καθώς και μια ποικιλία προσεκτικά επιλεγμένων κειμένων, που πραγματεύονται τη μετανάστευση ως φαινόμενο, την Ελλάδα ως χώρα υποδοχής μεταναστών, την ιστορία των Αρμενίων, την αρμενική αλλά και την νεοελληνική Διασπορά, το αρμενικό ζήτημα και τη γενοκτονία του 1915, την αποδημία των Αρμενίων στην Αμερική, τα αποτελέσματά της και την ενσωμάτωση στη νέα πατρίδα αλλά και τη σιωπή και την ενοχή των επιζησάντων Αρμενίων, τους γάμους τους, όπως του ζεύγους των ηρώων του έργου, στον Νέο Κόσμο.[2] Τα κείμενα συνοδεύονται από πλούσιο φωτογραφικό υλικό. Να σημειώσουμε ότι το συγκεκριμένο έργο παραστάθηκε ξανά, επετειακά, δέκα χρόνια μετά το πρώτο ανέβασμα, οπότε στο καινούργιο πρόγραμμα περιέχονται ανανεωμένες φωτογραφίες από την παράσταση, στην οποία υπήρξε και νέα διανομή – με εξαίρεση τους δύο πρωταγωνιστικούς ρόλους των Αράμ και Σέτα, που ερμηνεύθηκαν και πάλι από τον Δημήτρη Τάρλοου και την Ταμίλα Κουλίεβα.

2) *Οικόπεδα με Θέα* του David Mamet (σκηνοθεσία Στάθης Λιβαθινός, θεατρική περίοδος 2001-2002, επιμέλεια ύλης προγράμματος Ιωσήφ Βιβιλάκης).

Πέραν του κειμένου του έργου σε μετάφραση Δημήτρη Τάρλοου[3] και φωτογραφιών από την παράσταση, στην ύλη του προγράμματος περιλαμβάνονται σχόλια του συγγραφέα και κριτικών για το έργο, κείμενα του Mamet και της Ελένης Χαβιαρά για το αμερικανικό όνειρο και το εξουθενωτικό κυνήγι της επιτυχίας ως μέσο επιβίωσης, κείμενα που μας συστήνουν την οικογένεια αλλά και τη γενιά του Mamet, κατάλογος παραστασιογραφίας έργων του στην Ελλάδα καθώς και αποσπάσματα από τα ποιήματα «Αμερική» και «Ουρλιαχτό» του Allen Ginsberg και οι στίχοι από «Το Μέλλον» του Leonard Cohen και το «Cadillac Ranch» του Bruce Springsteen.[4]

3) *The Man Who* των Peter Brook και Marie-Hélène Estienne (σκηνοθεσία Renate Jett, θεατρική περίοδος 2005-2006, επιμέλεια ύλης προγράμματος Έρι Κύργια).

Το πρόγραμμα περιλαμβάνει τη μετάφραση του κειμένου από τον Δημήτρη Τάρλοου, με μετάφραση της ιδιολέκτου από τον Στρατή Πασχάλη,[5] φωτογραφικό υλικό της παράστασης καθώς και ποικίλα κείμενα σχετικά με τη λειτουργία του εγκεφάλου: δοκίμια για την επιστήμη της νευρολογίας από τα ελληνιστικά χρόνια έως σήμερα, απόσπασμα από τα *Άπαντα* του Ιπποκράτη περί της «Ιερής Νόσου» αλλά και κείμενα των Louis Buñuel (για τη μνήμη), Εμμανουήλ Ροΐδη *(Ο Σινικός Εγκέφαλος)*, Γιώργου Χειμωνά (*Το σύνδρομο του Balint)* και το ποίημα «Ο Πάνθηρας» του Rainer Maria Rilke. Επίσης, περιέχεται λεξικό των αναφερόμενων στο έργο ασθενειών του εγκεφάλου.[6]

4) *Λήθη* του Δημήτρη Δημητριάδη (σκηνοθεσία Δημήτρης Τάρλοου, θεατρική περίοδος 2010-2011, επιμέλεια ύλης προγράμματος Έρι Κύργια).

Το εν λόγω πρόγραμμα δεν περιλαμβάνει το πλήρες κείμενο του έργου, παρά ορισμένα αποσπάσματά του, διάσπαρτα ανάμεσα σε άλλα παραθέματα και σε έναν ιδιαίτερα ενδιαφέροντα διάλογο μαζί τους. Στα λοιπά παραθέματα του προγράμματος συγκαταλέγονται και άλλα κείμενα του ίδιου του Δημητριάδη αλλά και μια ποικιλία αποσπασμάτων, μεταξύ άλλων από την *Ηθική Φιλοσοφία* του Vladimir Jankelevitch, την *Πραγματεία για τη διόρθωση του νου* του Σπινόζα, το *Δοκίμιο για τον άνθρωπο: εισαγωγή στη φιλοσοφία του ανθρώπινου*

[2] *Ό.π.*, σσ. 4, 5, 11-16, 18-23, 23-27, 32-41, 43-47, 48-49, 49-51, αντίστοιχα.

[3] David Mamet, *Οικόπεδα με Θέα*, Θέατρο Πορεία, θεατρική περίοδος 2001-2002, σσ. 82-109.

[4] *Ό.π.*, σσ. 60, 30, 49-51, 13-14, 20-21, 17-18, 44-45, 5, 19, 11,19, αντίστοιχα.

[5] Peter Brook, Marie-Hélène Estienne, *The Man Who*, Θέατρο Πορεία, θεατρική περίοδος 2005-2006, σσ. 57-92.

[6] *Ό.π.*, σσ. 22-25,18-19, 29, 33, 34-37, 17, 46-47, αντίστοιχα.

πολιτισμού του Ernst Cassirer, το *Είναι και το έχειν* του Gabriel Marcel, την *Κοινωνιολογία του σώματος* του Γεώργιου Αλεξά, το *Επιτήρηση και Τιμωρία: Η γέννηση της φυλακής* του Michel Foucault, τον *Αδαή Φιλόσοφο* του Βολτέρου, *Το δόγμα του σοκ* της Naomi Klein, το *Έτσι μίλησε ο Ζαρατούστρα* του Friedrich Nietzsche.[7]

5) Ο *Αμερικανικός Βούβαλος* του David Mamet (σκηνοθεσία Δημήτρης Τάρλοου, θεατρική περίοδος 2011-2012, επιμέλεια ύλης προγράμματος Έρι Κύργια).

Στο πρόγραμμα του *Αμερικανικού Βούβαλου* περιλαμβάνεται το κείμενο του έργου σε μετάφραση του Δημήτρη Τάρλοου,[8] φωτογραφίες από την παράσταση, διάφορα αποσπάσματα από κείμενα και δημοσιεύματα του συγγραφέα για το έργο και το θέατρο εν γένει καθώς και αποσπάσματα από εγχειρίδια εγκληματολογίας των Γιάννη Πανούση και Στέργιου Αλεξιάδη, απόσπασμα μελέτης για τον ρατσισμό του Pierre-Andre Taguieff, το *Μετά την Κρίση* του Alain Touraine, την *Εποχή των άκρων* του Eric Hobsbawm, τον *Θεσμό της δουλείας* του Maurice Lengelli, το *Αμερική* του Jean Baudrillard.[9]

6) *Ευρυδίκη* της Sarah Ruhl (σκηνοθεσία Δημήτρης Τάρλοου, θεατρική περίοδος 2012-2013, επιμέλεια ύλης προγράμματος Έρι Κύργια).

Το πρόγραμμα περιλαμβάνει τη μετάφραση του κειμένου από τον Δημήτρη Τάρλοου[10] και φωτογραφικό υλικό της παράστασης καθώς και μια μεγάλη ποικιλία κειμένων γύρω από τον μύθο του Ορφέα και της Ευρυδίκης, όπως από τη *Μυθολογία των Ελλήνων* του Κ. Κερένυι, το *Έρως και Πολιτισμός* του Herbert Marcuse, τον *Χώρο της Λογοτεχνίας* του Maurice Blanchot. Επίσης, περιέχονται αποσπάσματα του Ernst Fischer για την αναγκαιότητα της τέχνης, του Άαρων Κόπλαντ περί της ανάγκης του καλλιτέχνη για δημιουργία, του Κορνήλιου Καστοριάδη για τη σύγχρονη κριτική της τέχνης, του Andrej Tarkovski για την ανάγκη προάσπισης της πνευματικότητας σήμερα, του Friedrich Nietzsche για «τον αφελή καλλιτέχνη και την αποστολή του». Το πρόγραμμα εμπλουτίζουν ακόμα ορφικός ύμνος στην Περσεφόνη αλλά και στίχοι ποιήματος του Reiner Maria Rilke «Ορφέας. Ευρυδίκη. Ερμής.», τραγουδιών του Μάνου Χατζιδάκι («Το τραγούδι της Ευρυδίκης», «Orpheus»), του Herd («From the Underworld»), της Anais Mitchell («Wedding Song από την φολκ όπερα Hadestown») και του Nick Cave («The Lyre of Orpheus»).[11]

7) *Blasted (Ερείπια)* της Sarah Cane (σκηνοθεσία Δημήτρης Τάρλοου, θεατρική περίοδος 2014-2015, επιμέλεια ύλης προγράμματος Έρι Κύργια).

Στο πρόγραμμα της παράστασης, πέραν του κειμένου του έργου σε μετάφραση του Δημήτρη Τάρλοου[12] και φωτογραφιών της παράστασης, περιέχονται κείμενα που αφορούν στο θέατρο «in-yer-face» και τα πολιτικά, κοινωνικά και οικονομικά του συμφραζόμενα, τον εμφύλιο στα Βαλκάνια, τις γενοκτονίες, την εγκληματικότητα των ανηλίκων, τη βία στο θέατρο και ως τηλεοπτικό προϊόν, την ιστορία της πρόκλησης στο θέατρο. Επίσης, σκέψεις του Edward Bond αλλά και της ίδιας της Cane για το έργο της, βιογραφικά στοιχεία της συγγραφέως, στίχους τραγουδιών των Joy Division και του Leonard Cohen.[13]

---

[7] Δημήτρη Δημητριάδη, *Λήθη*, Θέατρο Πορεία, θεατρική περίοδος 2010-2011, σσ. 17, 19, 20, 24-27, 28, 29, 33, 56, αντίστοιχα.

[8] David Mamet, *Ο Αμερικανικός Βούβαλος*, Θέατρο Πορεία, θεατρική περίοδος 2011-2012, σσ. 33-90.

[9] *Ό.π.*, σσ. 6, 8, 5, 12 και 20-21, 19, 16, 27, αντίστοιχα.

[10] Sarah Ruhl , *Ευρυδίκη*, Θέατρο Πορεία, θεατρική περίοδος 2012-2013, σσ. 55-91.

[11] *Ό.π.*, σσ. 12-14, 18-19, 23-29, 32-33, 36, 47-50, 50, 8, 42-43, 12, 13,15, 51, αντίστοιχα.

[12] Sarah Cane, *Blasted (Ερείπια)*, Θέατρο Πορεία, θεατρική περίοδος 2014-2015, σσ. 50-91.

[13] *Ό.π.*, σσ. 11-18, 33, 21-28, 20, 40-45, 46-47, 39 και 48-49, 1, αντίστοιχα.

8) *Η Μεγάλη Χίμαιρα* του Μ. Καραγάτση, θεατρική διασκευή Στρατής Πασχάλης (σκηνοθεσία Δημήτρης Τάρλοου, θεατρικές περίοδοι 2014-2015, 2015-2016, 2016-2017, 2017-2018, επιμέλεια ύλης προγράμματος Έρι Κύργια).

Το πρόγραμμα της παράστασης του λογοτεχνικού αυτού έργου, που ο σκηνοθέτης και εγγονός του συγγραφέα ονομάζει «βουτιά στο δικό μου ασυνείδητο»,[14] δεν περιέχει το κείμενο της θεατρικής διασκευής που παρουσιάστηκε. Περιλαμβάνει, ωστόσο, κείμενα για τη γενιά του '30, για τη ζωή και το έργο του μεγάλου πεζογράφου, μαρτυρίες για εκείνον από δικούς του ανθρώπους αλλά και από τον ίδιο, προσωπική αλληλογραφία, φωτογραφικό υλικό από το οικογενειακό αρχείο του λογοτέχνη και από την παράσταση, άρθρα, αναλύσεις και κριτικές για το έργο του εν γένει αλλά και για τη *Μεγάλη Χίμαιρα* ειδικότερα. Επιπλέον, στο πρόγραμμα της επανάληψης 2015-2016 έχει περιληφθεί και κείμενο με τίτλο «Απέραντο Πουθενά», μια αφήγηση του Δ. Τάρλοου για το κινηματογραφικό γύρισμα στην Άνδρο της ομιχλώδους, μεταφυσικής σκηνής της μετά θάνατον συνάντησης Μηνά-Αννούλας.[15]

9) *Οι Τρεις Αδελφές* του Anton Chekhov (σκηνοθεσία Δημήτρης Τάρλοου, θεατρικές περίοδοι 2015-2016 και 2016-2017, επιμέλεια ύλης προγράμματος Έρι Κύργια).

Στο πρόγραμμα για το τσεχωφικό έργο, πέραν του κειμένου,[16] που αποτελεί μια δραματουργική του απόδοση επί το ελληνικότερον, περιλαμβάνονται αποσπάσματα από τον Roger Copeland για την αδυναμία επικοινωνίας και την αίσθηση του κενού και από τον J.L. Styan για την πλήξη, την αναμονή, την κατάρρευση των ελπίδων και τον θρίαμβο της ασημαντότητας στον Τσέχωφ. Επίσης, κείμενα του George Steiner περί της διάψευσης της ελπίδας, του Henri Levebre για τον ελεύθερο χρόνο, τη μόρφωση και την αναζήτηση του νοήματος της ζωής, του Hugh Coolican για το εργασιακό στρες και την επαγγελματική εξουθένωση.[17]

10) *Γιούγκερμαν* του Μ. Καραγάτση, διασκευή Στρατής Πασχάλης (σκηνοθεσία Δημήτρης Τάρλοου, θεατρική περίοδος 2018-2019, επιμέλεια ύλης προγράμματος Έρι Κύργια).

Όπως και στη θεατρική *Μεγάλη Χίμαιρα*, στο πρόγραμμα του *Γιούγκερμαν* δεν περιέχεται το κείμενο της θεατρικής του διασκευής, εντούτοις το πρόγραμμα υπερβαίνει τις 170 σελίδες, πράγμα που κάνει ακόμα περισσότερο εμφανή τον μεγάλο πλούτο των παραθεμάτων. Το συγκινητικά διεισδυτικό απόσπασμα από το βιβλίο *Το Ευχαριστημένο ή Οι δικοί μου άνθρωποι* της κόρης του Καραγάτση, Μαρίνας, το οποίο εδώ τελεί χρέη συγγραφικού σημειώματος, καθώς περιέχει μια αφήγηση σε πρώτο πρόσωπο του συγγραφέα για την περίοδο της συγγραφής του *Γιούγκερμαν*,[18] ακολουθείται από δύο πολύ ενδιαφέροντα σημειώματα του σκηνοθέτη της παράστασης και εγγονού του πεζογράφου, Δημήτρη Τάρλοου, και του διασκευαστή, Στρατή Πασχάλη.[19] Υπάρχουν ακόμα άφθονα σχόλια και αναλύσεις του έργου από τους Βαγγέλη Αθανασόπουλο, Θανάση Τριαρίδη, Ν.Δ. Καρούζο, Γιάννη Νεγρεπόντη, Ανδρέα Καραντώνη και τις Λίζυ Τσιριμώκου, Ιουλία Ιατρίδη, Μαίρη Μικέ. Ο αναγνώστης θα βρει επίσης αποσπάσματα του *Γιούγκερμαν* αλλά και μια μικρή ανθολογία ποιημάτων και στίχων τραγουδιών που σχετί-

[14] Μ. Καραγάτση, *Η Μεγάλη Χίμαιρα*, θεατρική διασκευή Στρατής Πασχάλης, Θέατρο Πορεία at Victoria, θεατρικές περίοδοι 2014-2015, 2015-2016, 2016-2017, 2017-2018, σ. 5.

[15] *Ό.π.*, σσ. 15-18, 21-29, 13 και 30-31, 35-37, 32, 38-41, 43-48, 5-6, αντίστοιχα.

[16] Anton Chekhov, *Οι Τρεις Αδελφές*, Θέατρο Πορεία at Victoria, θεατρικές περίοδοι 2015-2016 και 2016-2017, σσ. 57-108.

[17] *Ό.π.*, σσ. 10-13, 34-39, 18, 23-25, 28-29, αντίστοιχα.

[18] Μ. Καραγάτσης, *Γιούγκερμαν*, διασκευή Στρατής Πασχάλης, Θέατρο Πορεία at Victoria, θεατρική περίοδος 2018-2019, σσ. 9-10.

[19] *Ό.π.*, σσ. 15-17 και 19-23, αντίστοιχα.

ζονται με το έργο, ιστορικά στοιχεία για τη Ρωσία, τη Φινλανδία και την Ελλάδα της εποχής, προσωπικές επιστολές του Καραγάτση και της συζύγου του, Νίκης, της οποίας περιλαμβάνονται και δύο εξαιρετικής τρυφερότητας ζωγραφικά έργα. Περαιτέρω, συνοπτική βιογραφία αλλά και μια άκρως απολαυστική σαρκαστική αυτοβιογραφία του Μ. Καραγάτση, ακολουθούμενη από τη σύντομη και ευθύβολη νεκρολογία του από τον Γ.Π. Σαββίδη.[20]

Η παραπάνω εξέταση ενός αντιπροσωπευτικού δείγματος της ύλης των προγραμμάτων του Θεάτρου Πορεία στη μέχρι τώρα εικοσαετή διαδρομή του ήδη καταδεικνύει τη σταθερή επιλογή μιας σύγχρονης μορφής προγράμματος, που υπερβαίνει την απλή πληροφοριακή λειτουργία για την εκάστοτε παράσταση και εμβαθύνει ποικιλότροπα στις θεματικές που το έργο θέτει κάθε φορά, αποκτώντας μια αυτόνομη παιδευτική αξία, όπως θα αναλυθεί διεξοδικότερα στο τελευταίο μέρος της εργασίας αυτής.

Γ. Γραφιστικός σχεδιασμός, εξώφυλλα, κολοφώνες

Ως προς το εικαστικό μέρος των προγραμμάτων, πρέπει να αναφερθεί τόσο ο γραφιστικός σχεδιασμός όσο και τα εξώφυλλα. Ο γραφιστικός σχεδιασμός, εξαρχής προσεγμένος και καλαίσθητος, συν τω χρόνω εμφανίζεται να πειραματίζεται και με νέες πρωτοποριακές φόρμες, τολμηρότερες και πιο παιγνιώδεις.

Μεγάλο ενδιαφέρον έχει να σταθούμε σε ορισμένα χαρακτηριστικά παραδείγματα εξωφύλλων: α) στο πρόγραμμα της *Ολεάννα* του David Mamet, ένας ζωγραφικός πίνακας του Renée Magritte συντίθεται με μια φωτογραφία βίαιης σκηνής της παράστασης, β) στο εξώφυλλο του *Blasted* της Sarah Cane, η πρωταγωνίστρια Λένα Παπαληγούρα εμφανίζεται ως Madonna με ένα νεογέννητο πιθηκάκι στη θέση του Θείου Βρέφους, ενώ, στο βάθος, το φόντο προέρχεται μάλλον από πίνακες του Da Vinci, ενδεχομένως τη *Μαντόνα των βράχων*, τη *Μόνα Λίζα ή* μια μείξη των δύο έργων, γ) στο εξαιρετικό εικαστικά εξώφυλλο της *Ευρυδίκης*, σε μια πολύ κοντινή φωτογραφική λήψη της ίριδας του ματιού της ηρωίδας, φαίνεται μικροσκοπικό το ίδιο το είδωλό της, καθώς πέφτει από ψηλά σε μια απύθμενη μαύρη θάλασσα, δ) στο πρόγραμμα από τις *Τρεις Αδελφές* θα δούμε στο εξώφυλλο φωτογραφία με τις τρεις πρωταγωνίστριες καθισμένες σε μια αίθουσα αναμονής, που όχι δύσκολα αναγνωρίζεται ως εκείνη του εγκαταλελειμμένου παλιού αεροδρομίου του Ελληνικού. Και στις τέσσερις περιπτώσεις, οι φωτογραφίες αποτυπώνουν ένα σαφές και εύστοχο πλάγιο σχόλιο για το εκάστοτε έργο.

Είναι όμως σημαντικό να γίνει αναφορά και στους κολοφώνες των προγραμμάτων, την τελευταία τους σελίδα. Διότι εκεί, πέραν των πληροφοριών περί της έκδοσης, αναφέρονται πάντα εξαντλητικά και όλοι ανεξαιρέτως όσοι έχουν συμβάλει στην προετοιμασία και συμβάλλουν στην υλοποίηση της εκάστοτε παράστασης. Δεν λείπουν τα ονόματα ούτε του επαγγελματία που ανέλαβε τεχνικές εργασίες στο θέατρο, ούτε του υπεύθυνου του κυλικείου, ούτε του υπεύθυνου της καθαριότητας του θεάτρου. Η αναφορά όλων των συντελεστών με σεβασμό είναι κάτι που δεν είναι, ατυχώς, πάντα αυτονόητο. Θεωρούμε, δε, ότι φανερώνει το κλίμα συνεργασίας και τη φιλοσοφία του θεάτρου και πρέπει να επισημαίνεται.

Επιπλέον, ας παρατηρηθεί εδώ ότι, δεδομένης της τόσο πλούσιας και πολυσυλλεκτικής ύλης των προγραμμάτων, ίσως θα έπρεπε να εξεταστεί η σκέψη να καταρτίζεται και ένας πίνακας περιεχομένων, ώστε να μπορεί κανείς να εντοπίζει με ευκολία το κείμενο που τον εν-

[20] *Ό.π.*, σσ. 33-35, 43-50, 101-102, 103, 117-119, 25-29, 37-38, 53-56 και 59-62, 71-76, 121-148, 105-110 και 40-41, 24 (*Σπουδή για το νυχτερινό Πασαλιμάνι*) και 98-99 (*Ο Γιούγκερμαν σε παιδική ηλικία*), 91-97, 85-87, 89, αντίστοιχα.

διαφέρει. Διότι, πράγματι, πρόκειται για προγράμματα-βιβλία, τα οποία ο θεατής-αναγνώστης οπωσδήποτε θα φυλάξει στη βιβλιοθήκη του και είναι πολύ πιθανόν ότι θα ανατρέξει σε αυτά και θα τα συμβουλευτεί ακόμα και έπειτα από καιρό.

Δ. Η λειτουργία του σύγχρονου θεατρικού προγράμματος και η μνήμη στο θέατρο

Με αφορμή το υλικό των προγραμμάτων του θεάτρου Πορεία, που, όπως φάνηκε από το αντιπροσωπευτικό δείγμα που εξετάστηκε παραπάνω, είναι ιδιαιτέρως πλούσιο, καθίσταται περαιτέρω χρήσιμο και κρίσιμο, στο πλαίσιο μιας μελέτης για το θεατρικό πρόγραμμα και ενός συνεδρίου για το θεατρικό έντυπο εν γένει, να τεθούν και ορισμένα γενικότερα ερωτήματα: Καταρχάς, ποια είναι πράγματι η λειτουργία που επιτελεί ένα θεατρικό πρόγραμμα; Έπειτα, τι είναι εκείνο που το αναβαθμίζει από το να αποτελεί απλώς ένα ενημερωτικό ή αναμνηστικό της παράστασης φυλλάδιο, καθιστώντας το ένα ενδιαφέρον και αξιόλογο μικρό μελέτημα; Και, τελικά, σε ποιον απευθύνεται ένα τόσο εμπεριστατωμένο, ενδεχομένως και «απαιτητικό» πρόγραμμα; Στους θεατρολόγους; Στους «διαβασμένους», τους καλλιεργημένους θεατές;

Είναι γεγονός ότι πλέον υπάρχουν άφθονοι ιστότοποι, από όπου ο θεατής που πρόκειται να παρακολουθήσει ή που ήδη παρακολούθησε μια παράσταση μπορεί να αντλήσει υλικό για την παράσταση, τους συντελεστές της, να δει φωτογραφικό υλικό, συνεντεύξεις αλλά και να βρει πληροφορίες για το έργο. Άλλωστε, πολλοί θεατρικοί οργανισμοί διαθέτουν τη δική τους ηλεκτρονική σελίδα, το Θέατρο Πορεία, μάλιστα, εν προκειμένω, διατηρεί ένα άρτια στημένο και ενημερωμένο site, μεταξύ άλλων με αρχείο και πληροφοριακό υλικό των παλαιότερων και των τρεχουσών παραστάσεων. Επομένως, καθίσταται φανερό ότι η λειτουργία του σύγχρονου θεατρικού προγράμματος θα πρέπει πλέον να υπερβαίνει την κάλυψη των βασικών αναγκών πληροφόρησης του θεατή γύρω από την παράσταση που παρακολούθησε ή θα παρακολουθήσει, αποκτώντας και μια περισσότερο παιδευτική λειτουργία και απευθυνόμενο, άρα, στον θεατή που επιθυμεί να εμβαθύνει περαιτέρω στο έργο και την παράσταση.

Είδαμε ήδη ότι τα θεατρικά προγράμματα του Θεάτρου Πορεία, ενός θεατρικού οργανισμού του 21ου αιώνα, προσφέρουν στον θεατή της παράστασης και αναγνώστη τους ένα πλούσιο περιεχόμενο, ακολουθώντας σε αυτό επάξια την παράδοση του Αμφιθεάτρου του Σπύρου Ευαγγελάτου και του Θεάτρου της Οδού Κυκλάδων του Λευτέρη Βογιατζή – για να αναφερθούμε, όχι περιοριστικά, σε δύο χαρακτηριστικές περιπτώσεις, των οποίων τα θεατρικά προγράμματα αποτελούν ουσιαστικά μικρά βιβλία, με αναλύσεις χρήσιμες για τον θεατρόφιλο αλλά και για τον θεατρολόγο.

Στο πλούσιο αυτό υλικό, πέραν από πληροφορίες για τον συγγραφέα, το έργο και για παλιά ανεβάσματα, κριτικές, φωτογραφίες της παράστασης και των δοκιμών, με την πάροδο του χρόνου, παρατηρείται μια περαιτέρω απελευθέρωση της ύλης αυτής, για να συμπεριληφθούν σταδιακά και αποσπάσματα από μελέτες όχι μόνο θεατρολογικές αλλά και άλλων επιστημών, όπως οι πολιτικές επιστήμες, η κοινωνιολογία, η ψυχολογία, καθώς και ποίηση, στίχοι τραγουδιών, έργα ζωγραφικής. Πρόκειται για ένα πιο λοξό, απρόσμενο ίσως, υλικό που έρχεται να σκιαγραφήσει όχι μόνο την ατμόσφαιρα του έργου και της εποχής του, αλλά και, με έναν πιο πλάγιο τρόπο, ένα ευρύτερο κοινωνικό και πολιτιστικό πλαίσιο.

Ουσιαστικά, λοιπόν, αποτυπώνεται έτσι στο πρόγραμμα η αίσθηση, η *άλως* του έργου, αλλά και της παράστασης, όπως αυτή η άλως σχηματίζεται μέσα στο περικείμενο, σε ό,τι δηλαδή «περιβάλλει» το έργο. Αυτή η αρκετά αφηρημένη έννοια, καθίσταται πλέον στις σελίδες του προγράμματος πιο χειροπιαστή, πιο συγκεκριμένη και αυτό επιτυγχάνεται μέσω των λέξεων.

Με τις «λέξεις», εδώ αναφερόμαστε, πέραν από το ίδιο το κείμενο του έργου που περιέχεται στο πρόγραμμα –και του οποίου η ανάγνωση οπωσδήποτε συντελεί σε μια ανάκληση της παράστασης– και στην λεκτική αποτύπωση (αναλύσεις, αποσπάσματα λογοτεχνίας) ή, εν πάση περιπτώσει, στην έντυπη αποτύπωση (πίνακες ζωγραφικής, φωτογραφίες) μιας *ατμόσφαιρας* που περιβάλλει το έργο και την παράστασή του.

Η ατμόσφαιρα όμως αυτή, που η επιλογή των κειμένων του προγράμματος έρχεται να αποτυπώσει, ουσιαστικά δεν αποτελεί παρά την ανάκληση στο μυαλό του θεατή και αναγνώστη του προγράμματος μνήμης, γνώσεων, του νοητικού του αποθέματος, της λεγόμενης εγκυκλοπαίδειάς του. Με τη διαπίστωση αυτή, εισερχόμαστε έτσι ουσιαστικά, ενδεχομένως όχι από την κύρια είσοδο, αλλά από κάποιον μικρό φεγγίτη, στο πεδίο της σημειολογίας του θεάτρου, αλλά και, ειδικότερα, εκείνου που η θεωρία του θεάτρου και του δράματος ονομάζει «το ελάχιστο κείμενο της παράστασης».[21] Αυτές οι αόρατες αναφορές, οι κώδικες, όπου παραπέμπουν τον θεατή το έργο ή η παράσταση με έναν τρόπο σχεδόν αναπόφευκτο, έχουν περιγραφεί με την έννοια του ghosting, του στοιχειώματος. Ο Marvin Carlson είναι εκείνος που υποστήριξε, στο βιβλίο του *The Haunted Stage*,[22] ότι στο θέατρο τα πάντα είναι στοιχειωμένα: το κείμενο,[23] τα σώματα, η παραγωγή της παράστασης,[24] καθώς, με κάποιον τρόπο, η πρόσληψη και η ερμηνεία της παροντικής εμπειρίας εξαρτάται πάντα, εν μέρει έστω, από προηγούμενες εμπειρίες του θεατή. Είναι λοιπόν αυτά τα φαντάσματα παλαιών παραστάσεων –και όχι μόνο, αφού μπορεί να πρόκειται για μια φωτογραφία, ένα έργο ζωγραφικής, τους στίχους ενός ποιήματος αλλά βεβαίως και για πολύ προσωπικές σκέψεις και σημασίες– που έρχονται να επισκεφθούν το θεατή την ώρα της παρακολούθησης της παράστασης, αλλά ακόμα και μόνης της ανάγνωσης του έργου, και να επηρεάσουν την εμπειρία που βιώνει στο παρόν.

Καθίσταται, λοιπόν, σαφές ότι ένα σύγχρονο πρόγραμμα που προσφέρει ένα πιο εμπλουτισμένο και απελευθερωμένο υλικό, πέραν του ότι αναγνωρίζει και υπογραμμίζει ακριβώς αυτό το διακειμενικό-διαπαραστασιακό «στοίχειωμα» (ghosting ως προς το κείμενο-την παραγωγή αντίστοιχα), διαλέγεται περαιτέρω και με πιο αφηρημένους συνειρμούς που μπορεί να επισκεφθούν το θεατή. Τίθεται όμως εδώ εύλογα το ερώτημα: Εάν όλα εκείνα που μας «επισκέπτονται» κατά την παράσταση είναι κάποιου είδους φαντάσματα, τα οποία οπωσδήποτε εμπλουτίζουν τη θεατρική μας εμπειρία, μήπως μια εκ των προτέρων συμπερίληψή τους στο πρόγραμμα αποτελεί κάποιου είδους... "spoiler"; Μήπως, δηλαδή, αυτά τα παραθέματα μας αποκαλύπτουν από πριν, καθώς ξεφυλλίζουμε το πρόγραμμα στο φουαγιέ του θεάτρου, το τι θα σκεφθούμε λίγο μετά, κατά την παράσταση, ή ίσως, ορθότερα, το τι θα μας επισκεφθεί από μια συλλογική διακειμενική-διαπαραστασιακή μνήμη; Ή ακόμα παραπέρα, μήπως όχι μόνο μας *υπο*βάλλουν, αλλά έμμεσα μας *επι*βάλλουν, έστω υποδεικνύουν, το τι *θα έπρεπε* να μας επισκεφθεί, περιορίζοντας έτσι ανεπίτρεπτα τον ορίζοντα της πρόσληψής μας;

Η απάντηση θα πρέπει να είναι αρνητική. Και το κυριότερο επιχείρημα είναι μάλλον ότι, οποιοδήποτε, οποιασδήποτε φύσης, περισσότερο ή λιγότερο αναμενόμενο, παράθεμα κι αν περιέχεται στο πρόγραμμα, αυτό που κυριαρχεί τελικά, η καρδιά του προγράμματος, δεν μπορεί παρά να είναι το ίδιο το *κείμενο* του έργου. Αυτό, που όταν θα το ξαναδιαβάσει κανείς μετά

[21] Γιώργος Π. Πεφάνης, *Σκηνές της Θεωρίας. Ανοιχτά Πεδία στη Θεωρία και την Κριτική του Θεάτρου*, Αθήνα, Παπαζήσης 2007, σσ. 195 κ. εξ.

[22] Marvin Carlson, *The Haunted Stage. Theatre as Memory Machine*, University of Michigan, Ann Arbor 2001.

[23] Carlson, σσ. 16 κ. εξ.

[24] *Ό.π.*, σσ. 96 κ. εξ.

την παράσταση, είτε το ίδιο βράδυ αλλά και μέρες ή εβδομάδες μετά, θα έχει το πολύτιμο δώρο του να μπορέσει να ανακαλέσει στη μνήμη του την παράσταση που παρακολούθησε ή έστω κάποιες σκηνές της. Και είναι πολύ ενδιαφέρον κάτι που συμβαίνει ιδίως με έργα που πριν από την παράσταση δεν γνωρίζαμε ως αναγνώστες: διαβάζοντας το κείμενο μπορεί, έστω στιγμιαία, να μας επισκεφθεί μια δική μας κατασκευή της σκηνής, την οποία παραγάγει η φαντασία μας, ως αναγνωστών πλέον τώρα. Πρόκειται για μια δική μας «σκηνοθεσία», διαφορετική από εκείνην που παρακολουθήσαμε στην παράσταση, η οποία και ανακαλείται στη μνήμη μας αμέσως μετά. Συνειδητοποιούμε έτσι με τον πιο άμεσο τρόπο το πώς, μέσω της μαγείας του θεάτρου, το κείμενο αυτό μπορεί να ερμηνευθεί, να «διαβαστεί» και να παρασταθεί με περισσότερους από έναν τρόπους.

Κάτι αντίστοιχο θα πρέπει να δεχτούμε πως συμβαίνει και με τα υπόλοιπα παραθέματα στην ύλη ενός θεατρικού προγράμματος. Η παρουσία τους εκεί δεν κλείνει τους ορίζοντες της πρόσληψης του θεατή, αλλά αντιθέτως τους διευρύνει. Μας προσφέρει πράγματι ορισμένα σημεία τα οποία αποτελούν, προφανώς, επιλογές της παραγωγής, του σκηνοθέτη ή του δραματολόγου-επιμελητή του προγράμματος της συγκεκριμένης παράστασης. Από εκεί και πέρα όμως, το πρόγραμμα, προσφέροντάς μας και το κείμενο του έργου, ουσιαστικά μας απελευθερώνει, μας προτρέπει να σκεφθούμε και να αισθανθούμε με βάση αυτό, αλλά πέρα από αυτό· να δημιουργήσουμε, να ταξιδέψουμε και σε δικούς μας συνειρμούς, τους οποίους ξεκλειδώνει και απενοχοποιεί. Μας ωθεί, τελικά, να σκεφθούμε πάνω στο έργο και την παράσταση βαθύτερα – ή και ρηχότερα, ανακαλύπτοντας προεκτάσεις τους στην καθημερινή ζωή μας, στο τώρα. Μας δίνει άρα έναν πιο ενεργητικό ρόλο θεατή και, επομένως, μας χαρίζει όχι μόνο εκπαίδευση αλλά και έμπνευση, για να απολαμβάνουμε ακόμα περισσότερο τη θεατρική εμπειρία.

ΕΛΕΝΗ ΤΣΕΦΑΛΑ

Θεατρικά προγράμματα και αφίσες στο μεταπολεμικό θέατρο των Ελλήνων στην Αυστραλία (1960-2010)

Στο πλαίσιο της πολυτοπικής επιτόπιας έρευνας που διεξήχθη από τον Ιανουάριο 2008 έως τον Δεκέμβριο 2010 στην Αυστραλία για τις ανάγκες της διδακτορικής μου διατριβής, με θέμα *Το Δίγλωσσο Μεταπολεμικό Θέατρο της Διασποράς: Η περίπτωση των Ελλήνων στην Αυστραλία, πρώτης και δεύτερης γενιάς*, η οποία ολοκληρώθηκε το 2015, συνέλεξα ένα πολύτιμο αρχειακό υλικό το οποίο αποτελείται, μεταξύ άλλων, από 365 θεατρικά προγράμματα και 49 θεατρικές αφίσες. Αυτό το υλικό, σε δεύτερη φάση, αξιοποιώ και στη μεταδιδακτορική μου έρευνα που διεξάγεται στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ με θέμα *Ελληνική Δραματουργία (ελληνόφωνη και αγγλόφωνη) στην Μεταπολεμική Αυστραλία (1960-2010).*

Η προσέγγιση που ακολούθησα στην έρευνα είναι η πολυτοπική εθνογραφική προσέγγιση του George Marcus, στόχος της οποίας είναι η διερεύνηση πολλαπλών πεδίων δραστηριότητας με έμφαση στον εντοπισμό και στην περιγραφή των συνδέσεων και των ενώσεων των πεδίων που προγενέστερα μπορεί να θεωρούνταν ασύμμετρα/δυσανάλογα. Ο Marcus θέλει τον εθνογράφο έμμεσα ακτιβιστή, μέσα από τη μελέτη και τη συμμετοχική παρατήρηση των άλλων ατόμων και ομάδων που ασχολούνται με πραγματικές δραστηριότητες της ζωής τους. Ο Marcus, ομοίως, δηλώνει ότι η πολυτοπική επιτόπια έρευνα λειτουργεί ως μία από τις «στρατηγικές χαρτογράφησης» ή οδούς όπου σχηματίζονται οι συνδέσεις που διασχίζουν «τόπους» και αυτές είναι: οι άνθρωποι, το αντικείμενο, η μεταφορά, η πλοκή/ιστορία ή αλληγορία, η ζωή ή η βιογραφία, η σύγκρουση.[1]

Στην προκείμενη έρευνα ακολούθησα:

- τους *ανθρώπους* στο ταξίδι τους από την Ελλάδα στην Αυστραλία,
- το θέατρο των Ελλήνων της Αυστραλίας ως *αντικείμενο* ιστορικά, τόσο ως λογοτεχνικό είδος όσο και ως σκηνική πράξη,
- τη *μεταφορά*-βιωματική εμπειρία ή αφήγηση των μεταναστών θεατρικών συγγραφέων μέσα από τα έργα τους και τους χαρακτήρες,
- την *πλοκή* στα θεατρικά κείμενα,
- την *εργοβιογραφία* των δημιουργών, μέσω συνεντεύξεων,
- τις *συγκρούσεις*, όπως εμφανίζονται τόσο μέσα από τις συνεντεύξεις των θεατρικών συγγραφέων όσο και μέσα από τους χαρακτήρες των έργων τους

[1] G.E. Marcus, «Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography», *Annual Review of Anthropology*, 24(1), 1995, σσ. 95-117.

και μέσα από την ποιοτική ανάλυση αναδείχτηκε ο διάλογος μεταξύ πρώτης και δεύτερης γενιάς, συγκριτικά αλλά και σε αντιπαραβολή με τα καίρια σημεία αυτού του διαλόγου να είναι:

α) Ο μεταναστευτικός πολιτισμός ως μια διαδικασία που ταξιδεύει ανάμεσα σε δύο πολιτισμούς και ως μια διαδικασία «εναλλαγής» βασικών παραδοσιακών αξιών σε σύγχρονες κληροδοτημένες αρετές από τη μια γενιά στην άλλη και

β) Οι πολυπλοκότητες της μεταναστευτικής κουλτούρας και των «ταυτοτήτων», όπως διαμορφώνονται και διαχέονται με ευλάβεια από την πρώτη γενιά Ελλήνων στη δεύτερη.

Εξετάστηκαν εκατό χρόνια θεατρικής δραστηριότητας των Ελλήνων στην Αυστραλία, γιατί μόνο μεγάλα χρονικά διαστήματα, μεγάλες χρονικές διάρκειες, μας επιτρέπουν να ατενίσουμε έναν πολιτισμό, προσφέροντάς μας ένα νήμα που εκτυλίσσεται αενάως. Το νήμα αυτό δεν είναι τίποτα άλλο παρά όλα εκείνα τα στοιχεία που περιέσωσε μια ομάδα ανθρώπων μέσα από το διάβα της πολυτάραχης, συχνά θυελλώδους ιστορίας της, και τα κληροδότησε από γενιά σε γενιά, ως το πολυτιμότερο αγαθό της.

Επιχείρησα ως χρονικογράφος, αρχικά, να συνθέσω χιλιάδες αποτυπωμένες «εικόνες» και «συναισθήματα» σε μια πολύχρωμη ιστορία, πλούσια σε περιπέτειες, με άπειρο αριθμό επεισοδίων. Σε δεύτερο επίπεδο, κατέγραψα τα επεισόδια και τα γεγονότα, αναζήτησα τους συσχετισμούς-ερμηνείες, με βάση τα χρονικά σύνολα που ονομάζουμε είτε περιόδους, είτε φάσεις, είτε επεισόδια, είτε συγκυρίες. Στη σύνθεσή τους, η αφήγηση του ενός συνόλου με αυτήν κάποιου άλλου δημιούργησε μια συγκριτική ιστορία, μια διασταυρούμενη ιστοριογραφία με παρόμοιους ή διαφορετικούς τρόπους διερεύνησης δραστηριοτήτων σε άλλους «τόπους».

Στην Αυστραλία, από πολύ νωρίς, ήδη από την προπολεμική περίοδο, η παρουσία του θεάτρου ως είδους ψυχαγωγίας θεωρήθηκε επιβεβλημένη στους κόλπους της νεοσύστατης ελληνικής παροικίας. Παράλληλα, αναγνωρίστηκε η μορφοπαιδαγωγική του αξία, αφού λειτούργησε ως βιωματικό μέσο διατήρησης της ελληνικής γλώσσας, αναπαράστασης σημαντικών γεγονότων της ελληνικής ιστορίας, μετάδοσης της παράδοσης μέσα από την αναβίωση των ηθών και των εθίμων που έφερναν οι Έλληνες την εποχή της μετανάστευσής τους. Το θέατρο, ως δραστηριότητα, στην αρχή τουλάχιστον, δεν λειτούργησε αυτόνομα και αυτοτελώς αλλά ως μέρος εκδηλώσεων της ευρύτερης κοινότητας, με σκοπό να εκφραστούν μέσα απ' αυτό τα πατριωτικά και ανθρωπιστικά/φιλανθρωπικά τους συναισθήματα. Ξεκίνησαν να ανεβάζουν παραστάσεις με αφορμή τις εθνικές επετείους αλλά και την ανάγκη τους να συγκεντρώνουν χρήματα για κοινωφελείς σκοπούς, οι οποίοι κάλυπταν και τις ανάγκες των συμπάροικων αλλά και της ευρύτερης κοινωνίας των ανθρώπων, είτε αυτές εκδηλώνονταν στην Ελλάδα είτε στην Αυστραλία.[2]

Μετά τη μεταπολεμική μετανάστευση, το θέατρο έλαβε έναν επιπλέον χαρακτήρα στους κόλπους της ελληνικής κοινότητας, αυτόν του μέσου διοχέτευσης και έκφρασης στοιχείων της υβριδικής ή διασπορικής και εθνοπολιτισμικής ταυτότητας των Ελλήνων μεταναστών πρώτης και δεύτερης γενιάς. Συγχρόνως, μέσα από τη συγγραφή θεατρικών έργων και από την αναπαράσταση και παρακολούθησή τους, το θέατρο άρχισε να αποτελεί έναν ακόμη συντελεστή ζύμωσης και διαμόρφωσης μιας συλλογικής συνείδησης, της ελληνικής συνείδησης εκφρασμένης στην Αυστραλία. Ιδιαίτερα από τη δεκαετία του 1970 και μετά, η ελληνική μεταναστευτική διασπορά στην Αυστραλία βρίσκεται «σ' ένα μεταβατικό στάδιο με το πέρασμα στη δεύτερη και

[2] George Kanarakis, «The Theatre of Australian Hellenism in Historical Perspective», στο *Hellenic Studies, A Tribute to the Theatre of Modern Greek Diaspora*, Αθήνα, Gutenberg Publishing, 2008, σ. 178.

τρίτη γενιά και τον επαναπροσδιορισμό της ταυτότητας και του θεσμικού πλαισίου ανάπτυξής της σε πολυπολιτισμό».[3]

Οι θεατρικοί συγγραφείς πρώτης μεταπολεμικής γενιάς στην Αυστραλία στα κείμενά τους, ως πολυτοπικοί εθνογράφοι, αναδιπλώνουν και αναπαράγουν τα ελληνικά και αυστραλιανά σύγχρονα ζητήματα που τους απασχολούν και μπορούμε να πούμε ότι βρίσκονται σε διάλογο με το ιστορικό-πολιτικό-κοινωνικό πλαίσιο της περιόδου στην οποία ζουν. Συμμετέχουν σε εκδηλώσεις λόγου, μέσα από τους χαρακτήρες τους, άλλοτε στην ελληνική, με τη μεστή χρήση της εθνολέκτου, άλλοτε στην αγγλική γλώσσα, με εμφανείς τις διαπολιτισμικές επιδράσεις. Οι ιστορίες τους «επί σκηνής» μεταφέρουν γνώσεις, εμπειρίες, γλώσσα/-ες, μουσική, τραγούδια και μύθους, την καθημερινότητά τους, εμπειρίες στην συνύπαρξή τους με άλλες εθνοπολιτισμικές ομάδες και τη δι-(πολυ)γλωσσική τους ταυτότητα.

Προβάλλοντας το έργο τους, κοινωνούν τα εν δυνάμει συνδετικά συστατικά της υπό διαμόρφωση συλλογικής συνείδησης, αναπτύσσουν και εξελίσσουν παράλληλα τη δική τους επικοινωνιακή επάρκεια, ενώ παράλληλα αναγνωρίζουν, διερευνούν και καταγράφουν την δική τους υβριδική ταυτότητα.

Οι μετανάστες πρώτης γενιάς, μέσα από τα έργα τους φαίνεται ότι, αν και προσαρμόστηκαν στα κοινωνικά δεδομένα στη χώρα υποδοχής, επιμένουν να διατηρήσουν στο πλαίσιο της οικογενειακής ζωής τον παραδοσιακό τρόπο ζωής μέσα στον οποίο μεγάλωσαν (γλώσσα, θρησκεία, ήθη και έθιμα, επιβολή γονεϊκής εξουσίας), ακόμη και αν μετακινήθηκαν σε άλλη ήπειρο. Οποιαδήποτε διαφωνία από τα παιδιά, θεωρείται «επανάσταση»/"rebellion", τα ίδια χαρακτηρίζονται «αχάριστα»/"ungrateful" και το «χάσμα γενεών»/"generation gap" μεγαλώνει λόγω μιας «επαναλαμβανόμενης παρεξήγησης»/"repeated misunderstanding".

Στο θέατρο της δεύτερης γενιάς Ελλήνων μεταναστών, σε σχέση με αυτό της πρώτης γενιάς και σε σχέση με το φαινόμενο της αφομοιωτικής πολιτικής της κυρίαρχης κουλτούρας, εκφράζονται, κυρίως μέσα από τη αγγλική γλώσσα, αισθήματα και καταστάσεις που απευθύνονται σε μια παγκοσμιοποιημένη κοινότητα. Μέσα από τα θεατρικά κείμενα μεταναστών πρώτης, 1.5 και δεύτερης γενιάς διαφαίνεται το δίλημμα που αντιμετωπίζουν καθημερινά ως προς το ποιος είναι ο «σωστός» τρόπος ζωής και πώς μπορεί κανείς να ζει ταυτόχρονα σε δύο πραγματικότητες, αφού φαίνεται ότι αυτές βρίσκονται, κυρίως, σε αντίθεση. Η δεύτερη γενιά προσπαθεί μέσα από τη «φυγή»/"escape" να απομακρυνθεί από την πραγματικότητα που της θυμίζει ότι δεν είναι ντόπια, απορρίπτοντας τους ξένους τρόπους των γονέων, κάποιες φορές συμπεριλαμβανομένης και της θρησκείας τους, και επιθυμεί να ενταχθεί στην «κυρίαρχη κουλτούρα»/"mainstream culture". Η τρίτη γενιά, όμως, μέσα από τα έργα της δεύτερης γενιάς, φαίνεται να είναι απαλλαγμένη από το σύμπλεγμα κατωτερότητας της δεύτερης γενιάς και επιθυμεί να διατηρήσει περισσότερο τις αξίες των προγόνων της. Η θρησκεία των μεταναστών πρώτης γενιάς μπορεί να απορρίπτεται από τη δεύτερη γενιά, επιβεβαιώνεται όμως από την τρίτη γενιά μέσα από τις τελετουργικές αναφορές σε γάμους, κηδείες και θρησκευτικές εορτές.

Το Θέατρο των Ελλήνων στην Αυστραλία φαίνεται να μπορεί να ανήκει και «εδώ» και «εκεί», αφού αποτελεί τη φυσική συνέχεια των Ελλήνων που αποδήμησαν, ενώ παράλληλα αποτελεί μέρος του όλου σε μια χώρα η οποία χαρακτηρίζει εαυτόν «πολυπολιτισμική», συνεπώς ο ελληνισμός της Αυστραλίας ανήκει, συναποτελεί και συνδιαμορφώνει αυτήν την πολυπολιτισμική πραγματικότητα.

[3] Μιχάλης Δαμανάκης, *Ταυτότητες και Εκπαίδευση στη Διασπορά*, Αθήνα, Gutenberg/Διαπολιτισμική Αγωγή, 2007, σ. 17.

Με γνώμονα τα θεατρικά προγράμματα μπορεί να αποτυπωθεί μια σύντομη ιστοριογραφία του θεάτρου των Ελλήνων στην Αυστραλία και μπορούν να απαντηθούν ερωτήματα όπως:

α) Πώς ορίζεται το ελληνικό παροικιακό θέατρο από τους ίδιους τους συντελεστές του, από την γένεσή του μέχρι σήμερα;

β) Μέσα από το δραματουργικό ρεπερτόριο, το θεματολόγιό τους, τη χρήση της γλώσσας, σε ποιο κοινό απευθύνεται;

γ) Κατά πόσο η χρήση της διγλωσσίας, είτε με βάση την ελληνική γλώσσα είτε με βάση την αγγλική γλώσσα, καταργεί ή αμβλύνει τη σημασία του παροικιακού θεάτρου και προς ποια κατεύθυνση;

Παράλληλα με τα παραπάνω ερωτήματα, μπορούν να διερευνηθούν παράμετροι όπως:

α) Το είδος ρεπερτορίου που απαρτίζει τη θεατρική πραγματικότητα των Ελλήνων της Αυστραλίας στη διάρκεια της προπολεμικής και μεταπολεμικής περιόδου και οι πρωτεργάτες της,

β) Οι περιοδεύοντες ελληνικοί θίασοι, κατόπιν πρόσκλησης της ομογένειας, στα μεγάλα αστικά κέντρα στην Αυστραλία και τα έργα που έχουν ανεβάσει,

γ) Η παρουσία του ελληνικού θεάτρου σε πανεπιστημιακά ιδρύματα στην Αυστραλία,

δ) Το ελληνικό παιδικό θέατρο και παρουσία του «Καραγκιόζη» στην Αυστραλία,

ε) Ο αρχαίος ελληνικός μύθος στο ελληνο-αυστραλιανό θέατρο,

στ) Το ιστορικό δράμα,

ζ) Τα θεατρικά έργα που παίχτηκαν στην Ελλάδα και τα θεατρικά έργα που παρουσιάστηκαν σε άλλες χώρες,

η) Οι συγγραφείς που γράφουν στην ελληνική γλώσσα και οι συγγραφείς που γράφουν στην αγγλική γλώσσα.

θ) Η ταυτότητα του μετανάστη, όπως συνδηλώνεται στον σχεδιασμό προγραμμάτων σε επιλεγμένα θεατρικά έργα, στο σημείωμα του σκηνοθέτη κ.ά.

Στην παρούσα μελέτη θα περιοριστούμε σε μια ενδεικτική ιστοριογραφία των Ελλήνων στην Αυστραλία σε συνδυασμό με την προβολή επιλεγμένων θεατρικών προγραμμάτων, για να μπορεί να αναγνωριστεί η άποψη ότι η θεματολογία των παραστάσεων «ντόπιων» θεατρικών συγγραφέων συμβαδίζει με την πραγματικότητα που βιώνουν οι μετανάστες πρώτης και δεύτερης γενιάς και με τα ζητήματα που τους απασχολούν.

Μετά τη λήξη του Β΄ Παγκόσμιου Πολέμου και τον Εμφύλιο, οι άθλιες οικονομικές, πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες που επικρατούσαν στην Ελλάδα ανάγκασαν χιλιάδες νέους να αναζητήσουν ευνοϊκότερα περιβάλλοντα για την επιβίωσή τους, με συνέπεια να μεταναστεύσουν κυρίως σε αγγλόφωνες χώρες, όπως στην Αμερική, την Αυστραλία και, δευτερευόντως, στον Καναδά.

Οι χώρες υποδοχής μεταναστών προσέλκυσαν νέους, ανειδίκευτους εργάτες από μεσογειακές χώρες, Νοτιοευρωπαίους, για να παρέχουν εργασία ή, όπως αλλιώς τους έλεγαν, «εργατικά χέρια» στον χώρο της βιομηχανίας, της γεωργίας και της κτηνοτροφίας. Η «βίζα»/visa ήταν το επίσημο έγγραφο που επέτρεπε στους μετανάστες την είσοδο και παραμονή στη ώρα προορισμού ή, διαφορετικά, η «πρόσκληση» από συγγενή πρώτου βαθμού μπορούσε να ανοίξει τον δρόμο εξόδου από την Ελλάδα προς τον νέο κόσμο. Ένα ταξίδι με πλοίο διαρκούσε από είκοσι μέρες μέχρι δύο μήνες, ανάλογα με τη χώρα μετανάστευσης.

Στη γραμμή της Αυστραλίας δρομολογήθηκαν το «Κυρήνεια» το 1947, το «Πατρίς», το «Αυστραλίς» καθώς και το ιταλικό «Castel Felice» –το πλοίο με τις «νύφες», Ιταλίδες και Ελληνίδες αρραβωνιαστικιές. Από το 1953 έως το 1971, οι κυβερνήσεις συνέχισαν να παρέχουν

χώρο διαμονής στους μετανάστες και στους συγγενείς τους στο Κέντρο Υποδοχής «Bonegilla», πρώην στρατόπεδο, για το πρώτο διάστημα, και τους υποχρέωναν να εργαστούν σε οποιαδήποτε εργασία ήταν διαθέσιμη. Αρκετοί από τους πρόσφυγες ανατολικών χωρών δέχτηκαν να εργαστούν, οι άνδρες ως εργάτες και οι γυναίκες ως οικιακοί βοηθοί. [εικ. 1]

Μέχρι τα μέσα του 20ού αιώνα, οι περισσότεροι μετανάστες ήταν άνδρες και κατάγονταν από νησιωτικές περιοχές, όπως το Καστελόριζο και τα Κύθηρα, και την ηπειρωτική Ελλάδα, όπως την Πελοπόννησο και τη Μακεδονία. Οι περισσότεροι ήταν καταστηματάρχες ή υπάλληλοι στη βιομηχανία τροφοδοσίας και μερικοί ναυτικοί ή ναυτεργάτες. Πολύ λίγες Ελληνίδες μετανάστευαν τότε, οπότε η οικογενειακή ζωή ήταν περιορισμένη. Οι παντρεμένοι άντρες συνήθιζαν να αφήνουν τις συζύγους τους στην Ελλάδα και οι ανύπαντροι να παντρεύονται Αγγλοαυστραλέζες. Η κοινωνική και πολιτιστική ζωή των ανδρών διαμορφωνόταν γύρω από τις άτυπες συναντήσεις τους στα λιγοστά καφενεία, όπου περνούσαν την ώρα τους ανταλλάσσοντας τα νέα τους, συζητώντας γύρω από την πολιτική και την επιχειρηματικότητα.[4]

Εικ. 1. Πρόγραμμα από την παράσταση *Hotel Bonegilla* της Tes Lyssiotis, 1997, Melbourne, προσωπικό αρχείο.

Βεβαίως οι συνθήκες εργασίας των εργατών και υπαλλήλων μεταναστών (Έλληνες μάγειροι, σερβιτόροι, βοηθοί κουζίνας, καθαριστές οστρακοειδών κ.ά.) σε τέτοιου είδους επιχειρήσεις ήταν σκληρές, τα ωράρια απάνθρωπα και οι αμοιβές χαμηλές. Η μέρα τους ξεκινούσε στις 3 π.μ και τελείωνε στις 12 τα μεσάνυχτα.[5] Το 1975, ψηφίστηκε από το Κοινοβούλιο της Αυστραλίας ο *Νόμος περί Φυλετικών Διακρίσεων (RDA-Racial Discrimination Act)*,[6] ο οποίος καταργούσε την άνιση αντιμετώπιση λόγω φυλής, χρώματος, γενιάς ή εθνικής καταγωγής. Ο νόμος αυτός βρίσκεται σήμερα διοικητικά στην αρμοδιότητα της *Επιτροπής Ανθρωπίνων Δικαιωμάτων-Australian Human Rights Commission («AHRC»).*

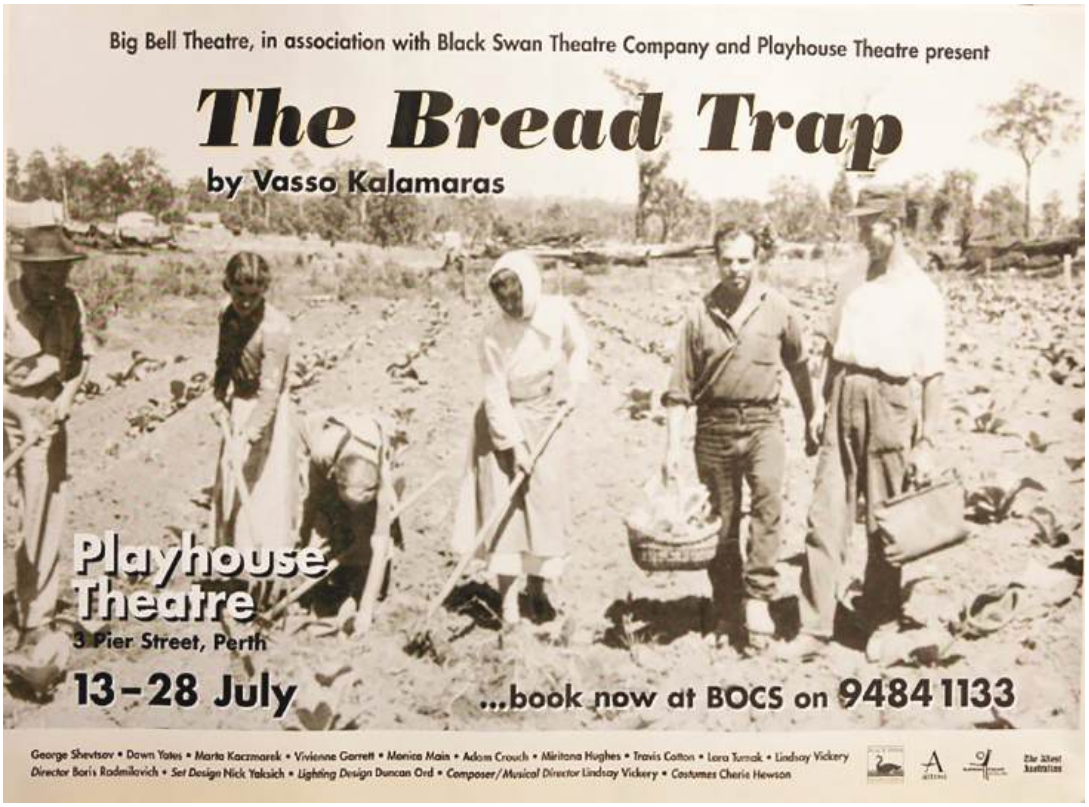
Η νόμιμη κατάργηση της πολιτικής της «Λευκής Αυστραλίας» επιτεύχθηκε όταν η κυβέρνηση του Εργατικού Κόμματος, με πρωθυπουργό τον Gough Whitlam, εφάρμοσε σειρά από τροπολογίες που εμπόδιζαν την επιβολή της

[4] Craig Turnbull, Chris Valiotis, *Beyond the Rolling Wave: A Thematic History of Greek Settlement in New South Wales*, under The Direction of Professor Ian Tyrell, Produced by the Centre for Community History, University of New South Wales & New South Wales Heritage Office, σ. 6 στο https://www.kythera-family.net/download/beyond.pdf (ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης:12.1.2021).

[5] Hugh Gilchrist, *Australians and Greeks*, v. I: *Early Years*, New South Wales, Halstead Press, 1992, σσ. 195-196.

[6] *Racial Discrimination Act 1975* στο http://en.wikipedia.org/wiki/Racial_Discrimination_Act_1975 (ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης:12.1.2021).

φυλετικής διάκρισης στη νομοθεσία για τη μετανάστευση. Αυτές οι τροποποιήσεις αφορούσαν όλους τους μετανάστες, οι οποίοι ανεξάρτητα από την εθνική τους καταγωγή μπορούσαν να πάρουν την υπηκοότητα μετά από τρία χρόνια άδειας παραμονής. Ο ρόλος των μεταναστών εργατών σε αναπτυγμένες οικονομικά και τεχνολογικά χώρες δεν φαίνεται να είναι πλέον περιφερειακός αλλά κρίσιμης σπουδαιότητας, αφού εκπρόσωποί τους, κυρίως δεύτερης γενιάς μετανάστες, συμμετέχουν στα κέντρα εξουσίας και λήψης αποφάσεων καθώς και σε σημαντικά πολιτιστικά γεγονότα. Στην περίπτωση αυτή, αναγνωρίζουμε την οικονομικο-κοινωνική και ταξική ανέλιξη των παιδιών των μεταναστών σε σχέση με αυτήν των γονιών τους[7]. Ο Καραλής υποστηρίζει ότι, μέσα από τη σκληρή εργασία και τη συσσώρευση πλούτου, ο «Έλληνας άλλος» μεταμορφώθηκε σε έναν «άλλο Ελληνο-Αυστραλό» και στη συνέχεια σε έναν «Αυστραλό» ελληνικής καταγωγής. Μέσα από αυτόν τον μετασχηματισμό ο Έλληνας μετανάστης έγινε μέρος-«φυσικό στοιχείο» του ευρύτερου πολυπολιτισμικού τοπίου της σημερινής Αυστραλίας, ώστε το 1994, ο Πρωθυπουργός της Αυστραλίας Paul Keating να δηλώσει δημόσια πως οι Έλληνες έδωσαν στην Αυστραλία την «ψυχή» τους.[8] [εικ.2]



Εικ. 2 Αφίσα από την παράσταση *Bread Trap* της Βάσως Καλαμάρα, Περθ, 2001, προσωπικό αρχείο.

[7] Yiannis E. Dimitreas, *Transplanting the Agora: Hellenic Settlement in Australia*, Allen & Unwin, St. Leonards, NSW, 1998.

[8] Βρασίδας Καραλής, «Η ψυχοδυναμική των διαπολιτισμικών επαφών-η ελληνική παρουσία στην αυστραλιανή κοινωνία και η ανάδυση του ελληνοαυστραλιανού υποκειμένου», στο E. Close, G. Couvalis, G. Frazis, M. Palaktsoglou, M. Tsianikas (eds.) *Greek Research in Australia, Proceedings of the Seventh Biennial International Conference of Greek Studies*, Flinders University, June 2007, Adelaide, Flinders University Department of Languages-Modern Greek, 2005, σ. 610.

Μέσα από την Ορθόδοξη πίστη στην Αυστραλία –τις εκκλησιαστικές υπηρεσίες και τις θρησκευτικές τελετουργίες–, τις ελληνικές Ορθόδοξες Κοινότητες και τα ελληνικά φεστιβάλ, στρώθηκε το έδαφος επάνω στο οποίο καλλιεργήθηκαν οι ενδο-κοινοτικές αλληλεπιδράσεις για ανάπτυξη και προώθηση της δικτύωσης, για υποστήριξη και κοινωνική ενδυνάμωση αλλά και για αμφισβήτηση και επαναπροσδιορισμό της συλλογικής συνείδησης και της εθνοπολιτισμικής ταυτότητας.

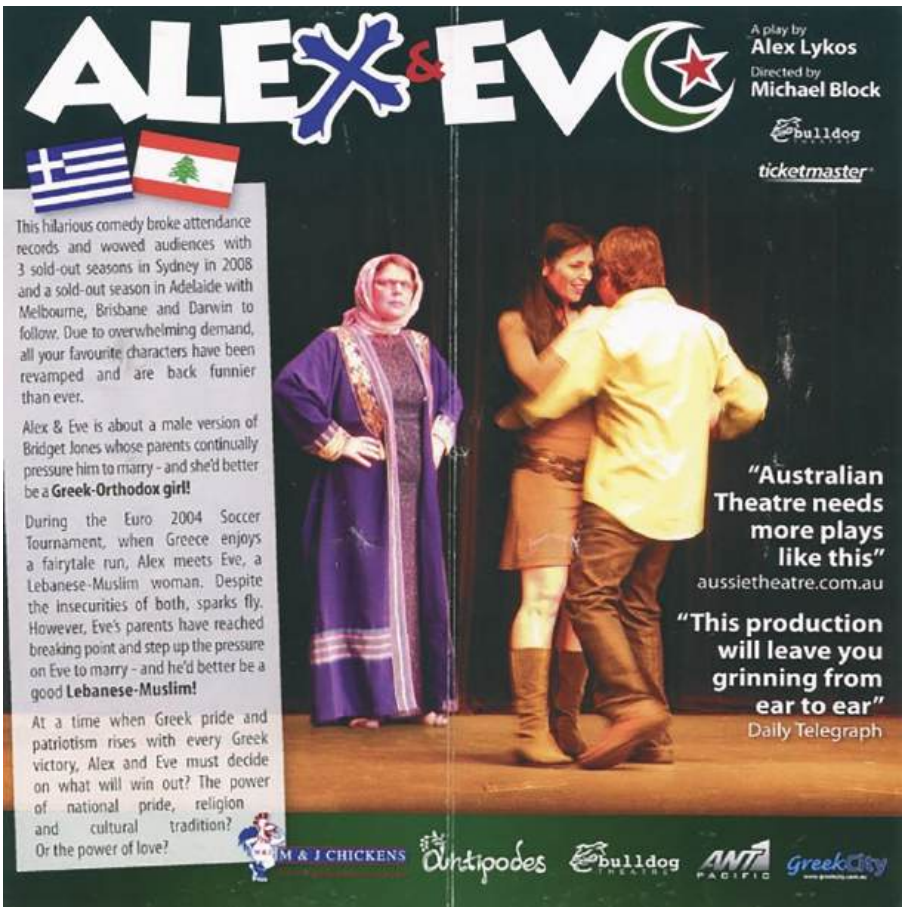
Οι παραδοσιακές αξίες επίσης προκαλούνται από τους ελληνόπαιδες δεύτερης γενιάς μεταναστών και το εκπαιδευτικό σύστημα. Το ελληνικό δίκτυο επικοινωνίας και αξιών κυριαρχείται από τους συγγενείς και μέσα σε αυτό το δίκτυο διαμορφώνεται ένας διάλογος αξιών και τα παιδιά είναι οι καταλύτες προκαλώντας σε αυτόν τον διάλογο την πολιτισμική αλλαγή. Οι Ελληνο-Αυστραλοί έφηβοι ενσωματώνουν τα δύο πολιτιστικά συστήματα και αποκαλύπτουν λιγότερα στους γονείς τους, έτσι ώστε να ελαχιστοποιηθούν τυχόν συγκρούσεις που προκύπτουν στο πλαίσιο της οικογένειας.[9] Οι Έλληνες έφηβοι αισθάνονται ότι οι γονείς τους έχουν μειωμένη εμπιστοσύνη στα παιδιά τους και έτσι στρέφονται προς τους συνομηλίκους τους για συμβουλές.

Η Rosenthal υποστηρίζει ότι τα δύο συστήματα αξιών στα οποία εκτίθενται οι Ελληνο-Αυστραλοί έφηβοι είναι οικογενειακό σύστημα «θέσης» και οικογενειακό σύστημα «προσωπικό» και έχουν σχέση με τους διαφορετικούς τύπους των πολιτισμών. Αυτό της «θέσης» είναι το οικογενειακό σύστημα που βασίζεται στην εξουσία, την ηλικία και την ιεραρχία, π.χ. όπως ο πατέρας. Ενώ στο «προσωπικό» οικογενειακό σύστημα λαμβάνεται υπόψη κάθε ένα μέλος της οικογένειας, συμπεριλαμβανομένων των εφήβων και ενθαρρύνονται οι προσωπικοί στόχοι και όχι η τιμή της οικογένειας, αξία θεμελιώδους σημασίας για τον ελληνικό πολιτισμό. Επειδή ο Έλληνας μετανάστης γονέας προέρχεται από μια κοινωνία όπου η «θέση» του στο οικογενειακό σύστημα ήταν καλά εδραιωμένη, η μετανάστευση σε μια χώρα όπου η έμφαση δίνεται στο άτομο και όχι στους προσωπικούς στόχους δημιουργεί αυξημένες ενδοοικογενειακές εντάσεις, με έμφαση στις σχέσεις ανάμεσα στους γονείς και τα παιδιά. Με το να είναι λιγότερο επικοινωνιακοί οι Ελληνο-Αυστραλοί έφηβοι με τους γονείς, αναζητούν την προσωπική επιτυχία και την ευτυχία τους με την εκμάθηση να αναλαμβάνουν την ευθύνη για τις δικές τους πράξεις.[10]

Είναι ζωτικής σημασίας η κατανόηση των ρόλων των φύλων στην αυστραλο-ελληνική οικογένεια. Σε αντίθετη περίπτωση, αυτό δημιουργεί δυσκολίες κατανόησης των ποικίλων οικογενειακών δομών, ιδιαίτερα εκείνων που βρίσκονται σε μια πολυπολιτισμική κοινωνία. Οι οικογένειες που ζουν στην Αυστραλία εν γένει προέρχονται από διαφορετικές εθνότητες και έτσι το μοντέλο της ελληνικής οικογένειας δέχεται επιδράσεις από τα άλλα τα «διαφορετικά» μοντέλα οικογένειας. Το σύστημα αξιών μιας ελληνικής οικογένειας δέχεται προκλήσεις τόσο σε κοινωνικό όσο και σε πολιτισμικό επίπεδο. Ακόμη και το φυσικό περιβάλλον επηρεάζει την οικογενειακή δικτύωση. Οι Έλληνες συγκρίνουν το φυσικό και το κοινωνικό περιβάλλον του ελληνικού χωριού με την πόλη της Αυστραλίας όπου διαμένουν. Βρίσκονται, επίσης, σε μια συνεχή διαλεκτική σχέση μεταξύ των προτύπων της οικογένειας και των προτύπων της εκπαίδευσης για τη διαπαιδαγώγηση των παιδιών. [εικ.3]

[9] D. Rosenthal, «A Cross National Study of the Influence of Culture on Conflict Between Parents and Adolescents», *International Journal of Behavioral Develpoment*, 12(2), 1989, σ. 57.

[10] D. Rosenthal, S.M. Moore, M.J. Taylor, «Ethnicity and Adjustment: A study of the Self-Image of Anglo-Greek and Italian-Australian Working-Class Adolescents», *Journal of Youth and Adolescence*, v. 12(2), 1983, σ. 119.



Εικ. 3 Πρόγραμμα της παράστασης *ALEX & EVE* του Alex Lycos, 2010, Σύδνεϋ, προσωπικό αρχείο.

Μέσα από τη μελέτη των θεατρικών έργων Ελλήνων/-ίδων θεατρικών συγγραφέων πρώτης και δεύτερης μεταπολεμικής γενιάς μεταναστών, περιγράφεται η «Οδύσσεια» των μεταναστών, η ταυτότητα του μετανάστη και η συλλογική μεταναστευτική κουλτούρα καθώς και οι συγκρούσεις της διαφορετικότητας, όπως αυτές εμφανίζονται συγχρονικά και διαχρονικά. Η απαρχή αποτύπωσης και εξέλιξης της ιδιοσυγκρασίας δύο γενεών μεταναστών και η ερμηνεία της ιστορικής τους διαδρομής καταγράφονται στις αφηγήσεις τους και, παράλληλα, σκιαγραφούνται μέσα από τη θεατρική τους παρουσία, η οποία ξεκινά στα δύο μεγάλα αστικά κέντρα Σύδνεϋ και Μελβούρνη, για να εξαπλωθεί και σε άλλα αστικά κέντρα και περιφέρειες στην Αυστραλία.

Η πρώτη γενιά μεταναστών συνδέεται περισσότερο με τη χώρα προέλευσης παρά με τη χώρα υποδοχής. Ο Πατρικαρέας[11] αναφέρεται στο θέμα της μετανάστευσης και στην επιστροφή του μετανάστη στη χώρα προέλευσης, είτε μόνος είτε με την οικογένειά του, και στο τι μπορεί να σημαίνει μια «επιστροφή» στον γενέθλιο τόπο, ειδικά όταν υπάρχουν παιδιά.

Η Tes Lyssiotis[12] διερευνά την ταυτότητα της δεύτερης γενιάς και πώς διαμορφώνεται αυτή. Ασχολείται περισσότερο με τη ζωή στη νέα πατρίδα, στη χώρα υποδοχής, καθώς και τη

[11] Theodore Patrikareas, *Antipodean Trilogy: Three Greek Plays-The Promised Woman*, *The Uncle from Australia*, *The Divided Heart*, Melbourne, RMIT University, Greek-Australian Publications, 2000.

[12] Ελένη Τσεφαλά, «Δίγλωσσο μεταπολεμικό θέατρο της Διασποράς: Μελέτη περίπτωσης της ελληνο-αυστραλιανής θεατρικής συγγραφέως Tes Lyssiotis», *Θέατρο*, *Διασπορά και Εκπαίδευση*, Πρακτικά Συμποσίου, 22-23 Ιουλίου 2006, Τ. Μουτσαδάκις, Ε. Λελεδάκη (επιμ.), Ρέθυμνο, Ε.ΔΙΑ.Μ.Μ.Ε., Πανεπιστήμιο Κρήτης, 2007, σσ. 121-126.

σχέση της με την πατρίδα των γονιών της. Κάθε γενιά δημιουργεί τη δικιά της κουλτούρα, δημιουργεί το δικό της όνειρο, με μύθους που εξελίσσονται και περιστρέφονται γύρω από μνήμες με κοινωνικές προεκτάσεις.

Η δεύτερη γενιά μεταναστών στην Αυστραλία, ενώ θεωρεί τον εαυτό της Αυστραλο-Έλληνα/-ίδα, δηλαδή αρχικά Αυστραλό πολίτη και μετά ελληνικής καταγωγής –γι' αυτό και γράφουν κυρίως στην αγγλική γλώσσα– προσπαθεί να στήσει «γέφυρες», όχι απλά με μια γεωγραφική απόσταση του τόπου καταγωγής των γονέων τους με τη γενέτειρα αλλά και με μια πολιτισμική, γλωσσική και γενεαλογική απόσταση μεταξύ δύο γενεών και, επιπρόσθετα, την απόσταση της ίδιας γενιάς από τον «εαυτό» της. Αυτή η ανάγκη «γέφυρας» γίνεται εμφανέστατη στο έργο της *A White Sports Coat* (1986), όπου η ηρωίδα βιώνει μια εσωτερική πολιτισμική σύγκρουση ανάμεσα σε αυτό που της έχει κληροδοτηθεί και σε αυτό στο οποίο θέλει να μοιάσει, δηλαδή στην ελληνική της καταγωγή και στο «αγγλοποιημένο» κομμάτι της ταυτότητάς της. Η σύγκρουση δεν περιορίζεται μόνο στο θέμα της εθνικότητας και της γλώσσας, αλλά προεκτείνεται και σε άλλα επίπεδα.

Η επίδραση του άλλου, του διαφορετικού πολιτισμού της χώρας υποδοχής, παίζει σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση της νέας ταυτότητας, τόσο πρώτης γενιάς –ακόμη κι αν έχουν μεταναστεύσει μετά την ηλικία των εικοσιπέντε χρόνων– όσο και της δεύτερης γενιάς. Κατ' αρχάς, τους «διχάζει», όπως ανάγλυφα περιγράφει το αίσθημά τους ο θεατρικός συγγραφέας Θόδωρος Πατρικαρέας, στο έργο του *Διχασμένοι*,[13] γιατί «μπολιάζονται» με αλλότρια στοιχεία, ώστε να μην ανήκουν πια *Ούτε εδώ ούτε εκεί* – τίτλος κωμωδίας ενός άλλου θεατρικού συγγραφέα, του Κώστα Αλεξιάδη[14].

Η δεύτερη γενιά είναι αυτή η οποία εκκινεί τη διαδικασία εύρεσης μιας νέας πατρίδας, της δικής της πατρίδας, μιας νέας ταυτότητας, της δικής της ταυτότητας, έχοντας ανάγκη την αίσθηση πως ανήκει κάπου. Μέχρι τότε, φαίνεται να βρίσκεται μετέωρη ανάμεσα σε δύο πατρίδες, σε δύο γλώσσες, σε δύο πολιτισμούς, παρόλο που στον σύγχρονο κόσμο, ο δι/πολύ-γλωσσος μετανάστης θεωρείται ένα «προικισμένο»/«εμπλουτισμένο» άτομο, γιατί από νωρίς εκτίθεται σε τουλάχιστον δύο διαφορετικές γλώσσες και πολιτισμούς. Αυτό, μόνον σε μια παγκοσμιοποιημένη κοινωνία, τον κάνει ευέλικτο, ευκίνητο, πολίτη του κόσμου.

Σήμερα, μετά από αυτό το μεγάλο προσωπικό ταξίδι μελέτης και έρευνας, τολμώ να πω ότι αισθάνομαι πια ότι οι Έλληνες της Αυστραλίας ανήκουν *κι εδώ κι εκεί* και μπορούν να φυτεύουν στον τόπο όπου διαμένουν «*Κατά προτίμηση γαρδένιες*»[15]. Τέλος, ξετυλίγοντας τις αναμνήσεις τους, «υφαίνω» τις «μνήμες»[16] και ονειρεύομαι *Μια ζωή καλοκαίρι*.[17]

---

[13] Θόδωρος Πατρικαρέας, *Οι Διχασμένοι*, Αθήνα, Μορφή, 1990.

[14] Κώστας Αλεξιάδης, *Ούτε εδώ, ούτε εκεί*, κωμωδία σε δύο πράξεις, πρόσωπα 7, 1984, 79 δακτυλογραφημένες σελ. (αδημοσίευτο, από το προσωπικό μου αρχείο).

[15] Σοφία Καθαρείου, *Κατά προτίμηση γαρδένιες*, σε ελληνική και αγγλική, κωμωδία σε οκτώ σκηνές με δώδεκα πρόσωπα, αυτοέκδοση Αθήνα 1989, 63 σελ.

[16] Από το θεατρικό έργο *Looming the Memories/ Υφαίνοντας τις Μνήμες* του Thomas Papathanasiou (αδημοσίευτο).

[17] Από το θεατρικό έργο *Μια ζωή καλοκαίρι* του συγγραφέα δεύτερης γενιάς Bill Kokkaris (αδημοσίευτο).

Κριτικά κείμενα και σημειώματα

ΑΦΡΟΔΙΤΗ ΔΗΜΟΠΟΥΛΟΥ

Το θεατρικό πρόγραμμα ως διαμεσολαβητής ανάμεσα στο σύγχρονο αγγλικό έργο και το ελληνικό κοινό κατά τη δεκαετία του 1950: Η περίπτωση του Εθνικού Θεάτρου

Ακόμα και σήμερα που η τεχνολογική πρόοδος παρέχει τρόπους διατήρησης και, έως έναν βαθμό, επανάληψης του θεατρικού γεγονότος (φωτογράφιση, ηχογράφηση, μαγνητοσκόπηση), τίποτα δεν μπορεί στην πραγματικότητα να μεταβάλει την εφήμερη φύση της θεατρικής πράξης και εμπειρίας. Εάν, μάλιστα, γυρίσουμε πίσω στον χρόνο, στη δεκαετία του 1950, που εξετάζουμε στο παρόν κείμενο, τότε απλά θα επιβεβαιώσουμε αυτό που ήδη γνωρίζουμε, δηλαδή το γεγονός ότι το μόνο αντικείμενο που θα μπορούσε να διατηρήσει το θεατρικό γεγονός, κατά κάποιο τρόπο, ζωντανό στη μνήμη του θεατή, είτε ως αναμνηστικό της θεατρικής εμπειρίας είτε ως πληροφοριακό κείμενο, ήταν το πρόγραμμα της παράστασης.

Εισαγωγικές παρατηρήσεις

Το θεατρικό πρόγραμμα, παρά το γεγονός ότι, τουλάχιστον στο μεγαλύτερο μέρος του 20ού αιώνα, αποτελεί ένα από τα απαραίτητα και σχεδόν πάντα παρόντα στοιχεία μιας θεατρικής παραγωγής, έχει μάλλον παραμεληθεί από τη θεατρική έρευνα ως πληροφοριακό υλικό. Λειτουργώντας ως ερέθισμα, μέσω των πληροφοριών και/ή εικόνων που περιλαμβάνει, προετοιμάζει τον θεατή για την παράσταση,[1] ενώ ως τεκμήριο, ιδιαίτερα κατά τη δεκαετία του 1950, μπορεί να προσφέρει πλήθος πληροφοριών στον ερευνητή. Στις περιπτώσεις μάλιστα ξενόγλωσσων έργων υπάρχουν πρόσθετες πληροφορίες που παρέχει –ή παραλείπει– ένα πρόγραμμα: για παράδειγμα, πέρα από το όνομα του μεταφραστή, αναφέρεται ο πρωτότυπος τίτλος; Πρόκειται για μετάφραση, απόδοση ή διασκευή; Δεν πρέπει, άλλωστε, να ξεχνάμε ότι κατά την περίοδο που εξετάζουμε εδώ οι μεταφράσεις ακολουθούσαν περίπλοκες διαδρομές και στην περίπτωση της αγγλόφωνης δραματουργίας εξακολουθούσαν σε ορισμένες περιπτώσεις να γίνονται όχι από το πρωτότυπο, αλλά από τα συχνά διασκευασμένα γαλλικά ή γερμανικά κείμενα. Τα ολιγοσέλιδα προγράμματα της δεκαετίας του 1950, γεμάτα από τα καλλιτεχνικά πορτρέτα των ηθοποιών και τις διαφημίσεις που διασφάλιζαν την οικονομική ενίσχυση του θιάσου, παρείχαν τις απαραίτητες πληροφορίες που περιμένει κάποιος να συναντήσει σε ένα τέτοιο έντυπο: τα

[1] Susan Bennett, *Theatre audiences: a theory of production and reception*, London and New York, Routledge, 1997, p. 138: "Certainly the amount of information and the signposts a programme presents act as significant stimuli to the audience's decoding activity prior to any presentation of a fictional on-stage world".

στοιχεία του θιάσου και τη διανομή, τον συγγραφέα και τον τίτλο του έργου, ενώ στις περιπτώσεις ξενόγλωσσων έργων συνήθως αναφέρεται ο μεταφραστής, αλλά σπανιότερα ο πρωτότυπος τίτλος. Δεν είναι λίγες οι φορές που εντοπίζονται εισαγωγικά κείμενα για τον συγγραφέα και/ή το έργο του, τα οποία ποικίλλουν από μερικές παραγράφους με τις στοιχειώδεις βιογραφικές πληροφορίες μέχρι μερικές σελίδες. Στις πλείστες των περιπτώσεων πρόκειται για απλά πληροφοριακά κείμενα και όχι αναλύσεις των έργων, ανυπόγραφά μάλιστα ουκ ολίγες φορές. Πιο σπάνιες είναι οι περιπτώσεις όπου εντοπίζονται σύντομα σημειώματα του σκηνοθέτη ή του θιασάρχη που εκθέτουν τους λόγους επιλογής του έργου.

Η περίπτωση του Εθνικού Θεάτρου

Τα προγράμματα του Εθνικού Θεάτρου, όπως συμβαίνει άλλωστε με τα προγράμματα των περισσότερων Εθνικών Θεάτρων,[2] διαφέρουν αρκετά από αυτά του εμπορικού θεάτρου. Πέρα από τις εμφανείς, οπτικές διαφορές (λιγότερες διαφημίσεις, προβολή φωτογραφιών από τις πρόβες, μακέτες σκηνικών), το χαρακτηριστικό που κυρίως τα διακρίνει είναι τα εκτενή εισαγωγικά κείμενα, τα οποία αναλαμβάνουν να μεταφέρουν μια εικόνα της βρετανικής δραματουργίας της εποχής, να συστήσουν συγγραφείς στο ελληνικό κοινό, να λειτουργήσουν, με λίγα λόγια, ως διαμεσολαβητής ανάμεσα στη βρετανική θεατρική γραφή και τον Έλληνα θεατή. Τη δεκαετία του 1950 το Εθνικό Θέατρο, το οποίο τα προηγούμενα χρόνια είχε αγνοήσει εντελώς τους σύγχρονους βρετανούς δραματουργούς, ανεβάζει τέσσερα έργα: το 1951 το *Δάφνη Λωρεόλα* του James Bridie με την Κυβέλη στον πρωταγωνιστικό ρόλο, το 1954 το *Ο δρόμος του ποταμού* του Charles Morgan, το 1956 την κωμωδία *Ο έρωτας των τεσσάρων συνταγματαρχών* του Peter Ustinov και το 1957 το ποιητικό δράμα του Christopher Fry *Το σκοτάδι είναι αρκετά φωτερό*.

Παρά το γεγονός ότι τα εισαγωγικά σημειώματα είναι γραμμένα από διαφορετικά πρόσωπα –ο Αιμίλιος Χουρμούζιος υπογράφει το κείμενο για τον Bridie, ο Άγγελος Τερζάκης τα κείμενα για τα έργα των Morgan και Fry, ενώ το κείμενο που βρίσκεται στο πρόγραμμα του *Έρωτα των τεσσάρων συνταγματαρχών* είναι ανυπόγραφο– διακρίνονται ορισμένα κοινά χαρακτηριστικά: επαρκή βιογραφικά στοιχεία για τον συγγραφέα, εκτενής αναφορά στην εργογραφία του και παρουσίαση ή ανάλυση της υπόθεσης του έργου. Δίνονται, λοιπόν, στον αναγνώστη/θεατή τα βασικά στοιχεία που τον βοηθούν να σχηματίσει μια εικόνα για το έργο που θα παρακολουθήσει, γεγονός ιδιαίτερης σημασίας καθώς πρόκειται για έργα και συγγραφείς που δεν είχαν παρουσιαστεί έως τότε από ελληνικούς θιάσους.

Ο James Bridie ήταν άγνωστος στη χώρα μας όταν ανέβηκε το *Δάφνη Λωρεόλα* από το Εθνικό Θέατρο – και ουσιαστικά παρέμεινε άγνωστος, καθώς δεν παρουσιάστηκε ποτέ κανένα άλλο έργο του. Πιθανώς το έργο να ανέβηκε αποκλειστικά και μόνο για να ικανοποιηθεί η επιθυμία της Κυβέλης να ερμηνεύσει τον πρωταγωνιστικό ρόλο. Στην αναλυτική παρουσίαση της θεατρικής δραστηριότητας του Σκωτσέζου συγγραφέα, ο Αιμίλιος Χουρμούζιος τονίζει δύο βασικά στοιχεία: την επίδραση που έχει δεχτεί από τον Bernard Shaw[3] και το γεγονός ότι,

[2] Patrice Pavis, *Λεξικό του Θεάτρου*, μτφρ. Αγνή Στρουμπούλη, Αθήνα, Gutenberg, 2006, σ. 400: «Τα προγράμματα των εθνικών θεάτρων ή των πειραματικών θιάσων δίνουν μια εντελώς διαφορετική εικόνα. Περιέχουν σκέψεις του σκηνοθέτη ή του δραματουργού, δίδουν εκτεταμένα αποσπάσματα κριτικών ή λογοτεχνικών κειμένων που οφείλουν να φωτίζουν τις σκηνοθετικές επιλογές».

[3] Αιμ. Χ., «Ο James Bridie και το θεατρό του», πρόγραμμα παράστασης *Δάφνη Λωρεόλα*, Εθνικό Θέατρο, χειμερ. περίοδος 1950-1951, σ. 4: «Ποιητής στη βαθύτερη φύση του, έφερε στο θέατρο την πείρα ενός κατασταλαγμένου ανθρώπου με επιστημονικά ενδιαφέροντα και με ανεξάντλητη αποσκευή ιδεών που τον αναδει-

όπως ακριβώς και ο Priestley, δεν δίστασε να προβεί σε διάφορους σκηνικούς πειραματισμούς,[4] ιδιαίτερα κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου. Αξίζει να σημειωθεί ότι, ενώ ο Χουρμούζιος καταγράφει αναλυτικά την εργογραφία του Bridie, δεν προβαίνει σε καμία ανάλυση ή εκτίμηση του έργου. Στην κριτική του όμως για την παράσταση σημειώνει ότι «η *Δάφνη Λωρεόλα* έχει πολλάς από τας αρετάς, αλλά και όλας τας αδυναμίας του είδους του θεάτρου με το οποίο πειραματίζεται ο Τζαίημς Μπράιντι. Η περιφρόνηση του μύθου –και εδώ οπωσδήποτε υπάρχει υποτυπωδώς– δεν έχει άλλον σκοπόν παρά να διευκολύνει την συγκέντρωση της προσοχής και του ενδιαφέροντος εις τους χαρακτήρας».[5] Δεν διστάζει να διευκρινίσει ότι, παρά το γεγονός ότι την προηγούμενη θεατρική σεζόν το έργο είχε γνωρίσει τεράστια επιτυχία στο Λονδίνο, ο ίδιος δεν θα το επέλεγε για τη σκηνή του Εθνικού Θεάτρου. Λιγότερο συγκρατημένος ο Μάριος Πλωρίτης χαρακτηρίζει «βαρύ λάθος» την επιλογή του έργου, το οποίο θεωρεί «μηδαμινό». Αποστολή του Εθνικού Θεάτρου είναι «να διαπαιδαγωγεί αισθητικά και θεατρικά το κοινό»[6] και όχι να ικανοποιεί την «επιθυμία της Κυβέλης να παίξει αυτό τον ρόλο»,[7] μια ερμηνεία που κρίνεται ικανοποιητική από τους κριτικούς, αλλά, όπως επισημαίνεται στην κριτική της εφημερίδας *Τα Νέα*, «θα ευχόταν βέβαια κανείς να έβλεπε την έξοχη πρωταγωνίστρια σε ένα άλλο έργο της καλλιτεχνικής της ιδιοσυγκρασίας και ολκής».[8]

Ο Charles Morgan ήταν ήδη γνωστός στη χώρα μας για τα μυθιστορήματά του. Μάλιστα, και *Ο δρόμος του ποταμού* γράφτηκε αρχικά ως μυθιστόρημα το 1949 και διασκευάστηκε για το θέατρο από τον ίδιο τον συγγραφέα το 1952. Η δολοφονία ενός νεαρού αεροπόρου που κρύβεται στην κατεχόμενη Γαλλία από τα ίδια τα μέλη της αντιστασιακής ομάδας που είχαν αναλάβει να τον φυγαδεύσουν, επειδή υποψιάζονται ότι είναι κατάσκοπος των Γερμανών, στοιχειώνει τους επιζώντες και δίνει στον συγγραφέα την ευκαιρία να εξετάσει το ζήτημα της ατομικής ευθύνης. Στο κείμενο του προγράμματος, ο Τερζάκης με θαυμασμό σημειώνει ότι «βρισκόμαστε εδώ μπροστά σε μια συγγραφική ιδιοσυγκρασία υπερβολικά εκλεπτυσμένη, ένα αισθητήριο ασυνήθιστα οξύ, έναν διανοητικό εξοπλισμό συμπαγέστατο» και διευκρινίζει ότι ο Morgan «ανήκει στους συγγραφείς που δεν περιορίζονται στο να γράφουν μόνο τα έργα τους· φιλοσοφούν κι όλας πάνω σε αυτά».[9] Ωστόσο, αυτή ακριβώς η φιλοσοφική διάθεση προβλημάτισε τους κριτικούς, οι οποίοι έκριναν ότι οι στοχασμοί του δεν μετουσιώνονται σε θεατρική δράση. Τα πρόσωπα που παρουσιάζονται στη σκηνή μοιάζουν να είναι «πλάσματα τεχνητά που δεν ζούνε τη δική τους ζωή σαν άνθρωποι ζωντανοί, αλλά είναι κινούμενα τμήματα του "μοργκανικού" στοχασμού, μέρη ενός εσωτερικού διαλόγου»,[10] ενώ ο Πλωρίτης τονίζει ότι ο

κνύουν έναν πρώτης γραμμής causeur [...]. Ένα τέτοιο δώρο δεν μπορούσε να μείνει ανεκμετάλλευτο από τον δραματογράφο. Συχνά μάλιστα τον παρασύρει τόσο, που ο διάλογος κατακαλύπτει την πλοκή και τη μεταθέτει σε δεύτερη εντελώς μοίρα. Σε τούτο είναι ο πιστότερος μαθητής του Σω και ο μόνος σήμερα στην Αγγλία που θα μπορούσε να αξιώσει για τον εαυτό του την κυριότερη μομφή που αποδίδεται συχνά σε εκείνο: ότι θυσιάζει για τη χαρά του θεατρικού παιχνιδιού το παιχνίδι της σκηνής».

[4] Αιμ. Χ., «Ο James Bridie και το θέατρό του», σ. 4: «Είναι χαρακτηριστικό ότι και οι δύο συγγραφείς που αναγνωρίζονται σήμερα στην Αγγλία ως κινούμενοι μέσα στο κλίμα του σκηνικού πειραματισμού, οι Μπράιντι και Πρίσλεϋ, δοκίμασαν να βαδίσουν, ο καθένας με τον δικό του τρόπο, μέσα στο δάσος της διαλεκτικής».

[5] Αιμ. Χ., « Η *Δάφνη Λωρεόλα*», εφ. *Καθημερινή*, 2.2.1951, σ. 1.

[6] Μάριος Πλωρίτης, «Τρεις πρώτες», εφ. *Ελευθερία*, 3.2.1951, σ. 2.

[7] *Στο ίδιο*.

[8] Interim, «Το χρονικό του θεάτρου: Τρεις πρεμιέρες», εφ. *Τα Νέα*, 6.2.1951, σ. 1.

[9] Άγγελος Τερζάκης, «Ο δρόμος του ποταμού», πρόγραμμα παράστασης *Ο δρόμος του ποταμού*, Εθνικό Θέατρο, χειμ. περίοδος 1953-1954, σ. 4.

[10] Ειρήνη Καλκάνη, «Θεατρικαί πρώται: Καρόλου Μόργκαν - *Ο δρόμος του ποταμού*», εφ. *Απογευματινή*,

Morgan έκανε το ίδιο λάθος που είχαν κάνει και άλλοι στοχαστές πριν από αυτόν, μεταμόρφωσε δηλαδή τους χαρακτήρες του «σε φερέφωνα των σκέψεων του».[11] Ανικανοποίητο αφήνει τον Πλωρίτη και το τέλος του δράματος, με την αδερφή του νεκρού να δίνει συγχώρεση στους δολοφόνους του: «ο εξιλασμός αυτός», γράφει ο κριτικός, «είναι πάρα πολύ εύκολος και το διά του έρωτος συγχωροχάρτι πολύ λίγο πειστικό».[12] Η κριτική της *Αυγής* είναι η πιο αυστηρή από όλες, καθώς, όπως σημειώνει, «πραγματικά θα πρέπει κάποιος να περιφρονεί τις θυσίες των θυμάτων του πολέμου για να βροντοφωνάζει τέτοιες απόψεις»,[13] ενώ επικρίνει τη διεύθυνση του Εθνικού για την επιλογή της τονίζοντας ότι «ασφαλώς μονάχα η συνταύτιση των ιδεών της με τις ιδέες του Μόργκαν την παρακίνησαν να παρουσιάσει στην κρατική σκηνή ένα έργο που είναι πρόκληση και για την ηρωική ιστορία του τόπου μας και για την πνευματική μας ζωή».[14]

Μια κωμωδία είναι η επόμενη επιλογή του Εθνικού Θεάτρου από τη σύγχρονη βρετανική δραματουργία, ο *Έρωτας των τεσσάρων συνταγματαρχών* του Peter Ustinov, ένα έργο που στοχεύει στη διακωμώδηση των πολιτικών και εθνικών χαρακτηριστικών των τεσσάρων συνταγματαρχών που προσπαθούν να διοικήσουν την κατεχόμενη από συμμαχικές δυνάμεις Γερμανία. Στο ανυπόγραφο κείμενο που δημοσιεύεται στο πρόγραμμα διακρίνεται μια προχειρότητα σε σύγκριση με τα προηγούμενα που εξετάσαμε· τα βιογραφικά στοιχεία που δίνονται για τον συγγραφέα είναι ελάχιστα, ενώ δεν υπάρχει καμία αναφορά σε άλλα έργα του. Οι μόνες πληροφορίες που παρέχονται περιορίζονται σε αποσπάσματα από κριτικές που δημοσιεύτηκαν σε άλλες χώρες, όπου το έργο γνώρισε αρκετά μεγάλη επιτυχία.

Η κωμωδία του Ustinov απασχόλησε ιδιαίτερα τον τύπο, με τις αρνητικές κριτικές να υπερισχύουν. Ένα πρώτο ζήτημα που εξετάστηκε ήταν η κατηγορία στην οποία μπορεί να ενταχθεί: πολιτική σάτιρα, σάτιρα νοοτροπιών, πολιτική επιθεώρηση ή απλά μια συρραφή από σκετς χωρίς ουσιαστική συνοχή; Το έργο διαιρείται σε δύο μέρη, με το πρώτο μέρος να είναι μια σάτιρα της πολιτικής συμπεριφοράς των τεσσάρων συνταγματαρχών, η οποία για κάποιους κριτικούς είναι σε ορισμένα σημεία αρκετά επιτυχημένη,[15] ενώ για άλλους είναι ανεπαρκής, αφού εξαντλείται στην απλή διακωμώδηση.[16] Το δεύτερο μέρος είναι πιο αδύναμο και βασίζε-

17.5.1954, σ. 2.

[11] Πλωρίτης, «Ο δρόμος του ποταμού», εφ. *Ελευθερία*, 18.5.1954, σ. 2

[12] *Στο ίδιο*.

[13] Γ. Σταύρου, «Η προχθεσινή πρώτη: *Ο δρόμος του ποταμού*», εφ. *Αυγή*, 16.5.1954, σ. 2.

[14] *Στο ίδιο*.

[15] Κλέων Παράσχος, «Θεατρικαί πρώται: *Ο έρωτας των τεσσάρων συνταγματαρχών*», εφ. *Καθημερινή*, 27.4.1956, σ. 1: «Η πολιτική σάτιρα, χαριτωμένη, εύστοχη –ιδίως όταν στόχος γίνεται ο Ρώσος συνταγματάρχης– γεμάτη ευρήματα είναι το πιο θετικό προσόν της κωμωδίας του Ουστίνωφ. Την βλέπουμε να ξεπηδά κάθε στιγμή σε όλο το έργο και να μας διασκεδάζει και όταν αποβάλλει τον πολιτικό της χαρακτήρα και μένει σάτιρα απλή, όπως συμβαίνει στο μεγαλύτερο μέρος των τεσσάρων "σκετς" που αποτελούν το σκελετό της κωμωδίας»· Στάθης Σπηλιωτόπουλος, «Θεατρικαί πρώται: *Ο έρωτας των τεσσάρων συνταγματαρχών*», εφ. *Ακρόπολις*, 27.4.1956, σ. 2: «Οι περισσότερες σκηνές της α΄ πράξης και μερικές σκηνές από τις άλλες δυο πράξεις είναι ποτισμένες από τσουχτερή σάτιρα, που γίνεται εύκολα νοητή στο θεατή και του χαρίζει τέρψη»· Γεράσιμος Σταύρου, «Το τέλος της χειμερινής περιόδου κι η αρχή της θερινής: Εθνικό Θέατρο: *Ο έρωτας των τεσσάρων συνταγματαρχών*», *Επιθεώρηση Τέχνης*, τόμ. Γ΄, 1956, σ. 518: «Έκανε πολιτική σάτιρα για τους ρώσους και φιλολογική για τους αγγλογάλλους και αμερικανούς».

[16] Βάσος Βαρίκας, «Το χρονικό του θεάτρου: *Ο έρωτας των τεσσάρων συνταγματαρχών*», εφ. *Τα Νέα*, 8.5.1956, σ. 2: «Γιατί εκείνο ακριβώς που απουσιάζει από τους *Έρωτες των τεσσάρων συνταγματαρχών* (sic) είναι αυτό που θα μπορούσε, αν υπήρχε, να δικαιώσει την προσπάθεια του συγγραφέα του. Η σάτιρα εξαντλείται στην απλή διακωμώδηση, μα που κι αυτή δυστυχώς δεν διαθέτει ίχνος πρωτοτυπίας τις περισσότερες

ται στα εθνικά στερεότυπα που υπάρχουν για τον έρωτα. Για παράδειγμα, ο Άγγλος τοποθετεί την προσέγγιση της κοπέλας σε ένα περιβάλλον βγαλμένο από τον Shakespeare, ενώ ο Ρώσος προτιμά τον κόσμο του Chekhov,[17] εικόνες που οδηγούν τον Βάσο Βαρίκα να σημειώσει ότι μεταβάλλουν την κωμωδία «σε ένα είδος επιθεώρησης». Το έργο, όμως, στάθηκε η αφορμή να ασκηθεί για μια ακόμα φορά έντονη κριτική στο Εθνικό Θέατρο και ιδιαίτερα στον εκείνη την περίοδο διευθυντή του Αιμίλιο Χουρμούζιο, αναφορικά με τις επιλογές του δραματολογίου, τόσο όσον αφορά τα αγγλικά όσο και τα ελληνικά έργα.[18]

Το τελευταίο σύγχρονο βρετανικό έργο που ανεβαίνει στο Εθνικό Θέατρο τη δεκαετία του 1950 είναι *Το σκοτάδι είναι αρκετά φωτερό* του Christopher Fry, κείμενο που εντάσσεται στην προσπάθεια αναβίωσης και ανανέωσης του ποιητικού δράματος που ξεκίνησε στα χρόνια του Μεσοπολέμου από τους T.S. Eliot και W.H. Auden. Η υπόθεση του συγκεκριμένου έργου αφορά ένα φανταστικό γεγονός από την ουγγρική επανάσταση του 1848 και αναφέρεται σε έναν Αυστριακό, λιποτάκτη από το στρατό των επαναστατών, και έναν Ούγγρο, οι οποίοι κυνηγημένοι βρίσκουν καταφύγιο στον πύργο μιας Αυστριακής κόμισσας που δεν διστάζει να προσφέρει την βοήθειά της και στους δυο.

Το πρόγραμμα της παράστασης ξεκινά με ένα κείμενο του ίδιου του συγγραφέα – γεγονός σπάνιο για εκείνη την εποχή. Ο Fry κλείνει το σύντομο κείμενό του –στο οποίο ουσιαστικά επιχειρεί μια ανάλυση του χαρακτήρα της κόμησσας– εκφράζοντας όχι μόνο τη χαρά του για το ανέβασμα του έργου στη χώρα μας, αλλά και για το γεγονός ότι ο πρωταγωνιστικός ρόλος θα ερμηνευόταν από μια τόσο σημαντική ηθοποιό όπως η Παξινού.[19] Αμέσως μετά ακολουθεί το κείμενο του Τερζάκη, το οποίο ξεκινά με μια ενθουσιώδη παράγραφο: «Η γνήσια καλλιτεχνική προσπάθεια», γράφει ο Τερζάκης, «η πιο εξυγιαντική τάση του σύγχρονού μας Θεάτρου, είναι

φορές τουλάχιστον»· Λέων Κουκούλας, «Θεατρικές πρώτες: *Ο έρωτας των τεσσάρων συνταγματαρχών*», εφ. *Αθηναϊκή*, 28.4.1956, σ. 2: «Κανείς δεν αμφισβητεί πως το έργο που ανέβηκε στην κρατική σκηνή έχει μερικά έξυπνα και διασκεδαστικά σημεία και μια καυτήν επικαιρότητα. Το ζήτημα όμως που τίθεται είναι αν το εύκολο πνεύμα και ο κοινότοπος συμβολισμός του συνιστούν το καινούριο αίμα που χρειαζόταν το Εθνικό μας Θέατρο για την ανανέωσή του».

[17] Βαρίκας, «Το χρονικό του θεάτρου: *Ο έρωτας των τεσσάρων συνταγματαρχών*»: «Μια δεύτερη επιδίωξη του συγγραφέα να υπογραμμίσει την αντίθεση ανάμεσα στον εσωτερικό άνθρωπο και την εξωτερική συμπεριφορά του, τον κοινωνικό εαυτό του, δεν εμφανίζει στην πραγματοποίησή της μεγαλύτερη επιτυχία. Συναντάς κι εδώ την ίδια τυποποιημένη σκέψη, την καταφυγή στην κοινοτοπία. Με ένα πρόσθετο μειονέκτημα: η προσφυγή στον Σαίξπηρ και τον Τσεχωφ κ.λπ., των οποίων παρωδεί ορισμένες σκηνές έργων μεταβάλλει την κωμωδία σε ένα είδος επιθεώρησης»· Γεράσιμος Σταύρου, «Το θέατρο: *Ο έρωτας των τεσσάρων συνταγματαρχών*», εφ. *Αυγή*, 27.4.1956, σ. 2: «Ωστόσο, οι υπόλοιπες δυο πράξεις ξοδεύονται στην αναπαράσταση τεσσάρων ξεχωριστών σκετς, όπου εκεί περισσότερο γίνεται μια παρωδία της γνωστής αισθηματολογίας και του λογοτεχνικού ύφους θα λέγαμε κάθε χώρας».

[18] Βαρίκας, «Το χρονικό του θεάτρου: *Ο έρωτας των τεσσάρων συνταγματαρχών*»: «Το έργο, βέβαια, είναι διασκεδαστικό. Ο διάλογος δεν στερείται από σπιθηρίσματα, απουσιάζουν οι βαναυσότητες και η τεχνική εμπειρία δεν απολείπει από τον συγγραφέα. Αν όμως οι αξιώσεις της κρατικής μας σκηνής περιορίζονται στα λίγα αυτά, τότε δεν βλέπω για ποιο λόγο απουσιάζουν από το ρεπερτόριό της σημαντικός αριθμός ελαφρών ελληνικών κωμωδιών, οι οποίες και διασκεδαστικές είναι, με την έννοια της διασκέδασης που προσφέρει το έργο του Ουστίνωφ, και επιπλέον θα έχουν στο ενεργητικό τους ότι είναι βγαλμένες από την ελληνική ζωή και πολλές φορές η σάτιρά τους διαθέτει περισσότερο βάθος και πρωτοτυπία»· Κ.Ο., «Εθνικόν Θέατρον: *Ο έρωτας των τεσσάρων συνταγματαρχών*», εφ. *Έθνος*, 26.4.1956, σ. 2: «Φαίνεται ότι στον Αιμίλιο Χουρμούζιο αρέσει το "επικινδύνως διευθύνειν". Δεν εξηγείται διαφορετικά πως για να κλείσει τη χειμερινή περίοδο του Εθνικού Θεάτρου διάλεξε ένα έργο, που ξαφνιάζει με την πρωτοτυπία του, τόσο, που ενδέχεται το ανέβασμά του στην κρατική σκηνή να θεωρηθεί σαν πρόκληση από τους επειγομένους να την κατακτήσουν Έλληνες συγγραφείς».

[19] Κρίστοφερ Φράυ, «Το σκοτάδι είναι αρκετά φωτερό», πρόγραμμα παράστασης Εθνικού Θεάτρου, σ. 3.

η επιστροφή στην Ποίηση. Το ξεπέρασμα του στυγνού και άγονου ρεαλισμού».[20] Συνεχίζει με την παρουσίαση αναλυτικών βιογραφικών στοιχείων για τον συγγραφέα και εξαντλητική παρουσίαση της έως τότε εργογραφίας του, για να κλείσει με μια εξίσου ενθουσιώδη πρόταση: «Ο Φράου είναι ένας από τους λίγους εκείνους συγγραφείς που αγωνίζονται σήμερα να ξαναφέρουν στο θέατρο την ποίηση».[21]

Οι κριτικοί, ωστόσο, δεν έδειξαν τον ίδιο ενθουσιασμό με τον Τερζάκη. Όπως είναι φυσικό, ασχολήθηκαν με τη χρήση του ποιητικού λόγου στο έργο. Αναγνωρίζουν τις αρετές του, τις εικόνες και τις μεταφορές που περιλαμβάνει, αλλά παρατηρούν ότι αυτά δεν επαρκούν για να γραφτεί γνήσια ποίηση, ιδιαίτερα εάν δεν ανταποκρίνεται στα δραματικά δεδομένα που έχει να προσφέρει το έργο.[22] Ορισμένες φορές, μάλιστα, παρατηρείται να «διακόπτει [ο συγγραφέας] άξαφνα τη θεατρική του δράση στο πιο κρίσιμο σημείο για να σου δώσει μια ποιητική εικόνα ή έναν αφορισμό... και χάνει και τη δράση και τον αφορισμό», σημειώνει ο Μενέλαος Λουντέμης.[23] Σε αυτή την παρατήρηση πρέπει να προστεθεί και το γεγονός ότι, όπως συχνά συμβαίνει, η ομορφιά του ποιητικού λόγου του πρωτότυπου κειμένου δεν μπορεί να μεταφερθεί με την ίδια ακριβώς ένταση και ποιότητα στη μεταφρασμένη εκδοχή του, όσο καλή κι αν είναι η προσπάθεια του μεταφραστή, όπως συνέβη και με τη μετάφραση του Νίκου Γκάτσου.[24] Συνεπώς, το βάρος του έργου πέφτει στην κεντρική ηρωίδα, η οποία έχει κατακτήσει την ψυχική γαλήνη με το να αντιμετωπίζει με ευγένεια, επιείκεια και αγάπη τους πάντες, χωρίς να υπολογίζει διαφορές, αντιπαλότητες ή συγκρούσεις, με αποτέλεσμα η ηρωίδα να καταλήγει ένα σύμβολο περισσότερο, παρά άνθρωπος, ενώ η φιλοσοφική διάθεση του συγγραφέα δεν συνδέεται με τη δράση της κωμωδίας.[25] Ο Μ. Καραγάτσης με πολύ αυστηρότητα χαρακτηρίζει

[20] Άγγελος Τερζάκης, «Κρίστοφερ Φράου», πρόγραμμα παράστασης Εθνικού Θεάτρου, σ. 4.

[21] *Στο ίδιο*, σ. 12.

[22] Βαρίκας, «Το χρονικό του θεάτρου: *Το σκοτάδι είναι αρκετά φωτερό*», εφ. *Τα Νέα*, 15.11.1957, σ. 2: «Γιατί εκείνο, που ειδικά χαρακτηρίζει τον Φράου ως θεατρικό συγγραφέα είναι αυτός ο διανθισμένος ποιητικός λόγος, το "φεστιβάλ των λέξεων, των μεταφορών και των εικόνων", που ωστόσο υπάρχει ανεξάρτητα, θα λέγαμε, από το έργο, και μπορεί βέβαια να ευχαριστεί το καλλιεργημένο αυτί, αλλά δεν έχει τίποτα να κάνει με την αληθινή, τη γνήσια ποίηση»· Γεράσιμος Σταύρου, «Το θέατρο: *Το σκοτάδι είναι αρκετά φωτερό*», εφ. *Αυγή*,10.11.1957, σ. 2: «Αναγνωρίζει, ωστόσο, κανείς ότι ακούει να μιλάει ένας πνευματικός άνθρωπος, ένας χειριστής του λόγου με δυσεύρετες αρετές. Ο δυναμισμός, όμως, των φράσεων πέφτει στο κενό. Δεν βρίσκει άμεση ανταπόκριση στα δραματικά δεδομένα. Έτσι, κι η θεατρική μορφή του έργου καταντάει κίβδηλη, φτιαχτή».

[23] Μενέλαος Λουντέμης, «Θέατρο: Κριτική ανασκόπηση της τριμηνίας», *Καινούργια Εποχή*, Φθινόπωρο 1957, τχ. 7, σ. 267.

[24] Βαρίκας, «Το χρονικό του θεάτρου: *Το σκοτάδι είναι αρκετά φωτερό*»: «Όταν μάλιστα το θέατρο του Φράου μεταγλωττίζεται, όπως συμβαίνει στην περίπτωσή μας, τότε χάνει και τα τελευταία ίχνη της γοητείας, που η επιδέξια χρησιμοποίηση της αγγλικής γλώσσας, προκαλεί στο συμπατριώτη του θεατή»· Στάθης Σπηλιωτόπουλος, «Θεατρικαί πρώται: *Το σκοτάδι είναι αρκετά φωτερό*», εφ. *Ακρόπολις*, 9.11.1957, σ. 2: «Ο κ. Ν. Γκάτσος περιέσωσε, χάρις στη δική του ποιητική αίσθηση, όσο ποιητικό στοιχείο ήταν δυνατόν να περισωθεί στη δύσκολη μεταγλώττιση του έργου του Φράου».

[25] Ι.Λ., «Από το θέατρον: *Το σκοτάδι είναι αρκετά φωτερό*», εφ. *Εστία*, 8.11.1957, σ. 1: «Αλλά οι έμμετρες φιλοσοφίες του, οι συμβολισμοί του και τα εγκεφαλικά του παιχνίδια, μπορεί μεν κάποτε να δημιουργήσουν μια σχολή, αλλά δεν αποτελούν προς το παρόν θέατρο και μάλιστα για τους Έλληνες! Στο θέατρο οι φιλοσοφικοί στοχασμοί πρέπει να συνδέονται (όπως λ.χ. στον Σαίξπηρ) με πάθη, αισθήματα και δράση»· Βαρίκας, «Το χρονικό του θεάτρου: *Το σκοτάδι είναι αρκετά φωτερό*»: «Σύμβολο περισσότερο (αν όχι αποκλειστικά) παρά ζωντανός άνθρωπος, η ηρωίδα του Φράου, αντιπροσωπεύει το στάδιο εκείνο της τελείωσης του ανθρώπου όπου τα πάθη σμίγουν, οι συμπάθειες και οι αντιπάθειες εξαφανίζονται, η γνώση δίνει την απόλυτη ψυχική γαλήνη και η ταύτιση με το θείο μάς χαρίζει μια καινούργια δράση, που έχει το προνόμιο να κάνει αφαίρεση και να εξαφανίζει κάθε ίχνος του εγώ μας».

την πλοκή «αφελώς εκζητημένη, αποτελούσα ούτως ειπείν νεκρανάστασιν ενός κλάδου της βρετανικής λογοτεχνίας του ΙΘ΄ αιώνα, του στηριζόμενου εις την ικανοποίησιν της ρομαντικωτάτης υπερευαισθησίας των βικτωριανών παρθένων αναγνωστριών, υπό ομοίως παρθένων συγγραφέων–θηλέων το φύλον».[26]

Συμπεράσματα

Φτάνοντας στο τέλος, καλούμαστε να απαντήσουμε σε δύο βασικά ερωτήματα. Το πρώτο έγκειται στο πόσο αντιπροσωπευτικά δείγματα του αγγλικού θεάτρου ήταν τα έργα που επελέγησαν από το Εθνικό Θέατρο. Ρίχνοντας μια ματιά πίσω στο θεατρικό Λονδίνο της δεκαετίας του 1950 παρατηρούμε ότι το αγγλικό θέατρο χαρακτηρίζεται από μια στασιμότητα – τουλάχιστον μέχρι το 1956 που τα *Οργισμένα νιάτα* του John Osborne τάραξαν τα λιμνάζοντα νερά. Παλαιότεροι και πολυπαιγμένοι συγγραφείς, όπως ο Coward και ο Priestley, συνεχίζουν να γράφουν, αλλά όχι με την ίδια επιτυχία που είχαν στο παρελθόν, ο Rattigan κυριαρχεί στη σκηνή, ο μυθιστοριογράφος Graham Greene αποφασίζει να δοκιμάσει τις δυνατότητές του και στο θέατρο, με το *The Living Room* να δέχεται έντονη κριτική ότι χρησιμοποιεί μια προσέγγιση της σχέσης ανάμεσα στο σεξ και τη θρησκεία που είχε αρχίσει πια να γίνεται προβλέψιμη,[27] ενώ η αναβίωση του ποιητικού δράματος έχει ήδη αρχίσει να αποδεικνύεται εφήμερη. Ο μοναδικός μεταπολεμικός συγγραφέας που γνώρισε μεγάλη επιτυχία, τουλάχιστον εμπορικά, ήταν ο Peter Ustinov με το *Romanoff and Juliet* και αργότερα με τη σατιρική κωμωδία του *The love of four Colonels*.[28] Είναι φανερό λοιπόν ότι, αποφασίζοντας να εντάξει σύγχρονα αγγλικά κείμενα στο δραματολόγιό του, το Εθνικό Θέατρο έχει περιορισμένες επιλογές. Βασικό κριτήριο φαίνεται να ήταν η εμπορική επιτυχία που γνώρισαν τα συγκεκριμένα έργα, η οποία και για τα τέσσερα ήταν αρκετά ικανοποιητική.

Αυτό ακριβώς το συμπέρασμα οδηγεί στο δεύτερο ερώτημα, στο κατά πόσον δηλαδή το Εθνικό Θέατρο υπηρέτησε τον ρόλο του ως διαμεσολαβητής ανάμεσα σε μια ξενόγλωσση δραματουργία και το ελληνικό κοινό. Είναι φανερό ότι το κριτήριο της εισπρακτικής επιτυχίας ενός έργου δεν μπορεί να είναι ο μοναδικός λόγος παρουσίασής του. Αποδυναμώνεται μάλιστα ακόμα περισσότερο όταν οι επιλογές περιορίζονται σε έργα που δεν θεωρούνται αντιπροσωπευτικά της γραφής του δραματουργού (όπως συμβαίνει στην περίπτωση του Bridie), όταν αγγίζουν με φιλοσοφικές διαθέσεις και επιφανειακό σχολιασμό οδυνηρά θέματα του πρόσφατου παρελθόντος, όπως είναι η αντίσταση (αναφερόμαστε στο έργο του Morgan) ή όταν φέρνουν μεν την ποίηση στη σκηνή, αλλά αμελούν τη θεατρικότητα (όπως συνέβη στην περίπτωση του Fry). Το μόνο έργο που μπορούμε να πούμε ότι ξεχωρίζει από τα τέσσερα είναι ο *Έρωτας των τεσσάρων συνταγματαρχών*, όχι γιατί είναι καλλιτεχνικά ανώτερο από τα άλλα τρία, αλλά επειδή υπηρετεί καλύτερα τον σκοπό για τον οποίο γράφτηκε, να διασκεδάσει τον θεατή.

Τα κείμενα των προγραμμάτων, ωστόσο, θα μπορούσαν να θεωρηθούν ως ικανοποιητικές εισαγωγές στη δουλειά των Bridie, Morgan και Fry. Παρά το γεγονός ότι τα έργα δεν μπορούν

[26] Μ. Καραγάτσης, *Κριτική θεάτρου, 1946-1960*, επιμ. Ιωσήφ Βιβιλάκης, Αθήνα, Εστία, 1999, σ. 513.

[27] Dominic Shellard, *British theatre since the war*, New Haven and London, Yale University Press, 2000, p. 33.

[28] John Russel Taylor, *Anger and after: a guide to new British drama*, London, Methuen Drama, 1988, p. 18: "Two veterans were seen off form, Coward with *South sea bubble* and Priestley with *Mr Kettle and Mrs Moon*. Rattigan, the reigning king of the English stage, had *Separate tables* still running from the previous year [...]. Of the 'post-war' playwrights, few as they were, only one, Peter Ustinov, had a play staged, *Romanoff and Juliet*, which, though far from his best, proved a big success".

να θεωρηθούν επιτυχημένες επιλογές ή αντιπροσωπευτικά δείγματα της βρετανικής δραματουργίας της περιόδου και φαίνεται ότι απογοήτευσαν τους Έλληνες κριτικούς, δεν μπορεί κάποιος να αγνοήσει το γεγονός ότι ο Χουρμούζιος και ο Τερζάκης καταφέρνουν –πιθανώς με λίγο παραπάνω ενθουσιασμό– να μεταφέρουν στον αναγνώστη/θεατή όχι μόνο πληροφορίες για τους συγκεκριμένους συγγραφείς, αλλά και μια γενική εικόνα των διαφορετικών τάσεων που εμφανίζονται στις βρετανικές σκηνές της δεκαετίας του 1950, μιας δεκαετίας που θα βγει από τη θεατρική στασιμότητα που τη χαρακτηρίζει μόνο κοντά στο τέλος της, με την εμφάνιση των «οργισμένων νέων».

ΘΕΟΔΟΥΛΗ (ΛΙΛΥ) ΑΛΕΞΙΑΔΟΥ

Ο Έμπορος της Βενετίας και ο Σάυλωκ. Οι αναγνώσεις του Άγγελου Τερζάκη μέσα από τα προγράμματα των παραστάσεων του Εθνικού Θεάτρου

Το 1940 δημιουργήθηκε στο Εθνικό Θέατρο η θέση του Διευθυντή Δραματολογίου, που ανατέθηκε στον Άγγελο Τερζάκη. Μέχρι το 1969, χρονιά της παραίτησής του από το Εθνικό, ο Τερζάκης διετέλεσε Καλλιτεχνικός Διευθυντής, Διευθυντής Δραματολογίου και Διοικητικός Σύμβουλος, ενώ, από το 1950 έως το 1971, ήταν καθηγητής Ιστορίας Θεάτρου και Δραματολογίας στη Δραματική Σχολή του Εθνικού.[1] Μέσα σ' αυτά τα χρόνια, όπως σημειώνει ο Θανάσης Πετσάλης-Διομήδης, ο συγγραφέας «αντίκριζε τις ηρωίδες και τους ήρωες κλασικών, μετακλασικών, ρομαντικών ή ρεαλιστικών σύγχρονων έργων του διεθνούς ρεπερτορίου και τους ζωντάνευε μπρος του για να τους κρίνει και να τους εγκρίνει ή να τους απορρίψει μέσα στην ατμόσφαιρα όπου δρα και όπως αντιδρά ο καθένας στο δράμα ή την κωμωδία της ζωής».[2] Ήδη, στην περιγραφή αυτή, επισημαίνονται κάποια από τα βασικότερα συστατικά στοιχεία της τερζακικής πρόσληψης, που απηχούν την πεποίθηση του συγγραφέα, όπως αυτή αποτυπώνεται στο δοκίμιό του «Στοχασμός και Τέχνη», ότι «το βάθρο της Τέχνης είναι συναισθηματικό, συγκινησιακό, πηγή της το ασύνειδο αν θέλετε, όποιες άλλες σταθμητές ή μεταφυσικές εμπειρίες, ποτέ όμως ο αντικειμενικά παγιωμένος στοχασμός».[3]

Αυτό, βέβαια, δεν σημαίνει ότι ο Τερζάκης υπήρξε ένας εμπειρικός αναγνώστης που παρασύρεται από το ατομικό γούστο και από, καθαρά, υποκειμενικά κριτήρια. Ωστόσο, φανερά «προσωπικός», λιγότερο φανερά αλλά αξιοσημείωτα αυτοαναφορικός και προσηλωμένος στη μελέτη του εσωτερικού, ψυχικού κόσμου, δίνοντας βαρύτητα στην «ατμόσφαιρα» του έργου και όχι τόσο στην υπόθεση αυτή καθαυτή, ο Τερζάκης αναζητούσε τις ρωγμές στον ρασιοναλισμό και εκτιμούσε την αυθεντικότητα της «ασυνέπειας» και της αντιφατικότητας που προσδί-

[1] Βλ. Άγγελος Τερζάκης, «Βιογραφικόν σημείωμα», *Νέα Εστία. Αφιέρωμα στον Άγγελο Τερζάκη*, τχ. 1283, Χριστούγεννα 1980, σ. 2· Πολυξένη Κ. Μπίστα, *Γυναικεία προσωπογραφία στο πεζογραφικό έργο του Άγγελου Τερζάκη*, Αθήνα, Αρμός, 1998, σσ. 38-39· Ηρακλής Χατζηιωαννίδης, *Ο Άγγελος Τερζάκης ως δραματουργός*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Θεάτρου, Σχολή Καλών Τεχνών, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2005, σσ. 11-13.

[2] Θανάσης Πετσάλης-Διομήδης, «Ένας ευπατρίδης διανοούμενος», *Νέα Εστία. Αφιέρωμα στον Άγγελο Τερζάκη*, τχ. 1283, Χριστούγεννα 1980, σ. 14· Μπίστα, *Γυναικεία προσωπογραφία*.

[3] Άγγελος Τερζάκης, «Στοχασμός και Τέχνη» (1973), *Ποντοπόροι. Δοκίμια*, Αθήνα, Οι Εκδόσεις των Φίλων, 1975, σ. 235.

δουν αλήθεια στο έργο τέχνης.[4] Τα σημειώματά του στα προγράμματα του Εθνικού Θεάτρου για τρεις διαφορετικές παραστάσεις του *Εμπόρου της Βενετίας* είναι αποκαλυπτικά της συγγραφικής και κριτικής του θεωρίας.[5]

Τρία σημειώματα για τα προγράμματα τριών, αντίστοιχα, ανεβασμάτων του έργου, σε διαφορετικές και σημαίνουσες χρονικές στιγμές: τον Οκτώβριο του 1940, λίγες μέρες πριν από την κήρυξη του πολέμου, σε σκηνοθεσία Δημήτρη Ροντήρη, μεταπολεμικά, τον Ιούνιο του 1945, σε σκηνοθεσία Πέλου Κατσέλη, και τον Οκτώβριο του 1960, σε σκηνοθεσία Αλέξη Μινωτή.

Ο Τερζάκης ενδιαφέρεται βαθιά για τους λογοτεχνικούς και θεατρικούς χαρακτήρες που φέρουν μια «αλήθεια», ανεξάρτητα από την έκταση που καταλαμβάνουν στο έργο. Ο Σάυλωκ είναι μια τέτοια ιδιαίτερη περίπτωση και η ανάλυσή του, σε σχέση με αυτή των άλλων προσώπων στα τρία σημειώματα, είναι εμφανώς εκτενέστερη και βαθύτερη. Επιπλέον, παρουσιάζει για τον μελετητή των σημειωμάτων ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον, όσον αφορά την ανάγνωση του συγγραφέα, προπολεμικά και μεταπολεμικά.

Η προσέγγιση του Σάυλωκ στο εναρκτήριο σημείωμα του ’40 ορίζεται από δύο κυρίαρχους, αλλά έμμεσα αποτυπωμένους άξονες, που ωθούν σε συγκρίσεις με τα μεταγενέστερα σημειώματα, αποκαλύπτοντας, από τη μια πλευρά, την ιστορικότητα της πρόσληψης, στη δεδομένη χρονική στιγμή, και, από την άλλη, την προσωπική και συγγραφική θεωρία του Τερζάκη, που παραμένει σταθερή.

Στο σημείωμα του ’40, η παρουσία του Σάυλωκ είναι εντονότερη συγκριτικά με αυτή των σημειωμάτων του ’45 –το πιο ολιγόλογο από τα τρία– και του ’60. Ενώ τα άλλα πρόσωπα του έργου αντιμετωπίζονται εν παρόδω, σαν εικαστικές αποτυπώσεις, σαν στατικές μορφές μιας εικαστικής σύνθεσης με καθαρά αισθητική πρόθεση,[6] ο Τερζάκης επικεντρώνεται στο μεγαλύτερο μέρος του σημειώματος του ’40 στην «τερατογένεση του εγκεφάλου που κυοφόρησε την κωμωδία τούτη», τη «φαρμακερή ύπαρξη» του Σάυλωκ.

Αρχικά, αναφέρεται σε μια γενικευμένη τάση υπεραπλούστευσης και τυποποίησης των μεγάλων σαιξπηρικών μορφών, η οποία υποκινείται, όπως γράφει, από κάποιους «ψευτογραμματισμένους» και από την οποία δεν ξεφεύγει ούτε ο «μεγάλος χαρακτήρας» του Σάυλωκ, που καταλήγει να αντιμετωπίζεται ως καρικατούρα στα όρια της παρωδίας: «Μια λαϊκή πρόληψη, υποκινημένη ανόητα κατά καιρούς από διαφόρους ψευτογραμματισμένους, έχει οδηγήσει σε μιαν εκλαϊκευτική απλούστευση των Σαιξπηρικών μορφών, προορισμένη δήθεν να

[4] Βλ. και Πολυξένη Κ. Μπίστα, «Δίψυχοι ήρωες στα έργα του Άγγελου Τερζάκη», στο *Ιστορία και λογοτεχνία: ο δυισμός στη νεοελληνική λογοτεχνία = Histoire et littérature: le double dans la littérature néo-hellénique: hommage à Fotini et Panayotis Yannopoulos: actes 2005*, Andreas Chatzisavas (επιμ.), Besançon, Éditions Plaxandre, σσ. 453-465.

[5] Σύμφωνα με το Αρχείο του Εθνικού Θεάτρου, ο Τερζάκης έχει γράψει 256 θεωρητικά κείμενα για προγράμματα (κάποια επαναλαμβάνονται σε μεταγενέστερα). Το κείμενό του για τον *Έμπορο της Βενετίας*, στο πρόγραμμα της παράστασης του 1940, είναι ουσιαστικά το πρώτο, πέρα από αυτά που αναφέρονται σε δικά του έργα, στο οποίο γράφει ειδικά για το έργο της παράστασης. Στα προγενέστερα σημειώματά του αναφέρεται: γενικά στο Βασιλικό Θέατρο («Das «Königliche Theater» in Griechenland», *Άμλετ*, 1937 και *Ηλέκτρα*, 1938), στο σκηνοθετικό έργο του Δ. Ροντήρη (*Άμλετ*, 1939 και 1940), γενικά στο έργο ξένων θεατρικών συγγραφέων («Ο Όσκαρ Ουάιλδ και το θέατρο», *Η βεντάλια της λαίδης Γουίντεμηρ*, 1937 και «Το θέατρο του Μολιέρου», *Οι πανουργίες του Σκαπέν-Οι ψευτοσπουδαίες*, 1938) και, τέλος, σε δικά του έργα («Η τραγωδία του Μιχαήλ Δ΄», *Αυτοκράτωρ Μιχαήλ*, 1936, «Το δράμα και η ιστορία», *Ο σταυρός και το σπαθί*, 1939 και «Λίγα λόγια για τους “Είλωτες”», *Είλωτες*, 1939).

[6] Εξαίρεση αποτελεί η αναφορά του στον έμπορο Γενάρο, η οποία είναι πιο εκτεταμένη και επικεντρώνεται στην ηθική διάσταση του ήρωα.

πληροφορεί συνοπτικά για το περιεχόμενό της. Έτσι, ο Οθέλλος τιτλοφορήθηκε "ζηλιάρης", ο Ιάγος "ραδιούργος", ο Άμλετ ... "μελαγχολικός". Δε μπορούσε βέβαια ο Σάϋλωκ να ξεφύγει αυτή την απογύμνωση. Τα εξωτερικά γνωρίσματα του προσώπου την προκαλούσαν ίσα-ίσα, ο μορφασμός του προσφερόταν στην παραποίηση της καρικατούρας, η εθνική προέλευσή του προδιέθετε μαζί και τη δικαίωνε. Ο Σάϋλωκ έγινε ο "φιλάργυρος", και στη μορφή του δόθηκε η τυποποίηση, η δήθεν αντιπροσωπευτική, μιας φυλής κι ουσιαστικά παρωδιακή ενός μεγάλου χαρακτήρα».[7]

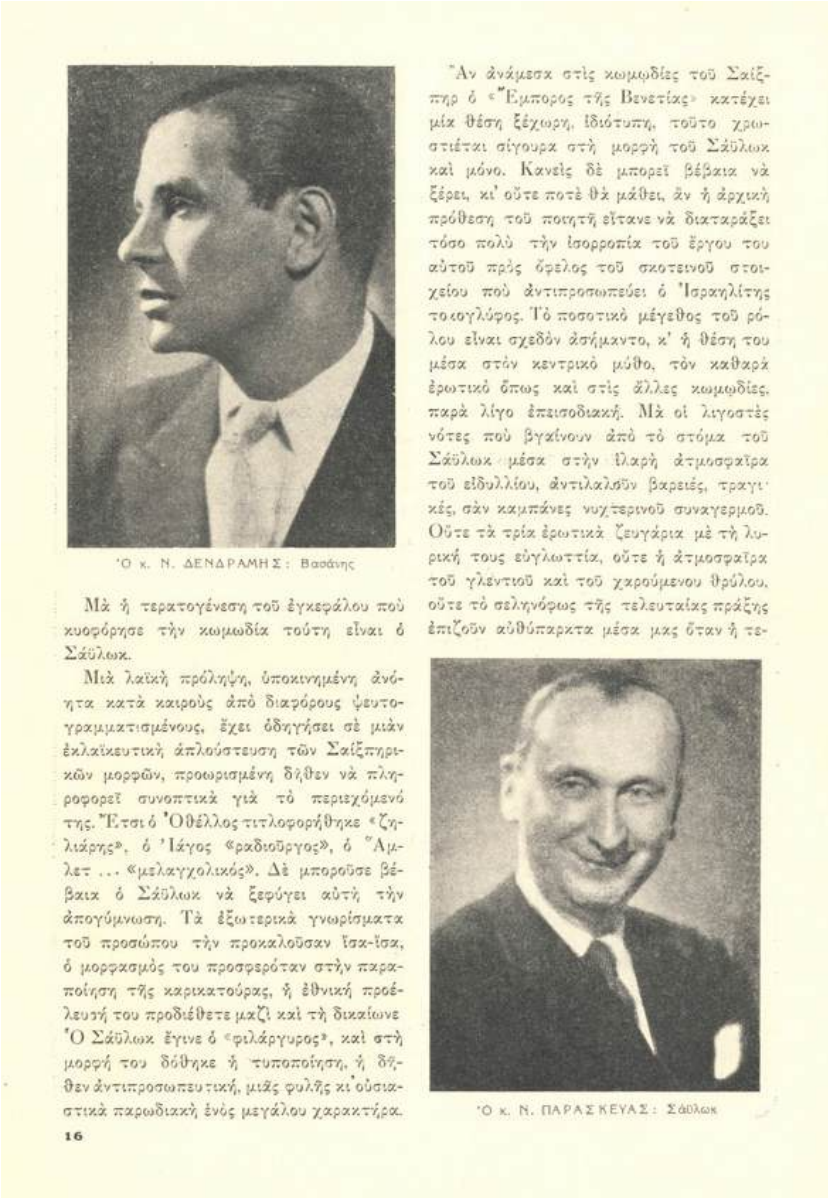
Ο Τερζάκης θεωρεί ότι η ξεχωριστή και ιδιότυπη θέση του *Εμπόρου της Βενετίας* ανάμεσα στις κωμωδίες του Σαίξπηρ «χρωστιέται σίγουρα στη μορφή του Σάυλωκ και μόνο», παρά το ασήμαντο ποσοτικό μέγεθος του ρόλου και την «παρά λίγο επεισοδιακή θέση του» στον κεντρικό, ερωτικό μύθο. Παρόλο, μάλιστα, που τονίζει εξαρχής ότι το έργο είναι ξεκάθαρα κωμωδία, υποστηρίζει ότι η σύντομη παρουσία του ήρωα διαταράσσει τη δραματική ισορροπία «προς όφελος του σκοτεινού στοιχείου». Για τον Τερζάκη, τα λιγοστά λόγια του ήρωα αντιλαλούν τραγικά μέσα στη γενικότερη ιλαρότητα του έργου, «σαν καμπάνες νυχτερινού συναγερμού», και ο Σάυλωκ επιζεί και μετά το τέλος του έργου και «τριγυρίζει για πάντα σαν ψυχή κολασμένη μέσα μας».

Για ποιον λόγο υπερτονίζει ο Τερζάκης τη διαχρονική επιβίωση του χαρακτήρα του Σάυλωκ, εξυψώνοντάς τον μάλιστα σε σημείο που να εγγράφεται «για πάντα» και εξακολουθητικά στην ψυχή του θεατή και στη δική του; Διπλή η εστίαση του κριτικού λόγου, θερμότερη στο σημείωμα του '40, πιο κατασταλαγμένη και ψύχραιμη σ' εκείνο του '60.

Ο πρώτος άξονας, όπως ήδη αναφέρθηκε, σχετίζεται με τα δεδομένα της χρονικής στιγμής κατά την οποία γράφονται τα κείμενα. Τον Οκτώβριο του 1940 ο πόλεμος είναι προ των πυλών, ακόμα κι αν η ζωή φαινομενικά κυλά στους συνηθισμένους ρυθμούς της. Την Κυριακή της 27ης Οκτωβρίου το Βασιλικό Θέατρο έχει διπλή παράσταση του *Εμπόρου*, στην πλατεία Κοτζιά, ενώ την ίδια ώρα ο Ιταλός πρέσβης βρίσκεται σε αναμονή της επίδοσης του τελεσίγραφου. Η περιρρέουσα ατμόσφαιρα σε όλη την Ευρώπη έχει μολυνθεί από την άνοδο του φασισμού και του ναζισμού με τις αντισημιτικές τους εκδηλώσεις και φαίνεται πως επεκτείνεται και στην Ελλάδα. Σ' αυτά τα συμφραζόμενα, ο χαρακτήρας του Εβραίου Σάυλωκ αντιπροσωπεύει στην αντίληψη και την ευαισθησία του Τερζάκη, όπως ο ίδιος γράφει, «τα ανθρώπινα γνωρίσματα του πάθους μιας φυλής ανθρώπων». Δεν θεωρούμε τυχαία την εκτεταμένη παράθεση, στο κείμενο του '40, του γνωστού μονολόγου του Σάυλωκ μπροστά στο δικαστήριο, όπου, μεταξύ άλλων, ο ήρωας αναφωνεί: «Κι ο Οβριός μάτια δεν έχει; Δεν έχει ο Οβριός χέρια, όργανα, μάκρος, φάρδος, μυρουδιά, χαρά, λύπη, πάθος; τρώει ή όχι το ίδιο ψωμί; λαβώνεται ή όχι με τα ίδια τ' άρματα; [...] Σα μας τρυπάτε, δε ματώνουμε; σα μας γαργαλάτε, δε γελούμε; σα μας φαρμακώνετε, δεν πεθαίνουμε; και σαν μας αδικάτε, να μην γδικιωθούμε;» Στα μεταγενέστερα σημειώματα, αυτό το παράθεμα και η συγκινησιακή ένταση που προκαλεί δεν υπάρχουν. Μάλιστα το σημείωμα του '40 κλείνει όχι με μια γενικότερη τοποθέτηση στο έργο του Σαίξπηρ, όπως στα υπόλοιπα, αλλά με ευθεία και αποκλειστική αναφορά στον Σάυλωκ, «μια ύπαρξη πικρή, φαρμακερή επειδή πολύ την έχουνε φαρμακώσει [...] που έχει τη δύναμη να προκαλεί κάτι πολύ πιο δύσκολο από την οικτίρμονη συμπάθεια ή τη φιλάνθρωπη αγάπη μας: το δέος και το θαυμασμό μας.» Το πρώτο πληθυντικό της συνενοχής και της συν-ευθύνης συντάσσει κοινό και συγγραφέα σε μια κοινή πρόσληψη του έργου, βασισμένη στο συναίσθημα και την

[7] Βλ. το πρόγραμμα της παράστασης του 1940: https://www.nt-archive.gr/program/444 (ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης 17.11.2024).

ανθρωπιά. Επιπλέον, η παρομοίωση ότι τα λόγια του Σάυλωκ αντιλαλούν «σαν καμπάνες νυχτερινού συναγερμού» αποκτά ειδικότερη σημασία και ηχεί σαν προειδοποίηση, στο πλαίσιο της δεδομένης ιστορικότητας.



Ὁ κ. Ν. ΔΕΝΔΡΑΜΗΣ: Βασάνης

Ὁ κ. Ν. ΠΑΡΑΣΚΕΥΑΣ: Σάϋλωκ

Μὰ ἡ τερατογένεση τοῦ ἐγκεφάλου ποὺ κυοφόρησε τὴν κωμωδία τούτη εἶναι ὁ Σάϋλωκ.

Μιὰ λαϊκὴ πρόληψη, ὑποκινημένη ἀνόητα κατὰ καιροὺς ἀπὸ διαφόρους ψευτογραμματισμένους, ἔχει ὁδηγήσει σὲ μιὰν ἐκλαϊκευτικὴ ἁπλούστευση τῶν Σαίξπηρικῶν μορφῶν, προωρισμένη δήθεν νὰ πληροφορεῖ συνοπτικὰ γιὰ τὸ περιεχόμενό της. Ἔτσι ὁ Ὀθέλλος τιτλοφορήθηκε «ζηλιάρης», ὁ Ἰάγος «ραδιουργος», ὁ Ἅμλετ ... «μελαγχολικός». Δὲ μποροῦσε βέβαια ὁ Σάϋλωκ νὰ ξεφύγει αὐτὴ τὴν ἀπογύμνωση. Τὰ ἐξωτερικὰ γνωρίσματα τοῦ προσώπου τὴν προκαλοῦσαν ἴσα-ἴσα, ὁ μορφασμός του προσφερόταν στὴν παραποίηση τῆς καρικατούρας, ἡ ἐθνικὴ προέλευσή του προδιέθετε μαζὶ καὶ τὴ δικαίωνε Ὁ Σάϋλωκ ἔγινε ὁ «φιλάργυρος», καὶ στὴ μορφή του δόθηκε ἡ τυποποίηση, ἡ δήθεν ἀντιπροσωπευτική, μιᾶς φυλῆς κι' οὐσιαστικὰ παρωδιακὴ ἑνὸς μεγάλου χαρακτήρα.

Ἂν ἀνάμεσα στὶς κωμωδίες τοῦ Σαίξπηρ ὁ «Ἔμπορος τῆς Βενετίας» κατέχει μία θέση ξέχωρη, ἰδιότυπη, τοῦτο χρωστιέται σίγουρα στὴ μορφὴ τοῦ Σάϋλωκ καὶ μόνο. Κανεὶς δὲ μπορεῖ βέβαια νὰ ξέρει, κι' οὔτε ποτὲ θὰ μάθει, ἂν ἡ ἀρχικὴ πρόθεση τοῦ ποιητῆ εἴτανε νὰ διαταράξει τόσο πολὺ τὴν ἰσορροπία τοῦ ἔργου του αὐτοῦ πρὸς ὄφελος τοῦ σκοτεινοῦ στοιχείου ποὺ ἀντιπροσωπεύει ὁ Ἰσραηλίτης τοκογλύφος. Τὸ ποσοτικὸ μέγεθος τοῦ ρόλου εἶναι σχεδὸν ἀσήμαντο, κ' ἡ θέση του μέσα στὸν κεντρικὸ μύθο, τὸν καθαρὰ ἐρωτικὸ ὅπως καὶ στὶς ἄλλες κωμωδίες, παρὰ λίγο ἐπεισοδιακή. Μὰ οἱ λιγοστὲς νότες ποὺ βγαίνουν ἀπὸ τὸ στόμα τοῦ Σάϋλωκ μέσα στὴν ἴλαρὴ ἀτμοσφαῖρα τοῦ εἰδυλλίου, ἀντιλαλοῦν βαρειές, τραγικές, σὰν καμπάνες νυχτερινοῦ συναγερμοῦ. Οὔτε τὰ τρία ἐρωτικὰ ζευγάρια μὲ τὴ λυρική τους εὐγλωττία, οὔτε ἡ ἀτμοσφαῖρα τοῦ γλεντιοῦ καὶ τοῦ χαρούμενου θρύλου, οὔτε τὸ σεληνόφως τῆς τελευταίας πράξης ἐπιζοῦν αὐθύπαρκτα μέσα μας ὅταν ἡ τε-

16

Εικ. 1. Από το σημείωμα του Άγγελου Τερζάκη για το πρόγραμμα του 1940.

Στο σημείωμα του ’45 η αναφορά στον Σάυλωκ είναι εμφανώς πιο ζυγιασμένη ποσοτικά και συγκινησιακά.[8] Ο συγγραφέας είχε ήδη αναφερθεί το 1940 στο πρώτο υλικό, στις πηγές από τις οποίες άντλησε ο Σαίξπηρ για τον *Έμπορο της Βενετίας*. Τώρα γίνεται, επιπλέον, αναφορά και στα ειδικότερα «ενδόσημα» για τον τύπο του Εβραίου τοκογλύφου: τον *Εβραίο της Μάλτας* του Μάρλοου και ένα θεατρικό έργο αγνώστου συγγραφέα, με τίτλο *Ο Εβραίος*. Στο σημείωμα του ’45, εξάλλου, ο Τερζάκης αναθεωρεί εν μέρει την αρχική του εντύπωση περί διατάραξης της ισορροπίας του έργου προς όφελος του σκοτεινού στοιχείου, εξαιτίας της πα-

[8] Βλ. το πρόγραμμα της παράστασης του 1945: https://www.nt-archive.gr/playmaterial/743#programs (ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης 17.11.2024).

ρουσίας του Σάυλωκ. Κάνει πλέον λόγο για «συγκερασμό των αντιθέσεων» ανάμεσα στον «κόσμο του φωτός», με τα τρία ερωτευμένα ζευγάρια, και στον «κόσμο της σκιάς», με την «ιλαροτραγικά μορφάζουσα φυσιογνωμία» του Σάυλωκ, με εξισορροπιστή τον ηθικά στέρεο Γενάρο. Πάλι αφιερώνεται στον σκοτεινό χαρακτήρα μία ξεχωριστή παράγραφος, με αποτέλεσμα να τονίζεται η δραματική αυτονομία αλλά και η μοναχικότητά του, όπως και η αντιδιαστολή του προς τα άλλα πρόσωπα.[9] Επιπλέον, όμως, ο συγγραφέας επισημαίνει την εσωτερική ισορροπία στον χαρακτήρα του Σάυλωκ, την οποία αποδίδει στον συνδυασμό του κωμικού με το τραγικό, «σε μια σύνθεση ιδανικά ισορροπημένη», η οποία έχει ως αποτέλεσμα μια «μορφή πλατύτατα ανθρώπινη», που τον γοητεύει. Η σύνθεση αυτή επιβεβαιώνει την αρχική θέση του, όπως αποτυπώνεται στο σημείωμα του ’40, ότι ο Σαίξπηρ δεν προεκτείνει τον αισθητικό διαχωρισμό φωτός-σκότους και στον ηθικό κόσμο των προσώπων, αλλά αναδεικνύει τον «νόμο της ψυχολογικής ασυνέπειας κι αντίφασης», τη συνύπαρξη δηλαδή του καλού με το κακό, του κωμικού με το τραγικό, προσδίδοντας στα πρόσωπα αυθεντικότητα και απομακρύνοντας τον κίνδυνο της επίπεδης τυποποίησης. Εξάλλου, και στο δεύτερο αυτό σημείωμα, ο Σάυλωκ δεν αντιμετωπίζεται απλά ως δραματικός χαρακτήρας αλλά ως ένα συλλογικό υποκείμενο, μια *μετωνυμία* θα λέγαμε, το μέρος αντί του όλου, αφού, όπως επαναλαμβάνει και εδώ ο συγγραφέας, ο Σάυλωκ γίνεται εκπρόσωπος και «απολογητής της φυλής του».

Το κείμενο του προγράμματος του ’60 είναι εμφανώς θεωρητικότερο και αναλυτικότερο, εισάγοντας και νέα ζητήματα.[10] Ο Τερζάκης αναφέρεται διεξοδικά στον *τόπο* της Βενετίας, ως ένα σύμβολο στο «μεταίχμιο κόσμου και φαντασίας, ανάμεσα στο απίθανο και στο πιθανό», θίγοντας, παράλληλα, το ζήτημα της πρόσληψης της σαιξπηρικής κωμωδίας.[11] Αντιμετωπίζει τώρα τον Σάυλωκ περισσότερο συμβολικά και αφαιρετικά, παρά μετωνυμικά, ως σύνδεσμο της παραμυθικής ατμόσφαιρας του έργου με την πραγματικότητα, καθώς στον ήρωα δεν αποτυπώνονται απλώς τα πάθη της φυλής του αλλά η συλλογική *μνήμη* των παθών αυτών, με αποτέλεσμα, όπως σημειώνει, η παρουσία του να μας ξαναγυρίζει από το παραμύθι σε «μια πραγματικότητα [...] άλλου πια τύπου από την τρεχούμενη, υψωμένη κατά βαθμό. [...] Τώρα το παραμύθι παίρνει την προέκταση του μύθου. Έχει μνημονικό ο Σάυλωκ, συντηρεί μέσα του ευλαβικά, σαν καντήλι σε ιερό, τη θύμηση από τις ταπεινώσεις που γνώρισε σαν άτομο και σαν εκπρόσωπος ενός λαού αδικημένου. Το κυριότερο γνώρισμα του Σάυλωκ δεν είναι η φιλαργυρία. Είναι η μνήμη».

Η μετατόπιση της τερζακικής πρόσληψης του 1960 είναι ανεπαίσθητη όσο και σημαίνουσα. Ο Σάυλωκ δεν ενσαρκώνει απλώς την περιπέτεια της φυλής του, είναι ο διαχρονικός φορέας της συλλογικής μνήμης του αδικημένου λαού του, της μνήμης των παθών του.[12] Η παρουσία

---

[9] Και στο κείμενο του ’45 γίνεται ιδιαίτερη αναφορά στον «ηθικό» Γενάρο: «Άντρας αληθινός, φυσιολογικά και ηθικά ώριμος, συνδέει τα άκρα και φέρνει το ισοζύγιο».

[10] Βλ. το πρόγραμμα της παράστασης του 1960: https://www.nt-archive.gr/playmaterial/695#programs (ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης 17.11.2024) και στο Άγγελος Τερζάκης, *Πριν από την αυλαία*, Θανάσης Θ. Νιάρχος (επιμ.), Αθήνα, Καστανιώτης, 1989.

[11] Ο αρχικός τίτλος του έργου ήταν *The Comical History of the Merchand of Venice*.

[12] Για το θέμα του Σάυλωκ ως εκπρόσωπου της φυλής του, βλ. και Μάριος Πλωρίτης, «Οι επάρατοι “άλλοι”. α. *Ο Έμπορος της Βενετιάς*», στο *Ο πολιτικός Σαίξπηρ. Η τραγωδία της εξουσίας*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2002, σσ. 189-202. Ενδιαφέρον παρουσιάζει, από την άποψη αυτή, και η κριτική του Νέστορα Μάτσα για την παράσταση του *Εμπόρου* στο Εθνικό το 1995. Αφού επαινέσει το κείμενο του Τερζάκη (του ’40), το οποίο περιλαμβάνεται στο πρόγραμμα της παράστασης του 1995, κάνει λόγο για έναν «τραγικό ήρωα», «αγωνιζόμενο για τη φυλή του, που αιώνες κουβαλούσε την κατακραυγή και δοκιμάζονταν από ανελέητους διωγμούς». Μάλιστα, ο Μάτσας επισημαίνει την ευαίσθητη ισορροπία του χαρακτήρα του Σάυλωκ και τον κίνδυνο μιας ρατσιστικής παρερμηνείας του έργου: «Εύκολα θα μπορούσαν, με ανάλογη παρερμηνεία της ουσίας του, να

του υψώνεται, έτσι, «κατά βαθμό», όπως γράφει ο Τερζάκης, καθώς «αιώνες κατατρεγμού, οι βόγγοι μιας φυλής με μυθική μνήμη» εγγράφονται στον χαρακτήρα του και μετουσιώνονται σε μνήμη και σε μύθο. Διαμέσου της ύπαρξής του, το αρχικό «παραμύθι» εμπλουτίζεται με την αξία του μύθου και το νόημά του βαθαίνει. Στο σημείωμα του '60 υποστηρίζεται επαρκέστερα και ψυχραιμότερα, και όχι πλέον σε συγκινησιακό μόνο επίπεδο, η αρχική πεποίθηση του Τερζάκη ότι ο Σάυλωκ είναι «εκείνος που επιζεί, που δεν τελειώνει ποτέ να υπάρχει» (1940) και επιβεβαιώνεται ότι είναι «αυτός που θα επιζήσει στο τέλος απ' όλο το γαλάζιο όραμα. Πίσω και πέρα από τη φεγγαροβραδιά του τέλους, θα νιώθουμε τον ίσκιο του να πλανιέται ανήσυχος, απαρηγόρητος, μέσα στη νύχτα» (1960).[13] Στο τελευταίο αυτό σημείωμα, δεκαπέντε χρόνια μετά το Ολοκαύτωμα, οι προπολεμικοί φόβοι έχουν μετατραπεί σε βεβαιότητα και 'συνενοχή' και η ανάγνωση του Τερζάκη δεν ηχεί πλέον σαν «νυχτερινός συναγερμός» που προειδοποιεί, αλλά γίνεται πιο χαμηλόφωνη και απολογητική.

Εικ. 2. Το εξώφυλλο του προγράμματος του 1945. Πηγή: Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, nt-archive.gr

Εικ. 3. *Ο Έμπορος της Βενετιάς* (1941), Εθνικό Θέατρο, Κεντρική Σκηνή, 21/10/1940. Αλέξης Μινωτής (Σάυλωκ), Μάνος Κατράκης (Γενάρος), Αλέκος Δεληγιάννης (Σαλαρίνος). Πηγή: Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, nt-archive.gr

το χρησιμοποιήσουν οι Ναζί στη Νυρεμβέργη ως στοιχείο δικαιώσεως και απολογίας για τα 6.000.000 θύματα των Εβραίων στην Κόλαση των στρατοπέδων συγκεντρώσεως», βλ. Νέστορας Μάτσας, «Έμπορος της Βενετίας», *Από το θέατρον*, Εστία, 12 Απριλίου 1995, https://www.nt-archive.gr/pub/6563 (ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης 17.11.2024).

[13] Είναι χαρακτηριστικό ότι το '40 χρησιμοποιεί χρόνο ενεστώτα, ενώ στο σημείωμα του '60 επιλέγει εξακολουθητικό μέλλοντα.

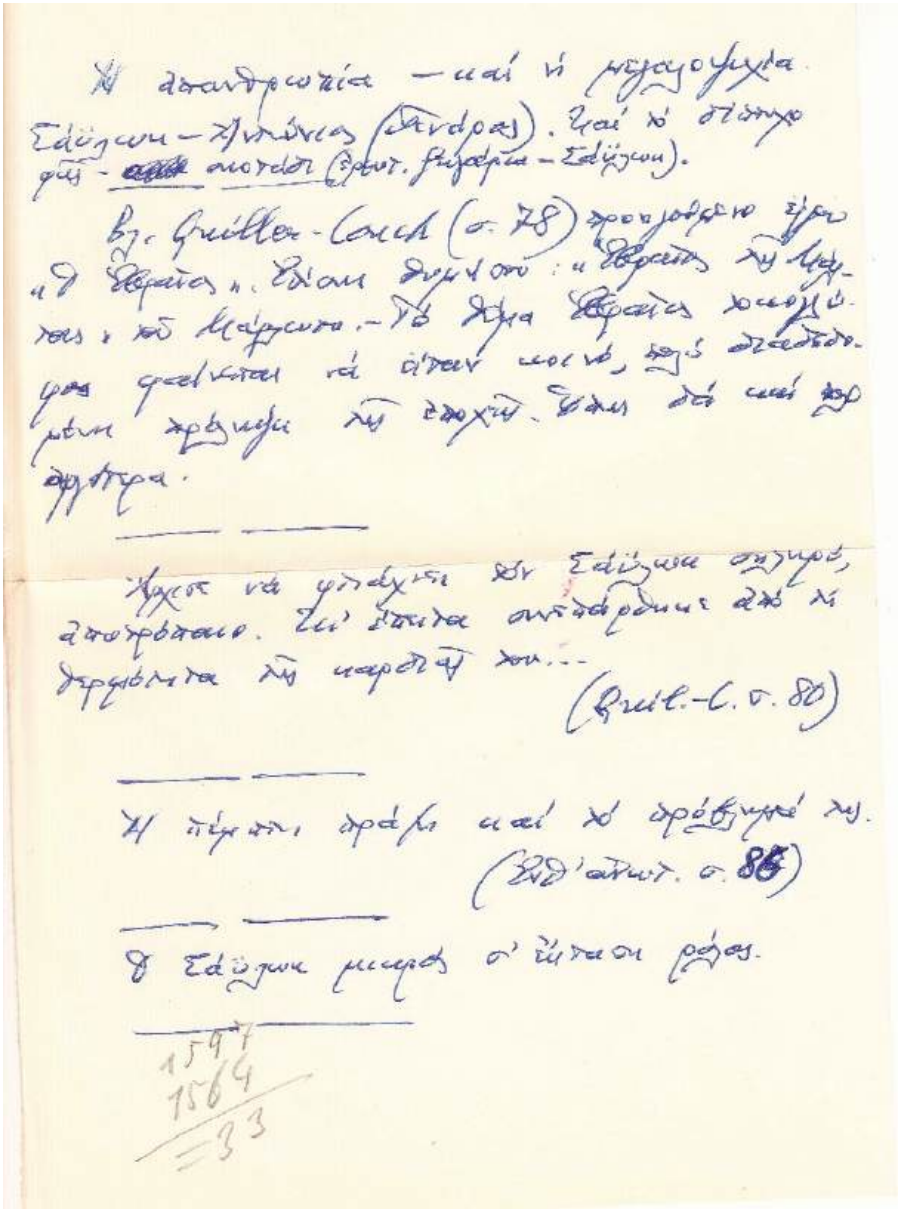
Ο Τερζάκης διαφοροποιείται στο σημείωμα του ’60, σε σχέση κυρίως με εκείνο του ’40, και όσον αφορά την επίδραση του σκοτεινού χαρακτήρα του Σάυλωκ στην ισορροπία της κωμωδίας. Το 1940 αναρωτιόταν αν «η αρχική πρόθεση του ποιητή ήταν να διαταράξει τόσο πολύ την ισορροπία του έργου του προς όφελος του σκοτεινού στοιχείου που αντιπροσωπεύει ο Ισραηλίτης τοκογλύφος» και διαπίστωνε ότι «μια στάλα καυτή από τα δάκρυα αυτού του τοκογλύφου σβήνει όλα τ’ αγγελικά γέλια των ευτυχισμένων ζευγαριών», ενώ το 1945 έκανε λόγο για «συγκερασμό των αντιθέσεων». Η πρόσληψη του 1960 έχει πλέον ωριμάσει και έχει αποστασιοποιηθεί χρονικά και αναγνωστικά από τα συμφραζόμενα της προπολεμικής θεώρησης, με αποτέλεσμα η παρουσία του ήρωα να αντιμετωπίζεται δραματουργικά στο πλαίσιο της αλληλοσυμπλήρωσης των αποχρώσεων, της «εναρμόνισης» και όχι της αντίθεσης των κυρίαρχων τόνων. Τώρα βλέπει πως «η σκοτεινή πινελιά» του Σάυλωκ «κάνει εντονότερο το φως της χαρούμενης γύρω ημέρας», θεωρώντας ότι η παρουσία του, αντί να σκοτεινιάζει την ειδυλλιακή ατμόσφαιρα, τη φωτίζει και τη νοηματοδοτεί επιπλέον, δεν την αναιρεί: «Το παραμύθι που πλέκεται γύρω του, το παραμύθι των ευτυχισμένων, δε θα το ανατρέψει. Θα το βαθύνει. Η παρουσία του, χωρίς ν’ αλλοιώσει τη γενική διάθεση της ευφροσύνης, θα την πλουτίσει μ’ ένα νόημα». Και κλείνει ο Τερζάκης το κείμενο του ’60, διαπιστώνοντας: «Και μόνο σαν παράθεση κι εναρμόνιση τόνων αν πάρει κανένας αυτό το έργο, δεν μπορεί παρά να νιώσει τη συγκλονιστική ευγλωττία του. Είναι έμμεση. Στην ποίηση όμως, μόνο το έμμεσο έχει διάρκεια, αντοχή».

Ο συγγραφέας γοητεύεται από τον χαρακτήρα του Σάυλωκ και για λόγους που σχετίζονται με τη συγγραφική του ιδιοσυγκρασία και στους οποίους αναφερθήκαμε αρχικά, μιλώντας για την προτίμησή του στην «ασυνέπεια» των αυθεντικών χαρακτήρων. Ήδη, στο σημείωμα του ’40, επισημαίνει ότι ο Σαίξπηρ ήταν «ο πρώτος που ανεκάλυψε ή τουλάχιστον που έφερε στο φως τον νόμο της ψυχολογικής ασυνέπειας κι αντίφασης, που αποτελεί το βασικό γνώρισμα της ψυχής του ανθρώπου». Στο μεταγενέστερο δοκίμιό του, «Το μυστήριο του Ιάγου» (1964), επιμένει στο θέμα της ψυχολογικής ασυνέπειας, η οποία προσδίδει μια ιδιότυπη αυτονομία στον σαιξπηρικό ήρωα: «Το ανεπίγνωστο των σαιξπηρικών ηρώων είναι άλλωστε ένα γενικότερης σημασίας χαρακτηριστικό, που υπογραμμίζει τη ζωντάνια τους. Αναζητούν τον εαυτό τους περισσότερο ακόμα κι απ’ όσο τον αναζητούμε εμείς. Τον αναζητούν με πάθος. [...] Από ένα ορισμένο σημείο και πέρα, το πρόσωπο [του Σάυλωκ] απέκτησε αυθυπαρξία, ξέφυγε από τα χέρια του ποιητή, άρχισε να ζει για δικό του λογαριασμό, με τον δημιουργό του όχι να προηγείται, αλλά να ακολουθεί με μάτια σφαλιστά και να καταγράφει. Έχουμε έτσι έναν Σάυλωκ που θεριεύει, ανατρέπει την αισθητική ισορροπία της κωμωδίας».[14] Και στο δοκίμιο «Ο μαύρος της Βρεττανίας» (1966) επανέρχεται: «Ο Σάυλωκ είναι γραφική απεικόνιση μιας φυλής ανθρώπων, που ξεφεύγει κάποια στιγμή από τα χέρια του δημιουργού του και του ανατρέπει τα σχέδια, γιατί είναι ρωμαλέος, επομένως ανυπότακτος όσο κι ο δημιουργός του».[15]

Ο Άγγελος Τερζάκης, όπως μας πληροφόρησε ο γιός του, Δημήτρης Τερζάκης, σε συζήτηση που είχαμε τον Δεκέμβριο του 2018, συνήθιζε να γράφει μικρά σημειώματα σχετικά με τις αναγνώσεις του. Τα βιβλία που διάβαζε περιέχουν πολλά τέτοια σημειώματα και ένα από αυτά προσφέρθηκε ευγενώς να μας παραχωρήσει ο Δημήτρης Τερζάκης. Είναι αυτό που ακολουθεί:

[14] Άγγελου Τερζάκη, *Το μυστήριο του Ιάγου*, ιδιωτική έκδοση, 1964, ανάτυπο από το περιοδικό *Εποχές*, τχ. 12, Απρίλιος 1964, σσ. 8-16 (= *Ποντοπόροι. Δοκίμια*, σσ. 245-267).

[15] Άγγελου Τερζάκη, *Δοκίμια Ε΄. Οδοιπόρος μιας εποχής*, Αθήνα, Οι Εκδόσεις των Φίλων, 1980, σσ. 213-214.



Εικ. 4. Το χειρόγραφο σημείωμα του Άγγελου Τερζάκη.
Πηγή: Προσωπικό αρχείο Δημήτρη Τερζάκη.

[Πρώτη σημείωση]
Η απανθρωπία – και η μεγαλοψυχία.
Σάϋλωκ – Αντώνιος (Γενάρος). Και το δίπτυχο
φως – σκοτάδι (ερωτ. ζευγάρια – Σάϋλωκ).

[Δεύτερη σημείωση]
Βλ. Quiller-Couch (σ. 78) προηγούμενο έργο
«Ο Εβραίος». Επίσης θυμήσου: «Εβραίος της Μάλ-
τας» του Μάρλοου. Το θέμα Εβραίος τοκογλύ-
φος φαίνεται να είταν κοινό, πολύ διαδεδο-
μένη πρόληψη της εποχής. Όπως δα [δυσανάγνωστο] και πολύ
αργότερα.

[Τρίτη σημείωση]
Άρχισε να φτιάχνει τον Σάϋλωκ σκληρό,
αποτρόπαιο. Κι' έπειτα συνεπάρθηκε από τη
θερμότητα της καρδιάς του...
(Quil.-C. σ. 80)

[Τέταρτη σημείωση]
Η πέμπτη πράξη και το πρόβλημά της.
(Ενθ. ανωτ. σ. 86)

[Πέμπτη σημείωση]
Ο Σάϋλωκ μικρός σ' έκταση ρόλος.

[Στο τέλος σημειώνεται με μολύβι η ακόλουθη πράξη, η οποία δείχνει την ηλικία που είχε ο Σαίξπηρ, όταν έγραψε το έργο]
1597
1564

———
= 33

Πιθανότατα, πρόκειται για σημειώσεις που κράτησε ο συγγραφέας προετοιμάζοντας κάποιο από τα παραπάνω σημειώματά του, δεδομένου ότι δεν έχει δώσει κάποιο προγενέστερο του 1940 δοκίμιο με αποκλειστικό θέμα το συγκεκριμένο έργο.

Διαπιστώνουμε ότι όλες οι σημειώσεις του, εκτός από μία, σχετίζονται με τον Σάυλωκ: η αντίθεση φως-σκοτάδι και ο ήρωας σε αντιδιαστολή προς τα ερωτευμένα ζευγάρια (η πρώτη), η προέλευση του θέματος του Εβραίου, η απήχηση που είχε στην εποχή του και οι πηγές του Σαίξπηρ (η δεύτερη), η μικρή έκταση του ρόλου (η πέμπτη) και αυτή που μας ενδιαφέρει περισσότερο στην παρούσα προσέγγιση (η τρίτη): «Άρχισε να φτιάχνει τον Σάυλωκ σκληρό, αποτρόπαιο. Κι έπειτα συνεπάρθηκε από τη θερμότητα της καρδιάς του...». Σε αυτή τη σημείωση –όπως και στη δεύτερη και την τέταρτη– ο Τερζάκης παραπέμπει στο βιβλίο του Quiller-Couch, *Notes on Shakespear's Workmanship* (1917), όπου ο Άγγλος συγγραφέας και κριτικός υποστηρίζει: «Κάθε συγγραφέας ξέρει πως ένας χαρακτήρας επινοημένος από τον ίδιο μερικές φορές παίρνει τον έλεγχο. Όπως και κάθε αναγνώστης πρέπει να αναγνωρίσει και να αποδώσει στον Σαίξπηρ μια φαντασία τόσο ζεστή, τόσο πλατιά, τόσο ανθρώπινη, ώστε, ακόμα και όταν δημιουργεί έναν Κάλιμπαν, δεν μπορεί παρά να συμπάσχει με την οπτική του Κάλιμπαν. [...] Το ίδιο συμβαίνει και με τον Σάυλωκ [...] αποκτά τον έλεγχο του δημιουργού του, που περιορίζεται από τις δολοπλοκίες της υπόθεσης και βρίσκει διαφυγές για την ιδιοφυία του, όπου μπορεί».[16]

Είναι φανερό πως η συγκεκριμένη παρατήρηση του Quiller-Couch βρήκε πρόσφορο έδαφος στη συγγραφική και κριτική αντίληψη του Τερζάκη, ο οποίος προσεγγίζει σχεδόν διαισθητικά τον χαρακτήρα του Σάυλωκ, προσπαθώντας να αναδείξει ακριβώς αυτή την αμφίβολη ή και ανεξήγητη διάστασή του και προβάλλοντας ταυτόχρονα το δικό του συγγραφικό *credo*.[17] Άλ-

[16] Arthur Thomas Quiller-Couch, *Notes on Shakespear's Workmanship*, New York, H. Holt and Company, 1917, σ. 80. [Η μετάφραση της γράφουσας].

[17] Ο Quiller-Couch παραθέτει απόσπασμα από τον μονόλογο του Σάυλωκ μπροστά στους δικαστές, όπως κάνει

λωστε, στο ωριμότερο σημείωμα του ’60 ασκεί έντονη κριτική σε εκείνους τους ερμηνευτές του *Εμπόρου* που αντιμετώπισαν το έργο με κριτήρια τετράγωνης λογικής, στην οποία αντιστέκεται, όπως πιστεύει, η ιδιοφυία του Σαίξπηρ: «Το είδαν κάτω από το ωμό φως της λογικής τους. [...] Αναζήτησαν συνέπειες εκεί όπου το μυστικό είταν ακριβώς να μην υπάρχουν συνέπειες. Τη ριψοκίνδυνη, πραγματικά, αισθητική ισορροπία του έργου, την αντιμετώπισαν καθώς ένα πρακτικό πρόβλημα προς λύσιν. [...] Η στενή λογική κατατρύχει αλύτρωτα τον άνθρωπο του καιρού μας. Μάταια η σύγχρονη Τέχνη αγωνίζεται να τον απαλλάξει από τα δεσμά. Αιώνες διαβρωτικού ρασιοναλισμού και η βαρειά κληρονομιά του νατουραλιστικού Θεάτρου μας έχουν διαπαιδαγωγήσει έτσι που να μη μπορούμε να προσπελάσουμε τίποτα δίχως την προπαίδεια της αριθμητικής στο χέρι».

Οι χειρόγραφες αυτές σημειώσεις μας καθοδήγησαν, κατά κάποιον τρόπο, να επικεντρωθούμε στον Σάυλωκ, ακολουθώντας τη ματιά του συγγραφέα, και να εμβαθύνουμε στην τερζακική προσέγγιση του συγκεκριμένου ήρωα, η οποία φωτίζει, σε πρώτο επίπεδο, τον δημιουργό Σαίξπηρ αλλά και, σε δεύτερο επίπεδο, τον συγγραφικό στοχασμό του δημιουργού Άγγελου Τερζάκη.[18] Άλλωστε, ο Τερζάκης υπήρξε συγγραφέας του ψυχικού τοπίου και του εσωτερικού κόσμου και αυτά αναζητούσε και ως κριτικός αναγνώστης. Επομένως, το γεγονός ότι στα σημειώματα και στα δοκίμιά του επανέρχεται στον Σαίξπηρ, επιλέγοντας, επαναλαμβάνοντας ή αναδιατυπώνοντας, είναι ενδεικτικό, κατ’ αρχάς, κάποιων σταθερών εκλεκτικών συγγενειών που συνιστούν την «προσωπική του βιβλιοθήκη» ή, σύμφωνα με τον Stendhal, τα συγγραφικά του «πιστοποιητικά ομοιότητας» (certificats de ressemblance).[19] Εξάλλου, όπως υποστηρίξαμε σχολιάζοντας την προπολεμική θεώρηση του Σάυλωκ, κάποιες επιλογές μπορεί να μην σχετίζονται αποκλειστικά και μόνο με αισθητικά κριτήρια, αλλά να συνιστούν «δευτερεύουσες εκλογικεύσεις», κατά τον ορισμό του Freud, για να εκφραστεί έμμεσα και μια ιδεολογική τοποθέτηση του συγγραφέα ως προς τα φαινόμενα του καιρού του.[20]

και ο Τερζάκης στο κείμενο του ’40. Το γεγονός ότι ο Τερζάκης επανέρχεται στα δοκίμια του 1964 και 1966, στα οποία αναφερθήκαμε, στην άποψη του Άγγλου κριτικού ότι ο χαρακτήρας παίρνει τον έλεγχο από τον δημιουργό του, είναι ενδεικτικό της γοητείας που ασκούν στη συγγραφική του ιδιοσυγκρασία η ανυποταξία και η ρευστότητα κάποιων λογοτεχνικών ηρώων, γενικότερα.

[18] Για το ζήτημα της πρόσληψης ενός συγγραφέα από έναν άλλο συγγραφέα, βλ. Christophe Prochasson, «Héritages et trahisons: la réception des oeuvres», στο *Mil neuf cent*, n° 12, 1994, σσ. 5-17.

[19] Stendhal, *Promenades dans Rome* (Appendice), στο *Voyage en Italie*, Paris, éd. V. Del Litto, Gallimard, Pléiade, 1973, σ. 1182.

[20] Βλ. Ansel Yves, «Pour une socio-politique de la réception», *Littérature*, 2010/1 (n° 157), σσ. 93-105 https://www.cairn.info/revue-litterature-2010-1-page-93.htm (ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης 17.11.2024). Όπως επισημαίνει ο Ancel, «οι “αισθητικές κρίσεις” [μπορεί να] είναι “δευτερεύουσες εκλογικεύσεις” (Freud), ιδεολογικές καλύψεις (που κρύβουν άλλες ετυμηγορίες, κοινωνικά ανέκφραστες [...], άλλες ερμηνείες που δεν τολμούν πάντα να εκτεθούν». Ωστόσο, ο Τερζάκης έχει ασχοληθεί στα δοκίμια του με τα ολοκληρωτικά καθεστώτα και εκεί εκφράζει με αμεσότητα τις θέσεις του, βλ. σχετικά, Μπίστα, *Γυναικεία προσωπογραφία*, σσ. 127-131.

ΕΛΕΝΗ ΓΕΩΡΓΙΟΥ

Η παράσταση από τη ματιά του σκηνοθέτη: Το σημείωμα του σκηνοθέτη και η οπτική τεκμηρίωση στα θεατρικά προγράμματα

«Η παράσταση αποτελεί πάντα μία "αυλαία" ανοιχτή σε κρίσεις και εννοιολογικές ερμηνείες, πολύσημη, πολύπλευρη που καθορίζεται από χρονολογικούς και κοινωνικούς παράγοντες».[1] Μπορεί η ψηφιακή αποτύπωση μιας παράστασης να θεωρείται πλέον ζήτημα ρουτίνας, αλλά αφενός αυτό δεν συνέβαινε πάντα, αφετέρου τη θεατρολογική έρευνα ενδυναμώνουν και άλλες πρωτογενείς πηγές που σχετίζονται με το παραστασιακό γεγονός, όπως είναι τα θεατρικά προγράμματα, τα οποία προσφέρουν ένα πλήθος στοιχείων που σχετίζονται τόσο με την ταυτότητα της εκάστοτε παράστασης όσο και με την αισθητική της γραμμή.

Όπως συμβαίνει με όλα τα έντυπα, έτσι και το θεατρικό πρόγραμμα εξελίσσεται και διαφοροποιείται στον χρόνο, αλλάζοντας δομή και μορφή. Σταδιακά μετατρέπεται σε ένα πλούσιο έντυπο, στο οποίο συμπεριλαμβάνονται πλέον, εκτός από τα στοιχεία της παράστασης, και στοιχεία που σχετίζονται με τη σκηνοθετική οπτική και τις σκηνοθετικές επιλογές, τα οποία αποτυπώνονται στο σημείωμα του σκηνοθέτη.

Τα σημειώματα των σκηνοθετών, που κάνουν την εμφάνισή τους κατά τη δεκαετία του '40, δεν παρουσιάζουν κοινά χαρακτηριστικά ούτε ως προς τη δομή ούτε ως προς το περιεχόμενό τους. Άλλα είναι εκτενή, άλλα σύντομα, άλλα προσεγγίζουν το έργο και την εποχή του, άλλα αναδεικνύουν την οπτική του σκηνοθέτη, άλλα μεταφέρουν μια ερευνητική εμπειρία, όμως λειτουργούν πάντα ως γέφυρα ανάμεσα στο κοινό και την παράσταση. Ας σημειωθεί ότι κάποιοι από τους μεγαλύτερους Έλληνες σκηνοθέτες, όπως ο Κάρολος Κουν, ο Λευτέρης Βογιατζής κ.ά., δεν συμπεριελάμβαναν στα προγράμματα των παραστάσεών τους σημειώματά τους. Όταν, όμως, και όπου εντοπίζεται σημείωμα σκηνοθέτη, αναδεικνύεται σε μεγαλύτερο βαθμό η πρόθεση, η οπτική του σκηνοθέτη και διαγράφονται τόσο η αισθητική της σκηνοθεσίας όσο και η έμφαση που μπορεί να δίνεται από τον σκηνοθέτη σε κάποια από τα σημειακά συστήματα της παράστασης.

Στα χέρια του ερευνητή το σημείωμα του σκηνοθέτη αποτελεί πολύτιμη πηγή και η ερμηνεία του συνεξετάζεται, ιστορικά αλλά και συγχρονικά, με τα πραγματολογικά στοιχεία της παράστασης, με τις συνεντεύξεις των συντελεστών και με τις δευτερογενείς πηγές.

[1] Ελένη Γεωργίου, *Οι σκηνοθεσίες των έργων του Luigi Pirandello στην ελληνική σκηνή από τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο έως το τέλος του 20ού αιώνα*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Φιλοσοφική Σχολή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2014, σ. 14.

Το 1940 για την παράσταση του έργου του Χάουπτμαν *Δωροθέα Άγγερμαν* στο Εθνικό Θέατρο, ο σκηνοθέτης Τάκης Μουζενίδης γράφει ένα εκτενές θεωρητικό κείμενο με τίτλο «Το έργο του Γεράρδου Χάουπτμαν», το οποίο ονομάζει σημείωμα και στο οποίο αναφέρεται συνολικά στο έργο και την επιτυχία του μεγάλου συγγραφέα, συνδέοντάς την με τις επιλογές του δραματολογίου παγκοσμίως. Ο Μουζενίδης παρουσιάζει αναλυτικά ένα τμήμα της ιστορίας του θεάτρου μέσα από ένα πρίσμα κοινωνικό και πολιτικό, θέτοντας δύο ουσιαστικά ρητορικά ερωτήματα σχετικά με το συγγραφέα, στα οποία απαντά με επιστημονική τεκμηρίωση:

> Ο καλλιτέχνης δημιουργός βρίσκεται κάτω από δύο ουσιαστικές επιδράσεις: η μία είναι μορφής αισθητικής η άλλη κοινωνικής. [...] Ήταν όμως πραγματικά σοσιαλιστής; Και ποια ιδιομορφία παρουσίασε η κοινωνική του αυτή ιδεολογία; [...] Ο ίδιος ο φίλος του και υποστηριχτής του Όττο Βραμ [...] αγωνίστηκε να πείσει τους αντιπάλους του ότι ο ποιητής ήταν απλώς ένας αντικειμενικός παρατηρητής [...]. Ο Χάουπτμαν είναι νατουραλιστής; [...] έμεινε και είναι πάντα ένας ποιητής που είχε εκδηλώσεις διαφόρων μορφών. [...] Πιστός μονάχα στάθηκε στην απεικόνιση του ανθρώπου.[2]

Στο σημείωμα του Μουζενίδη όλα συγκλίνουν στην ανάδειξη της βαθιάς γνώσης του συγγραφέα και του έργου του, ενός έργου που σταδιακά εξελίσσεται μέσα από έναν συγκερασμό στοιχείων, στην ένωση των οποίων διαφαίνεται αχνά, πίσω από τη μεστή θεωρητική βάση, και η σκηνοθετική πρόθεση.

Ο Αλέξης Μινωτής είναι ένας από τους σκηνοθέτες που έγραφε εκτενή και αναλυτικά σημειώματα στα περισσότερα από τα προγράμματα των έργων τα οποία είχε σκηνοθετήσει. Το 1967 γράφει ένα αναλυτικό σημείωμα για την παράσταση του *Μάκβεθ*, το οποίο παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Το σημείωμα του Μινωτή αναπτύσσεται σε τρεις άξονες, που σχετίζονται με την ανάλυση του έργου, τη χρήση του σκηνικού και την ερμηνεία, άξονες που κινούν τον ενιαίο μηχανισμό του παραστασιακού γεγονότος και της σκηνοθετικής του τέχνης.

Πέρα από την άρτια δραματολογική ανάλυση που κάνει για το έργο, αποτυπώνει την επιστημονικά τεκμηριωμένη άποψή του για τον δραματικό χώρο και τη χρήση του σκηνικού χώρου στα σαιξπηρικά έργα. Αναφέρεται στη λειτουργία των σκηνικών και, χωρίς να αναιρεί και την περίπτωση της «επιγραφογεωγραφίας» για τον προσδιορισμό των φυσικών χώρων της σκηνικής δράσης, σημειώνει πως τα έργα στην εποχή τους παίζονταν με την επιμέλεια να δημιουργηθεί μια σκηνογραφία που θα μετέφερε την ατμόσφαιρα και την υποβολή με οπτικά μέσα, παρά το γεγονός ότι ο Σαίξπηρ περιγράφει τους σκηνικούς χώρους λεπτομερώς στα έργα του σαν να θέλει με τον λόγο να υποκαταστήσει την εικόνα. Εύστοχα υπογραμμίζει ότι πρόκειται για έργα που γράφτηκαν για να παίζονται στη σκηνή και η ποιητικότητά τους είναι αναπόσπαστη από τη δράση και επικαλείται την απλούστευση στη σκηνική ύλη, η οποία ισορροπεί με την εκφραστική τεχνική που εμπλουτίζεται από την έρευνα. Ο Μινωτής υποστηρίζει ότι, πέραν της αισθητικής γραμμής ή οποιασδήποτε πρωτοποριακής ρευστότητας, η δημιουργία του θεατρικού κλίματος στα σαιξπηρικά έργα προϋποθέτει τη «γνησιότητα αισθήματος στην οργάνωση της σκηνικής ψευδαίσθησης» και την ποιητική εκφώνηση του λόγου.

[2] Τάκης Μουζενίδης, «Το έργο του Γεράρδου Χάουπτμαν», στο πρόγραμμα της θεατρικής παράστασης *Δωροθέα Άγγερμαν* του Γεράρδου Χάουπτμαν, Εθνικό Θέατρο, Κεντρική Σκηνή, χειμώνας 1940, σσ. 11-18.

> Η δημιουργία θεατρικού κλίματος στη σωστή του έννοια προϋποθέτει, χώρια από την οποιαδήποτε αισθητική τοποθέτηση γνησιότητα αισθήματος, τόσο στην οργάνωση της σκηνικής ψευδαίσθησης, «Illusion», όσο και στην εκφώνηση του ποιητικού λόγου, με οποιαδήποτε θεατρικά μέσα, αδιάφορο ποιας σχολής ή τεχνοτροπίας, φτάνει αυτά τα μέσα συγχωνευμένα κατά το δυνατόν σε μια ενότητα ύφους να υπηρετούν σωστά το «σημαίνον», το «θεμελιώδες» στην όλη δραματική σύνθεση.[3]

Αναφερόμενος αποκλειστικά στον *Μάκβεθ*, ο σκηνοθέτης υπογραμμίζει τη δυσκολία ερμηνείας και την ευθύνη των ερμηνευτών απέναντι σε ρόλους που πλάθονται με τον συγκερασμό της ρεαλιστικής δραματικής πλοκής, της ποιητικότητας και του μεταφυσικού βάθους της τραγωδίας.

Ο Λεωνίδας Τριβιζάς, σε σημείωμά του με τίτλο «Για ένα θέατρο συνειδητοποίησης», στο πρόγραμμα της παράστασης του έργου *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα*, που ανέβηκε το 1984 από το Λαϊκό Πειραματικό Θέατρο με αφορμή τη συμπλήρωση δέκα χρόνων από την ίδρυσή του, γράφει για τους στόχους του θιάσου, συμπληρώνοντας ένα κενό, που, όπως ισχυρίζεται, θα έπρεπε να είχε καλύψει ο Τύπος. Αναφέρεται στη φυσιογνωμία του θιάσου, την αισθητική διαπραγμάτευση των έργων που ανεβάζει και τη συνεχή και αδιάκοπη εργασία του, η οποία στηρίζεται στην «αναζήτηση μέσων και μορφών έκφρασης».[4] Ο Τριβιζάς, προσδιορίζοντας τη στοχοθεσία, αναπτύσσει τους λόγους ένταξης ενός έργου όπως τα *Έξι πρόσωπα* στο ρεπερτόριό του. Αναφέρει πως η σκηνοθετική γραμμή του έχει μπρεχτική προέλευση και επιμελείται τη δημιουργία ενός θεατρικού συστήματος σημαινόντων που στοχεύει «στη συνείδηση που η πλατεία πρέπει να έχει της ασυνειδητοποίησης που βασιλεύει στη σκηνή. [...] μια σχέση πλατείας και σκηνής, μια κριτική ψυχαγωγική σχέση».[5] Στο σημείωμά του ο Τριβιζάς αποκαλύπτει τα μεθοδολογικά του εργαλεία, τις ερμηνευτικές γραμμές για τη συγκεκριμένη παράσταση αλλά και τον βαθύτερο σκοπό του θιάσου.

Ο Γιάννης Χουβαρδάς, σε σημείωμά του στο πρόγραμμα της παράστασης του έργου του Στρίντμπεργκ *Η σονάτα των φαντασμάτων*, που ανέβηκε στο Εθνικό Θέατρο το 1986,[6] παρουσιάζει, σε έξι αριθμημένες παραγράφους, τα εξής σημεία: 1) τη σχέση του συγγραφέα με τον πνευματισμό και την επιμονή του ως προς την εικόνα και τη σκηνική απόδοσή της, 2) τις εμμονές του συγγραφέα, 3) το παράδοξο της ρεαλιστικής γλώσσας σε ένα έργο που μιλιέται από υπερρεαλιστικές φιγούρες, 4) τη σχεδόν κινηματογραφική, πλάνο-πλάνο, μορφή δουλειάς, 5) την ονειρική διάσταση και 6) τον υπερρεαλισμό που της είναι απαραίτητος, την αξία της υποδήλωσης και του υπαινιγμού. Μέσα από τα έξι σημεία υπό τα οποία αναλύει το έργο γίνεται σαφής η σκηνοθετική γραμμή.

Ο Βασίλης Παπαβασιλείου, σε σημείωμά του αφιερωμένο στους ηθοποιούς, στο πρόγραμμα της παράστασης του έργου του Λουίτζι Πιραντέλλο *Να βρεις τον εαυτό σου*, που αποτελεί

---

[3] Αλέξης Μινωτής, «Σημείωμα του σκηνοθέτη», στο πρόγραμμα της θεατρικής παράστασης *Μάκβεθ* του Ουίλλιαμ Σαίξπηρ, Εθνικό Θέατρο, Κεντρική Σκηνή, χειμώνας 1967, [χ.σ.].

[4] Λεωνίδας Τριβιζάς, «Για ένα θέατρο της συνειδητοποίησης», στο πρόγραμμα της θεατρικής παράστασης *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα* του Λουίτζι Πιραντέλλο, Λαϊκό Πειραματικό Θέατρο, Θέατρο Πορεία, χειμώνας 1985, [χ.σ.].

[5] *Ό.π.*

[6] Γιάννης Χουβαρδάς, «Σημειώσεις του σκηνοθέτη για τη "Σονάτα"», στο πρόγραμμα της θεατρικής παράστασης *Η σονάτα των φαντασμάτων* του Αύγουστου Στρίντμπεργκ, Εθνικό Θέατρο, Κεντρική Σκηνή, χειμώνας 1986, [χ.σ.].

την τελευταία παράσταση του Θεατρικού Οργανισμού Εποχή, η οποία ανέβηκε το 1989, θέτει ένα παραλληλισμό του έργου και της θεατρικής τέχνης με τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο, την οποία ονομάζει ιστορική, καθώς ανθρώπινες κοινωνίες, εθνικά σύνολα, ομάδες και άτομα αναγκάζονται να επαναπροσδιορίσουν το στίγμα τους, να ανιχνεύσουν την ταυτότητά τους. Με ένα παράλληλο της αμήχανης πολιτικής οικονομικής περιόδου, κατά την οποία γράφτηκε το έργο (1932) που οδήγησε σε μια αιματηρή πραγματικότητα, με τη σύγχρονή του αμήχανη πραγματικότητα της πτώσης του τείχους και των επαναπροσδιορισμών που αυτή επέφερε, ο Παπαβασιλείου περνάει με μια αλυσιδωτή σύνδεση των ιστορικών γεγονότων μέχρι την εποχή της παράστασης, παρουσιάζοντας την κρίση ταυτότητας ως θεμελιακό αξίωμα: «Τόσο φαίνεται πως αληθεύει για τον κόσμο, όσο και για τον άνθρωπο (και το θεατρικό πλάσμα): Υπάρχω μόνο ρωτώντας "ποιος είμαι". Και στην ερώτηση αυτή δεν χωράει απάντηση. Είμαι αυτή η ερώτηση».[7] Σύμφωνα με τον σκηνοθέτη, η κεντρική ηρωίδα δεν διέρχεται κρίση, είναι η κρίση, υπάρχει ως κρίση, δεν σχετίζεται με το παθολογικό αλλά με το οντολογικό. Ο Παπαβασιλείου κλείνει το σημείωμά του υπογραμμίζοντας πως «ο ηθοποιός είναι το χρονικό της εποχής του. [...] Μόνο ο ηθοποιός μπορεί να πει είμαι η στάχτη των στιγμών μου». Το σημείωμά του λειτουργεί ως κοινωνικό και πολιτικό σχόλιο, από το οποίο υμνείται η μόνη πραγματικότητα του θεάτρου, η σκηνική θνητή πραγματικότητα.

Ο Γιώργος Λαζάνης, στο πρόγραμμα της παράστασης του έργου του Τσέχωφ *Οι τρεις αδελφές*, που ανέβηκε στο Υπόγειο του Θέατρου Τέχνης το 1998, γράφει ένα σύντομο σημείωμα, στο οποίο εξηγεί την αντίστροφη δουλειά που χρειάστηκε να κάνουν οι ηθοποιοί για να προσεγγίσουν τους ρόλους, καθώς, όπως γράφει, η ταύτιση με τους ρόλους υπήρξε ακαριαία και χρειάστηκε να πάρουν αποστάσεις για να ερμηνεύσουν το έργο. «Από τις πρώτες πρόβες των *Τριών Αδελφών*, το κείμενο λειτούργησε στους ηθοποιούς σαν καταλύτης. Άφησαν νωρίς τις καρέκλες της ανάγνωσης και με το κείμενο στο χέρι άρχισαν να αυτοσχεδιάζουν και να τολμούν, πράγμα που για να συμβεί συνήθως απαιτείται κόπος και επιμονή. Χρειάστηκε να γίνει η αντίθετη κίνηση από αυτή που γίνεται συνήθως. Να πάρουμε αποστάσεις από το έργο».[8] Στο σημείωμα διαγράφεται μέσα από λέξεις κλειδιά η πορεία της πρόβας και διαφαίνεται με την πρώτη ανάγνωση δίπλα στην ερμηνεία των βασικών νοηματικών γραμμών του έργου η εξελικτική διαδικασία.

Το 1998 ο Δημήτρης Μαυρίκιος ανέβασε στο θέατρο Εμπρός τον *Γυάλινο κόσμο* του Τένεσσυ Ουίλλιαμς. Ο σκηνοθέτης στο σημείωμά του διευκρινίζει πως ο Τομ, ο οποίος δηλώνει ότι το έργο αναπαράγει ένα κομμάτι της ζωής του, είναι εκείνος που «υποδεικνύει το μορφολογικό και αισθητικό πλαίσιο μέσα στο οποίο οφείλει να κινηθεί η σκηνοθεσία».[9] Ο Μαυρίκιος περιγράφει πώς η εκκίνηση της σκηνοθετικής απόπειράς του και της συνεργασίας του με τους ηθοποιούς της παράστασης συνετελέσθη χάρη στην αποκάλυψη του χώρου του Εμπρός, που τον χαρακτηρίζει ως ιδανικό για τα δύο επίπεδα του έργου. «Ο χώρος λες και δεν περιοριζόταν στη μοναδική για το έργο υλική, αισθητική, τοπογραφική του υπόσταση· άρχισε από μόνος του να επικαλείται τις μορφές που ήθελε να τον κατοικήσουν: σαν να απαιτούσε τους δικούς

[7] Βασίλης Παπαβασιλείου, «Στους ηθοποιούς», στο πρόγραμμα της θεατρικής παράστασης *Να βρεις τον εαυτό σου* του Λουίτζι Πιραντέλλο, Θεατρικός Οργανισμός Εποχή, Θέατρο Πορεία, χειμώνας 1989-1990, [χ.σ.].

[8] Γιώργος Λαζάνης, «Ένα αιώνα πριν», στο πρόγραμμα της θεατρικής παράστασης *Οι τρεις αδελφές* του Άντον Τσέχωφ, Θέατρο Τέχνης, Υπόγειο – Πεσμαζόγλου, χειμώνας 1998, [χ.σ.].

[9] Δημήτρης Μαυρίκιος, «χ.τ.», στο πρόγραμμα της θεατρικής παράστασης *Ο γυάλινος κόσμος* του Tennessee Williams, Εμπρός, χειμώνας 1998, [χ.σ.].

του ανθρώπους από τον εντολοδόχο σκηνοθέτη».[10] Από την ατμόσφαιρα του χώρου και από τη συνομιλία του σκηνοθέτη με αυτόν προέκυψε η συνεργασία με τη Ράνια Οικονομίδου και με τους απόφοιτους της σχολής του Θεάτρου Εμπρός. Καθοριστική για τη σκηνοθετική γραμμή υπήρξε η επαφή του σκηνοθέτη με την πρώτη εκδοχή του έργου, στην οποία ο συγγραφέας αναφέρεται στη χρήση οθόνης, αφήνοντας την ελευθερία στον εκάστοτε σκηνοθέτη να τη χρησιμοποιήσει ανάλογα με τις δυνατότητές του ή σύμφωνα με τις οδηγίες του. Πρόκειται για μια προτροπή, που λειτούργησε ως δεύτερη κινητήρια ώθηση για τον σκηνοθέτη-κινηματογραφιστή Δημήτρη Μαυρίκιο. Το σημείωμα κλείνει με τον τρόπο που ανοίγει: Η σκηνοθετική προσέγγιση υπαγορεύτηκε από τον συγγραφέα, «από την αυτοβιογραφική δυναμική ενός έργου που ο συγγραφέας του το θέλει "έργο μνήμης", από τη θέση ότι η καταβύθιση στη μνήμη δεν μπορεί να δρομολογηθεί με όχημα το ρεαλισμό» με στόχο τη σκηνική πραγμάτωση ενός αυθεντικά βιωμένου παρελθόντος.

Ο Στάθης Λιβαθινός, είναι ένας από τους σκηνοθέτες που δεν συνηθίζει να γράφει σκηνοθετικά σημειώματα, όμως, στο πρόγραμμα της παράστασης *Αυτό που δεν τελειώνει*, που ανέβηκε το 2003 στο Εθνικό Θέατρο, γράφει ένα σημείωμα για να εξηγήσει τον τρόπο συλλογής και σύνθεσης των ποιημάτων που συνέθεσαν το κείμενο της παράστασης με μια περιγραφή που μοιάζει δαιδαλώδης:

> Συναντηθήκαμε με δύο χιλιάδες ποιήματα περίπου και μόνο η σκηνική οικονομία μας ανάγκασε να καταλήξουμε σε τριάντα τρία. [...] Πώς όμως, αποκτούν τα ποιήματα σκηνική μορφή, χωρίς να προδίδεται η ποίηση; Θ' απαντήσω με μια ιστορία. Για τον ποιητή που έψαχνε παντού μια λέξη, που δεν την έβρισκε πουθενά και τελικά έμαθε πως αυτή η λέξη δεν είχε ακόμα ανακαλυφθεί, άρα έπρεπε ο ίδιος να την εφεύρει.[11]

Το συγκεκριμένο σημείωμα ουσιαστικά αποσκοπεί σε ένα είδος πληροφόρησης για τον τρόπο συλλογής και δραματοποίησης των ποιημάτων και ταυτόχρονα λειτουργεί ως απολογία για τους ποιητές που χάρισαν γενναιόδωρα τους στίχους τους αλλά δεν ακούστηκαν στην παράσταση. «Κι όμως, θα 'πρεπε όλοι να ακουστούν κι αυτό να μην τελειώνει...».[12]

Η σειρά των προγραμμάτων του Αμφι-Θεάτρου αποτελεί πάντα μια πλούσια πηγή συμπυκνωμένων πληροφοριών. Τα σημειώματα του Σπύρου Ευαγγελάτου σε αυτά αποτυπώνουν τη σκηνοθετική γραμμή ή μάλλον την οπτική του σκηνοθέτη και παρουσιάζουν συνοπτικά τη δραματολογική ανάλυση των έργων. Για παράδειγμα στο πρόγραμμα της *Τρικυμίας* του Σαίξπηρ, παράσταση που ανέβηκε το 2005, ο Ευαγγελάτος γράφει ένα κείμενο που ξεκινάει με τα υφολογικά στοιχεία του έργου πάνω στα οποία βασίζεται και η σκηνοθεσία.

> Το «μυστηριώδες» και σαγηνευτικό αυτό έργο αποπνέει, κατά τη γνώμη μας, μια ατμόσφαιρα πρώιμου ρομαντισμού. Όλη η σύλληψή μας στηρίζεται σ' αυτήν την πεποίθηση. [...] Αλλά, βέβαια, [...] ο ρομαντι-

[10] *Ό.π.*

[11] Στάθης Λιβαθινός, [χ.τ.], στο πρόγραμμα της θεατρικής παράστασης *Αυτό που δεν τελειώνει: Ελληνική ποίηση του 20ού αιώνα*, Εθνικό Θέατρο, Πειραματική Σκηνή, χειμώνας 2003, σ. 19.

[12] *Ό.π.*, σ. 20.

> σμός [...] δεν αποτελεί το μόνο υφολογικό στοιχείο. Ένα είδος αλλόκοτου ιμπρεσιονισμού φαίνεται να προβάλλει ιδιαίτερα στην περιγραφή των μαγικών ήχων και της μουσικής που συνοδεύουν το έργο.[13]

Το σημείωμά του αναπτύσσεται με μια υπέροχη σύντομη ανάλυση των χαρακτήρων και κλείνει σημειώνοντας ότι σύμφωνα με το ύφος της σκηνοθεσίας, τα κοστούμια «(πλην του Πρόσπερου) παραπέμπουν στις ρομαντικές πρώτες δεκαετίες του 19ου αιώνα· τα σκηνικά και η μουσική κινούνται ανάμεσα σε ονειρικό ιμπρεσιονισμό και αφαιρετικότητα». Πρόκειται για ένα σημείωμα που, παρά το πέρασμα του χρόνου, δίνει πάντα το στίγμα της παράστασης και τις αισθητικές αρχές πάνω στις οποίες αναπτύχθηκε η σκηνοθεσία.

Το δεύτερο κομμάτι που διερευνάται στην παρούσα εισήγηση είναι το πώς το οπτικό υλικό σε ένα πρόγραμμα εξελίσσεται με το πέρασμα του χρόνου, προσφέροντας πολύτιμες πληροφορίες για την παράσταση. Την εξελικτική πορεία των προγραμμάτων ακολουθεί και η οπτική τεκμηρίωση μέσα σε αυτά.

Πολύ νωρίς, από το 1901, εντοπίζεται θεατρικό πρόγραμμα του οποίου το εξώφυλλο φέρει το πορτρέτο της πρωταγωνίστριας. Πρόκειται για την παράσταση *της Λοκαντιέρας*, στη Νέα Σκηνή του Χρηστομάνου, της οποίας το εξώφυλλο του προγράμματος κοσμείται με το πορτρέτο της Ελένης Πασαγιάννη.[14] Γενικότερα, τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα συνηθίζεται η εικόνα στα θεατρικά προγράμματα, ως φωτογραφία που απεικονίζει το πορτρέτο του εκάστοτε συγγραφέα και των ηθοποιών.

Τη δεκαετία του ’30 εντοπίζουμε μια πλέον σύνθετη χρήση του οπτικού στοιχείου. Για παράδειγμα, στην παράσταση του έργου του Μάτεσι *Ο βασιλικός* του 1936, σε σκηνοθεσία του Δημήτρη Ροντήρη, βρίσκουμε την απεικόνιση μιας χειρόγραφης σελίδας από μετάφραση του Μάτεσι για το έργο του Τερέντιου *Η πεθερά*.[15] Το οπτικό στοιχείο φέρνει τον συγγραφέα κοντά στον αναγνώστη-θεατή παρουσιάζοντάς του ένα δείγμα της γραφής του. Στο ίδιο πρόγραμμα, σε ένα ανυπόγραφο θεωρητικό κείμενο σχετικά με τον Μάτεσι, συναντάμε τα συνήθη πορτρέτα των ηθοποιών[16] και, σε ένα δεύτερο θεωρητικό κείμενο που ακολουθεί σχετικό με το έργο, βλέπουμε μια χαλκογραφία εποχής,[17] που απεικονίζει τη Ζάκυνθο, καθώς και μια σύγχρονη της παράστασης φωτογραφία από δρόμο της Ζακύνθου.[18] Τα δύο αυτά στοιχεία μεταφέρουν τον αναγνώστη-θεατή στον δραματικό χώρο του έργου.

Μέσα στην ίδια δεκαετία το οπτικό στοιχείο διαφοροποιείται. Η φωτογραφία δεν απεικονίζει πλέον μόνο τα πορτρέτα των ηθοποιών αλλά τους ηθοποιούς στον ρόλο τους. Για παράδειγμα, σε όλο το πρόγραμμα της παράστασης του 1937, του έργου *Ρωμαίος και Ιουλιέτα*, σε σκηνοθεσία του Δημήτρη Ροντήρη, βλέπουμε πλέον όχι μόνο πορτρέτα αλλά και ολόσωμες

[13] Σπύρος Ευαγγελάτος, [χ.τ.], στο πρόγραμμα της θεατρικής παράστασης *Τρικυμία* του Ουίλλιαμ Σαίξπηρ, Αμφι-Θέατρο, χειμώνας 2005, *σσ.* 4-5.

[14] Θεατρικό πρόγραμμα της παράστασης *Λοκαντιέρα* του Κάρλου Γολδόνη, σκην. Κ. Χρηστομάνου, Νέα Σκηνή, χειμώνας 1901.

[15] Θεατρικό πρόγραμμα της παράστασης *Ο βασιλικός* του Αντώνιου Μάτεσι, σκην. Δ. Ροντήρης, Εθνικό Θέατρο, Κεντρική Σκηνή, χειμώνας 1935, *σ.* 5.

[16] *Ό.π.*, *σσ.* 7, 9, 11, 13, 15.

[17] *Ό.π.*, *σ.* 17.

[18] *Ό.π.*, *σ.* 19.

φωτογραφίες των ηθοποιών με τα κοστούμια τους, σε πόζες ή εκφράσεις που αποδίδουν μια πρώτη αίσθηση για τα πρόσωπα του έργου.[19]

Τη δεκαετία του '40 το οπτικό στοιχείο ενισχύεται, αποκαλύπτοντας περισσότερες πληροφορίες για το παραστασιακό γεγονός. Βρίσκουμε πλέον στα προγράμματα απεικονίσεις ζωγραφικών ή πλαστικών μακετών, όπως για παράδειγμα στα προγράμματα των παραστάσεων του Εθνικού Θεάτρου *Ο επιθεωρητής* του Γκόγκολ το 1946, σε σκηνοθεσία Σωκράτη Καραντινού και Αντώνη Κριεζή και σκηνογραφία Γιώργου Βακαλό,[20] και *Ορέστεια* του Αισχύλου το 1949, σε σκηνοθεσία Δημήτρη Ροντήρη και σκηνογραφία Κλεόβουλου Κλώνη.[21] Σταδιακά, εκτός από τις μακέτες των σκηνικών, αρχίζουν να εμφανίζονται στα θεατρικά προγράμματα και άλλα στοιχεία όψεως, όπως οι μακέτες του ενδυματολόγου και οι φωτογραφίες από τις πρόβες. Για παράδειγμα, στο πρόγραμμα του έργου του Μολιέρου *Ο μισάνθρωπος*, που ανέβηκε στο Εθνικό Θέατρο το 1971, σε σκηνοθεσία Σπύρου Ευαγγελάτου, ενσωματώθηκαν μακέτες σκηνικών-κοστουμιών αλλά και φωτογραφίες από την πρόβα χωρίς τα κοστούμια της παράστασης.[22]

Σε μια ακόμα πιο πρωτότυπη εκδοχή της παρουσίασης των σκηνικών, το πρόγραμμα της παράστασης του έργου του Αύγουστου Στρίντμπεργκ *Όνειρο*, που ανέβηκε σε σκηνοθεσία Στάθη Λιβαθινού το 2005 στο Εθνικό Θέατρο, παρουσιάζει κάποια από τα πρόχειρα σχέδια με τις χειρόγραφες σημειώσεις του σκηνογράφου-ενδυματολόγου Αλέκου Λεβίδη αλλά και τις ζωγραφικές μακέτες του με τα σχόλιά του και τις μετρήσεις του για την εφαρμογή.[23]

Πολύ χρήσιμη πηγή οπτικών τεκμηρίων στα προγράμματα σημαντικών θιάσων είναι και οι φωτογραφίες αυτοαναφοράς, δηλαδή η ενσωμάτωση φωτογραφιών από παλιότερες παραστάσεις του θιάσου σε έργα του εκάστοτε συγγραφέα. Αυτή η χρήση των φωτογραφιών συνηθίζεται στα προγράμματα του Θεάτρου Τέχνης. Για παράδειγμα, στο πρόγραμμα από την παράσταση του έργου του Πιραντέλλο *Έτσι είναι αν έτσι νομίζετε* του 1967, υπάρχουν φωτογραφίες από όλες τις προηγούμενες παραστάσεις των έργων του Πιραντέλλο στο Θέατρο Τέχνης αλλά και από τον *Ερρίκο Δ΄* που είχε σκηνοθετήσει ο Κουν στο Εθνικό Θέατρο το 1950.[24] Παρατηρείται επίσης μια τάση για ενσωμάτωση φωτογραφιών στην παραστασιογραφία του έργου μέσα στο πρόγραμμα.

Με το πέρασμα του χρόνου, οι φωτογραφίες των προβών γίνονται αντιπροσωπευτικές της παράστασης. Από το physique, την έκφραση, την κίνηση κάθε ηθοποιού μέχρι τα κοστούμια και τα σκηνικά, μπορούμε να αντιληφθούμε πώς «εικονογραφεί» ο σκηνοθέτης, σε συνεργασία με τον σκηνογράφο και τον ενδυματολόγο, τον εκάστοτε χαρακτήρα και την ατμόσφαιρα του έργου. Μια αντιπροσωπευτική τέτοια απεικόνιση βλέπουμε για παράδειγμα στο πρόγραμμα της παράστασης του έργου *Ερρίκος Δ΄* του Λουίτζι Πιραντέλλο, που ανέβηκε το 2006 στο Εθνικό Θέατρο, σε σκηνοθεσία Δημήτρη Μαυρίκιου. Η αποτύπωση της κίνησης, της έκφρασης,

[19] Θεατρικό πρόγραμμα της παράστασης *Ρωμαίος και Ιουλιέτα* του Ουίλιαμ Σαίξπηρ, σκην. Δ. Ροντήρης, Εθνικό Θέατρο, Κεντρική Σκηνή, χειμώνας 1937, σσ. 2, 3, 5, 6, 7, 9, 11, 12.

[20] Θεατρικό πρόγραμμα της παράστασης *Ο επιθεωρητής* του Νικόλαου Γκόγκολ, σκην. Σ. Καραντινός – Α. Κριεζής, Εθνικό Θέατρο, Θερινή Σκηνή, καλοκαίρι 1946, σσ. 13, 15.

[21] Θεατρικό πρόγραμμα της παράστασης *Ορέστεια: Αγαμέμνων* του Αισχύλου, σκην. Δ. Ροντήρης, Εθνικό Θέατρο, Κεντρική Σκηνή, χειμώνας 1949, σ. 15.

[22] Θεατρικό πρόγραμμα της παράστασης *Ο μισάνθρωπος* του Μολιέρου, σκην. Σ. Ευαγγελάτος, Εθνικό Θέατρο, Κεντρική Σκηνή, χειμώνας 1971, σ. 19.

[23] Θεατρικό πρόγραμμα της παράστασης *Όνειρο* του Αουγκούστ Στρίντμπεργκ, σκην. Στάθης Λιβαθινός, Εθνικό Θέατρο, Πειραματική Σκηνή, χειμώνας 2005, [χ.σ.].

[24] Θεατρικό πρόγραμμα της παράστασης *Έτσι είναι αν έτσι νομίζετε* του Λουίτζι Πιραντέλλο, σκην. Κάρολος Κουν, Θέατρο Τέχνης, 1967, [χ.σ.].

του σκηνικού στις φωτογραφίες του προγράμματος μετέφεραν με ακρίβεια τόσο την αισθητική γραμμή της παράστασης όσο και τη δυναμική της.[25]

Ο Λευτέρης Βογιατζής επέλεξε να εντάξει στο πρόγραμμα της παράστασης του έργου του Γιώργου Διαλεγμένου *Η νύχτα της κουκουβάγιας* μια σειρά φωτογραφιών, οι οποίες δεν σχετίζονται άμεσα με την παράσταση, με τον σκηνικό χώρο ή με τον συγγραφέα, αλλά αποτέλεσαν πηγή έμπνευσης για τον σκηνοθέτη. Τις παραθέτει μάλιστα με χειρόγραφες σημειώσεις που αφορούν στο έργο και στα πρόσωπά του, συνδέοντας το θεατή-αναγνώστη με το πεδίο της έρευνας και της έμπνευσης του σκηνοθέτη.[26]

Τα οπτικά τεκμήρια που παρατίθενται στα θεατρικά προγράμματα έχουν λοιπόν μια σαφώς εξελικτική πορεία, που διαγράφεται σε μια ανάπτυξη από το πορτρέτο του ηθοποιού, στον ρόλο, στην ερμηνεία, στα στοιχεία της όψεως, σε εικόνες που συνδέουν το έργο με την εποχή του ή με τον δραματικό χώρο, αλλά ακόμη και σε εικόνες που λειτουργούν ως πηγή έμπνευσης για τον σκηνοθέτη. Δίπλα σε αυτή τη λειτουργία, η εικόνα, η φωτογραφία συμπληρώνει οπτικά την παραστασιογραφία ή το ρεπερτόριο των θιάσων, προβάλλοντας την εξέλιξη της σκηνικής τέχνης.

Πέρα από την εξέταση των συγκεκριμένων τεκμηρίων από την πλευρά του ερευνητή και τη θεώρησή του ως θεατρολογική πηγή, τα θεατρικά προγράμματα, τα σκηνοθετικά σημειώματα και τα οπτικά στοιχεία μέσα σε αυτά, στα χέρια του θεατή, λειτουργούν, πριν ή κατά τη διάρκεια της παράστασης, ως οδηγοί και, μετά το πέρας της, ως ενθύμια που κινητοποιούν τη θύμηση μιας συναισθηματικής μέθεξης, ενός παρελθόντος βιωμένου μέσα από τη σκηνική πράξη.

[25] Θεατρικό πρόγραμμα της παράστασης *Ερρίκος Δ΄* του Λουίτζι Πιραντέλλο, σκην. Δημήτρης Μαυρίκιος, Εθνικό Θέατρο, Σκηνή Κοτοπούλη Ρεξ, χειμώνας 2006, [χ.σ].

[26] Θεατρικό πρόγραμμα της παράστασης *Η νύχτα της κουκουβάγιας* του Γιώργου Διαλεγμένου, σκην. Λ. Βογιατζής, Νέα Σκηνή, 1998, σσ. 77-91.

Ειδικά θέματα

ΑΝΘΗ Γ. ΧΟΤΖΑΚΟΓΛΟΥ

Ο βλαξ υπηρέτης του Δ. Μαριδάκη: Η πρώτη (;) έκδοση κειμένου του ελληνικού θεάτρου ανδρεικέλων (Φασουλή)

Τη συγγραφική υπογραφή «Δημοσθένης Σ. Μαριδάκης, ταχυδακτυλουργός» φέρει το θεατρικό έργο *Ο Βλαξ υπηρέτης* (1878) (Εικ. 1).[1] Στα ερωτήματα ποιος ήταν ο Δημοσθένης Σ. Μαριδάκης, που, αν και υπέγραφε ως ταχυδακτυλουργός, ενεπλάκη με το θέατρο, ποιο το περιεχόμενο και η αξία του άγνωστου θεατρικού πονήματός του και ποια η θεατρική συνεισφορά του τυπογραφείου του Ρενιέρη Πρίντεζη, θα επιχειρήσουμε να απαντήσουμε παρακάτω.

Ο Δ. Μαριδάκης δεν είναι άγνωστος στους παροικούντες στην Ιερουσαλήμ του θεάτρου ανδρεικέλων (Φασουλή). Μέχρι πρόσφατα, ήταν γνωστό πως ο «Δ.» ή «Δημ.» Μαριδάκης, που εικαζόταν πως θα ονομαζόταν Δημήτριος ή Δημοσθένης, ήταν δάσκαλος του δημοφιλούς ανδρεικελοπαίκτη Χρήστου Κονιτσιώτη[2] και περιόδευε και ο ίδιος δίνοντας παραστάσεις με ανδρείκελά του.[3] Τα τελευταία χρόνια έχει τεκμηριωθεί πως, εκτός από τις παραστάσεις ανδρεικέλων, μάλλον σε πρότερη χρονική περίοδο, δραστηριοποιούνταν ως ταχυδακτυλουργός με το καλλιτεχνικό όνομα De Maredik.[4] Επίσης ήταν –ήσσονος μάλλον αξίας– ηθοποιός, ενώ είχε και φήμη δραματουργού, καθώς στην πένα του αποδίδονταν τουλάχιστον επτά ή οκτώ θεατρικά έργα, που θεωρείτο ότι λανθάνουν.[5]

---

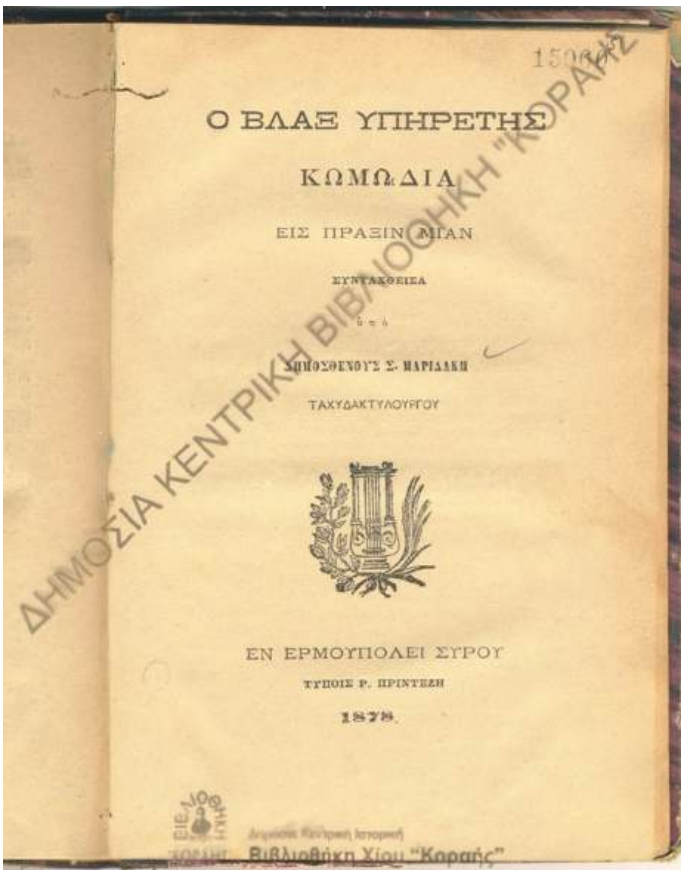
[1] Δημοσθένης Μαριδάκης, *Ὁ βλὰξ ὑπηρέτης:* κωμῳδία εἰς πρᾶξιν μίαν. Συνταχθεῖσα ὑπὸ Δημοσθένους Σ. Μαριδάκη Ταχυδακτυλουργοῦ, Ἐν Ἑρμουπόλει Σύρου, Τύποις Ρ. Πρίντεζη, 1878.

[2] Ν. Ι. Λ. [Ν. Ι. Λάσκαρης], λήμμα «Κονιτσιώτης, Χρῖστος», στον τόμο: Παύλος Δρανδάκης (επιμ.), *Μεγάλη Ἑλληνική Ἐγκυκλοπαίδεια*, τόμ. 14, Ἀθήναι, Ὁ Φοίνιξ, 1957[2] (1934[1]), σ. 818.

[3] Το εκτενέστερο μάλλον εντοπισμένο δημοσίευμα για τον Δ. Μαριδάκη, παρά τις ανακρίβειές του, είναι αυτό του Τιμολέοντα Σταθόπουλου. Βλ. Τιμολέων Σταθόπουλος, «Ξύλινη Καλλιτεχνία», εφ. *Ακρόπολις* (Αθήνα), φ. 8658, 23.5.1906, σ. 1.

[4] Θόδωρος 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 Σύρου – Αύγουστος 1994*, Αθήνα, Κ.Ν.Ε. Ε.Ι.Ε., 1996, σσ. 227-245, και ειδικά σ. 227, καθώς και Μιχαήλ Δήμου, *Η θεατρική ζωή και κίνηση στην Ερμούπολη της Σύρου κατά τον 19ο αιώνα: 1826-1900* (*Τάσεις, επιλογές και μεθοδεύσεις της θεατρικής ζωής)*, 3 τόμοι, Αθήνα, ΕΚΠΑ (διδ/κή διατριβή) [2001], τόμ. Β΄ (1870-1900), σ. 931, passim. Η έρευνα στον Τύπο αποκαλύπτει πάντως ότι ομοίως με τον Δ. Μαριδάκη, τις τέχνες ανδρεικέλων και ταχυδακτυλουργίας εξασκούσε και ο Ιωάννης Σαριδάκης με τη συνδρομή της συζύγου του, Ελισάβετ, παρουσιάζοντας διπλά θεάματα και στην Αθήνα του 1901. Βλ. ενδεικτικά <Δημόσια θεάματα>, εφ. *Σκρὶπ* (Ἀθήναι), 18.6.1901, σ. 3 και 18.7.1901, σ. 3.

[5] Θόδωρος Χατζηπανταζής, «Το λαϊκό Κουκλοθέατρο του Φασουλή», στον τόμο: *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως: το χρονικό της ανάπτυξης του ελληνικού επαγγελματικού Θεάτρου στο ευρύτερο πλαίσιο της Ανατολικής Μεσογείου, από την ίδρυση του ανεξάρτητου κράτους ως τη μικρασιατική καταστροφή*



Εικ. 1. Εσώφυλλο του *Βλάκα υπηρέτη* (1878) του Δ. Μαριδάκη, της πρώτης δηλαδή έκδοσης σεναρίου Θεάτρου ανδρεικέλων (Φασουλή) / © 2016 Δ.Κ.Ι. Βιβλιοθήκη Χίου «Κοραής», Χίος.

Γνωρίζοντας πως έλκυε την καταγωγή του από τη Σύρο, η έρευνά μας επικεντρώθηκε στην Ερμούπολη, με βάση το παράρτημα Κυκλάδων των Γενικών Αρχείων του Κράτους,[6] φέρνοντας στο φως απαντήσεις σε ερωτήματα που συνδέονταν κυρίως με τη βιογραφία και εν μέρει την εργογραφία του.

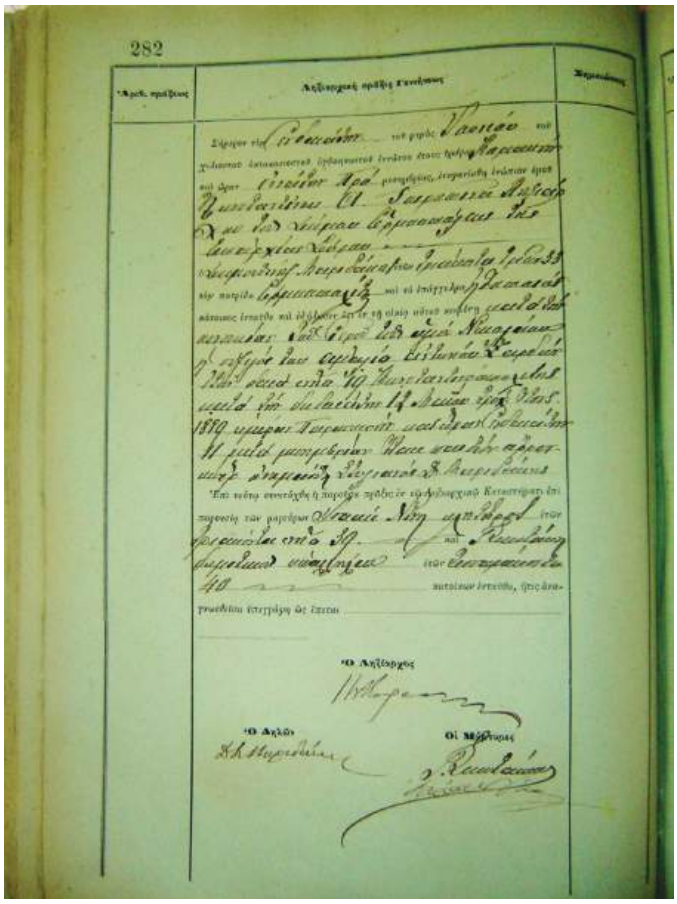
Έτσι, απαντήσεις στο ερώτημα ποιος ήταν ο «Δ.» Μαριδάκης έδωσαν ποικίλα σχετικά δημοτικά και εκκλησιαστικά αρχεία που εντοπίστηκαν.[7] Από τα Μητρώα αρρένων του δήμου

(Παράρτημα: κίνηση ελληνικών θιάσων 1876-1897), τόμ. Β1-2, Ηράκλειο, Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2012, σσ. 199-213, και ειδικά σ. 204, και Ανώνυμος, «†Δ. Μαριδάκης», *Δελτίον Συλλόγου Ελλήνων Ηθοποιών* (Εν Αθήναις) 7, Μάιος 1908, σ. 4. Επίσης, Απόστολος Μαγουλιώτης, *Ιστορία του Νεοελληνικού Κουκλοθεάτρου 1870-1938*, Αθήνα, Παπαζήσης, 2012, σ. 236. Άγνωστο παραμένει ωστόσο εάν ο Δ. Μαριδάκης ήταν μέλος του Συνδέσμου δραματικών συγγραφέων (ίδρ. 1894). Βλ. αναλυτικά Κωνσταντίνα Γεωργιάδη, «Ο Σύνδεσμος των δραματικών συγγραφέων και τα δικαιώματα στο θέατρο», στον τόμο: Αντώνης Γλυτζουρής, Κωνσταντίνα Γεωργιάδη (επιμ.), *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό θέατρο από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή. Πρακτικά του Γ΄ πανελληνίου θεατρολογικού συνεδρίου, αφιερωμένου στον Θ. Χατζηπανταζή*. Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 2010, σσ. 201-210.

[6] Προηγούμενη έρευνα του Μάνου Ελευθερίου στα σημερινά Γ.Α.Κ. Σύρου για τον Δ. Μαριδάκη δεν είχε αποφέρει τα επιθυμητά αποτελέσματα: «Στο ιστορικό Αρχείο Ερμούπολης δεν υπάρχει καταχωρισμένος. Ένας Δημ. Μαριδάκης εμφανίζεται μόνο, γεωργός, στα 1858, κι ένας Κωνσταντίνος στα 1834, 36 χρονών». Βλ. Μάνος Ελευθερίου (επιμ.), *Το Θέατρο στην Ερμούπολη τον εικοστό αιώνα*, τόμ. Γ΄ 1907-1912, Σύρος, Δήμος Ερμούπολης, 1998, σ. 68.

[7] Βλ. αναλυτικά Ανθή Χοτζάκογλου, «Σκιαγραφώντας τον Συριανό καλλιτέχνη Δ. Μαριδάκη», στον τόμο: *Επετηρίς Εταιρείας Κυκλαδικών Μελετών* ΚΒ΄ (2015-2017), «Πρακτικά του Γ΄ Διεθνούς Κυκλαδολογικού Συ-

Ερμουπόλεως προέκυψε πως ο Δημοσθένης Μαριδάκης γεννήθηκε στα 1857 ή 1858 και ηταν υιός του δικηγόρου Στυλιανού Α. Μαριδάκη, που εγκαταστάθηκε στη Σύρο ερχόμενος από την Κρήτη. Αν και ο Δ. Μαριδάκης σε παλαιότερα έγγραφα υπέγραφε ως υπάλληλος, στη ληξιαρχική πράξη γεννήσεως (1889) του δικού του υιού (Εικ. 2), δήλωνε ως επάγγελμα «ηθοποιός». Ήταν Χριστιανός ορθόδοξος και διέμενε στη συνοικία του Αγίου Νικολάου, κοντά στα Βαπόρια. Η τελευταία πληροφορία επιβεβαιώθηκε από μαθητολόγια του Α΄ Δημοτικού Σχολείου Ερμουπόλεως και από μεταγενέστερα εκκλησιαστικά αρχεία, μέσω των οποίων πιστοποιήθηκε η βάπτιση του υιού του, στον Ιερό Ναό Αγίου Νικολάου. Φαίνεται πως είχε τελέσει δύο γάμους, εκ των οποίων ο δεύτερος με την κωνσταντινοπολίτισσα Αμαλία ή Αιμιλία Ξαρδών, με την οποία απέκτησε τον παραπάνω υιό, του οποίου ωστόσο τα ίχνη γρήγορα χάνονται.


282

Εικ. 2. Ληξιαρχική πράξη γεννήσεως (1889) υιού του Δ. Μαριδάκη, ο οποίος την υπογράφει ως «ηθοποιός» / Αρχείο Γ.Α.Κ. Κυκλάδων – Φωτογραφία Α. Χοτζάκογλου.

Μέσω του Τύπου των απανταχού Ελλήνων και της βιβλιογραφίας πιστοποιείται η καλλιτεχνική του δραστηριότητα σε Σύρο (1875-6 κ.εξ.), Κρήτη (1875;), Τήνο (1889), Θήρα (1889), Βόλο (1889;, 1892 κ.εξ.), Κύπρο (1893 κ.εξ.),[8] Σμύρνη (1894), Αθήνα (1905 κ.εξ.), Λουτράκι (1905 κ.εξ.), Χίο (1898;), Αλεξάνδρεια (1899 κ.εξ.),[9] ενώ σε κυπριακή εφημερίδα αναγγέλλεται ο θάνατός του (1908) εν Κύπρω,[10] πιθανώς κατά τη διάρκεια καλλιτεχνικής περιοδείας του, μεγαλοβδομάδα, εν μέσω

νεδρίου ‘Οι Κυκλάδες στη Διαχρονία: Χώρος-Άνθρωποι, Ερμούπολις Σύρου 25-28 Μαΐου 2016», Αθήνα 2021, σσ. 187-205. Τα δημοτικά αρχεία εντοπίστηκαν στα Γ.Α.Κ. Σύρου, ενώ τα σχετικά εκκλησιαστικά στον Ι. Ν. Αγίου Νικολάου Ερμουπόλεως. Για την πρόσβαση στα πρώτα, ευχαριστίες οφείλονται στη Διεύθυνση και το προσωπικό των Γ.Α.Κ. Σύρου, ενώ, για τα δεύτερα, στον αρχιμανδρίτη Βενέδικτο Φραγκογιάννη.

[8] Για τις εν Κύπρω παραστάσεις του, βλ. Κωνσταντίνος Γ. Γιαγκουλλής, *Το Θέατρο Σκιών της Κύπρου. Το Κουκλοθέατρο και η Ταχυδακτυλουργία μέσα από τα κείμενα και τις αφηγήσεις των καλλιτεχνών και τον Τύπο της εποχής (1894-2009)*, Λευκωσία, Theopress, 2009, σσ. 209-220, και Ανθή Χοτζάκογλου, *Το ελληνικό και τουρκικό θέατρο σκιών και κούκλας στην Κωνσταντινούπολη, τη Σμύρνη (1817-1931/2) και στην Κύπρο (1893-1931)*, ΕΚΠΑ (διδακτορική διατριβή) 2024.

[9] Οι χρονολογίες που σημειώνονται είναι ενδεικτικές, καθώς είναι αυτές που έχουν μέχρι στιγμής επιβεβαιωθεί, ενώ περαιτέρω αποδελτίωση του Τύπου δεν αποκλείεται να επιφέρει τροποποιήσεις. Η Χίος αναφέρεται αφενός λόγω εύρεσης ανιτύπου του *Βλάκα ὑπηρέτη* εκεί, αφετέρου βάσει δύο –κάπως ασαφών– αναφορών. Για την πρώτη, βλ. Γιαγκουλλής, *Το Θέατρο Σκιών της Κύπρου*, σ. 216, ενώ για τη δεύτερη Κώστας Α. Πιλαβάκης, *Η Λεμεσός σ’ άλλους καιρούς*, Λεμεσός, Ονησίλος, [2]1997, σ. 194.

[10] Ανώνυμος, <Νεκρολογίες>, εφ. *Νέον Έθνος* (Λάρνακα), 19/2.4.1908, φ. 753, σ. 1.

επιδημίας μηνιγγίτιδας.

Επιχειρώντας το άνοιγμα της «βεντάλιας» της έρευνας, συνδυάστηκαν στοιχεία από τον Τύπο για τους σταθμούς των περιοδειών με έρευνα σε τοπικές βιβλιοθήκες προς αναζήτηση τυχόν πονημάτων του. Έτσι, εντοπίστηκαν εν τέλει τρία από αυτά, που είχαν εκδοθεί στα τέλη του 19ου αιώνα. Το πρώτο χρονικά είναι το θεατρικό έργο *Ο βλαξ υπηρέτης*, που εκδόθηκε (Ερμούπολη, 1878) από το τυπογραφείο του Ρ. Πρίντεζη. Εντοπίστηκε ένα μόνο αντίτυπό του, στη δημόσια κεντρική βιβλιοθήκη Χίου «Κοραής».[11] Βρέθηκε δε συσταχωμένο με άλλα έξι θεατρικά έργα και φέρεται να είχε αγοραστεί από ανώνυμο πωλητή στα 1931.[12] Ακολουθεί το δραματοποιημένο διήγημα *Οἱ ἄγνωστοι συγγενείς*, που ο Δ. Μαριδάκης φέρεται να συνέγραψε με τον –άγνωστό μας βιβλιογραφικά– Μ. Τύμπα και κυκλοφόρησε από το τυπογραφείο της «Προόδου», έναν χρόνο μετά (1879), επίσης στην Ερμούπολη.[13] Εντοπίστηκε ομοίως ένα μόνο αντίτυπό του, στη βιβλιοθήκη Σταύρου Ι. Βαφία, στην Ερμούπολη. Τέλος, ο τρίτος και τελευταίος τίτλος που εντοπίστηκε με συγγραφική υπογραφή του Δ. Μαριδάκη είναι η *Φιλόστοργος μήτηρ*, που τυπώθηκε (1889) επίσης στις Κυκλάδες, αυτή τη φορά όμως στη Θήρα.[14] Αντίτυπά της εντοπίστηκαν στη κεντρική Δημοτική Βιβλιοθήκη Θεσσαλονίκης και στη συλλογή Μ. Χαριτάτου στο ΕΛΙΑ-ΜΙΕΤ (Αθήνα). Το κείμενό της ταυτίστηκε πρόσφατα με το δημοφιλές έργο ανδρεικέλων και θεάτρου σκιών *Το ναυάγιον της πτωχής Μαρίας*, αποκαλύπτοντας ακόμα μία πτυχή της συνάφειας των δύο θεαμάτων μικροθεάτρου.[15]

Επιστρέφοντας στην παλαιότερη εντοπισμένη έκδοση και έχοντας ανά χείρας το σπάνιο αντίτυπο του *Βλάκα υπηρέτη*, διαπιστώνει κανείς πως πρόκειται για ένα εικοσιτετρασέλιδο βιβλίο, σχήματος 4ου (34x25εκ.). Η έκδοση δεν περιέχει εικόνες, με εξαίρεση το χαρακτηριστικό –για τις θεατρικές εκδόσεις– σκίτσο μιας άρπας εν μέσω φυτικού διακόσμου στο εσώφυλλό της. Δεν φέρει υπογραφή ή σφραγίδα του συγγραφέα, όπως μεταγενέστερα πονήματά του,[16]

---

[11] Ευχαριστίες οφείλονται στην Πόπη Πολέμη, που λόγω παλαιότερης αυτοψίας της μου παρείχε την επιπλέον πληροφορία συστάχωσης του έργου στον τόμο 15060(5) της Δημόσιας Κεντρικής Ιστορικής Βιβλιοθήκης Χίου «Αδ. Κοραής», χάρη στην οποία εν τέλει εντοπίσθηκε, παρά τη μη καταλογογράφησή του μέσω ΑΒΕΚΤ. Για το αντίγραφο που έθεσαν στη διάθεσή μου, ευχαριστίες οφείλονται στη διοίκηση και το προσωπικό της βιβλιοθήκης, και ειδικά στην Ά. Χαζίρη, που ανταποκρίθηκε άμεσα στο αίτημά μου.

[12] Πρόκειται για τα: Νόττα, *Ἡ δοξομανὴς*, Γ. Μ. Ζαδέ, *Ἡ πτώσις τοῦ Βυζαντίου*, Π. Μπωμαρσέ, *Ὁ κουρεὺς τῆς Σεβίλλης*, Ἑρ. & Φερδ. Δουγὲ, *Ὁ ἀπολεσθεὶς παράδεισος*, Νόττα, *Ἡ φιλάρεσκος γυνὴ*, Στ. Ξένου, *Ἡ καταστροφὴ τῶν γενίτσαρων*.

[13] Δ. Μαριδάκης, Μ. Τύμπας, *Οἱ ἄγνωστοι συγγενεῖς: ἱστορικὸν διήγημα τοῦ 1816 μέχρι 1835*. Δραματοποιηθὲν ὑπὸ τῶν D.S.M. καὶ M.T. Εἰς πράξεις ἕξ μετὰ προλόγου. Ἐκδίδοται ὑπὸ Δημοσθένους Μαριδάκη καὶ Μιχαὴλ Τύμπα, Ἐν Ἑρμουπόλει, Ἐκ τοῦ Τυπογραφείου τῆς «Προόδου» τῶν ἀδελφῶν Καμπάνη, 1879. Τα μόνα μάλλον σχετικά στοιχεία που εντοπίσθηκαν για τον Μ. Τύμπα σε Αρχεία του Δήμου Ερμούπολης αφορούν σε κάποιον Μιχαήλ Τύμπα (γέν. 1862), υιό του πολύτεκνου τελωνοϋπαλλήλου Μαργαρίτη Τύμπα. Ας σημειωθεί πάντως εδώ πως κάποιος Κωνσταντίνος Δ. Τύμπας παρουσιάζεται ως μεταφραστής δύο γαλλικών μυθιστορημάτων (εκδ. Ερμούπολη 1841 και 1849), ενώ αργότερα εκδίδεται (Ερμούπολη, 1877) και ένα πρωτότυπο διήγημα κάποιου Πάνου Μ. Τύμπα.

[14] Δ. Σ. Μαριδάκης, *Ἡ φιλόστοργος μήτηρ: δράμα οἰκογενειακὸν εἰς πράξεις τρεῖς καὶ εἰκόνας ἕξ*, Ἐν Θήρα, Ἐκ τοῦ Τυπογραφείου τῆς «Θήρας», 1889.

[15] Ανθή Χοτζάκογλου, «Από τη *Φιλόστοργο μητέρα* στο *Ναυάγιο της πτωχής Μαρίας* του Δημοσθένη Μαριδάκη: από τη σκηνή στον μπερντέ», *Παράβασις*, τόμ. 16, 2018, σσ. 261-308. Για αναγγελίες της παράστασης του Μαριδάκη, βλ. ενδεικτικά <ΘΕΑΤΡΑ>, «ΠΛΑΤ. ΚΟΥΜΟΥΝΔΟΥΡΟΥ», εφ. *Ἑστία* (Αθήναι), 2.6.1906, σ. 2. Ενδεικτικό της απήχησης του έργου είναι ότι συμπεριλαμβάνεται χρόνια μετά (3.9.1933) στις παραστάσεις του –αθησαύριστου– ανδρεικελοπαίκτη Δασκαλόπουλου στη Θεσσαλονίκη (πρβλ. Αρχείο Γ. Χατζή).

[16] Βλ. Χοτζάκογλου, «Από τη *Φιλόστοργο μητέρα*», σ. 261, υποσ. 2, καθώς και έκδοση των *Αγνώστων συγγενών*, που φέρει σφραγίδα με αρχικά του καλλιτέχνη.

αλλά παραδόξως ούτε και κάποια σημείωση των ιδιοκτητών του αντιτύπου, που θα αποκάλυπτε στοιχεία της ταυτότητάς τους ή θα μαρτυρούσε παράστασή του. Επίσης, δεν περιέχει κατάλογο συνδρομητών, ενάντια στη συνήθεια της εποχής.[17]

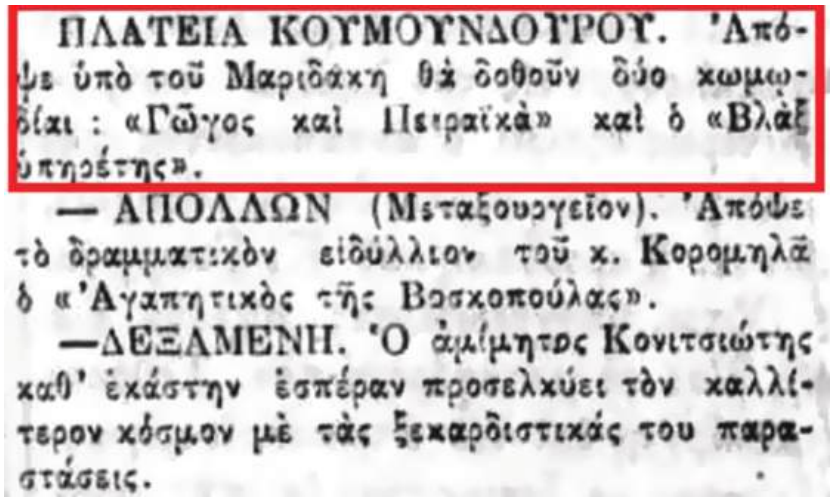
Ο Βλαξ υπηρέτης είναι μια μονόπρακτη κωμωδία που ξεδιπλώνεται σε έντεκα σκηνές, με έξι πρόσωπα αλληλοδιαπλεκόμενα σε ζευγαρωτούς διαλόγους. Η δράση λαμβάνει χώρα στην οικία του κτηματία Βαρελάκη, όπου ζουν επίσης η νεαρή κόρη του Μαριάνθη και οι δύο υπηρέτες τους, Αργυρώ και Μιχέλης. Οι Μαριάνθη και Κλεομένης είναι το νεαρό ερωτευμένο ζευγάρι, στου οποίου τον γάμο όμως αντιτίθεται ο Βαρελάκης. Ο Μιχέλης αγαπάει κρυφά την Αργυρώ, χωρίς να γνωρίζει πως αυτή είναι ζευγάρι με τον Αλκιβιάδη, που σκοπεύει να τη νυμφευθεί μόλις ολοκληρώσει τη στρατιωτική του θητεία. Το ζεύγος Μαριάνθης – Κλεομένη, καθώς αρέσκεται να σκαρώνει φάρσες και καλοκάγαθα πειράγματα, μόλις πληροφορείται τα αισθήματα του Μιχέλη πειράζει την Αργυρώ, που, αν και τους αποκαλύπτει τον υπάρχοντα δεσμό της και τα αδιάφορα αισθήματά της απέναντι στον ερωτοχτυπημένο Μιχέλη, δέχεται να πάρει μέρος στη φάρσα που θα σκαρώσουν τα αφεντικά της, προκειμένου να γίνουν κουμπάροι της με τον Αλκιβιάδη. Κατά το –μάλλον άκαρδο– σενάριο έμπνευσης της Μαριάνθης, η ίδια θα αποκαλύψει στον Μιχέλη πως τα αισθήματά του για την Αργυρώ βρίσκουν δήθεν ανταπόκριση, οπότε εκείνος θα εκδηλωθεί χωρίς ενδοιασμούς, η Αργυρώ τάχα θα δεχτεί και έτσι μέχρι να επιστρέψει ο αρραβωνιαστικός της από τον στρατό, θα διασκεδάζουν όλοι με τα ερωτικά τερτίπια και τις κουταμάρες του Μιχέλη. Επισημαίνεται πως ο υπηρέτης μας είναι άπειρος στο πεδίο του έρωτα και η καπάτσα Αργυρώ δεν θα συναντήσει δυσκολίες στο να τον χειριστεί, προκαλώντας και αποφεύγοντάς τον ταυτόχρονα.

Το σχέδιο της δυναμικής Μαριάνθης μπαίνει γρήγορα σε εφαρμογή: Μαζί με τον Κλεομένη ενημερώνουν τον αφελή Μιχέλη για τα υποτιθέμενα αισθήματα της Αργυρώς και αυτός έκπληκτος, τρελός από χαρά και βιαστικός σαν έφηβος να ζήσει τον έρωτα, ζητάει οδηγίες προς ερωτική εξομολόγηση, από τον Κλεομένη. Ο διάλογος των δύο αντρών έχει κωμικά μάλλον, παρά πρακτικά, αποτελέσματα, και το ζευγάρι Μαριάνθης–Κλεομένη κρύβεται, ώστε να κρυφακούσει το ερωτικό λογύδριο του Μιχέλη, που αποδεικνύεται τολμηρός και ασταμάτητος. Η Αργυρώ ακολουθώντας το σχέδιο της αφεντικίνας της αποκαλύπτει και τα δικά της τάχα φλογερά αισθήματα, ενώ, όπως είχε προβλεφθεί, μόλις ο Μιχέλης την πιέζει για ένα φιλί, εκείνη τον απομακρύνει δήθεν προσβεβλημένη. Η επόμενη σκηνή επιφυλάσσει μία μεγαλύτερη έκπληξη στον Μιχέλη, που, απαντώντας στον χτύπο της πόρτας, αντικρίζει έναν στρατιώτη, που του συστήνεται ως αρραβωνιαστικός της Αργυρώς. Χωρίς να αντιλαμβάνεται τη φάρσα της οποίας θύμα έχει πέσει, προβληματίζεται γύρω από το πώς θα νυμφευτούν και οι δύο την Αργυρώ και ποιος θα μπορούσε να προηγηθεί. Ο Αλκιβιάδης, αντιλαμβανόμενος την ελαφρότητα του μυαλού του τον περιπαίζει προσφέροντάς του ξίφος, τάχα για να μονομαχήσουν. Ο Μιχέλης, αν και τολμηρός στα ερωτόλογα, στη θέα του ξίφους δειλιάζει, προκαλώντας έναν ακόμα κωμικό διάλογο, καθώς προσπαθεί να πείσει τον Αλκιβιάδη να ακυρώσει τη μονομαχία και τη φόνευσή του. Ακούγοντας τη φασαρία από το τρεχαλητό του Μιχέλη, εμφανίζονται ανησυχώντας επί σκηνής οι Αργυρώ, Κλεομένης και Μαριάνθη, και λίγο αργότερα ο Βαρελάκης. Μέσα σε ευφρόσυνο κλίμα, η Αργυρώ εξηγεί πως η Μαριάνθη ήταν ηθικός αυτουργός της φάρσας, ο Μιχέλης τη συγχωρεί και της δίνει την ευχή του, ενώ προτρέπει και λίγο πριν πέσει η αυλαία πείθει εν τέλει τον Βαρελάκη να κάνει το ίδιο για την κόρη του, ώστε να έχουν δύο γάμους και να απο-

[17] Κατάλογοι συνδρομητών συμπεριλαμβάνονται πάντως στις άλλες δύο εντοπισμένες εκδόσεις έργων του Δ. Μαριδάκη.

μείνουν οι δυο τους στην οικία του.

Πρωταγωνιστής της κωμωδίας, όπως μαρτυράει και ο τίτλος, δεν είναι άλλος από τον αφελή Μιχέλη. Κάθε σκηνή του έργου προστίθεται σαν πινελιά στην προσωπογραφία του, αποκαλύπτοντας καινούργιες γκάφες του, που δικαιωματικά του χαρίζουν μια θέση στο πάνθεον των θεατρικών αγαθών υπηρετών, που με τις κουταμάρες τους διασκεδάζουν τους θεατές και εξοργίζουν τους αφεντάδες τους. Έτσι, για παράδειγμα ο Μιχέλης σπανίως καταφέρνει να φέρει εις πέρας ό,τι του αναθέτουν (σκηνές Δ΄, Στ΄), διαδίδει ό,τι δει και ακούσει και συνήθως προς τα λάθος πρόσωπα (σκηνές Δ΄, Στ΄), είναι λαλίστατος (σκηνή Ε΄), ξεχνάει τι θέλει να πει προτού ολοκληρώσει τη φράση του (σκηνές Δ΄, σ. 5, Ε΄, σ. 9), κάποτε παρουσιάζεται κοιλιόδουλος,[18] ενώ φαίνεται πως το όποιο μυαλό του το μονοπωλεί ο έρωτας, που κάποτε τον εξοπλίζει με θάρρος. Στον έρωτα και τη ζωή είναι μάλλον άπειρος, γι' αυτό και πέφτει θύμα πειραγμάτων, αλλά όντας αγνός, ανεξίκακος και δειλός απεμπλέκεται από κακοτοπιές και δεν χάνει τη θέση του υπηρέτη (π.χ. σκηνή Δ΄, σ. 6).


ΠΛΑΤΕΙΑ ΚΟΥΜΟΥΝΔΟΥΡΟΥ. Ἀπόψε ὑπὸ τοῦ Μαριδάκη θὰ δοθοῦν δύο κωμωδίαι: «Γῶγος καὶ Πειραϊκὰ» καὶ ὁ «Βλάξ ὑπηρέτης».

— ΑΠΟΛΛΩΝ (Μεταξουργεῖον). Ἀπόψε τὸ δραμματικὸν εἰδύλλιον τοῦ κ. Κορομηλᾶ ὁ «Ἀγαπητικὸς τῆς Βασκοπούλας».

—ΔΕΞΑΜΕΝΗ. Ὁ ἀμίμητος Κονιτσιώτης καθ' ἑκάστην ἑσπέραν προσελκύει τὸν καλλίτερον κόσμον μὲ τὰς ξεκαρδιστικάς του παραστάσεις.

Εικ. 3: Αναγγελία παράστασης του *Βλάκα υπηρέτη* στον αθηναϊκό Τύπο, από τον Δ. Μαριδάκη / εφ. Εστία, 10.6.1906.

Κρεσέντο των κωμικών στιγμών του σημειώνεται όταν ζητάει να διδαχθεί την τέχνη της ερωτικής αποπλάνησης (σκηνή Η΄), όταν εξομολογείται τον έρωτά του σε στίχο σαν σε σάτιρα των λυρικών ερωτικών διαλόγων της λογοτεχνίας (σκηνή Θ΄), όταν παρακούει ή παρανοεί,[19] όταν σχολιάζει κατ' ιδίαν συμπεριφορές άλλων,[20] όταν αγνοεί όσα οι άλλοι γνωρίζουν και εκτοξεύει κούφιες απειλές (π.χ. σκηνή Ε΄, σσ. 8, 10), όταν ο φόβος τον παραλύει και προσπαθεί να γλιτώσει την τιμωρία ή τη ζωή του (λ.χ. σκηνές Δ΄, σ. 6, Ι΄), όταν εν γένει εφαρμόζονται στο πρόσωπό του οι πάγιες θεατρικές συμβάσεις επίτευξης του κωμικού, που επιβεβαιώνεται πως η

[18] Σκηνή Γ΄, λίγο μετά τη λιποθυμία της Μαριάνθης: «- Βαρελάκης: Πήγαινε να φέρης ολίγον ξείδι. -Μιχέλης: Να φέρω και λάδι, αφεντικό; [...] - Μιχέλης (*εισέρχεται κρατών λαδικόν και φιάλην*): Έφθασα αφεντικό, επάρετε γιατί εκόπηκαν τα χέρια μου. - Βαρελάκης: Τι είναι αυτά, ανόητε[;] - Μιχέλης: Ξείδι και λάδι να κάμωμεν σαλάταν». Και παρακάτω (σκηνή ΙΑ΄, σ. 24): «Μιχέλης: Έλα αφεντικό ξεμπέρδευε, γιατί η κοιλιά μου άρχισε να με κόβη».

[19] Σκηνή Στ΄: «- Κλεομένης: Χαίρε προσφιλής μου Μαριάνθη! - Μιχέλης: (*καθ' εαυτόν*): Ακόμα δεν μπήκε μέσα και φιλί της γυρεύει ο Τριφύτιλος». Και παρακάτω (σκηνή Η΄): «- Κλεομένης: Άκουσε λοιπόν: Χαίρε προσφιλής μου εράστρια! - Μιχέλης: Αμέ δεν θα μου δώση τρία. Ας ήναι ένα κι ας λείπουνε τα τρία. - Κλεομένης: Τι τρία, βρε Μιχέλη. - Μιχέλης: Φιλιά!».

[20] Βλ. π.χ. σκηνή Δ΄, σ. 6, σκηνή Στ΄, σ. 11.

χαρτογράφησή τους είναι κοινή στην περιοχή του θεάτρου ηθοποιών αλλά και ανδρεικέλων και σκιών. Κωμικές σκηνές ερωτικής εξομολόγησης σε στίχο απαντώται λ.χ. ευρέως, ακόμα και σήμερα, στο παραδοσιακό θέατρο σκιών, ενώ σύνηθες παραμένει το φινάλε κατά το οποίο ο πατέρας δίνει την ευχή του στον γάμο της κόρης του και ο κωμικός πρωταγωνιστής γονατίζει ανάμεσά τους για να λάβει και αυτός μερίδιο ευχής.

Ακόμα, αν και πουθενά δεν γίνεται αναφορά σε θέατρο ανδρεικέλων, εύρεση σχετικών δημοσιευμάτων (βλ. ενδεικτικά: Εικ. 3) επιβεβαιώνει ομότιτλη παράσταση (1906).[21] Ωστόσο το έργο του δεν εντοπίζεται ανάμεσα στο γνωστό δραματολόγιο συναδέλφων του, όπως συνέβη με τη *Φιλόστοργο μητέρα* του. Χαρακτηριστικό είναι πως στο κείμενό του ο Δ. Μαριδάκης τοποθετεί κατά κύριο λόγο από δύο έως τρία πρόσωπα επί σκηνής, προσφέροντας κάποια δικαιολογία στα υπόλοιπα ώστε να αποχωρήσουν και δημιουργώντας παράλληλα συνθήκη ιδανική και για παράσταση μικροθεάτρου. Η απαιτούμενη σκηνογραφία (οικία Βαρελάκη) είναι απλή και δηλώνεται ως «αίθουσα με μίαν θύραν εις το βάθος και δύο ετέρας παραπλεύρως», ενώ οι σκηνικές οδηγίες είναι ελάχιστες. Η δε γλώσσα που χρησιμοποιούν οι ήρωες είναι η καθομιλουμένη και δεν παρουσιάζονται αξιοσημείωτες διαφορές ανάμεσα στον τρόπο ομιλίας αφεντικών – υπηρετών. Κάποιες εξαιρέσεις παρατηρούνται στη γλώσσα του Μιχέλη, όπως π.χ. η σποραδική χρήση επτανησιακών λέξεων (λ.χ. «παπάκης», «ντελικατσιονέτες») και κάποιων σύνθετων λέξεων με κωμικό αποτέλεσμα («αγκαθομούστακος», «τριφύτιλος»), ενώ επιπλέον δεν χρησιμοποιεί τον πληθυντικό ευγενείας απευθυνόμενος στα αφεντικά του, όπως η συνάδελφός του, Αργυρώ. Παρά τις αδυναμίες του κειμένου, ο συγγραφέας δεν φαίνεται άμοιρος δραματουργίας και μοιάζει να προσπαθεί να ενσωματώσει ποικίλα ετερογενή στοιχεία στο έργο του. Παρακινούμενος μάλλον από αγάπη προς τα αρχαιοελληνικά ονόματα, όπως άλλωστε και το δικό του, δική του ή του κοινού στο οποίο στοχεύει, ονομάζει δύο από τους ήρωές του Κλεομένη και Αλκιβιάδη. Δεν αποκλείεται σε αυτή τη επιλογή του να αντικατοπτρίζεται και η προσπάθειά του να τονίσει την ελληνικότητα του έργου του. Στη δυναμική του ηρωίδα πάντως δίνει το όνομα Μαριάνθη, όπως και η πρωταγωνίστρια όπερας (1868) του Π. Καρρέρ, ενώ δίνει στον pater familia του έργου, δηλαδή στην κλασική μορφή που αποκρυσταλώθηκε στο θέατρο ανδρεικέλων ως Γέρος που δομεί δίδυμο με τον Φασουλή, το κωμικό όνομα Βαρελάκης, εγείροντας εικασίες και για τον σωματότυπό του, και στον πρωταγωνιστή το όνομα Μιχέλης.[22] Σημειώνει πως ο Κλεομένης έχει οικογένεια που ασχολείται με επιχειρήσεις, στο Κάιρο, πληροφορία που ίσως συνδέεται με τη δική του θεατρική εμπειρία και τις περιοδείες του ανά τον Ελληνισμό, ενώ δεν παραλείπει να παρουσιάσει έναν στρατιώτη, μορφή δημοφιλή στο θέατρο ανδρεικέλων της εποχής, όπως μαρτυρούν τίτλοι παραστάσεων που διασώζονται.[23] Ενδιαφέρον έχει πως ο ρόλος του κωμικού υπηρέτη είναι ο ρόλος που φαίνεται πως το ανδρείκελο-πρωτα-

[21] [Ανώνυμος], <Μικραὶ εἰδήσεις>, «ΠΛΑΤΕΙΑ ΚΟΥΜΟΥΝΔΟΥΡΟΥ», εφ. *Έστία*, 10.6.1906, σ. 3, και Απόστολος Μαγουλιώτης, *Το νεοελληνικό κουκλοθέατρο: ο Φασουλής. 1870-1935*, Αθήνα, (διδ. διατριβή) ΕΚΠΑ, 1997, σ. 26 του παραρτήματος, όπου ωστόσο δηλώνεται μάλλον λαθεμένα ως ημέρα της παράστασης η 9η Ιουνίου και ως συνοδευτική παράσταση το *Γάμος και πυρκαϊά* αντί του *Γώγος και Πειραϊκά*.

[22] Μια πρώτη έρευνα μαρτυρεί πως το «Μιχέλης» ή «Μιχελής» συναντάται ως όνομα ή επώνυμο σε Επτάνησα, Κυκλάδες και Κρήτη.

[23] Μαγουλιώτης, *Ιστορία του Νεοελληνικού Κουκλοθεάτρου*, σσ. 136-137. Στο θέατρο των ανδρεικέλων, πάντως, το μοτίβο του στρατού φαίνεται να κάνει την παρουσία του στο τέλος του 19ου αιώνα, δηλαδή νωρίτερα απ' όσο π.χ. στην οπερέτα, όπου η παρουσία του θα πρέπει να συνδέεται με τους Βαλκανικούς πολέμους. Βλ. σχετικά Μανώλης Σειραγάκης, «Στρατιωτικές οπερέτες: ένα αξιοσημείωτο παράδοξο», εισήγηση στην εκδήλωση της Εναλλακτικής Σκηνής της Εθνικής Λυρικής Σκηνής με αφορμή τον εορτασμό των εκατό χρόνων του *Βαφτιστικού* του Θ. Σακελλαρίδη, Αθήνα 2018.

γωνιστής του Δ. Μαριδάκη θα ενσαρκώνει συχνά, ακόμα και αν το όνομά του παραλλάσσεται από Μιχέλη σε Σγαναρέλο και Γιακουμή.

Στην αποσαφήνιση του γεγονότος της συγγραφής και έκδοσης θεατρικού έργου από έναν ηθοποιό συνδράμουν τα παρακάτω στοιχεία: η τακτική έκδοσης θεατρικών έργων με το όνομά τους ως συγγραφέα, μεταφραστή ή διασκευαστή φαίνεται πως ήταν ευρέως διαδεδομένη ανάμεσα στους ηθοποιούς του 19ου αιώνα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα συνιστούν εκδόσεις των Συριανών Δημ. Αλεξιάδη, Κομνηνού Λουλουδάκη και Π. Λαζαρίδη (που ήταν πρωτύτερα εκδότης ωστόσο), αλλά και των Ξεν. Ησαΐα, Γ. Σφήκα, Βασ. Ανδρονόπουλου, Μιχ. Αρνιωτάκη, Γ. Νικηφόρου, Ευ. Παντόπουλου, Αλ. Πίστη. Αυτό που φαίνεται σπανιότερο είναι η υπογραφή έκδοσης θεατρικού έργου από ταχυδακτυλουργό. Ερευνώντας όμως αρχεία των εκδόσεων του 19ου αιώνα, προκύπτει πως αυτή δεν ήταν μια τακτική που εγκαινίασε ο Δ. Μαριδάκης.[24] Τέσσερα χρόνια πριν από την κυκλοφορία του *Βλάκα υπηρέτη* του Δ. Μαριδάκη, ο Νικόλαος Φραντζής, δημοφιλής ταχυδακτυλουργός της εποχής, υπέγραφε την έκδοση (1874) τρίπρακτης θεατρικής κωμωδίας (*Ο θησαυρός της Κορίνθου*), επίσης ως ταχυδακτυλουργός.[25] Ενδιαφέρον είναι ότι, αν και η έκδοση αυτή πραγματοποιήθηκε στην Αθήνα, έρευνα σε αρχεία της Σύρου πιστοποίησε πως ο Ν. Φραντζής είχε βρεθεί για επαγγελματικούς λόγους στην Ερμούπολη, τουλάχιστον κατά τα έτη 1869, 1875, 1876.[26] Μνείες μάλιστα στον αθηναϊκό Τύπο των επόμενων χρόνων μοιάζουν να επιβεβαιώνουν την καλλιτεχνική του δεινότητα.[27] Με αυτά τα δεδομένα, η εικασία πως ο Δ. Μαριδάκης θα γνώριζε τον Ν. Φραντζή, ή έστω την καλλιτεχνική δράση του, και έσπευσε να τον μιμηθεί, δεν μοιάζει έωλη. Χαρακτηριστικό είναι πως ο Δ. Μαριδάκης ευτύχησε να δώσει παραστάσεις (1894) στο πολυτελές θέατρο («Απόλλων») της γενέτειράς του,[28] το οποίο δεν είχε νωρίτερα (1875) παραχωρηθεί στον Ν. Φραντζή. Το ερώτημα κατά πόσον ο Ν. Φραντζής είχε και θεατρική δράση όμοια με του Δ. Μαριδάκη έχει ήδη γίνει σημείο εκκίνησης μιας ξεχωριστής μας έρευνας.

Πάντως, στα εφαλτήρια του Δ. Μαριδάκη προς την έκδοση του θεατρικού του έργου, εκτός από τη δράση του ταχυδακτυλουργού Ν. Φραντζή και την τακτική των ηθοποιών ως θεατρικών συγγραφέων ή διασκευαστών, θα πρέπει να προστεθεί και ο μεγάλος αριθμός εκδόσεων

---

[24] Παρενθετικά ας αναφερθεί πως στα επόμενα χρόνια ο Ν. Παπακώστας, υπογράφοντας ως ανδρεικελοπαίκτης, εξέδωσε πόνημά του, που είναι αμφίβολο ωστόσο εάν σχετίζεται με το θέατρο ανδρεικέλων. Βλ. *Τὰ μὲν μὶξ τοῦ Πὸρτ Σάιδ*, Ὑπό Νικολάου Παπακώστα ἀνδρεικελλοπαίκτου, Τύποις Ἄστρου, Λευκωσία 1929. Επίσης, συριανό δημοσίευμα αναφέρεται σε παράσταση «παιγνίου» (κωμωδίας;) με τίτλο *Το ρόδον του πράσινου διαβόλου*, ενσωματωμένη σε ταχυδακτυλουργική παράσταση του Σ. Ασπιώτη. Βλ. [Ανώνυμος], <Διάφορα>, εφ. *Πατρὶς* (Ἑρμούπολις), 17.10.1892, σ. 3.

[25] Ν. Φραντζής, *Ὁ θησαυρός τῆς Κορίνθου, κωμῳδία εἰς πράξεις τρεῖς. Ὑπὸ Νικολάου Φραντζῆ, ταχυδακτυλουργοῦ*, Ἐν Ἀθήναις, ἐκ τοῦ τυπογραφείου Γ. Καρυοφύλλη, 1874.

[26] Ενδεικτικά, δημοσιεύματα (τέλη 1869) αναφέρονται σε παραστάσεις ταχυδακτυλουργίας και λεκανομαντείας του Ν. Φραντζή. Βλ. Δήμου, *Η θεατρική ζωή και κίνηση στην Ερμούπολη*, τόμ. Α΄ (1826-1869), σσ. 477, 482. Τον Σεπτέμβριο του 1875 ο Ν. Φραντζής αιτήθηκε από κοινού με τον ταχυδακτυλουργό Ηρ. Δημητρακόπουλο αδείας τελέσεως παραστάσεων στο δημοτικό θέατρο «Απόλλων» (φάκ. 221, έγγραφο 3551), η οποία ωστόσο απορρίφθηκε (έγγραφο 3585), ενώ δημοσίευμα Τύπου πιστοποιεί μεταγενέστερες παραστάσεις του Ν. Φραντζή στην πλατεία Λεωτσάκου (σήμερα πλ. Μιαούλη), δηλαδή στο κέντρο της Ερμούπολης. Βλ. [Ανώνυμος], <Διάφορα>, εφ. *Ἥλιος* (Ἑρμούπολις), 9.1.1876, σ. 3.

[27] [Ανώνυμος], «Φρανδζής», εφ. *Ραμπαγάς*, 8.7.1879, σ. 4, καθώς και [Ανώνυμος], <Διάφορα>, εφ. *Παλιγγενεσία*, 12.7.1879, σ. 3.

[28] Βλ. ενδεικτικά [Ανώνυμος], <Εἰδήσεις>, εφ. *Ἥλιος*, 5.4.1890, σ. 3, [Ανώνυμος], <Διάφορα>, εφ. *Πατρίς* (Ἑρμούπολις), 7.4.1890, σ. 3, καθώς και [Ανώνυμος], <Εἰδήσεις>, εφ. *Ἥλιος*, 12.4.1890, σ. 2.

που τυπώνονταν στην Ερμούπολη,[29] υπό την έννοια της περιρρέουσας ατμόσφαιρας. Τα τυπογραφεία Ρ. Πρίντεζη λ.χ., εξέδωσαν κατά τον 19ο αιώνα δώδεκα τουλάχιστον κωμωδίες,[30] τρεις τραγωδίες, ένα μελόδραμα, μία δραματοποιημένη υπόθεση και ένα δράμα, κάποτε πρωτότυπα και άλλοτε σε μετάφραση, καθώς και τον κανονισμό του δημοτικού θεάτρου «Απόλλωνα». Σε όμοιο δρόμο κινήθηκαν και τα τυπογραφεία της «Προόδου», της «Πατρίδος», των Ηλ. Βαρότση, Π. Σταματόπουλου, Δημίδου και Μελισταγούς, Μ. Π. Περίδου, Α. Η. Καραβατσέλου, Ι. Καλομανιάτου, καθώς και τα τυπογραφεία του «Έθνους» και του «Εθνικού μέλλοντος».[31]

Επιχειρώντας μια ερμηνεία των παραπάνω στοιχείων, θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς πως ο Δ. Μαριδάκης δεν ήταν ένας περιστασιακός ανδρεικελοπαίκτης που έδωσε σποραδικές παραστάσεις με αποκλειστικό στόχο να κερδίσει τον επιούσιο. Μοιάζει να είχε μεγαλύτερο καλλιτεχνικό όραμα, καθώς επιχείρησε να γεφυρώσει το λαϊκό με το έντεχνο, όπως μαρτυράει η συγγραφική του δραστηριότητα, ενώ οπωσδήποτε πέτυχε την παρουσία των ανδρεικέλων του σε κοιτίδες του Ελληνισμού και την ευρεία διάδοση του είδους μετά τον Ανδρέα Πόγκη (Στραβό).[32] Αποτέλεσε έναν ανθεκτικό ενδιάμεσο κρίκο της πορείας προς τον λαοφιλή Χρ. Κονιτσιώτη, που αποδεικνύεται πως δεν ήταν ο πρώτος που παρουσίασε θεατρικά έργα στη μικρο-σκηνή του αξιοποιώντας γραπτά κείμενα σε μία κατεξοχήν προφορική τέχνη. Εντάσσοντας τη δραστηριότητα του Δ. Μαριδάκη σε έναν ευρύτερο θεατρικό χωροχρονικό χάρτη, φαίνεται να αποτελεί χαρακτηριστική περίπτωση πλανόδιου καλλιτέχνη με διευρυμένους ορίζοντες λόγω καταγωγής και περιβάλλοντος, που τον οδήγησαν σε πολλαπλές καλλιτεχνικές οδούς έκφρασης. Η παρουσίαση εδώ ενός εξ αυτών, δηλαδή της δραματουργίας, αλλά και της υλοποίησης της έκδοσης του *Βλάκα υπηρέτη* του, ως του πρώτου έργου ανδρεικέλων που έφτασε στο τυπογραφείο[33] και τις βιβλιοθήκες των θεατρόφιλων της εποχής, δεν αντικατοπτρίζει παρά όψεις της πλούσιας –και ακόμα μάλλον γεμάτης εκπλήξεις– θεατρικής ζωής του Ελληνισμού του 19ου αιώνα και της πυκνής δράσης όχι μόνο των πρωταγωνιστών, αλλά και των δευτεραγωνιστών και κομπάρσων της, ωθώντας μας σε προσεκτικότερη αξιολόγηση πολλών από τις συνιστώσες αυτής.

---

[29] Βλ. αναλυτικά Ελ. Λούκου, *Τυπογραφία και έντυπο στην Ερμούπολη – Σύρο του 19ου αιώνα*, Θεσσαλονίκη, Α.Τ.Ε.Ι. (πτυχιακή εργασία), 2014.

[30] Μία από αυτές ([Ανώνυμος], *Οἱ κιβδηλοποιοί: κωμωδία εἰς δύο πράξεις*, μεταφρασθεῖσα ἐκ τοῦ ἰταλικοῦ, Ἑρμούπολις, τύποις Ῥ. Πρίντεζη, 1864) συμπεριλήφθηκε και στο δραματολόγιο ανδρεικέλων του Δ. Μαριδάκη. Βλ. ενδεικτικά [Ανώνυμος], <Θέατρα>, εφ. *Έστία*, 31.5.1906, σ. 2.

[31] Για την τυπογραφία στη Σύρο, βλ. Ἀ. Κ. Χούμης, *Περὶ τυπογραφίας ἐν Σύρῳ*, Ἐν Σύρω, ἐκ τοῦ τυπολιθογραφείου Ρ. Πρίντεζη, 1901. Η ειδολογική καταμέτρηση είναι ενδεικτική και βασίζεται στον κατάλογο ελληνικής βιβλιογραφίας του 19ου αιώνα, όπως έχει μέχρι στιγμής δημοσιευθεί από το βιβλιολογικό εργαστήρι «Φίλιππος Ηλιού».

[32] Τα ευρήματα της αποδελτίωσης Τύπου Κυκλάδων, Αττικής, Θεσσαλίας, Κύπρου, Αιγύπτου κ.ά. δικαιολογούν την προσμονή ανάλογων ευρημάτων από τον ελληνικό Τύπο και των υπόλοιπων περιοχών, στις οποίες διαφήμιζε πως περιόδευε. Βλ. ενδεικτικά συριανό δημοσίευμα που ανέσυρε ο Μ. Δήμου: «...ὁ κ. Μαριδάκης οὐ μόνον εἰς διάφορα μέρη τῆς Τουρκίας, Βουλγαρίας καὶ Ἀνατολής ἀλλά καὶ εἰς Βουκουρέστιον, Τεργέστην καὶ Βιέννην, ἔδρεψε δάφνας εἰς τὸ εἶδος του...» (εφ. *Ἥλιος*, 16.2.1894, σσ. 2-3).

[33] Για ενδεικτικό απόσπασμα παράστασης (*Ακούσιος ιατρός*) του Χρ. Κονιτσιώτη, όπως αποτυπώθηκε στον Τύπο (1907), βλ. Βάλτερ Πούχνερ, «Φασουλής», στον τόμο: *Ανθολογία νεοελληνικής δραματουργίας*, τόμ. 1, Αθήνα, ΜΙΕΤ, 2006, σσ. 387-395 και ειδικότερα σσ. 393-395.

ΝΙΚΟΣ Α. ΔΟΝΤΑΣ

Η θέση ενός προγράμματος όπερας ή/και μουσικού θεάτρου στη σύγχρονη Ελλάδα

Αντικείμενο της ανακοίνωσης είναι η θέση ενός προγράμματος όπερας ή/και μουσικού θεάτρου στην Ελλάδα σήμερα. Η διαφορά ενός προγράμματος όπερας ή μουσικού θεάτρου σε σχέση με ένα πρόγραμμα θεατρικής παράστασης σχετίζεται αυτονόητα με τη διαφορά ανάμεσα στα δύο σκηνικά θεάματα, το θέατρο και την όπερα. Όπως το θέατρο, η όπερα είναι σκηνική τέχνη. Τα λυρικά έργα δεν γράφτηκαν για να ακούγονται από δίσκους, αλλά για να παρουσιάζονται στη σκηνή. Δεν αποτελούν ακρόαμα, αλλά θέατρο μέσω της μουσικής. Με άλλα λόγια, ναι μεν βασίζονται σε ένα (ποιητικό) κείμενο, αλλά η δραματουργία τους είναι εγγεγραμμένη πρωτίστως στη μουσική και δευτερευόντως στο κείμενο. Στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή το κείμενο έχει τον καθοριστικό ρόλο. Στην *Ηλέκτρα* [*Elektra*] του Ρίχαρντ Στράους [Richard Strauss] ο θεατής πληροφορείται για σχέσεις και συναισθήματα μέσα από τη μουσική, ακόμα και αν δεν καταλαβαίνει το κείμενο. Το θέατρο προβλέπει την εξοικείωση του κοινού με το κείμενο, η όπερα προϋποθέτει εξίσου, αν όχι περισσότερο, την εξοικείωση με τη μουσική και τους κανόνες της. Ένα έντυπο πρόγραμμα θεατρικής παράστασης μπορεί να ασχολείται με τα συμφραζόμενα του κειμένου, ένα πρόγραμμα λυρικού θεάτρου αντίστοιχα, οφείλει να περιλάβει τα συμφραζόμενα της μουσικής. Αντίστροφα, σε ένα έντυπο πρόγραμμα μιας παράστασης όπερας ή μουσικού θεάτρου η σύνοψη αφορά στο μισό και, εν τέλει, στο έλασσον μέρος του έργου που παρουσιάζεται. Αποτελεί, ασφαλώς, εργαλείο κατανόησης, αλλά δεν είναι απαραίτητα η πυξίδα, η οποία θα επιτρέψει στον θεατή να φτάσει στον προορισμό του, που είναι η κατανόηση μέσα από το κείμενο όσο και μέσα από τη μουσική.

Σύντομη ιστορική αναδρομή

Θεάματα όπερας παρουσιάζονταν στο ελληνικό κράτος από την ίδρυσή του. Τον Ιανουάριο 1840 το Θέατρο Αθηνών –ή Θέατρο Μπούκουρα–, το πρώτο κτιστό θέατρο της Αθήνας, εγκαινιάστηκε με την όπερα *Λουτσία ντι Λαμμερμούρ* [*Lucia di Lammermoor*] του Γκαετάνο Ντονιτσέττι [Gaetano Donizetti]. Το κοινό μπορούσε να διαβάσει την περίληψη της όπερας στον τύπο –συγκεκριμένα στον Ελληνικό Ταχυδρόμο της 18ης Ιανουαρίου 1840– και αναλυτικά στην έκδοση του ποιητικού κειμένου –δηλαδή του λιμπρέτου– της όπερας μεταφρασμένου στα ελληνικά από τις εκδόσεις Ν. Παππαδόπουλου, Αθήνα 1840.[1]

[1] Κωνσταντίνος Γ. Σαμπάνης, *Η όπερα κατά την οθωνική περίοδο (1833-1862) μέσα από τα δημοσιεύματα του τύπου και τους περιηγητές της εποχής*, διδακτορική διατριβή, Αθήνα, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, 2011, σ. 133.

Η πρακτική της δημοσίευσης της υπόθεσης λυρικών έργων στον Τύπο και, παράλληλα, της έκδοσης μεταφρασμένων λιμπρέτων κράτησε επί σχεδόν έναν αιώνα, μέχρι την ίδρυση της Εθνικής Λυρικής Σκηνής. Τις παραγωγές του Γ΄ Ελληνικού Μελοδράματος, του μακροβιότερου ιδιωτικού ελληνικού θιάσου όπερας, ο οποίος ιδρύθηκε το 1900, συνόδευε συνήθως μονάχα η διανομή του έργου, ενώ και στα προγράμματα της Εθνικής Λυρικής Σκηνής, από την ίδρυσή της και επί αρκετές δεκαετίες, σπάνια συναντούσε κανείς κάτι περισσότερο από τη σύνοψη και λίγα λόγια για το έργο.[2]

Ποιος ο στόχος;

Το βασικό ερώτημα είναι: τί καλείται να εξυπηρετήσει ένα πρόγραμμα όπερας ή μουσικού θεάτρου. Η απάντηση διαφέρει σε κάθε εποχή ακόμα και σε ό,τι αφορά τα προφανή. Σε παλαιότερες εποχές, ούτε οι βασικές πληροφορίες για το έργο –δηλαδή το όνομα του συνθέτη, το όνομα του λιμπρετίστα, η ημερομηνία πρώτης παρουσίασης– ήταν προφανείς, ούτε τα στοιχεία της παράστασης – συντελεστές και διανομή.[3]

Όμως, πέρα από τις απαραίτητες αυτές πρακτικές πληροφορίες για την παραγωγή, ένα πρόγραμμα διαμορφώνεται για ένα συγκεκριμένο κοινό σε μία συγκεκριμένη χρονική στιγμή αλλά και για μια συγκεκριμένη παράσταση. Η ποιότητα, ο πλούτος και το περιεχόμενό του σχετίζονται με τον συγκεκριμένο τόπο, τον χρόνο αλλά και με τις οικονομικές δυνατότητες της παραγωγής του θεάματος συνολικά, όπως επίσης με την ανάπτυξη της τυπογραφίας σε κάθε εποχή. Έτσι, διαφορετικά διαμορφώνεται ένα έντυπο για το κοινό μιας πόλης που είναι εξοικειωμένο με την ευρωπαϊκή μουσική και την όπερα και διαφορετικά για το ελληνικό κοινό, του οποίου η σχέση με τη ευρωπαϊκή μουσική και την όπερα πρέπει να θεωρείται ατελής.[4] Στη χώρα μας, το έντυπο πρόγραμμα, εκτός από τα πρακτικά δεδομένα μιας παράστασης, καλείται επίσης να γεφυρώσει την απόσταση και τα κενά γνώσης του κοινού για το έργο. Καθώς η βιβλιογραφία γύρω από την ευρωπαϊκή μουσική, και πιο συγκεκριμένα την όπερα και το μουσικό θέατρο, είναι ακόμα εξαιρετικά περιορισμένη και το ευρύ κοινό δεν είναι απαραίτητα εξοικειωμένο με τη βασική ορολογία, το έντυπο πρόγραμμα, ειδικά ενός κρατικού οργανισμού, αναλαμβάνει, πλάι στην πληροφόρηση, και την εκπαιδευτική διάσταση.

Ερμηνεία

Σήμερα, όλα τα στοιχεία των συντελεστών μιας παράστασης, ο αρχιμουσικός, ο σκηνοθέτης, ο σκηνογράφος, ο ενδυματολόγος, θεωρούνται δεδομένα. Δεν ήταν πάντα. Συχνά τα ονόματά τους απουσιάζουν από προγράμματα πριν από αυτά της Εθνικής Λυρικής Σκηνής, καθώς, σε ό,τι τουλάχιστον αφορούσε τις όπερες ρεπερτορίου, ήταν αναμενόμενη η σκηνική παρουσίαση με κοστούμια και σκηνικά που απέδιδαν τον τόπο και χρόνο δράσης που προέβλεπε η υπόθεση. Η δε κίνηση των τραγουδιστών στη σκηνή περιοριζόταν σε ένα τυποποιημένο συμβατικό λεξιλόγιο. Η ανάδυση του σκηνοθέτη στην όπερα, όπως και στο θέατρο, είναι σχετικά πρόσφατη

[2] Βλ. έντυπα προγράμματα παραστάσεων στις αρχειακές συλλογές της Εθνικής Λυρικής Σκηνής.

[3] Βλ. έντυπα προγράμματα/ανακοινώσεις παραστάσεων ελληνικού μελοδράματος στο: Μιχάλης Α. Ράπτης, *Εθνική Λυρική Σκηνή, Επίτομη Ιστορία του Ελληνικού Μελοδράματος και της Εθνικής Λυρικής Σκηνής 1888-1988*, Αθήνα, Κτηματική Τράπεζα / Νέα Σύνορα, 1989.

[4] Βλ. Παναγιώτης Κονδύλης, *Η παρακμή του αστικού πολιτισμού*, Αθήνα, Θεμέλιο, 2007· Δημήτρης Τζιόβας, *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στο μεσοπόλεμο*, Αθήνα, Οδυσσέας, 2006· Μάρκος Τσέτσος, *Εθνικισμός και λαϊκισμός στη νεοελληνική μουσική*, Αθήνα, Ίδρυμα Σ. Καράγιωργα, 2011.

υπόθεση, αποτελεί αντικείμενο ξεχωριστής μελέτης, αλλά σχετίζεται στενά με την εξέλιξη και διαμόρφωση της ύλης των έντυπων προγραμμάτων μιας παράστασης.

Όπως δύσκολα μπορούσε κανείς να φανταστεί την επερώτηση των στοιχείων του κειμένου, έτσι περίπου μέχρι τις πρώτες τρεις δεκαετίες του 20ού αιώνα δύσκολα φανταζόταν κανείς έναν αρχιμουσικό να επερωτά το μουσικό κείμενο που καλούνταν ερμηνεύσει. Η ερμηνευτική παράδοση της μουσικής παραλαμβανόταν από το παρελθόν, χωρίς διακοπές. Άλλωστε, μέχρι περίπου το 1930 παράγονταν διαρκώς νέες όπερες, πολλές από τις οποίες συμβάδιζαν με τα γούστα του μεγάλου κοινού. Όσα από τα παλαιότερα έργα είχαν επιβιώσει, παίζονταν με τις ερμηνευτικές συνήθειες της εποχής του εκάστοτε παρόντος, ενώ όσα δεν ακολουθούσαν τις επιταγές της εποχής, απλά δεν παίζονταν.

Η αναθεώρηση της ερμηνευτικής πρακτικής παλαιότερων λυρικών έργων ξεκινά ουσιαστικά με τον Φριτς Μπους [Fritz Busch], ο οποίος μετά το 1934 στο φεστιβάλ του Γκλάιντμπορν [Glyndebourne] ξανακοίταξε με κριτικό μάτι τις όπερες του Μότσαρτ [Mozart]. Τα μουσικά κείμενα άρχισαν σταδιακά να διαβάζονται με βάση τα δεδομένα της εποχής στην οποία γράφηκαν. Η αισθητική της αρχικής σύλληψης έβγαινε και πάλι στο φως. Άρχισαν να αποκαθίστανται και να παίζονται πλήρεις οι παρτιτούρες και να απαλλάσσονται από ερμηνευτικές συνήθειες που είχαν επιβάλει κυρίως διάσημοι τραγουδιστές του παρελθόντος.

Το 1951 ξεκίνησε εκ νέου το Φεστιβάλ του Μπάιροϊτ [Bayreuth]. Ο Βήλαντ Βάγκνερ [Wieland Wagner], εγγονός του Ρίχαρντ [Richard], επεχείρησε να αποτινάξει από το έργο του παππού του όσα τού είχαν φορτώσει οι ναζί και κατέληξε σε σκηνικές αναγνώσεις που εστίαζαν στην ουσία των έργων, απαλλάσσοντας τα θεάματα παντελώς από την (υποτιθέμενη) ιστορική τους εικονογραφία. Δεν σκηνοθέτησε τα ποιητικά κείμενα, αλλά τη μουσική δραματουργία. Αντελήφθη τον κυρίαρχο ρόλο της και τον τρόπο να τη μετατρέψει σε εικόνα. Έδειξε πώς ένας σκηνοθέτης μπορούσε να υλοποιήσει σκηνικά την πραγματολογική διάσταση του έργου και την ίδια στιγμή να στηρίξει όλα όσα λέει η μουσική και τα οποία δεν χωρούν στο κείμενο. Στην όπερα *Τριστάνος και Ιζόλδη* [*Tristan und Isolde*] στην ουσία δεν έχει κανείς να σκηνοθετήσει κάτι, καθώς η σκηνική δράση είναι και στις τρεις πράξεις του έργου εξαιρετικά περιορισμένη. Η δράση βρίσκεται στη μουσική και σε αυτήν καλείται ο σκηνοθέτης να δώσει σκηνική υπόσταση.[5]

Από το σημείο αυτό και μετά, στο βαθμό που το ακρόαμα και το θέαμα που προσφέρονται στον θεατή περιλαμβάνουν στοιχεία κριτικής αντιμετώπισης, υπήρξε η ανάγκη οι θεωρήσεις να αποτυπώνονται στο πρόγραμμα της παραγωγής, προκειμένου να βοηθήσουν τον θεατή στην αποκωδικοποίησή τους, ώστε να γίνουν αντιληπτοί οι όροι του ακροάματος και η οπτική γωνία του θεάματος. Τί είναι αυτό που ακούμε και γιατί το ακούμε με αυτόν τον τρόπο, τί είναι αυτό που βλέπουμε και γιατί παρουσιάζεται έτσι; Πώς σχετίζονται αυτά τα δύο με αυτό που δημιούργησε ο συνθέτης στην εποχή του και με όσα τον ενέπνευσαν; Θεωρώντας πάντα ότι οι συνθέτες επιθυμούσαν να εκφράσουν στο κοινό τους κάτι που το αφορά. Όχι απλά να προσφέρουν ένα θέαμα με μόνη συνιστώσα αυτή της αισθητικής, προκειμένου να περάσει η ώρα. Ο Μότσαρτ στον *Ντον Τζοβάννι* [*Don Giovanni*] μιλά για τον άνθρωπο του Διαφωτισμού, ο οποίος αψηφά τον θεϊκό νόμο και παίρνει τη ζωή του στα χέρια του, ο Βέρντι [Verdi] στην *Τραβιάτα* [*La traviata*] –την *Παραστρατημένη*– καταδικάζει την κοινωνική υποκρισία της εποχής του, ο Βάγκνερ στο *Δαχτυλίδι του Νίμπελουνγκ* [*Der Ring des Nibelungen*] ασκεί κριτική στην πρω-

[5] Σχετικά με τον Βήλαντ Βάγκνερ και στις σκηνοθετικές τάσεις στην όπερα μετά το 1950, βλ. Manuel Brug, *Opernregisseure heute*, Λειψία, Henschel, 2006.

τοκαπιταλιστική κοινωνία της εποχής του. Ώστε να μην βλέπουμε την *Παραστατημένη* –την *Τραβιάτα*– πάντα ως μια κομψή ιστορία με βελούδα, καμέλιες και ευχάριστη μουσική ή τα έργα του Βάγκνερ με όσα φορτώθηκαν από τον ναζισμό και όχι με τις προθέσεις του συνθέτη στην εποχή του.

Δραματολογία

Με βάση τα παραπάνω, γίνεται στις μέρες μας φανερή η ανάγκη εμπλοκής στην παραγωγή των εντύπων ενός Τομέα Δραματολογίας, που εξ ορισμού μελετά τη δημιουργία και τη διδασκαλία των έργων, ασχολείται με το μουσικό όσο και με το ποιητικό κείμενο και έχει ως στόχο να επικοινωνήσει στο κοινό τις συντεταγμένες κάθε παραγωγής. Στο έντυπο πρόγραμμα πιο σημαντικό και από την εξήγηση των προθέσεων κάθε έργου και των συντεταγμένων κάθε παραγωγής, είναι να δημιουργηθούν γέφυρες και να δοθούν ερεθίσματα. Να καταστεί σαφής η θέση του λυρικού θεάτρου στο πλαίσιο των ευρωπαϊκών τεχνών μετά την Αναγέννηση και η σχέση του με τα γράμματα και τις εικαστικές τέχνες. Να φανεί η σχέση της συγκεκριμένης όπερας με την πολιτική και τις κοινωνικές εξελίξεις.

Με τη λειτουργία του Μεγάρου Μουσικής Αθηνών το 1991 εγκαινιάστηκε ένας νέος τύπος προγραμμάτων όπερας. Ο Τομέας Εκδόσεων του Οργανισμού ανέθετε σε έναν εξειδικευμένο συνεργάτη την ευθύνη να συγγράψει ο ίδιος ένα ή περισσότερα κείμενα και να προτείνει κείμενα για μετάφραση, σχετικά με το έργο ή τον συνθέτη. Με δεδομένο ότι στην πλειοψηφία τους οι παραγωγές ακολουθούσαν όσα προέβλεπε το πρωτότυπο κείμενο σε σχέση με τον τόπο και τον χρόνο εξέλιξης της δράσης, αυτό αρκούσε.

Το 2006 με πρωτοβουλία του τότε Καλλιτεχνικού Διευθυντή, Στέφανου Λαζαρίδη, στο πλαίσιο ανάδειξης της όπερας και του μουσικού θεάτρου ως ισότιμου συνομιλητή με τις υπόλοιπες τέχνες, δημιουργήθηκε στην Εθνική Λυρική Σκηνή Τομέας Δραματολογίας, στον οποίο ανατέθηκε η ευθύνη έκδοσης προγραμμάτων. Μέσα από το έντυπο πρόγραμμα κάθε παράστασης επιχειρείται να υπηρετηθεί, πρώτον, ο εκπαιδευτικός ρόλος του οργανισμού, δεύτερον, να υπογραμμιστεί η σχέση ανάμεσα στο λυρικό θέατρο και την πολιτική, κοινωνική, ιστορική και πολιτισμική πραγματικότητα και, τρίτον, να επικοινωνηθεί στο ευρύ κοινό το στίγμα της εκάστοτε παραγωγής. Το τελευταίο αυτό, προϋποθέτει να είναι από αρκετά νωρίς γνωστό το στίγμα κάθε παράγωγής, ώστε να παραγγελθούν ανάλογα κείμενα.

Και οι τρεις άξονες εξυπηρετούνται μέσα από την ανάθεση εξειδικευμένων πρωτότυπων δοκιμίων σε επιστήμονες διαφορετικών ειδικοτήτων ή και τη μετάφραση εξειδικευμένων κειμένων. Κείμενα από ιστορικούς τέχνης σχετικά με τον οριενταλισμό μέσα στον οποίο γεννήθηκε η «αιγυπτιακή» *Αΐντα* [*Aida*] του Βέρντι, δοκίμια από λαογράφους σχετικά με τις παραδόσεις για τα ξωτικά με αφορμή τη *Ρούσαλκα* [*Rusalka*] του Ντβόρζακ [Dvořák], κείμενα από φιλοσόφους σχετικά με το δίλημμα του *Ντον Τζοβάννι* μπροστά στον Θεό, ή από ψυχαναλυτές σχετικά με τους χειρισμούς της *Ηλέκτρας* του Χόφμασνταλ [Hofmannsthal] –όχι του Σοφοκλή– και, φυσικά, δοκίμια από μουσικολόγους, οι οποίοι εξηγούν με ποιόν τρόπο η γραφή της μουσικής εξυπηρετεί τη δραματουργία της όπερας. Έτσι, δημιουργήθηκε σταδιακά ένα corpus δοκιμιογραφίας γύρω από το λυρικό θέατρο. Μία σειρά από κείμενα που δεν βλέπουν μονάχα τα λυρικά έργα στο πλαίσιο της συγκεκριμένης τέχνης, αλλά κείμενα από διάφορα γνωστικά πεδία, τα οποία εντάσσουν την όπερα οργανικά στο συνεχές του ευρωπαϊκού πολιτισμού.

Για κάθε έργο, επί αρκετά χρόνια, συντάσσονταν και δημοσιεύονταν στα προγράμματα της Εθνικής Λυρικής Σκηνής ειδικά χρονολόγια με τα σημαντικά ιστορικά, κοινωνικά, πολιτικά γεγονότα κάθε εποχής, ούτως ώστε ο θεατής να αντιλαμβάνεται άμεσα τον τρόπο με τον οποίο

κάθε έργο εντάσσεται στην εποχή του. Έτσι, λόγου χάριν, στο έντυπο πρόγραμμα της όπερας *Τουραντότ* [*Turandot*] του Πουτσίνι [Puccini], ο αναγνώστης είναι σημαντικό να ενημερώνεται ότι το έργο γράφηκε κατά την εποχή της ανάδυσης του φασισμού, αλλά και στην εποχή κατά την οποία εμφανίζονται τα πρώτα ρομπότ. Αξίζει να γίνει λόγος για τις αξίες του μοντερνισμού, ενώ είναι χρήσιμο να γίνει αναφορά στην ταινία *Μετρόπολις* [*Metropolis*] του Φριτς Λανγκ [Fritz Lang] και, μέσω αυτής, στο θέμα της αθανασίας, της μοιραίας γυναίκας που είναι σκληρή, ψυχρή, χωρίς συναισθήματα και λειτουργεί ως αντίδοτο στη συναισθηματική υπερβολή του ρομαντισμού, δηλαδή της εποχής η οποία προηγήθηκε. Όλα αυτά και πολλά ακόμα, αποτελούν όψεις του ίδιου θέματος και εάν δεν αναδείξει κανείς τη σημασία τους, χάνει τον πλούτο του θέματος και περιορίζεται σε μια αισθητική απόλαυση, η οποία φτωχαίνει το αντικείμενο.

Ξεχωριστή σημασία έχει η προσέγγιση αυτή για τα ελληνικά έργα, ιστορικά και σύγχρονα, καθώς επιπλέον απουσιάζει η δοκιμιογραφία αναφοράς, που θα μπορούσε να αναπαραχθεί. Το κενό αυτό καλύπτεται, αφενός, με έμμεση ερμηνευτική πλαισίωση από τα κοινωνικο-ιστορικά στοιχεία κάθε εποχής –π.χ. τί ώθησε τον Μανώλη Καλομοίρη να συνθέσει τον *Πρωτομάστορά* του–, και, αφετέρου, μέσα από την ανάθεση πρωτότυπων δοκιμίων σε Έλληνες εξειδικευμένους επιστήμονες. Από την καλλιτεχνική περίοδο 2006-2007 μέχρι σήμερα –με ένα μικρό διάλειμμα– τα έντυπα προγράμματα της Εθνικής Λυρικής Σκηνής είναι πλήρως δίγλωσσα. Έτσι, τα κείμενα αυτά είναι τα πρώτα ευρείας κυκλοφορίας δοκίμια για ελληνικά έργα σε αγγλική γλώσσα. Με δεδομένο ότι τα προγράμματα αποστέλλονται –και ζητούνται– από βιβλιοθήκες μουσικολογικών σχολών σε όλη τη χώρα και για ένα διάστημα πωλούνταν και στα βιβλιοπωλεία, η εξειδικευμένα στοχευμένη αυτή γνώση προσφερόταν σε ακόμα ευρύτερο κοινό.

Ειδικότερα σε ό,τι αφορά τα μουσικολογικά κείμενα μία πρόσθετη δυσκολία αποτελεί η ορολογία, καθώς, όπως προαναφέρθηκε, το κοινό συχνά δεν είναι εξοικειωμένο ούτε με τα βασικά. Τί είναι λιμπρέτο και ποιος ο λιμπρετίστας; Τί θα πει opéra-comique και τί leitmotif; Είναι όροι που σε άλλες γλώσσες χρησιμοποιούνται αμετάφραστοι, αλλά στη δική μας πρέπει επιπλέον να εξηγηθούν. Στο βαθμό που επιθυμούν να φέρουν νέους θεατές στην όπερα, τα κείμενα καλούνται και πάλι να καλύψουν το κενό γνώσης, χωρίς όμως να καταλήγουν εγχειρίδια μουσικής ή διδακτικά δοκίμια. Έτσι, προτείνονται μεταφράσεις μιας ορολογίας που σχεδόν ανεξαιρέτως από όσους γράφουν δίνεται στο κοινό αμετάφραστη, προκαλώντας απλά αμηχανία και αποτρέποντας την παραπέρα ενασχόληση με το θέμα.

Φωτογραφικό δοκίμιο – εικονογράφηση – σχεδιασμός / αισθητική της έκδοσης

Ανάλογη έμφαση με την επιλογή των κειμένων δόθηκε από την πρώτη στιγμή στην εικονογράφηση των προγραμμάτων, όπως επίσης στον σχεδιασμό και την αισθητική της έκδοσης. Επιχειρήθηκε η δημιουργία φωτογραφικών δοκιμίων για κάθε θέμα. Δοκιμίων τα οποία, όπως τα κείμενα, επιχειρούν το άνοιγμα του ορίζοντα και την αγκίστρωση του θέματος κάθε όπερας στην σημερινή πραγματικότητα. Ποια θα ήταν σήμερα η Μανόν [Manon], ποιος είναι ένας σύγχρονος Ριγολέττος [Rigoletto];

Σε άλλες περιπτώσεις αναζητήθηκε σπάνιο ιστορικό φωτογραφικό υλικό από το Αρχείο του Οργανισμού, το οποίο βγήκε για πρώτη φορά στο φως. Σε συνδυασμό με αναλυτικές παραστασιογραφίες αλλά και με εκτενή δοκίμια για σήμερα λησμονημένους πρωταγωνιστές της Εθνικής Λυρικής Σκηνής, όλ' αυτά έχουν στόχο να επανεγγράψουν τα πεπραγμένα του λυρικού θεάτρου στη συλλογική μνήμη. Ώστε να πάψουμε, ίσως, κάποτε να λέμε ότι «η όπερα δεν ανή-

κει στην παράδοσή μας».[6] Η *Τραβιάτα* ανήκει στην παράδοσή μας όσο και ο *Άμλετ* [*Hamlet*] ή η *Έντα Γκάμπλερ* [*Hedda Gabler*], άλλωστε, όπως σημειώθηκε, όπερα παρουσιαζόταν στο ελληνικό κράτος ήδη από το 1840, δηλαδή πολύ πριν παρουσιαστεί στη χώρα αρχαίο δράμα. Σημειώνεται, ότι εξακολουθεί να απουσιάζει από τη βιβλιογραφία μια δόκιμη περιεκτική ιστορία του λυρικού θεάτρου στην χώρα μας.

Παραπέρα: αναζητήθηκε μια αισθητική που να ανταποκρίνεται και να συνομιλεί με επιτυχία με τις αισθητικές ευαισθησίες του σύγχρονου κοινού. Το ζητούμενο απαντήθηκε από τον Γιάννη Κουρούδη, έναν από τους πλέον διακεκριμένους Έλληνες γραφίστες, επανειλημμένα τιμημένο στην Ελλάδα και στο εξωτερικό με κορυφαία βραβεία. Το αποτέλεσμα ήταν αφενός η δημιουργία ενός ξεκάθαρου στίγματος συνολικά για την Εθνική Λυρική Σκηνή, αφετέρου ο ίδιος ο σχεδιασμός των προγραμμάτων να αποσπάσει κορυφαίες διακρίσεις στην Ελλάδα (ΕΒΓΕ) και στο εξωτερικό (reddot).

Έκδοση ποιητικού κειμένου

Παλαιότερα όλες οι όπερες παίζονταν στη γλώσσα του κοινού, προκειμένου όσα διαδραματίζονται να γίνονται κατανοητά στο κοινό. Αυτό προϋπέθετε μεταφράσεις των ποιητικών κειμένων, οι οποίες ταυτόχρονα έπρεπε να σέβονται τις μουσικές αξίες, τον ρυθμό, το μέτρο, τους τονισμούς. Σήμερα, τα έργα παρουσιάζονται στην πρωτότυπη γλώσσα και το κοινό παρακολουθεί όσα διαδραματίζονται με υπέρτιτλους. Επομένως, υπάρχει η πολυτέλεια οι μεταφραστές να εστιάζουν στην ποιότητα της απόδοσης της γλώσσας ανεξάρτητα από τους περιορισμούς που θέτει η μουσική. Έτσι, το 2006 η Εθνική Λυρική Σκηνή ξεκίνησε τη συνεργασία με σημαντικούς μεταφραστές, προκειμένου να προσφέρει στο κοινό αξιόλογες μεταφράσεις των έργων. Σε αρκετά θέατρα τα ποιητικά κείμενα περιλαμβάνονται στο έντυπο πρόγραμμα. Η Εθνική Λυρική Σκηνή προτίμησε να προχωρήσει στην έκδοση των λιμπρέτων σε ξεχωριστή σειρά, όπου, εκτός από τα ίδια τα κείμενα, προσφέρονται σημειώσεις για τους συγγραφείς αλλά και από παλαιότερες παραγωγές.

Όποτε υπήρχε η δυνατότητα, στο πλαίσιο της εκπαιδευτικής του αποστολής, ο Τομέας Δραματολογίας προχωρούσε σε παράλληλες εκδόσεις, που πλαισίωναν το αντικείμενο. Ενδεικτικά, το 2008 εκδόθηκε μία μονογραφία για έναν από τους δημοφιλέστερους Ιταλούς συνθέτες, τον Τζάκομο Πουτσίνι [Giacomo Puccini], με αφορμή τα 150 χρόνια από τη γέννησή του. Ήταν η μελέτη *The Puccini Problem* της Αλεξάντρα Ουίλσον [Alexandra Wilson], που στα ελληνικά κυκλοφόρησε ως *Φάκελος Πουτσίνι*. Έχει εκδοθεί από τις πανεπιστημιακές εκδόσεις του Κέιμπριτζ και, μόλις την προηγούμενη χρονιά, είχε τιμηθεί με το Βραβείο Lewis Lockwood της Αμερικανικής Μουσικολογικής Εταιρείας ως εξαιρετικής μουσικολογικής εργασίας. Τον Μάρτιο του 2020, με αφορμή τη συμπλήρωση ογδόντα χρόνων λειτουργίας της Εθνικής Λυρικής Σκηνής, εκδόθηκε πλήρης δίγλωσσος αφιερωματικός τόμος 664 σελίδων που περιλάμβανε την ιστορία του θεσμού, αναλυτική παραστασιογραφία έργων όπερας, οπερέτας και μπαλέτου καθώς επίσης ανέκδοτο φωτογραφικό υλικό.

[6] Η συζήτηση σχετικά με τη θέση της κλασικής μουσικής και της όπερας στον νεώτεροελληνικό πολιτισμό ξεκινά ήδη από την ίδρυση του ελληνικού κράτους μετά την Επανάσταση του 1821 (βλ. Μάρκος Τσέτσος, *ό.π.*). Πιο πρόσφατα, μετά το 1950, η αντιδυτική ρητορεία αναπαράγεται σταθερά από υπουργούς πολιτισμού ή/και διευθυντές φορέων, όπως το Φεστιβάλ Αθηνών, καθώς έναυσμα δόθηκε από τη διάλεξη του Μάνου Χατζιδάκι για το ρεμπέτικο το 1949 στο Θέατρο Τέχνης.

Συμπεράσματα

Συγκεφαλαιώνοντας, με βάση την τρέχουσα πρακτική ανεβασμάτων όπερας και έργων μουσικού θεάτρου στην Εθνική Λυρική Σκηνή για περισσότερο από μία δεκαετία, τα έντυπα προγράμματα που συνοδεύουν τις παραγωγές και εκδίδονται από τον Τομέα Δραματολογίας του οργανισμού προσφέρουν:

- Κείμενα πραγματολογικού περιεχομένου σε γλώσσα και έκταση που τα καθιστούν κατανοητά από ένα ευρύ φιλότεχνο κοινό
- Κείμενα που πλαισιώνουν ερμηνευτικά τα έργα μέσα από την παράθεση των κοινωνικών, πολιτικών και πολιτιστικών δεδομένων της εποχής και του τόπου
- Κείμενα που υποστηρίζουν έμμεσα ή άμεσα το σκηνοθετικό στίγμα των παραγωγών
- Χρονολόγια που εντάσσουν τα έργα στην κοινωνικοπολιτική και αισθητική πραγματικότητα της εποχής τους
- Την πρώτη συστηματική παραγωγή πρωτότυπων δοκιμίων Ελλήνων μουσικολόγων και επιστημόνων άλλων ειδικοτήτων με αντικείμενο το λυρικό θέατρο, η οποία μεταφράζεται στα αγγλικά
- Εικαστικό υλικό που πλαισιώνει τα παραπάνω

Κλείνοντας, ας προστεθεί ότι η ευρεία απήχηση αυτής της πολυστοχευμένης προσφοράς στο ανανεωμένης σύνθεσης φιλόμουσο κοινό που προσέρχεται στις παραστάσεις της Εθνικής Λυρικής Σκηνής κατά την τελευταία δεκαπενταετία τεκμαίρεται, κατ' αρχάς, από τις υψηλές πωλήσεις των εντύπων, αρκετά από τα οποία εξαντλούνται. Αποτελεί δε συνειδητή επιλογή του Οργανισμού να διατηρηθεί η τιμή πώλησης των προγραμμάτων σε επίπεδα προσιτά για το κοινό.

ΑΦΡΟΔΙΤΗ ΝΙΚΟΛΑΪΔΟΥ – ΑΝΝΑ ΠΟΥΠΟΥ

Προς μια ιστοριογραφία του ελληνικού κινηματογράφου στην πράξη: Από την έντυπη έκδοση στις ψηφιακές πρακτικές προώθησης και επικοινωνίας, και πάλι πίσω

Σε αυτόν τον συλλογικό τόμο, με θέμα το θεατρικό έντυπο, θα επιχειρήσουμε μια σύντομη συμβολή σχετικά με τις μορφές εντύπων που πλαισιώνουν και συμπληρώνουν την τέχνη του κινηματογράφου και των οποίων οι χρήσεις είναι άλλοτε παραπλήσιες και άλλοτε διαφέρουν σημαντικά από αυτές των εντύπων του χώρου του θεάτρου. Στο παρόν κείμενο, θα ασχοληθούμε με τον ρόλο αυτών των εντύπων στην παγίωση του κανόνα της ιστορίας του ελληνικού κινηματογράφου. Θα επιμείνουμε στη χρήση των έντυπων τεκμηρίων στην ιστοριογραφία του κινηματογράφου ως επιστήμης της συγχρονίας που μελετά το παρελθόν για να αναδείξει το παρόν και που έχει στόχο να διαμορφώσει έναν δημόσιο λόγο για την τέχνη του κινηματογράφου και τις πολιτισμικές και κοινωνικές της διαστάσεις.

Υπό αυτό το πρίσμα, στο δεύτερο μέρος του κειμένου, θα επικεντρωθούμε στο παράδειγμα της κινηματογραφικής εκδήλωσης της «Χαμένης λεωφόρου του ελληνικού σινεμά», η οποία λειτούργησε ως μια ιδιότυπη κινηματογραφική λέσχη για δύο σαιζόν στην Αθήνα (2016-2017 και 2017-2018) και με πολλαπλές παράλληλες εκδηλώσεις. Θα συζητήσουμε τις επικοινωνιακές πρακτικές αυτού του αφιερώματος, το οποίο από την αρχή χρησιμοποίησε τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης και τα ψηφιακά περιοδικά και ΜΜΕ για την προώθησή του, συνέχισε με παραγωγή νέου ψηφιακού οπτικοακουστικού περιεχόμενου και ανάδειξη αρχειακού υλικού μέσα από την ιστοσελίδα του και ολοκληρώθηκε με την έντυπη έκδοση του βιβλίου της *Χαμένης Λεωφόρου*, σε επιμέλεια των γραφουσών. Η έκδοση αυτή λειτουργεί ταυτόχρονα σαν κατάλογος ενός αφιερώματος που προτείνει μια εναλλακτική οπτική για την ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου της περιόδου 1960-1990 αλλά και σαν τη δήλωση μιας ιστοριογραφίας του κινηματογράφου στην πράξη. Κάπως ανάποδα, δηλαδή, μια εκδήλωση με έντονη επικοινωνιακή αλληλεπίδραση και με πρωτότυπη παραγωγή ψηφιακού οπτικοακουστικού υλικού υψηλής ανταπόκρισης από τα μέσα κοινωνική δικτύωσης, καταλήγει σε ένα «κανονικό», τυπωμένο βιβλίο, γραμμένο από επαγγελματίες συγγραφείς και από έναν ιστορικό εκδοτικό οίκο, τις εκδόσεις Νεφέλη.[1]

Σε σύγκριση με τις θεατρικές έντυπες εκδόσεις, το κινηματογραφικό έντυπο παρουσιάζει μικρότερη ποικιλία στις διάφορες μορφές του και στις χρήσεις του. Αν το θεατρικό έντυπο –το δραματικό κείμενο, το θεατρικό πρόγραμμα– θεωρείται απαραίτητο αναπλήρωμα και τεκμήριο

[1] Αφροδίτη Νικολαΐδου, Άννα Πούπου, *Η χαμένη λεωφόρος του ελληνικού σινεμά*, Αθήνα, Νεφέλη, 2019.

του εφήμερου παραστασιακού γεγονότος, το γεγονός ότι η ταινία υπάρχει σε υλική μορφή, στο ίδιο το φίλμ, τις κόπιες αλλά και τις μεταγενέστερες ψηφιακές αναπαραγωγές της καθιστά λιγότερο επείγουσα και αναγκαία την παρουσία του εντύπου. Διαχρονικά, αλλά πολύ περισσότερο σήμερα, το κινηματογραφικό έντυπο συνδέεται κυρίως με τις πρακτικές επικοινωνίας, προώθησης και διαφήμισης και λιγότερο με έναν τεκμηριωτικό ή ερμηνευτικό χαρακτήρα. Ως εκ τούτου, τις περισσότερες φορές διέπεται το ίδιο από μια εφήμερη λογική και εξαντλεί τον ρόλο του στο να προσελκύσει τον θεατή στην αίθουσα ή ακόμα και να διαφημίσει μέσω της ταινίας παράλληλα προϊόντα και δραστηριότητες, όπως για παράδειγμα βλέπει κανείς στα παλιά κινηματογραφικά μονόφυλλα στα οποία οι διαφημιστικές καταχωρήσεις καταλαμβάνουν περισσότερο χώρο από τις συνοπτικές πληροφορίες για την ταινία.

Σε αντίθεση με τις εκδόσεις θεατρικών έργων που, τόσο στο παρελθόν όσο και σήμερα, κατέχουν μια θέση υψηλού κύρους σε μια παραδοσιακή βιβλιοθήκη και που πολλές φορές λειτουργούν και ως αναγνώσματα ανεξάρτητα από την παραστασιακή τους πορεία, ακόμα και σε περιπτώσεις που η τελευταία υπήρξε ανυπόληπτη ή και ανύπαρκτη, το κινηματογραφικό σενάριο σπάνια εκδίδεται και κυκλοφορεί ως βιβλίο. Οι λίγες περιπτώσεις σεναρίων που έχουν εκδοθεί και μέσω αυτής της πράξης διεκδικούν μια λογοτεχνική αξία, αφορούν σενάρια ήδη επιτυχημένων σκηνοθετών που τοποθετούνται στο πάνθεον των δημιουργών, όπως σενάρια του Ίνγκμαρ Μπέργκμαν[2] ή του Ζαν Λυκ Γκοντάρ.[3] Στην Ελλάδα, όπως συμβαίνει και στη διεθνή πρακτική, ελάχιστα είναι τα σενάρια ελληνικών έργων που έχουν εκδοθεί και αυτά ανήκουν σε ένα πλαίσιο ήδη καταξιωμένων ταινιών, όπως για παράδειγμα το σενάριο της *Στέλλας* του Μιχάλη Κακογιάννη,[4] της ταινίας *Το Βλέμμα του Οδυσσέα* του Θόδωρου Αγγελόπουλου[5] ή, πιο πρόσφατα, της *Στρέλλας* των Πάνου Κούτρα και Παναγιώτη Ευαγγελίδη.[6] Ακόμα και σε αυτές τις λίγες περιπτώσεις εκδόσεων, δεν είναι απολύτως σίγουρο αν τελικά αυτό το σενάριο προορίζεται για μια αυτόνομη αναγνωστική εμπειρία –όπως μπορεί να συμβαίνει με ένα θεατρικό έργο– ή στόχος του είναι να προσφέρει ένα ακόμα κλειδί ερμηνείας της ταινίας, ένα δείγμα-πρότυπο σεναριακής γραφής που μπορούν να μελετήσουν οι επίδοξοι σεναριογράφοι ή μια υπόμνηση της κινηματογραφικής θέασης, ένα αναπλήρωμα δηλαδή του κινηματογραφικού έργου.

Η ιστορία του κινηματογράφου δεν είναι κάτι στατικό ούτε ένα επιστημονικό πεδίο που βασίζεται, όπως πολύ συχνά θεωρείται ακόμα και μέσα στα ελληνικά πανεπιστήμια, στην παρακολούθηση και ανάλυση ταινιών. Από τη δεκαετία του 1980 και μετά, με τον όρο Νέα Ιστορία του Κινηματογράφου (New Film History),[7] αναφερόμαστε σε θεωρήσεις και μεθοδο-

---

[2] Για παράδειγμα, η έκδοση *Σενάρια του Ίνγκμαρ Μπέργμαν*, *Η έβδομη Σφραγίδα. Αγριοφράουλες*, μτφρ. Ρωζίτα Σώκου, Αθήνα, Γαλαξίας, 1968, και *Η τριλογία της Σιωπής. Μέσα από τον σπασμένο καθρέφτη*, *Οι μεταλαβάνοντες*, *Η σιωπή*, μτφρ. Ρωζίτα Σώκου και Ανδρέας Ρικάκης, Αθήνα, Γαλαξίας, 1968.

[3] Jean Luc Godard, *Ο τρελός Πιερό. Πάθος. Όνομα Κάρμεν. Χαίρε Μαρία*, Αθήνα, Αιγόκερως, 1986.

[4] Μιχάλης Κακογιάννης, *Στέλλα*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1990.

[5] Βλ. Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Το Βλέμμα του Οδυσσέα*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1995. Στο βιβλίο περιλαμβάνεται το σενάριο και φωτογραφικό υλικό.

[6] Πάνος Κούτρας, Παναγιώτης Ευαγγελίδης, *Στρέλλα*, Αθήνα, Πολύχρωμος Πλανήτης, 2010.

[7] Για μια πρώτη χρήση του όρου, βλ. Thomas Elsaesser, "The New Film History", *Sight and Sound*, vol. 55, nº 4, autumn 1986, σσ. 246-251. Η *Νέα Ιστορία του Κινηματογράφου* μοιράζεται πολλά κοινά στοιχεία από τις μεθοδολογίες της ιστορίας, αναδεικνύει τις διαδικασίες παραγωγής και πρόσληψης, την πολιτισμική δυναμική της κινηματογραφικής παραγωγής και το πώς αυτή επηρεάζει ζητήματα περιεχομένου και ύφους. Για περισσότερα, βλ. James Chapman, Mark Glancy & Sue Harper (eds), *The New Film History: Sources*, *Methods*, *Approaches*, Palgrave Macmillan, 2009.

λογίες της ιστοριογραφίας του κινηματογράφου που βασίζονται σε επιστημονική έρευνα των αρχειακών πηγών, τεκμηρίων και μαρτυριών, και διερευνούν το σύνολο της κινηματογραφικής βιομηχανίας στις οικονομικές, τεχνολογικές, πολιτισμικές και κοινωνικές της διαστάσεις. Με αυτόν τον τρόπο, απομακρύνονται από παλαιότερες σινεφιλικές και εμπειρικές καταγραφές της κινηματογραφικής ιστορίας ως διαδοχής εμβληματικών ταινιών, ρευμάτων και σκηνοθετών. Σε αυτό το ερευνητικό πεδίο, τα έντυπα τεκμήρια παραμένουν ένα βασικό εργαλείο στα χέρια του ερευνητή για την ανασυγκρότηση στοιχείων της πρώιμης φάσης της βιομηχανίας, για την ανάδειξη, καταγραφή και εύρεση των λεγόμενων «ορφανών ταινιών»,[8] για την καταγραφή στην ιστορία ταινιών των οποίων τα υλικά (το ίδιο το φίλμ) είναι χαμένα ή κατεστραμμένα και για πολλά ακόμα πεδία της κινηματογραφικής έρευνας.

Με μια γρήγορη ματιά, μπορούμε να ανατρέξουμε σε μια τυπολογία κινηματογραφικών εντύπων που συγκροτούν αυτό το corpus τεκμηρίων με το οποίο δουλεύουμε στις κινηματογραφικές σπουδές. Ξεκινώντας από τα πιο ταπεινά μονόφυλλα προγράμματα, τα οποία συνήθως δεν περιέχουν καμία πληροφορία για την ταινία πέραν από τον τίτλο και την υπόθεσή της και τα οποία σταμάτησαν να κυκλοφορούν περίπου στη δεκαετία του 1990, μπορεί κανείς να αναφερθεί στις αφίσες και τα διάφορα διαφημιστικά υλικά που χρησιμοποιούνται για την προώθηση των ταινιών αλλά και στα ολιγοσέλιδα προγράμματα κύκλων προβολών από φεστιβάλ και κινηματογραφικές λέσχες. Σε ό,τι αφορά τα τελευταία, στην Ταινιοθήκη της Ελλάδος σώζεται ένας σημαντικός αριθμός από τα προγράμματα παλιών αφιερωμάτων κινηματογραφικών λεσχών, πολλά από αυτά γραμμένα στη γραφομηχανή και στον πολύγραφο, τα οποία αξίζει να μελετηθούν σε σχέση με το ποιες ταινίες θεωρήθηκαν σημαντικές να ενταχθούν σε ένα αφιέρωμα ταινιών τέχνης –πέραν από τις ταινίες που προβάλλονταν σε κανονική διανομή στις αίθουσες– σε ποιες εθνικές κινηματογραφίες πέφτουν τα φώτα της δημοσιότητας σε κάθε εποχή, πώς διαμορφώνονται οι οικονομικές διεθνείς σχέσεις της κινηματογραφικής αγοράς και πώς αναδύεται ιδιαίτερα στη δεκαετία του 1950 αυτό που ονομάζουμε σινεφιλική κουλτούρα.

Στα κινηματογραφικά έντυπα μπορούμε να εντάξουμε και τα περιοδικά, που άλλοτε απευθύνονται στην κοινότητα των επαγγελματιών του χώρου, όπως ο *Κινηματογραφικός Αστέρας* ή το *Παρλάν*, και που, εκτός από πληροφορίες για τις ταινίες, κριτικές, αναλύσεις και διαφημίσεις, περιέχουν πολύτιμες πληροφορίες για την κινηματογραφική αγορά, την παραγωγή, τη βιομηχανία, τη διανομή και το δίκτυο των αιθουσών. Στη δεκαετία του 1960 αναδύονται τα πιο μαχητικά περιοδικά που διαμορφώνουν έναν πιο συγκροτημένο θεωρητικό λόγο για το σινεμά, όπως τα περιοδικά *Ελληνικός Κινηματογράφος*, *Σύγχρονος Κινηματογράφος* και *Φιλμ*,[9] ενώ στη δεκαετία του 1980 θα κυριαρχήσουν νέα περιοδικά που εκφράζουν μια σινεφιλική κουλτούρα, όπως τα περιοδικά *Οθόνη*, *Κινηματογραφιστής*, *Σινεμά* και πολλά άλλα. Την ανάπτυξη αυτής της σινεφιλίας σε συνδυασμό με ένα ενδιαφέρον για την θεωρία του κινηματογράφου θα επιβεβαιώσει και ο πολλαπλασιασμός των εκδόσεων που αφορούν την ιστορία και

[8] «Ορφανές ταινίες» είναι όλες οι ταινίες οι οποίες δεν έχουν επίσημα αναγνωριστεί από δικαιούχους και συχνά βρίσκονται εγκαταλελειμμένες σε αρχεία ή σε προσωπικές συλλογές. Το ερώτημα που θέτει η ιστοριογραφία είναι πώς θα μοιάζει η ιστορία του κινηματογράφου, αν μέσα σε αυτήν συμπεριληφθούν τελικά όλες αυτές οι ταινίες που έγιναν για εκπαιδευτικούς, ιατρικούς, δημοσιογραφικούς ή προσωπικούς και άλλους λόγους (οικιακές ταινίες). Συχνά οι έντυπες πηγές βοηθούν είτε στον καθορισμό των δημιουργών των ταινιών αυτών είτε στην ανασυγκρότηση του πλαισίου παραγωγής και διανομής τους. Για περισσότερα, βλ. Dan Streible, "The Role of Orphan Films in the 21st Century Archive", *Cinema Journal*, vol. 46, nº 3, spring 2007, σσ. 124-128.

[9] Το σύνολο των τευχών των δύο περιοδικών, *Σύγχρονος Κινηματογράφος* και *Φιλμ*, διατίθεται εξολοκλήρου ψηφιοποιημένο στην ιστοσελίδα cinemalab.eu.org μαζί με εύχρηστους καταλόγους.

θεωρία του κινηματογράφου, με ιδιαίτερη ένταση στις δεκαετίες του 1970 και 1980 και μέσα από εκδοτικούς οίκους, οι οποίοι, είτε μέσα από μεμονωμένες σειρές είτε σχεδόν με το σύνολο του καταλόγου τους, θα επικεντρωθούν σε εκδόσεις που αφορούν τον κινηματογράφο, όπως για παράδειγμα οι εκδόσεις Κάλβος, Καστανιώτης, Αιγόκερως και Νεφέλη, ενώ στις επόμενες δεκαετίες τη σκυτάλη θα παραλάβουν οι εκδόσεις Πατάκη, Μεταίχμιο, Παπαζήσης και άλλοι.

Πολύτιμη μορφή έντυπων πηγών αποτελούν και οι κινηματογραφικοί κατάλογοι που εκδίδονται από θεσμούς, όπως το Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου και η Πανελλήνια Ένωση Ελλήνων Κριτικών. Για παράδειγμα, οι κατάλογοι του ΕΚΚ, από το 1981 και μετά, αποτελούνται από δίγλωσσες εκδόσεις που καταγράφουν το σύνολο της ετήσιας παραγωγής, με τα στοιχεία της ταινίας και τους συντελεστές και μια σύνοψη. Αντίστοιχα, οι κατάλογοι του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης περιλαμβάνουν το σύνολο των ταινιών που προβάλλονται σε κάθε διοργάνωση, με όλα τα στοιχεία τους και μια μικρή σύνοψη. Αν και οι χρήση αυτών των έντυπων καταλόγων έχει περιοριστεί τα τελευταία χρόνια λόγω της ευχρηστίας διαδικτυακών διεθνών καταλόγων, όπως το International Movie Database (imdb), οι φεστιβαλικοί κατάλογοι (τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό) παραμένουν οι πιο έγκυρες πηγές για να εντοπίσει κανείς στοιχεία της ταινίας, όπως η ακριβής διάρκεια της κόπιας, τα σωστά ονόματα συντελεστών, τίτλοι, πληροφορίες που αφορούν την παραγωγή και άλλα.

Η εκδοτική παρουσία των θεσμών αυτών, ωστόσο, δεν περιορίζεται στους χρηστικούς τεκμηριωτικούς καταλόγους, αλλά επεκτείνεται και σε εκδόσεις που συνοδεύουν κινηματογραφικά αφιερώματα, όπως οι συλλογικοί θεματικοί τόμοι της ΠΕΚΚ[10] και, κυρίως, η εμβληματική σειρά του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης. Η σειρά αυτή περιλαμβάνει μονογραφίες και συλλογικούς τόμους για Έλληνες και ξένους δημιουργούς, με πλήρη εργογραφία, ενδεικτική κριτικογραφία, συνεντεύξεις με τους σκηνοθέτες, νέα και παλαιότερα κείμενα γραμμένα από θεωρητικούς του κινηματογράφου, σε συνδυασμό με πιο εμπειρικά σημειώματα, γραμμένα από συνεργάτες και κριτικούς. Πέραν από την τεκμηριωτική τους σημασία, οι τόμοι αυτοί φανερώνουν και μια πρόθεση αμφισβήτησης του κανόνα του ελληνικού κινηματογράφου. Κοιτώντας τα αφιερώματα σε Έλληνες σκηνοθέτες και τις εκδόσεις του ΦΚΘ στις δεκαετίες 1990 και 2000, διαπιστώνει κανείς τη συστηματική ανάδειξη των Ελλήνων auteurs μέσα από την προβολή του συνόλου του έργου τους αλλά και μια συνειδητή αναθεώρηση του Παλαιού Ελληνικού Κινηματογράφου. Σκηνοθέτες που εργάστηκαν μέσα στο σύστημα των στούντιο της περιόδου 1950-1960, όπως ο Γιώργος Τζαβέλας, ο Ντίνος Δημόπουλος, ο Βασίλης Γεωργιάδης, ακόμα και ο Γιάννης Δαλιανίδης, αποκτούν, ορθώς, το στάτους του δημιουργού, και έτσι ανατρέπεται ένας παλαιότερος κανόνας, σύμφωνα με τον οποίο οι μοναδικοί «δημιουργοί» της μεταπολεμικής περιόδου ήταν ο Κούνδουρος και ο Κακογιάννης.

Ο David Bordwell προτείνει την έκφραση «η στάνταρ εκδοχή της κινηματογραφικής ιστορίας»[11] για να περιγράψει μια παλαιότερη ιστοριογραφία του πρώιμου κινηματογράφου που βασιζόταν σε σινεφιλικές ή προσωπικές εκτιμήσεις και όχι σε τεκμηριωμένη έρευνα. Η «στάνταρ εκδοχή» συχνά παγίωσε και τους εκάστοτε μύθους της κάθε κινηματογραφίας. Στην ελληνική περίπτωση, αυτή η «εκδοχή» διαμορφώνεται από τις πρώτες ιστορίες του ελληνι-

[10] Για παράδειγμα, βλ. *Κινηματογραφημένες πόλεις. Η πόλη στον κινηματογράφο και τη λογοτεχνία*, Αθήνα, Πατάκης, ΠΕΚΚ, 2002.

[11] David Bordwell, *On the History of Film Style*, Cambridge Mass.& London, Harvard University Press, 1997, σσ. 12-45. Ο Bordwell αναφέρεται στην ιστοριογραφία των πρώτων δεκαετιών του κινηματογράφου, ωστόσο θεωρούμε ότι ο όρος μπορεί να χρησιμοποιηθεί και για κάποιες ιστορίες εθνικών κινηματογράφων που γράφτηκαν, φυσικά, αργότερα.

κού κινηματογράφου[12] και κατασκευάζει έναν ελληνικό κινηματογραφικό κανόνα, που άλλοτε επιβεβαιώνεται και άλλοτε επαναπροσδιορίζεται από θεσμούς που προαναφέραμε, μέσα από αφιερώματα και εκδόσεις που προτείνουν ταινίες «άξιες» να ιδωθούν. Ο κατάλογος, για παράδειγμα, *Le cinema grec*,[13] που εκδόθηκε με αφορμή το αφιέρωμα στον ελληνικό κινηματογράφο από το Centre Georges Pompidou σε επιμέλεια Μισέλ Δημόπουλου, αποτέλεσε ένα βασικό κανονιστικό εγχειρίδιο και σημείο αναφοράς για τις μεταγενέστερες προσεγγίσεις της ιστορίας του ελληνικού κινηματογράφου, αναπληρώνοντας κατά κάποιον τρόπο τα κενά των προηγούμενων προσπαθειών.

Με έναν αντίστοιχο τρόπο, το αφιέρωμα της *Χαμένης Λεωφόρου* έχει ως στόχο όχι μόνο να παρουσιάσει και να επαναπροβάλει αξιόλογες ταινίες μιας παλαιότερης περιόδου, αλλά και να επαναπροσδιορίσει τον τρόπο με τον οποίο συζητάμε την ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου σήμερα. Το 2016, με πρωτοβουλία της Ένωσης Σκηνοθετών Παραγωγών Ελληνικού Κινηματογράφου (ΕΣΠΕΚ) θα ξεκινήσει το αφιέρωμα με τίτλο «Η χαμένη λεωφόρος του ελληνικού σινεμά. Παράξενα, παραγνωρισμένα, παραμελημένα, παραπονεμένα ελληνικά Φιλμ», με στόχο την προβολή ταινιών της περιόδου 1960-1990. Μετά την επιτυχία του αφιερώματος, αυτό θα συνεχιστεί και την επόμενη σαιζόν (2017-2018), με τον τίτλο «Β΄ εξώστης: Κλασσικά και καταραμένα». Η επιλογή των ταινιών έγινε από την ομάδα εργασίας των Ελίνα Ψύκου, Γιάννη Βεσλεμέ, Αλέξη Αλεξίου και Αφροδίτης Νικολαΐδου και περιελάμβανε προβολές σε όλη τη διάρκεια των δύο χειμερινών σεζόν, τέσσερις μέρες τον μήνα. Οι προβολές γίνονταν σε κόπιες 35 χιλιοστών και συνοδεύονταν από συζητήσεις, παρουσιάσεις και πάρτι στον κινηματογράφο Άστορ, σε μία από τις κεντρικές στοές της Αθήνας. Στη διάρκεια αυτών των χρόνων, η «Χαμένη λεωφόρος» άπλωσε τα πλοκάμια της και έξω από τη στοά Κοραή, φιλοξενήθηκε στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, δροσίστηκε σε θερινά σινεμά στα πλαίσια του Open Air Film Festival, ενώ τη σαιζόν 2018-2019 ταξίδεψε και στη Θεσσαλονίκη, με δύο προβολές κάθε μήνα.

Το αφιέρωμα, το οποίο ολοκλήρωσε τον κύκλο του στην Αθήνα τον Ιανουάριο του 2019, με μια τελευταία πενθήμερη εκδήλωση στην οποία προβλήθηκαν τα «best of», οι πιο εμβληματικές ταινίες του αφιερώματος, αποτέλεσε μια πρόταση ανανέωσης της ιστορίας του ελληνικού κινηματογράφου και κατάφερε να απευθύνει μια ανοιχτή, αλλά όχι μαζική, πρόσκληση, για να ξαναδούμε τον κινηματογράφο ως καλλιτεχνική δημιουργία και όχι ως τηλεοπτικό προϊόν ή ως προϊόν που εύκολα θα καταναλωθεί στη μικρή οθόνη ενός τάμπλετ, με προβολή μέσα από το διαδίκτυο σε συνθήκες απομόνωσης. Έτσι, το αφιέρωμα είχε ως στόχο να επαναπροσδιορίσει τον κινηματογράφο ως τέχνη και να υποστηρίξει την επιτελεστική δύναμή του μέσα από την κινηματογραφική θέαση ως συλλογικό και κοινωνικό γεγονός.

Η επιστροφή στο 35άρι αποδείχθηκε συχνά η μοναδική επιλογή για αρκετές από τις ταινίες του αφιερώματος. Σε μια εποχή που σχεδόν τα πάντα βρίσκονται στο διαδίκτυο, κάποιες ταινίες δεν υπάρχουν καν σε ψηφιακή μορφή ή έχουν ψηφιοποιηθεί με ελλιπή, λάθος ή πρόχειρο τρόπο. Κάποιες κόπιες στάθηκε αδύνατον να εντοπιστούν ή βρέθηκαν μοναδικές κόπιες αρχείου των οποίων η προβολή θα τις έθετε σε κίνδυνο ή υλικό που ανήκε σε ιδιώτες οι οποίοι δεν παραχώρησαν άδεια προβολής. Η επιμέλεια αυτού του αφιερώματος έφερε στην επιφάνεια

[12] Όπως, για παράδειγμα, Aglaé Mitropoulos, *La découverte du cinéma grec*, Paris, Seghers, 1968× Αγλαΐα Μητροπούλου, *Ελληνικός κινηματογράφος*, Αθήνα, Παπαζήσης, 2006× Γιάννης Σολδάτος, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*, Αθήνα, Νεφέλη, 1979, με πολλές αναθεωρημένες επανεκδόσεις έως σήμερα στις εκδόσεις Αιγόκερως.

[13] Michel Demopoulos (éd.), *Le Cinema Grec*, Paris, Éditions Centre Pompidou, 1995.

ζητήματα που αφορούν την πρόσβαση σε αυτό το υλικό, τα πνευματικά δικαιώματα και τη διαχείριση του κινηματογράφου ως πολιτιστικού αγαθού, και έδωσε την αφορμή μιας άτυπης αποτίμησης αλλά και της διαπίστωσης του πόσο αναγκαία είναι μια πιο συγκροτημένη, από την πλευρά θεσμικών παραγόντων, πολιτική διατήρησης, συντήρησης και αρχειοθέτησης αυτού του υλικού καθώς και η αντιμετώπισή του ως μέρους της πολιτιστικής κληρονομιάς.

Πίσω από αυτή τη διαπίστωση επιβεβαιώνεται το αφετηριακό κίνητρο του συγκεκριμένου αφιερώματος: κάποιες ταινίες επιβιώνουν σε καλές ψηφιακές και αναλογικές κόπιες, με αποτέλεσμα να προβάλλονται συχνά σε φεστιβάλ, να είναι γνωστές τουλάχιστον σε ένα σινεφιλικό κοινό και να αποτελούν παράδειγμα διδασκαλίας του ελληνικού κινηματογράφου, συγκροτώντας τον κανόνα του ελληνικού κινηματογράφου, ενώ άλλες ξεχασμένες σε υπόγεια και αποθήκες προβάλλονται σπάνια, παραμένουν άγνωστες και γι' αυτόν τον λόγο ανήκουν στο παράλληλο σύμπαν της «χαμένης λεωφόρου». Σε μια εποχή που η έννοια του κανόνα αποτελεί όχημα «διευκόλυνσης των προγραμμάτων σπουδών ή θέμα γούστου μέσα από λίστες αγαπημένων ταινιών», όπως μας λέει ο Paul Schrader,[14] στόχος αυτού του αφιερώματος ήταν να φέρει στο φως τις ταινίες που για διάφορους λόγους βρίσκονταν εκτός ή στο περιθώριο του κανόνα.

Ταυτόχρονα, το αφιέρωμα της «Χαμένης λεωφόρου» πρότεινε μια γενεαλογία του σύγχρονου ελληνικού κινηματογράφου τέχνης. Μία από τις πρώτες ενότητες προβολών είχε τον τίτλο «Παράξενο τότε», κάνοντας αναφορά στο σημερινό weird wave, ενώ στις παρουσιάσεις των ταινιών ενεπλάκησαν ενεργά νέοι κινηματογραφιστές που κλήθηκαν να συζητήσουν τις ταινίες μιας παλιότερης γενιάς. Η ίδια η επιλογή των ταινιών εκκινούσε από ένα κεντρικό ερώτημα: αν οι σύγχρονες ελληνικές ταινίες αντλούν την ιδιόμορφη αισθητική και πολιτική τους στάση από τους μηχανισμούς του καλλιτεχνικού κινηματογράφου των προηγούμενων δεκαετιών. Ξαναβλέποντας τις ταινίες της «Χαμένης λεωφόρου» ανακαλύπτει κανείς ότι η έμφαση στις πολιτικές των ταυτοτήτων, η σωματικότητα, η αποστασιοποιημένη υποκριτική, η ακραία βία σε συνδυασμό με το παράξενο, μαύρο χιούμορ, η αισθητική του παραλόγου που βλέπουμε στις ταινίες του νέου κύματος είναι στοιχεία που δεν ξεπήδησαν εν κενώ, αλλά αποτελούν εργαλεία κληροδοτημένα από το θέατρο και τον κινηματογράφο που άνθισαν σε μια άλλη περίοδο κρίσης, λίγο πριν και κατά τη διάρκεια της δικτατορίας στην Ελλάδα.[15]

Ένα χαρακτηριστικό του αφιερώματος ήταν η επικοινωνιακή του στρατηγική, η οποία περιελάβανε μια ενότητα δράσεων (παρουσιάσεις πριν από κάθε ταινία, συζητήσεις με τους συντελεστές και πάρτι) όσο και μια ποικιλία ψηφιακού, οπτικοακουστικού και έντυπου υλικού για την προώθηση των εκδηλώσεων. Μια από τις πιο επιτυχημένες καλλιτεχνικές δράσεις του αφιερώματος ήταν οι νέες αφίσες που σχεδιάστηκαν από τον κινηματογραφιστή Νίκο Πάστρα και που αποτύπωσαν με εικονικό τρόπο την αισθητική ταυτότητα της «Χαμένης Λεωφόρου». Οι αφίσες διέπονταν από κοινή λογική, στηρίζονταν σε καρέ από τις ταινίες του αφιερώματος και προέβαλαν κυρίως την υλικότητα του ίδιου του φιλμ άλλα και την γραφιστική παρέμβαση στην εικόνα προκειμένου να αναδείξουν τη σημερινή ματιά πάνω σε αυτές τις ταινίες. Οι αφίσες αυτές κυκλοφόρησαν τόσο σε ψηφιακή μορφή στο διαδίκτυο όσο και σε λίγα τυπωμένα αντίτυπα, τα οποία διατίθενται προς πώληση. Στο τελευταίο αφιέρωμα ωστόσο, οι αφίσες

[14] Paul Schrader, «Canon Fodder», *Film Comment*, vol. 42, nº 5 (Σεπτ.-Οκτ. 2006), σσ. 33-49 (40).

[15] Βλ., για παράδειγμα, πώς εντοπίζονται όλα αυτά τα στοιχεία –το παράδοξο, η θεατρικότητα, η σωματικότητα, η αποστασιοποίηση, η μπρεχτική επίδραση κ.ά.– στις ταινίες του 1976, στο κείμενο-«πολυκριτική» που παρουσιάζει τον απολογισμό του 17ου Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης: Χρήστος Βακαλόπουλος, Μιχάλης Δημόπουλος, Άλκης Λελούδης, Νίκος Παναγιωτόπουλος & Νίκος Σαββάτης, «Συμπτώματα μιας κρίσης», *Σύγχρονος Κινηματογράφος*, τχ. 11, 1976, σσ. 4-23.

εκτέθηκαν στον χώρο της στοάς απέναντι από τον κινηματογράφο και παρέμειναν εκεί για μεγάλο διάστημα, παρεμβαίνοντας με αυτόν τον τρόπο και σε έναν δημόσιο αστικό χώρο, αναδεικνύοντας τη διαμεσικότητα ενός καλλιτεχνικού έργου που μπορεί ταυτόχρονα να διαχέεται στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης και να αναπαράγεται σε ψηφιακά ΜΜΕ αλλά και να παραμένει συνδεδεμένο με την υλική του μορφή, το ίδιο το καρέ από την ταινία και την υλική μορφή μιας χάρτινης αφίσας που τοποθετείται σε έναν τοίχο σε δημόσιο ή ιδιωτικό χώρο.

Παράλληλα με τις νέες αφίσες και τις παλιές φωτογραφίες από τις ταινίες, η «Χαμένη Λεωφόρος» προχώρησε και στην παραγωγή ταινιών μικρού μήκους, video essays και κινηματογραφικών trailer, που κυκλοφόρησαν διαδικτυακά για την προώθηση και επικοινωνία του αφιερώματος, ενώ για κάθε ενότητα προτείνονταν μουσικές λίστες από τον Felizol, οι οποίες δημοσιευόταν στο διαδικτυακό περιοδικό *Popaganda*. Η σελίδα της εκδήλωσης στο facebook συγκέντρωνε όλο αυτό το υλικό, μαζί με φωτογραφίες από τις έντυπες πηγές, που συνόδευαν τις ταινίες όταν πρωτοπροβλήθηκαν, αναπαράγοντας δημοσιεύματα και κριτικές από περιοδικά, εφημερίδες, εκδόσεις των φεστιβάλ ή τις αρχικές αφίσες των ταινιών. Η άλλη παράπλευρη δραστηριότητα, που οδήγησε τελικά στο βιβλίο της *Χαμένης Λεωφόρου* είναι τα νέα κείμενα που γράφτηκαν από σκηνοθέτες και δημοσιευτήκαν σε περιοδικά και ιστοσελίδες. Επομένως, σχεδόν το σύνολο της επικοινωνίας και της προώθησης της εκδήλωσης έγινε σε ψηφιακό περιβάλλον.

Ένα ερώτημα λοιπόν που τέθηκε ήταν ποιος θα ήταν ο ρόλος μιας έντυπης έκδοσης, τη στιγμή που η πληροφόρηση και η προώθηση του αφιερώματος στηριζόταν κυρίως σε περιεχόμενο ψηφιακής μορφής και στην εξωστρέφεια των μέσων κοινωνικής δικτύωσης. Πήραμε την απόφαση ότι η έκδοση αυτή δεν θα είχε τη μορφή ενός παραδοσιακού καταλόγου που θα ήταν διαθέσιμος κατά την έναρξη αυτού του αφιερώματος με πληροφορίες και ιστορική πλαισίωση ή κριτική αποτίμηση της κάθε ταινίας, καθώς αυτή η λειτουργία ήδη επιτελούνταν διαδικτυακά και αλληλεπιδραστικά. Ακόμα, καθώς η εκδήλωση στην πορεία αποκτούσε έναν πιο παραστασιακό και επιτελεστικό χαρακτήρα και η ομάδα διευρυνόταν με τη συμμετοχή όλο και περισσότερων συντελεστών, το βιβλίο αποκτούσε σημασία ως μια υπόμνηση αυτής της συνάντησης και αυτού του εφήμερου γεγονότος. Η έκδοση λοιπόν δεν θα ήταν ένα συνοδευτικό έντυπο, αλλά θα είχε τον χαρακτήρα μιας παράλληλης δράσης της «Λεωφόρου», που επιβεβαιωνόταν και από την αρχική ιδέα της σύνδεσης του αφιερώματος με την σύγχρονη κινηματογραφική δημιουργία. Έτσι, έγινε αφορμή για τη συνάντηση του κινηματογράφου με τη λογοτεχνία και για τη συγγραφή νέων κειμένων που προέκυψαν από την θέαση αυτών των ταινιών από νεότερους καλλιτέχνες.

Πρωτίστως απευθυνθήκαμε σε συγγραφείς που με κάποιο τρόπο συνδέονται με τον κινηματογράφο, σε σεναριογράφους και σκηνοθέτες που είναι δημιουργικοί σήμερα και ανήκουν στη νεότερη γενιά, όχι με αυστηρά ηλικιακά κριτήρια –αν και όλες και όλοι μεγάλωσαν σε αυτό που ονομάζουμε μεταπολίτευση– αλλά κυρίως καλλιτεχνικά. Δηλαδή πρόκειται για δημιουργούς των οποίων τα πρώτα έργα έχουν εμφανιστεί στη δεκαετία του 2000 ή και μεταγενέστερα. Δεν απευθυνθήκαμε σε μελετητές και ιστορικούς του κινηματογράφου από τον πανεπιστημιακό χώρο (αν και κάποιοι έχουν και αυτή την ιδιότητα) ούτε σε κριτικούς κινηματογράφου αλλά σε ανθρώπους που ασχολούνται με τη γραφή. Δεν τους ζητήσαμε να γράψουν για την αγαπημένη τους ταινία. Δεν τους δώσαμε καν το δικαίωμα επιλογής. Οι περισσότεροι δεν είχαν κάποια ιδιαίτερη σχέση με τις ταινίες για τις οποίες έγραψαν, κάποιοι τις έβλεπαν για πρώτη φορά ή τις ξαναέβλεπαν μετά από πολύ καιρό, όπως ομολογούν στα κείμενά τους. Η ανάθεση αυτή είχε τη λογική ενός παιχνιδιού που οδήγησε τελικά σε μια ανακάλυψη, σε

μια αναθεώρηση ή στην ανάκληση μιας μνήμης από μια πρώτη θέαση (ως παιδιά στον κινηματογράφο ή αργότερα στην τηλεόραση και το βίντεο). Ωστόσο, οι συγγραφείς κλήθηκαν να απαντήσουν γιατί αυτές οι ταινίες μας ενδιαφέρουν σήμερα.

Οι απαντήσεις που λάβαμε έχουν άλλοτε τη μορφή ενός προσωπικού σημειώματος, ενός αποστασιοποιημένου δοκιμίου ή ενός λογοτεχνικού κειμένου. Άλλα κείμενα μοιάζουν με σύντομα διηγήματα, με μικρά σενάρια ή με ποιητικές δοκιμές. Για την ομαδοποίηση αυτών των κειμένων χρησιμοποιήσαμε κάποιους από τους τίτλους των προβολών του αφιερώματος. Η πρώτη ενότητα, «Παράξενο τότε», ανοίγει με κείμενα στα οποία οι συγγραφείς γράφουν σε πρώτο πρόσωπο για την εμπειρία που προέκυψε όταν ήρθαν σε επαφή με την ταινία και περιγράφουν την ανοίκεια αίσθηση του παρελθόντος που αναδημιουργεί αυτή η θέαση. Στην ενότητα «Σ' αγαπάω να τους λες», οι συγγραφείς εστιάζουν στη μορφή του σκηνοθέτη ή της σκηνοθέτριας, στην προσωπική ή φανταστική σχέση μαζί τους. Στο «Βρώμικο ψωμί», οι συγγραφείς διαβάζουν τις ταινίες μέσα στο κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο της εποχής τους, από απόσταση. Στην «Αόρατη απειλή», οι συγγραφείς προτείνουν ερμηνείες, εντοπίζουν στρατηγικές αφήγησης και κρυμμένα νοήματα. Στην ενότητα «Οι άνθρωποι που αγάπησαν ένα πτώμα», βλέπουν τις ταινίες ως διακείμενα, μέσα στο πλαίσιο της ιστορίας του κινηματογράφου ή της ιστορίας της τέχνης. Τέλος, στην ενότητα «Εμπροσθοφυλακή», έχουμε κείμενα που αφορούν ταινίες που παίχτηκαν στο αντίστοιχο πρόγραμμα μιας πιο αβανγκάρντ επιλογής και πειραματίζονται με έναν πιο δημιουργικό τρόπο γραφής.

Τέλος, η έντυπη έκδοση της *Χαμένης λεωφόρου* αποτελεί ένα ακόμα «κείμενο» που ιστορικοποιεί τη συζήτηση για το σύγχρονο νέο κύμα του ελληνικού κινηματογράφου. Τα κείμενα αυτού του τόμου συνδέουν άμεσα την αναγνωστική με την οπτικοακουστική εμπειρία και συμπληρώνουν αυτή τη συνάντηση ανθρώπων, εικόνων και λόγων, που καθιστά το αφιέρωμα μια πράξη χειραφέτησης απέναντι σε επίσημους θεσμούς και αρχές, μια πράξη αναδιάταξης και διατάραξης των επίσημων αρχείων και μια δημόσια τοποθέτηση για την ιστοριογραφία και τη θεωρία του κινηματογράφου στην πράξη.

ΠΟΛΥΧΡΟΝΗΣ ΓΙΑΝΝΙΚΟΠΟΥΛΟΣ

Η εξέλιξη της ελληνικής θεατρικής αφίσας στο πέρασμα του χρόνου

Η αφίσα είναι ένα λαϊκό μέσο επικοινωνίας που εκφράζει δημόσια τον παλμό της κάθε κοινωνίας, ενώ μέσα από τη θεατρική αφίσα προκύπτουν οι πολιτιστικές αντιλήψεις, οι αισθητικές αναζητήσεις και οι ανάγκες της. Όπως και το θέατρο, έτσι και η αφίσα του, καλεί το άτομο να συμμετέχει στην «αναδημιουργία» της.

Δεν είναι τυχαίο ότι η πρώτη αφίσα που τυπώθηκε για καθαρά διαφημιστικό σκοπό ήταν το 1871, στο Λονδίνο, για το θεατρικό *The Woman in White* του Frederick Walker και αποτελεί την «πρώτη αφίσα υψηλής ποιότητας» και το «πρώτο σημαντικό έργο στην ιστορία της εικονογράφησης της αφίσας».[1] Στα τέλη του 19ου αιώνα βρίσκεται σε πλήρη άνθιση και αποτελεί καλλιτεχνική έκφραση, με δημιουργούς όπως οι Chéret και Toulouse Lautrec.

Στην Ελλάδα τα χρόνια της τουρκικής υποδούλωσης δεν υπάρχουν ενδείξεις περί ενασχόλησης των Ελλήνων με τις γραφικές τέχνες ή τις εκτυπώσεις. Το 1873 ο Όθωνας ιδρύει το πρώτο Εθνικό Τυπογραφείο, στο οποίο δημιουργούνται οι πρώτες λιθογραφίες, κυρίως για να απεικονίσουν ιστορικά γεγονότα ή πρόσωπα. Τον ίδιο αιώνα και ως τις αρχές του επόμενου, η αφίσα δεν είχε τη σημερινή της μορφή, αλλά η θεατρική διαφήμιση γινόταν μέσω αφισοπρογραμμάτων, αφισών σε μεγάλα μεγέθη, καθώς οι τοιχοκολλήσεις ήταν σπάνιες και αφορούσαν κυρίως διακηρύξεις.[2]

Κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου και κυρίως τη δεκαετία του ’30, οι λιθογραφικές αφίσες γίνονται πολύχρωμες και άρτιες τεχνικά. Στις ελληνικές θεατρικές αφίσες του εξωτερικού αρχίζει να περιλαμβάνεται και η φωτογραφία στη μακέτα – κυρίως τα πορτρέτα των πρωταγωνιστών. Μέχρι και τη δεκαετία του 1940, οι πληροφορίες εμφανίζονται τυπογραφικά, με ιεραρχική τοποθέτηση γραμμάτων, και τον τίτλο της παράστασης να κυριαρχεί. Τα γράμματα είναι κεφαλαία και τα χρώματα τα βασικά, κόκκινο, μπλε. Περιλαμβάνουν τα ονόματα του μεταφραστή, σκηνοθέτη και σκηνογράφου, ενώ κάποιες κάνουν αναφορά σε τιμές εισιτηρίων ή στον αριθμό παραστάσεων. Σε γενικές γραμμές, οι αφίσες αυτής της περιόδου είναι αρκετά πληροφοριακές, χωρίς κάποιο εικαστικό ενδιαφέρον.

---

[1] Με βάση το εντυπωσιακό σχέδιο του Walker σε φυσικό μέγεθος, δημιουργήθηκε η αφίσα, η οποία τυπώθηκε ως ξυλογραφία. Προστέθηκαν μόνο ο τίτλος του έργου στο πάνω μέρος και το όνομα του θεάτρου στο κάτω. Η αφίσα είχε τεράστια απήχηση, λόγω του μεγέθους αλλά και της εντυπωσιακής γυναικείας μορφής. Βλ. σχετικό άρθρο στο αγγλικό περιοδικό *Athenaeum*, τχ. 3496, 27.10.1894, σ. 576.

[2] Α. Τάσσος, «Οι Ελληνικές αφίσες», στο: Σπύρος Καραχρήστος (επιμ.), *Ελληνικές Αφίσες*, 3η αναθ. έκδ., Αθήνα, Κέδρος, 2003, σ. 261.

Οι θεατρικές αφίσες της δεκαετίας του ’50 δεν μπορούν να ξεφύγουν εντελώς από τη λογική των προηγούμενων δεκαετιών. Οι πληροφοριακές αφίσες μόνο με γράμματα δεσπόζουν τουλάχιστον μέχρι το 1955. Παράλληλα, κάποια στοιχεία ζωγραφικότητας, συνυπάρχουν μαζί με την τυπογραφία, ενώ η φωτογραφία εμφανίζεται σπανιότερα και κυρίως στις φεστιβαλικές αφίσες. Προκειμένου να προβληθεί η χώρα στο εξωτερικό και να προσελκύσει τουρίστες,[3] αρκετές αφίσες του Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου μεταφράζονται και σε άλλες γλώσσες (αγγλικά, γαλλικά και γερμανικά) και παρατηρείται δυναμική παρουσία των αρχαίων μνημείων (Παρθενώνας, Ωδείο Ηρώδου Αττικού, Αρχαίο Θέατρο Επιδαύρου) και των συμβολικών στοιχείων (κουκουβάγια, θεατρική μάσκα).

Η χρήση των παραπάνω τεχνικών, γίνεται πιο έντονη προς τα τέλη της δεκαετίας, όπως είναι λογικό, αφού γύρω στα 1957 αρκετοί εξειδικευμένοι καλλιτέχνες γραφίστες ασχολούνται αποκλειστικά στις γραφικές τέχνες, ενώ ιδρύονται και λειτουργούν οι πρώτες σχολές εφαρμοσμένων τεχνών.[4] Παρ’ όλα αυτά, στην πλειοψηφία των αφισών που έχουν εντοπιστεί, ο δημιουργός της είναι συνήθως και ο σκηνογράφος της παράστασης – κάτι που θα συνεχιστεί και στις επόμενες δεκαετίες. Ενδεικτικά αναφέρουμε τον σκηνογράφο Γιώργο Ανεμογιάννη, ο οποίος σχεδίαζε ο ίδιος την αφίσα των παραστάσεων των οποίων είχε τη σκηνογραφική επιμέλεια. Επηρεασμένος –όπως και οι υπόλοιποι σκηνογράφοι της εποχής– από το ρεύμα του νατουραλισμού, δημιούργησε σε δύο διαστάσεις μια αφίσα που να λειτουργεί τόσο πληροφοριακά, όσο και επικοινωνιακά.

Όσον αφορά τη δομή της αφίσας, πέρα από τον τίτλο της παράστασης, το όνομα του ηθοποιού προβάλλεται έντονα, κυρίως σε πρωταγωνιστικούς θιάσους, μαρτυρώντας τον βεντετισμό που χαρακτηρίζει το θέατρο της δεκαετίας. Επιπλέον, αξίζει να αναφερθεί ότι τις περισσότερες φορές αυτό που παρουσιάζει η αφίσα είναι το έργο και όχι τη συγκεκριμένη παράσταση. Δηλαδή, εικονοποιείται μια γενικότερη περιγραφή του έργου και όχι η σκηνοθετική του προσέγγιση.

Η δεκαετία του ’60 αποτελεί σταθμό στην πορεία της ελληνικής θεατρικής αφίσας, όπου η καλλιτεχνική ποιότητα των αφισών, έχει πλέον αναβαθμιστεί. Αφήνοντας πίσω τις αφίσες μόνο με γράμματα, στρέφονται στον κόσμο της γραφιστικής και της φωτογραφίας. Η ζωγραφική παραμένει, αλλά σχεδόν πάντα σε συνδυασμό με στοιχεία τυπογραφίας ή φωτογραφίας.

Εντύπωση προκαλεί ότι οι ελληνικές θεατρικές αφίσες των κρατικών οργανισμών και του εξωτερικού χρησιμοποιούν, τις περισσότερες φορές, μόνο γράμματα ή, στην περίπτωση κάποιας εικονογράφησης, δανείζονται μοτίβα από την αρχαιοελληνική αγγειογραφία και γλυπτική. Στην ίδια διαπίστωση καταλήγουμε και με τις αφίσες αρχαίου δράματος και τις κυπριακές, όπου η εικονογράφηση υστερεί συγκριτικά με τις αφίσες μόνο με τυπογραφικά στοιχεία.

Αντίθετα, οι φεστιβαλικές αφίσες εξακολουθούν να κάνουν χρήση της φωτογραφίας, με τα αρχαία μνημεία να διατηρούν την παρουσία τους. Παρ’ όλα αυτά, υπάρχει πολύ μεγαλύτερη εκφραστική ελευθερία. Η συνθετική τους δομή δε δεσμεύεται πια από τους περιορισμούς της ζωγραφικής απεικόνισης, ενώ πολλές από τις αφίσες αυτές είναι παιχνίδια σχημάτων και εναλλαγές έντονων χρωμάτων. Γενικά, όμως, επιλέγονται οι αφηγηματικές λύσεις και κάποιες ενδιαφέρουσες χρήσεις συμβολιστικών προτύπων. Δημιουργός τέτοιων αφισών ήταν ο Μιχάλης Κατζουράκης, με πολλά βραβεία.

---

[3] Το 1951 επανιδρύεται ο ΕΟΤ με στόχο να ενισχύσει σημαντικά τη διαφημιστική προβολή της χώρας στο εξωτερικό.

[4] Η Σχολή Γραφικών και Διακοσμητικών Τεχνών του Αθηναϊκού Τεχνολογικού Ινστιτούτου (σχολών Δοξιάδη) και η Σχολή Διακοσμητικών Τεχνών του Γιώργου Βακαλό.

Όπως και στην προηγούμενη δεκαετία δημιουργός της αφίσας είναι και ο σκηνογράφος της παράστασης. Παρ' όλα αυτά, πολλοί από αυτούς, αναγνωρίζοντας τη δυναμική του νέου μέσου δίνουν έμφαση στις λεπτομέρειες, τη γεωμετρία, τους συμβολισμούς, τις αφαιρετικές αρχές, αλλά και παίζουν συχνά με τα χρώματα, καταφέρνοντας να ανατρέψουν την εικόνα της αφίσας έως τότε. Ενδεικτικά αναφέρουμε ονόματα, όπως οι: Γιώργος Πάτσας, Νίκος Σαχίνης, Δημήτρης Μυταράς, Γιάννης Τσαρούχης, Γιώργος Βακαλό, Νίκος Στεφάνου, Λίζα Ζαΐμη, Γιάννης Σβορώνος, Κοσμάς Ξενάκης, Μάριος Αγγελόπουλος, που κατάφεραν να αξιοποιήσουν αυτές τις τεχνικές και να αποτυπώνουν στην αφίσα το δικό τους ύφος. Επιπλέον, το 1961 ιδρύεται το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδας, στο οποίο θα δημιουργηθούν κάποιες από τις πιο εμπνευσμένες αφίσες.

Όπως και στην προηγούμενη δεκαετία, το όνομα του ηθοποιού προβάλλεται έντονα, κυρίως σε πρωταγωνιστικούς θιάσους. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το μουσικό θέατρο, όπου το όνομα της Μαρίας Κάλλας φαίνεται μεγαλύτερο από όλα τα άλλα στοιχεία. Αν πρόκειται για όχι και τόσο γνωστούς ηθοποιούς, επιλέγεται η λύση της εικονογράφησης ή της φωτογράφισης μιας χαρακτηριστικής σκηνής με δράση, που να υπαινίσσεται το είδος του έργου. Επίσης, εξακολουθεί να προβάλλεται μια γενικότερη περιγραφή του έργου και όχι η σκηνοθετική του προσέγγιση.

Στη δεκαετία του '70 υπάρχει μια φροντίδα στη δομή της αφίσας, παράλληλα με το εικαστικό ενδιαφέρον, ενισχύοντας τον γραφιστικό της ρόλο. Η εικονογράφηση και η φωτογραφία εμφανίζονται ως κυρίαρχα εικαστικά στοιχεία, με τη φωτογραφία να αρχίζει να χρησιμοποιείται έντονα, αλλά πάντα σε συνδυασμό με την τυπογραφία. Προς το τέλος της δεκαετίας, φαίνεται να αντιμετωπίζονται οι αφίσες περισσότερο σαν επικοινωνιακό μέσο, καθώς και να παρουσιάζουν στοιχεία της εμπορικής διαφήμισης.

Παρ' όλα αυτά, στις αρχές της δεκαετίας και κυρίως για παραστάσεις της επαρχίας, οι αφίσες περιλαμβάνουν μόνο γράμματα, λειτουργώντας ως πληροφοριακό έντυπο. Αντίθετα, οι φεστιβαλικές αφίσες, εξακολουθούν τη χρήση φωτογραφιών και των αρχαίων μνημείων. Η δομή αποδεσμεύεται από τους περιορισμούς της ζωγραφικής απεικόνισης, αλλά οι αφηγηματικές λύσεις συνεχίζουν να επιλέγονται. Έντονη είναι και η παρουσία αγαλμάτων, αποκομμένα και απομονωμένα, συνήθως σε ένα μαύρο φόντο.

Τη δεκαετία του '70 κάνει την εμφάνισή του το θέατρο για παιδιά. Οι αφίσες του είναι αρκετά ζωγραφικές, παρουσιάζοντας κάποιον ήρωα ή στιγμιότυπο από την παράσταση. Πολλές φορές χρησιμοποιείται η εικονογράφηση του ίδιου του συγγραφέα. Προς τα τέλη της δεκαετίας, εμφανίζεται και η φωτογραφία ως εικαστικό στοιχείο, με τον θίασο της παράστασης να φορά τα κοστούμια του.

Χρήση της φωτογραφίας κάνει και το μουσικό θέατρο, με τις επιθεωρήσεις και τα μιούζικαλ να κυριαρχούν. Αξιοποιούνται φωτογραφίες των ηθοποιών και ιδιαίτερα σε περιπτώσεις που ο πρωταγωνιστής είναι γνωστός, ενώ πολλές φορές τυπώνονται για την ίδια παράσταση, ξεχωριστές αφίσες για κάθε ηθοποιό. Έτσι, συνεχίζεται ο βεντετισμός του ονόματος, απλά έχει αντικατασταθεί από τη φωτογραφία του.

Όπως και στις προηγούμενες δεκαετίες, ο δημιουργός της αφίσας είναι και ο σκηνογράφος της παράστασης και αποτυπώνει στην κάθε αφίσα, το ύφος και την τεχνική του. Αυτό που αλλάζει, όμως, είναι πως η αφίσα μπορεί να αφήσει να νοηθεί πως η παράσταση έχει μια διαφορετική σκηνοθετική προσέγγιση. Κάνοντας χρήση συμβολικών στοιχείων ή ακόμη και φωτογραφίες από πραγματικά στιγμιότυπα, δημιουργείται μια διαφορετική εντύπωση για το

ίδιο το έργο. Σε πολλές περιπτώσεις, μάλιστα, δεν είναι καθόλου περιγραφική. Αυτό συμβαίνει, κυρίως, στο ξένο ρεπερτόριο που αφήνει περιθώρια για πειραματισμούς.

Τη δεκαετία του ’80 οι αφίσες λειτουργούν περισσότερο επικοινωνιακά και, πλέον, περιέχουν στοιχεία της εμπορικής διαφήμισης. Σε πολλές περιπτώσεις το διαφημιστικό στοιχείο γίνεται μέρος του εικαστικού. Η φωτογραφία αρχίζει να πρωτοστατεί ως τεχνική στην παραγωγή των αφισών συγκριτικά με τις προηγούμενες δεκαετίες, ενώ οι ζωγράφοι ή οι καλλιτέχνες έχουν δώσει τη θέση τους σε επαγγελματίες γραφίστες.

Οι αφίσες γραμμάτων έχουν περιοριστεί σημαντικά. Το παιχνίδι στην τυπογραφία γίνεται κυρίως στους τίτλους των παραστάσεων, με τη θέση τους να είναι προσεγμένη και μελετημένη. Οι αφίσες που εξακολουθούν να εμφανίζουν γράμματα είναι κυρίως για παραστάσεις αρχαίου δράματος, επαρχιακές και σε κάποιες ελληνικές θεατρικές παραστάσεις του εξωτερικού. Παρ’ όλα αυτά η χρήση της φωτογραφίας κυριαρχεί, με στοιχεία αρχαιοελληνικά (π.χ. άγαλμα, μάσκα), ενώ δεν λείπουν και οι περιπτώσεις όπου δεσπόζει η φωτογραφία του πρωταγωνιστή.

Η φωτογραφία χρησιμοποιείται αποκλειστικά στις αφίσες του Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου με έντονο το αρχαιοελληνικό στοιχείο και συνθέσεις φωτογραφιών, με στοιχεία μουσικής και χορού. Το βιολί, το πιάνο, η μπαλαρίνα, εμφανίζονται σε πολλές αφίσες για να δείξουν την ποικιλία θεαμάτων στο Φεστιβάλ.

Στο ελληνικό και διεθνές ρεπερτόριο υπάρχει ποικιλία τεχνικών. Η δημιουργία των ΔΗΠΕΘΕ έδωσε την ευκαιρία σε πολλούς καλλιτέχνες να σχεδιάσουν τις αφίσες των παραστάσεων και να πειραματιστούν με διάφορες τεχνικές. Ειδικότερα, η χρήση του φωτομοντάζ, καθώς και ο συνδυασμός φωτογραφίας και εικονογράφησης, ήταν αρκετά συχνά. Επίσης, στο διεθνές ρεπερτόριο εμφανίζονται αρκετές αφίσες με φωτογραφίες ηθοποιών, ενώ σε άλλες κυριαρχεί μια πιο αφαιρετική προσέγγιση.

Όπως και στη δεκαετία του ’70, οι περισσότερες αφίσες του θεάτρου για παιδιά είναι ζωγραφικές, με έντονη πολυχρωμία και παιχνίδι τίτλων. Συνεχίζει, όμως, την παρουσία της και η φωτογραφία, με την παρουσία του θιάσου σε στιγμιότυπο της παράστασης. Στις αφίσες του μουσικού θεάτρου και κυρίως των επιθεωρήσεων, η τεχνική της φωτογραφίας είναι αυτή που αξιοποιείται περισσότερο. Την εμφάνισή τους κάνουν και φωτογραφίες πολιτικών προσώπων, δηλώνοντας τη σχέση της παράστασης με την πολιτική σάτιρα. Επίσης, η χρήση γελοιογραφίας είναι εμφανής, κυρίως στα πρόσωπα των ηθοποιών, ενώ η εικονογράφηση περιορίζεται στις αφίσες της όπερας.

Ο σκηνογράφος εξακολουθεί, όπως και στις προηγούμενες δεκαετίες, να δημιουργεί τις αφίσες της παράστασης και να αποτυπώνει το δικό του ύφος, αλλά την εμφάνισή τους κάνουν και επαγγελματίες γραφίστες. Επιπλέον, φαίνεται πιο έντονα η διαφορετική σκηνοθετική προσέγγιση μέσω της αφίσας. Η παρουσία συμβολικών στοιχείων, η χρήση φωτογραφιών από την ίδια την παράσταση, καθώς και η εμφάνιση αφαιρετικών προσεγγίσεων, προσφέρουν μια διαφορετική εντύπωση για το ύφος του έργου. Το φαινόμενο αυτό θα γίνει πιο εμφανές από την επόμενη δεκαετία.

Τη δεκαετία του ’90 η διάθεση ανανέωσης και εκσυγχρονισμού που παρατηρείται σε κάθε τομέα δραστηριότητας της χώρας είναι έκδηλη και μέσα από τις θεατρικές αφίσες. Οι δημιουργοί τους παράγουν έργα περισσότερο συμβολικά και λιγότερο περιγραφικά, ενώ η εξέλιξη της τεχνολογίας οδήγησε στις πρώτες ψηφιακές εκτυπώσεις. Η χρήση υπολογιστών στη σχεδιαστική διαδικασία και η βελτίωση της αισθητικής συνδέονται με την αμεσότητα και την αποτελεσματικότητα του μηνύματος της επικοινωνίας.

Η χρήση της φωτογραφίας, ως τεχνική, γίνεται σχεδόν αποκλειστικά και η επικοινωνιακή λειτουργία της αφίσας τίθεται στο επίκεντρο. Το διαφημιστικό στοιχείο συνεχίζει να παρουσιάζεται, με τους χορηγούς των παραστάσεων να εμφανίζονται στο κάτω μέρος της αφίσας, ενώ πολλοί θίασοι αποκτούν δική τους ταυτότητα. Ενδεικτικά, το Εθνικό Θέατρο και το ΚΘΒΕ αποκτούν λογότυπο, το οποίο και εμφανίζεται σε όλες τις αφίσες τους.

Οι αφίσες με αποκλειστική χρήση της τυπογραφίας είναι σχεδόν απούσες, με μοναδικές περιπτώσεις παραστάσεων όπερας και αρχαίου δράματος, κυρίως για την επαρχία. Σε μειωμένο αριθμό, συγκριτικά με την προηγούμενη δεκαετία, είναι και οι αφίσες με αφηρημένα στοιχεία. Η αφαιρετική προσέγγιση με τη χρήση γεωμετρικών στοιχείων δεν προσφέρεται για την προβολή της παράστασης σε αυτή τη δεκαετία των γρήγορων ρυθμών. Αντί αυτού, αφαιρετική διάθεση προκύπτει μέσω της οπτικής γωνίας και φωτοσκίασης. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν οι αφίσες του αρχαίου δράματος και του Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου.

Στις αφίσες του ελληνικού και διεθνούς ρεπερτορίου, όπως και στο μουσικό θέατρο, εξακολουθεί να κυριαρχεί η φωτογραφία, με συνθέσεις φωτογραφιών και εικονογράφησης, καθώς και φωτογραφίες γνωστών προσώπων. Την εμφάνισή τους κάνουν και εικόνες από πίνακες ζωγραφικής, ενώ η εικονογράφηση περιορίζεται σε αφίσες της επαρχίας και στα ΔΗΠΕΘΕ. Όπως και στις προηγούμενες δεκαετίες, στο θέατρο για παιδιά κυριαρχεί η εικονογράφηση, ενώ η φωτογραφία επικρατεί ολοένα και περισσότερο, με την παρουσία του θιάσου σε στιγμιότυπο της παράστασης ή κάνοντας χρήση της εικονογράφησης από τα αντίστοιχα παιδικά βιβλία.

Λίγοι είναι οι σκηνογράφοι που εξακολουθούν να δημιουργούν τις αφίσες των παραστάσεων, καθώς τον ρόλο αυτό αναλαμβάνουν διαφημιστικά γραφεία. Σε αυτή τη δεκαετία προβάλλεται εντονότερο και το φαινόμενο της διαφορετικής σκηνοθετικής προσέγγισης με το ύφος του έργου να αποτυπώνεται στην αφίσα.

Το πέρασμα στη νέα χιλιετία σηματοδοτεί αναμφισβήτητα και τη νέα σελίδα στην ιστορία των ελληνικών θεατρικών αφισών. Η θεατρική αφίσα καλείται πλέον να γίνει διαχειριστής εντυπώσεων. Πολλές φορές αρκεί μια φωτογραφία για να καθηλώσει το βλέμμα του περαστικού. Δεν λείπουν, βέβαια, και οι αφίσες που θυμίζουν κάτι από αφίσες νυχτερινών κέντρων διασκέδασης. Πρόσωπα λαμπερά, χαμογελαστά, που δεν υπόσχονται τίποτα συγκεκριμένο, αλλά θέλουν να μας κερδίσουν μόνο με την εικόνα τους.

Την καλλιτεχνική επιμέλεια των αφισών την έχουν, στη συντριπτική πλειοψηφία, γραφίστες, σε συνεργασία με φωτογράφους, λόγω της σχεδόν αποκλειστικής χρήσης της φωτογραφίας σε όλα τα είδη του θεάτρου και των δυνατοτήτων που προσφέρουν οι υπολογιστές. Φωτομοντάζ, κολάζ φωτογραφιών, συνδυασμοί φωτογραφίας και εικονογράφησης, εντυπωσιακά εφέ, είναι ορισμένες τεχνικές που εμφανίζονται και αξιοποιούνται. Λόγω της εξέλιξης της τεχνολογίας στον τομέα της γραφιστικής, δεν υπάρχουν τεχνικοί περιορισμοί, με αποτέλεσμα ο γραφίστας να δημιουργεί συνθέσεις που εντυπωσιάζουν.

Ταυτόχρονα, λόγω της ανάπτυξης της ψηφιακής τεχνολογίας, προτιμάται η εξωτερική διαφήμιση (προθήκες στα στέγαστρα των λεωφορείων, κυλινδρικοί διαφημιστικοί πύργοι με φωτισμό, αλλά και οι πινακίδες τύπου ρακέτας), λόγω του ότι κανείς δεν μπορεί να παρέμβει. Μπορεί βέβαια να μην πρόκειται για αφίσα, γιατί δεν τυπώνεται σε φθηνό χαρτί, αλλά οι συνθέσεις και η λογική που τις παράγει είναι τα ίδια με την κλασική έντυπη αφίσα. Κάποια μικρότερα θέατρα επιμένουν ακόμα βέβαια να εκδίδουν αφίσες. Και αυτό είναι λογικό, γιατί η εξωτερική διαφήμιση σε διαφημιστικές εταιρίες έχει μεγάλο κόστος για εύρεση χώρου.

Από το 2007 και μετά η επικοινωνία αλλάζει κατευθύνσεις. Γίνεται περισσότερο ηλεκτρονική, με το διαδίκτυο να αποτελεί το κυριότερο μέσο προώθησης μιας θεατρικής παρά-

στασης. Η αφίσα παίζει δευτερεύοντα ρόλο και εξυπηρετεί στην ουσία τις στρατηγικές της εξωτερικής διαφήμισης. Τα θέατρα είναι πολλά, αλλά τα έσοδά τους ελάχιστα, με αποτέλεσμα, για τα περισσότερα, η ύπαρξη αφίσας να είναι πρόβλημα ανυπέρβλητο.

Όσον αφορά στη δομή τους, πολλά θέατρα διατηρούν μια σταθερή θέση των βασικών στοιχείων της αφίσας για την παρουσίαση των έργων τους. Επίσης, σχεδόν όλα τα θέατρα έχουν ταυτότητα, με το λογότυπό τους σε εμφανή θέση πάνω στην αφίσα. Αντίστοιχες αλλαγές, εμφανίζονται και στις φεστιβαλικές αφίσες, με το λογότυπο *ΕΦ* (Ελληνικό Φεστιβάλ) να παρουσιάζεται σε όλες τις παραγωγές από το 2000 και μετά. Επιπλέον, το εικαστικό θέμα της εκάστοτε χρονιάς ανατίθεται σε έναν διαφορετικό καλλιτέχνη (εικαστικό, αρχιτέκτονα, γραφίστα, εικονογράφο), όπου με τη χρήση είτε της εικονογράφησης, είτε της φωτογραφίας, ή ακόμα και μόνο με γράμματα, δημιουργούνται όμορφες, αφηγηματικές συνθέσεις.

Αυτό, όμως, που ξεχωρίζει από τα μέσα της δεκαετίας είναι μια αφαιρετική και συμβολική τάση στην παρουσίαση των παραστάσεων, ειδικότερα της όπερας. Αυτό συμβαίνει διότι από το 2003 και μετά δημιουργικά γραφεία αναλαμβάνουν τη διαφημιστική προβολή μεγάλων οργανισμών, όπως της Εθνικής Λυρικής Σκηνής, ακολουθώντας μια πρωτοποριακή προσέγγιση, ανάλογη του εξωτερικού, δημιουργώντας μια κοινή αισθητική στις παραστάσεις της κάθε καλλιτεχνικής περιόδου.

Μέσα από το πέρασμα της αφίσας στον χρόνο, βλέπουμε πόσο σταθερά ισχυρή παραμένει η επικοινωνιακή δύναμη της αφίσας και η προσφορά της στην προβολή της θεατρικής τέχνης. Η αφίσα δεν μπορεί ποτέ να είναι δυσνόητη. Ο σχεδιαστής της οφείλει να έχει άμεση επαφή με το κοινό του, όπως ακριβώς οι κωμικοί. Για να το καταφέρει, θα πρέπει να μιλήσει τη γλώσσα του κοινού και ταυτόχρονα να διατηρήσει ένα υψηλό επίπεδο τεχνικής αρτιότητας, ώστε να ικανοποιεί τον διπλό ρόλο της αφίσας: να επικοινωνεί και να διακοσμεί.

Για τον λόγο αυτό, πολλές αφίσες του θεάτρου και του κινηματογράφου στοχεύουν στην άμεση οπτική επαφή, καθώς έρευνες απέδειξαν ότι ο ανθρώπινος εγκέφαλος αντιδρά με παρόμοιο τρόπο όταν αναγνωρίζει πρόσωπα, είτε αυτά είναι πραγματικά είτε οι εικόνες τους. Από νωρίς οι γραφίστες αντιλήφθηκαν την επικοινωνιακή δύναμη του βλέμματος του πρωταγωνιστή που κοιτάει απευθείας το κοινό και το προκαλεί να του επιστρέψει το βλέμμα.[5]

Παρά την ανάπτυξη των σύγχρονων μέσων επικοινωνίας, όπως η τηλεόραση, το ραδιόφωνο και τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης, ο ρόλος της στην επικοινωνία και την προβολή ενός έργου θεωρείται κομβικός, γεγονός που οφείλεται και στην ενδιαφέρουσα αναλογία που υπάρχει ανάμεσα στην αφίσα και το θεατρικό έργο. Όπως και το θέατρο, η αφίσα είναι απόλυτα εφήμερη, χωρίς μέλλον, αλλά ζει μόνο στο παρόν της δημιουργίας της. Αυτό της δίνει τη δυνατότητα να μεταφέρει την ατμόσφαιρα, το *zeitgeist*,[6] της παράστασης. Παρ' όλα αυτά, όπως συμβαίνει και με την περίπτωση του θεάτρου, αλλά και των άλλων τεχνών, πάντα κάτι μένει μετά την παρουσίασή τους, κάτι ακαθόριστο, που περνάει στην ομαδική ευαισθησία μιας εποχής. Όπως οι παραστάσεις, έτσι και οι αφίσες, επηρεάζουν την αισθητική των μεταγενέστερων καλλιτεχνών και τη δεκτικότητα του κοινού για όσα θα ακολουθήσουν.

Με βάση αυτό, καταλαβαίνουμε πόσο θα ταίριαζε και στην αφίσα, ο πρόλογος του Mr. Haldane MacFall σε ένα δοκίμιό του για τη σκηνική τέχνη:

[5] Ellen Lupton, *How Posters Work*, Νέα Υόρκη, Cooper Hewitt, 2015, σ. 20.

[6] Η γερμανική λέξη *Zeitgeist* περιγράφει τις πολιτιστικές τάσεις και διαθέσεις, οι οποίες είναι χαρακτηριστικές μιας εποχής.

> Η τέχνη είναι υπαινιγμός. Μία σκηνή μπορεί να είναι ένα εντελώς πιστό αντίγραφο του πραγματικού τόπου, αλλά να στερείται τελείως τη δύναμη να υπαινίσσεται την ατμόσφαιρα και τη μυστηριώδη ουσία που αποκαλούμε αίσθηση ενός μέρους. [...] Μέσω της φαντασίας του ανθρώπου κατορθώνει να φτάσει την Πραγματικότητα.[7]

Έτσι και η αφίσα, μέσα από τις ευφάνταστες παραλήψεις αποκαλύπτει τις πιο σημαντικές πιθανές Πραγματικότητες.

[7] Charles Matlock Price, *Posters. A Critical Study of the Development of Poster Design in Continental Europe, England and America*, Νέα Υόρκη, George W. Bricka, 1913, σ. 370.

Προοπτικές και πολιτικές

ΠΑΥΛΙΝΑ ΧΑΤΖΗΓΕΩΡΓΙΟΥ

Εθνική πολιτική βιβλίου και θεατρικό έντυπο μέσα από τη μελέτη των αρχείων του Εθνικού Κέντρου Βιβλίου (1994-2012)

Η ιστορία του θεατρικού εντύπου στην Ελλάδα στο τέλος του 20ού και στις αρχές του 21ου αιώνα σχετίζεται πολλαπλώς με τον μοναδικό, αποκλειστικό εθνικό φορέα για το βιβλίο, δηλαδή το Εθνικό Κέντρο Βιβλίου (ΕΚΕΒΙ), το οποίο λειτούργησε από το 1994 μέχρι και το 2012. Το θέατρο, ίσως ο διασημότερος ή ένας από τους διασημότερους κλάδους τέχνης στην ελληνική γλώσσα, με πρώτο και κύριο το αρχαίο ελληνικό θέατρο στις διεθνείς του διαστάσεις, δεν θα μπορούσε να μην απασχολήσει και την εθνική πολιτική βιβλίου, ιδιαίτερα κατά τα έτη του λεγόμενου εξευρωπαϊσμού και της οικειοποίησης ή αξιοποίησης από πλευράς του ελληνικού κράτους των εκσυγχρονιστικών προγραμμάτων που εισήγαγε η Ευρωπαϊκή Ένωση. Το ερώτημα που θα εξετάσουμε με το παρόν κείμενο είναι η θέση του θεάτρου και του θεατρικού εντύπου στην εικοσαετή πολιτική για το βιβλίο, αν υποθέσουμε πως εκ του αποτελέσματος μπορούμε να μιλάμε για χάραξη εθνικής πολιτικής βιβλίου όταν αναφερόμαστε στο ΕΚΕΒΙ. Είναι γεγονός πως ιδιαίτερα για την τέχνη του θεάτρου, μια τέχνη που, κατά μια έννοια, εκπληρώνεται στο παρόν της και, κατά μια άλλη έννοια, «δεν επαναλαμβάνεται» (πέραν του ορισμένου χρόνου της), το εκδοτικό αποτύπωμα έχει ιδιαίτερη βαρύτητα, τόσο για τη μνήμη όσο και για τη μελέτη της ιστορίας και της ουσίας της.

Για να εντάξουμε το θεατρικό έντυπο στη γενικότερη πολιτική για το βιβλίο που χάραξε το ΕΚΕΒΙ, πρέπει πρώτα να παρουσιάσουμε συνοπτικά την ιστορία και την πρόθεση του φορέα καθ' εαυτού. Τον Ιανουάριο 1994 συγκροτήθηκε, με απόφαση του Υπουργού Πολιτισμού Θάνου Μικρούτσικου και τη συνεργασία της αρμόδιας υπηρεσίας του ΥΠΠΟ (Στέγη Καλών Τεχνών και Γραμμάτων), ομάδα εργασίας με αποκλειστικό μέλημα τη συγκρότηση και τη διατύπωση προτάσεων για τη χάραξη εθνικής πολιτικής βιβλίου. Ο συντονισμός της ομάδας ανατέθηκε στη Μυρσίνη Ζορμπά. Εννέα μήνες αργότερα, τον Οκτώβριο 1994, εκδόθηκε από το Υπουργείο Πολιτισμού τόμος με τον τίτλο «Εθνική Πολιτική Βιβλίου», μέσω του οποίου «η επιτροπή παραδίδει τις Προτάσεις της στον Υπουργό Πολιτισμού. Οι προτάσεις αυτές είναι ανοιχτές στον διάλογο, στη βελτίωση, στον εμπλουτισμό και στην εξειδίκευσή τους. Σε αυτά θα συμβάλουν όλοι οι συντελεστές του βιβλίου που κινητοποιούνται για τη χάραξη ενός προγράμματος εθνικής πολιτικής για το βιβλίο και την ανάγνωση».[1]

[1] *Εθνική Πολιτική Βιβλίου*, Αθήνα, Υπουργείο Πολιτισμού, 1994, σ. 19.

Ο εν λόγω τόμος, στον οποίον συμμετέχουν με κείμενα τα μέλη της ομάδας εργασίας για τη χάραξη εθνικής πολιτικής βιβλίου και ανάγνωσης (Έλκα Ζημαρίτου, Μυρσίνη Ζορμπά, Έλγκα Καββαδία-Χατζοπούλου, Κώστας Καπέλλας, Ελισάβετ Κοτζιά, Άννα Φραγκουδάκη, Μικέλα Χαρτουλάρη, Γιάννης Ψυχάρης και ο εκπρόσωπος Διεύθυνσης Γραμμάτων του ΥΠΠΟ) και δύο συνεργάτες του Υπουργού (Βαγγέλης Κάσσος, Καίτη Μιχαλοπούλου), αποτελεί την καταστατική χαρτογράφηση των παρατηρήσεων, των αιτημάτων, των κεκτημένων και των διεκδικήσεων στο πεδίο της κρατικής παρέμβασης για το βιβλίο και την ανάγνωση, τη δεδομένη κομβική στιγμή στην ιστορία της κρατικής παρέμβασης για το βιβλίο στην Ελλάδα. Την ίδια περίοδο ο κρατικός προϋπολογισμός για το βιβλίο και τα γράμματα δεκαπλασιάζεται από 35 σε 350 εκατομμύρια δραχμές, προκειμένου να υποστηρίξει α) την αναβάθμιση του ρόλου της ήδη υπάρχουσας διεύθυνσης του ΥΠΠΟ «ώστε να μπορεί να ανταποκριθεί στην επιτακτική σημερινή ανάγκη υποστήριξης του βιβλίου»[2] και β) την ίδρυση ενός Εθνικού Κέντρου βιβλίου, το οποίο, σε συνεργασία με τη Διεύθυνση Γραμμάτων, θα προωθεί την Εθνική Πολιτική Βιβλίου και Ανάγνωσης.

Στη διάρκεια της τριετίας 1993-1996, η πολιτιστική πολιτική του σύγχρονου πολιτισμού στην Ελλάδα απέκτησε για πρώτη φορά σχέδιο και στρατηγικούς άξονες.[3] Στο κείμενο του 1994, η Επιτροπή επισημαίνει «τον διττό χαρακτήρα του βιβλίου ως πολιτιστικού και ταυτόχρονα βιομηχανικού προϊόντος»,[4] καθιστώντας σαφή τον λόγο για τον οποίο κατά την άσκηση της κρατικής πολιτικής το αγαθό αυτό δεν πρέπει να αντιμετωπίζεται όπως οποιοδήποτε άλλο προϊόν που βρίσκεται στην αγορά. Λαμβάνοντας υπόψη τον κίνδυνο ο εμπορευματικός χαρακτήρας του βιβλίου να υπερκεράσει τον πολιτιστικό του χαρακτήρα, η Επιτροπή αποπειράθηκε να συνθέσει στο κείμενό της τις πολυποίκιλες οικονομικές και πολιτιστικές πτυχές του βιβλίου (δημιουργία, ανάγνωση, μετάφραση, διάδοση, κ.ο.κ) προκειμένου να ζητήσει έπειτα γνωμοδότηση επί του κειμένου από την ειδική Ομάδα Βιβλίου της Ευρωπαϊκής Επιτροπής.

Έχοντας υπόψη τα παραπάνω δεδομένα, μπορούμε να συμπεράνουμε ότι η Ελλάδα, στα μέσα της δεκαετίας του ’90, αποπειράται να συμπλεύσει με την ευρύτερη συζήτηση και ενεργοποίηση, σε ευρωπαϊκό επίπεδο, για θέματα βιβλίου. Παρά ταύτα, όπως επισημαίνει η Stephanie Kurschus, η Ευρώπη αποδέχτηκε την αναγκαιότητα της προώθησης του βιβλίου από τα κράτη-μέλη, θεωρώντας αναμφισβήτητο, πάντως, πως είναι δύσκολο να ακολουθηθεί μια ενιαία ευρωπαϊκή πολιτική σε ό,τι αφορά τα θέματα του βιβλίου.[5] Οι γλωσσικές, πολιτικές, οικονομικές και άλλες ιδιαιτερότητες της κάθε χώρας δεν αποθαρρύνουν τις διεθνείς συνεργασίες και συμπράξεις στον τομέα του βιβλίου, υπαγορεύουν όμως την χάραξη ξεχωριστής πολιτικής, ειδικά προσαρμοσμένης στις ανάγκες της κάθε εθνικής περίπτωσης. Σε αυτό το πλαίσιο, το 1994, το ΕΚΕΒΙ ιδρύεται ως Νομικό Πρόσωπο Ιδιωτικού Δικαίου μη κερδοσκοπικού χαρακτήρα από το ΥΠΠΟ, από το οποίο και επιχορηγήθηκε, με σκοπό την εφαρμογή της εθνικής πολιτικής για την προώθηση του βιβλίου. Βασικοί του στόχοι υπήρξαν η ενίσχυση της ανάγνωσης στην Ελλάδα, η προβολή και προώθηση του ελληνικού βιβλίου στο εξωτερικό και η καταγραφή των φαινομένων του χώρου του βιβλίου.

[2] *Ό.π.*, σ. 8.

[3] Μυρσίνη Ζορμπά, *Πολιτική του πολιτισμού: Ελλάδα και Ευρώπη στο δεύτερο μισό του 20ού αιώνα*, Αθήνα, Πατάκης, 2014, σ. 354.

[4] *Εθνική Πολιτική Βιβλίου*, σ. 8.

[5] Stephanie Kurschus, *European Book Cultures: Diversity as a Challenge*, Berlin, Springer Vs, 2013, σ. 21.

Το ΕΚΕΒΙ, κατά τη διάρκεια της εικοσαετούς ιστορίας του, γνώρισε τρεις προεδρίες, η καθεμία με διαφορετικές στοχοθεσίες και προτεραιότητες: της Μυρσίνης Ζορμπά (1994-1999), του Χρήστου Λάζου (2000-2004) και της Κατρίν Βελισσάρη (2004-2012). Καθ' όλη τη διάρκεια της πορείας του επιχειρούσε να δημιουργεί νέους θεσμούς ενίσχυσης του βιβλίου, να πληροφορεί και να υποστηρίζει τους συντελεστές του, καταγράφοντας τις νέες εξελίξεις και συμβάλλοντας ουσιαστικά στη δημιουργία ενός φιλικού περιβάλλοντος για τους ανθρώπους του εκδοτικού χώρου.[6] Από το 2014, οι αρμοδιότητες του ΕΚΕΒΙ, όπως προβλέπονται στην παρ. 2 του άρθρου 9 του ν. 2273/1994, ασκούνται πλέον από το Ελληνικό Ίδρυμα Πολιτισμού (ΕΙΠ).Το ΕΚΕΒΙ απασχολούσε πάνω από 30 υπαλλήλους, σε πολλά διαφορετικά αντικείμενα. Το ΕΙΠ απασχολεί λιγότερους από δέκα ανθρώπους σε θέματα βιβλίου, τους περισσότερους εξ αυτών περιστασιακά. Κατά συνέπεια μπορεί να ανταπεξέλθει μόνο σε ένα μικρό μέρος των δραστηριοτήτων του ΕΚΕΒΙ.

Ας εξετάσουμε τώρα μερικές από τις πολλαπλές, βασικές πτυχές του σύνθετου έργου του ΕΚΕΒΙ που αφορούν το θέατρο και το θεατρικό έντυπο με βάση την εν εξελίξει έρευνα:

α. Μελέτες και έρευνες

Το ΕΚΕΒΙ προχώρησε στη δημιουργία του Παρατηρητηρίου Βιβλίου μόλις δύο χρόνια μετά την ίδρυσή του. Πρόκειται για μια υπηρεσία έρευνας και τεκμηρίωσης η οποία παρακολουθούσε και κατέγραφε τα στατιστικά και οικονομικά δεδομένα που αφορούν το βιβλίο και την πρόσληψή του από το ευρύτερο κοινό. Συγκεκριμένα, περιλάμβανε τις εξής κατηγορίες: οικονομικές μελέτες και έρευνες, έρευνες βιβλιοπαραγωγής, έρευνες αναγνωστικής συμπεριφοράς, πληροφορίες για την ξένη βιβλιαγορά. Αυτό το μόνιμο και διαρκώς εξελισσόμενο σύστημα πληροφοριών θα αποτελούσε θησαυρό στη μακρά διάρκεια για τον μελετητή του ελληνικού θεατρικού εντύπου.

β. Μεταφράσεις

Μέσω του προγράμματος ΦΡΑΣΙΣ για την επιχορήγηση μεταφράσεων έργων αντιπροσωπευτικών του ελληνικού πολιτισμού, επιχορηγήθηκαν μεταφράσεις αρχαίου δράματος αλλά και σύγχρονων θεατρικών έργων. Συγκεκριμένα, η *Ορέστεια* του Αισχύλου, μονόπρακτα της Μαρίας Λαϊνά (*Κλόουν*, *Ένα κλεφτό φιλί*, *Όταν ο λύκος δεν είναι εδώ*, *Ένα δύο τρία*), το *Πεθαίνω σαν Χώρα* του Δημήτρη Δημητριάδη καθώς και άλλα σημαντικά πεζογραφικά έργα τα οποία έχουν ανέβει πολλές φορές στη σκηνή, όπως η *Φόνισσα* του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη, το *Μαουτχάουζεν* του Ιάκωβου Καμπανέλλη ή *Ο φτωχούλης του θεού* του Νίκου Καζαντζάκη.[7] Οι έξι αυτοί τίτλοι φαντάζουν λίγοι αλλά δεν είναι, αν αναλογιστεί κανείς, πρώτον, το πολύ μικρό διάστημα λειτουργίας του ΦΡΑΣΙΣ που δεν ξεπερνά τα δύο χρόνια, δεύτερον, ότι τα έργα που επιχορηγήθηκαν μέχρι τη διακοπή του προγράμματος δεν ξεπέρασαν τα πενήντα και, τέλος, το γεγονός πως πρόκειται για πλήρη, 100% επιχορήγηση της έκδοσης. Για μια μικρή γλώσσα όπως η ελληνική τα κρατικά προγράμματα επιχορήγησης μεταφράσεων είναι απαραίτητα. Η άλλη λύση είναι να αφήνεται το ζήτημα της μετάφρασης της εγχώριας λογοτεχνικής παραγωγής στο έλεος της τύχης.

[6] ΕΚΕΒΙ στο http://www.ekebi.gr/frontoffice/portal.asp?cpage=NODE&cnode=143 (ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 10/12/2018)

[7] Πρόγραμμα ΦΡΑΣΙΣ στο https://www.frasis.eu/docs/Επιχορηγούμενα%20έργα%20ελληνικά.pdf (ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 12/11/2018)

γ. Τεκμηρίωση

Στο Αρχείο Μεταφρασμένων Ελληνικών Βιβλίων που συγκρότησε το ΕΚΕΒΙ, περιλαμβάνονται αναλυτικά στοιχεία γύρω από τα μεταφρασμένα έργα Ελλήνων συγγραφέων τα οποία έχουν εκδοθεί ως επί το πλείστον μετά το 1900. Μέχρι στιγμής έχουν καταχωρισθεί περισσότερες από 19.000 εγγραφές,[8] ενώ η έρευνα, ο εντοπισμός και η καταγραφή νέων μεταφράσεων συνεχίζονταν μέχρι την τελευταία στιγμή λειτουργίας του φορέα. Αναζητώντας –τυχαία, ανάμεσα στα κριτήρια αναζήτησης στον ψηφιακό κόμβο του ΕΚΕΒΙ– τα μεταφρασμένα έργα στην κινέζικη γλώσσα, εμφανίζονται 314 εγγραφές, που αντιστοιχούν βέβαια σε 314 μεταφρασμένα έργα, εκ των οποίων τα περισσότερα είναι έργα αρχαίας ελληνικής γραμματείας, μεταξύ των οποίων εκδόσεις που αφορούν το αρχαίο δράμα (*Προμηθέας Δεσμώτης*, *Ορέστεια*, *Πέρσες*, *Οιδίπους Τύραννος*, έξι κωμωδίες του Αριστοφάνη, έξι τραγωδίες του Ευριπίδη, είναι μερικά από τα αρχαία ελληνικά θεατρικά έργα που έχουν μεταφραστεί στα κινεζικά). Στον ιστότοπο του ΕΚΕΒΙ, εκτός από το αρχείο μεταφρασμένων έργων, ο περιηγητής θα εντοπίσει, επίσης, αρχείο συγγραφέων, αρχείο λογοτεχνικών βραβείων, αρχείο μεταφραστών, αρχείο εκδοτών, βιβλιοπωλείων, βιβλιοθηκών και περιοδικών. Το ΕΚΕΒΙ ασχολήθηκε και με την ψηφιοποίηση σημαντικών λογοτεχνικών περιοδικών (*Νέα Εστία*, *Οδός Πανός*, *Πλανόδιον*, *Περίπλους*, *Το Δέντρο*, *Η Λέξη*), τα αρχεία των οποίων είναι διαθέσιμα στην ιστοσελίδα. Γράφοντας τη λέξη «θέατρο» στην αναζήτηση με κριτήριο «τίτλος λογοτεχνικού κειμένου», έχουμε στη διάθεσή μας πάνω από 400 άρθρα με αναφορές στο ελληνικό και παγκόσμιο θέατρο. Ο Σπύρος Ευαγγελάτος, ο Τάσος Λιγνάδης, ο Γιώργος Αρμένης, ο Γιάννης Βαρβέρης, η Άλκης Θρύλος, ο Θάνος Μικρούτσικος, η Αύρα Θεοδωροπούλου, ο Σπύρος Μελάς, ο Πέτρος Χάρης, είναι μερικοί από τους συγγραφείς.

Μια από τις σημαντικότερες υπηρεσίες του ΕΚΕΒΙ, η Βιβλιονέτ (Βιβλionet), απαραίτητη τόσο για τους επαγγελματίες του χώρου του βιβλίου όσο και για τους μελετητές και τους αναγνώστες ανεξαρτήτως ενδιαφερόντων, αποτελεί ως σήμερα την εγκυρότερη βάση δεδομένων για τα κυκλοφορούντα βιβλία, των θεατρικών μη εξαιρουμένων. Η Βιβλιονέτ Α.Ε. ιδρύθηκε το 1998, μετά από έρευνα, με τη συμμετοχή στο μετοχικό της κεφάλαιο φορέων αντιπροσωπευτικών του κλάδου: 45 σημαντικών εκδοτικών οίκων, δύο συλλόγων εκδοτών (ΣΕΒΑ και ΣΕΚΒ), της ΠΟΕΒ και του ίδιου του ΕΚΕΒΙ. Ωστόσο, παρά τη χαμηλή τιμή πώλησης του προϊόντος, η αγορά του βιβλίου δεν μπόρεσε να εξασφαλίσει τη βιωσιμότητά της. Από το 2003 το ΕΚΕΒΙ ανέλαβε την εξαγορά και την αποκλειστική διαχείριση της βάσης δεδομένων, μετά από πρόταση των μετόχων της εταιρείας, ως μοναδικός φορέας ικανός να εγγυηθεί τη βιωσιμότητα, την ποιότητα και τη διάθεση σε όλους αυτού του τόσο χρήσιμου εργαλείου. Αξίζει να αναφερθεί πως το ΕΚΕΒΙ υπήρξε το μόνο εθνικό κέντρο βιβλίου της Ευρώπης που παρείχε μια τέτοια υπηρεσία δωρεάν στους επαγγελματίες και το κοινό, αφού όλες οι υπόλοιπες υπηρεσίες είναι ιδιωτικές (με εξαίρεση τη Γερμανία) και διαθέτουν τα προϊόντα τους σε υψηλή τιμή πώλησης. Είναι σημαντικό να αναλογιστούμε πόσο σημαντική είναι και για τους σύγχρονους μελετητές του θεάτρου στην Ελλάδα η υπολειτουργία της Βιβλιονέτ, που συνεπάγεται την ελλειμματική καταχώρηση των εκδόσεων που αφορούν το θέατρο και τις σχετικές ενημερώσεις στοιχείων.

Την άνοιξη του 2012, ο Οργανισμός Συλλογικής Διαχείρισης Έργων του Λόγου (ΟΣΔΕΛ) ζήτησε από τον τότε Αναπληρωτή Υπουργό Πολιτισμού Κώστα Τζαβάρα να αναλάβει εξ ολοκλήρου τη Βιβλιονέτ. Διάφορες περιπέτειες ακολούθησαν, με τη Βιβλιονέτ να καθίσταται μη διαθέσιμη και ένα μέρος αρχείων να κινδυνεύει να χαθεί οριστικά, καθώς ο υπεύθυνος χειριστής

[8] ΕΚΕΒΙ στο http://www.ekebi.gr/frontoffice/portal.asp?cpage=node&cnode=470 (ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 28/12/2018)

του πληροφοριακού συστήματος κλείδωσε την πλατφόρμα μέχρι να προσληφθεί από τον ΟΣΔΕΛ. Ο ΟΣΔΕΛ ανήγγειλε τη δική του online βάση βιβλίων που κυκλοφορούν στα ελληνικά το 2014. Τελικώς, από το καλοκαίρι του 2018, η Βιβλιονέτ διατίθεται μέσω του Εθνικού Κέντρου Τεκμηρίωσης (ΕΚΤ) με τη συνεργασία του ΕΙΠ, με στόχο τον εκσυγχρονισμό των υπηρεσιών και η διευρυμένη αξιοποίηση της πολύτιμης αυτής βάσης δεδομένων, τόσο από την κοινότητα των εκδοτών όσο και από την κοινότητα των βιβλιοθηκών, των χρηστών τους και το ευρύτερο κοινό του χώρου του βιβλίου.[9]

δ. Προβολή και προώθηση

Περνώντας σε ένα ακόμη μεγάλο κεφάλαιο που συνδέει το θεατρικό έντυπο με τις πολιτικές για το βιβλίο, την προβολή και την προώθηση, είναι γεγονός πως οι μικρότερης και μεγαλύτερης εμβέλειας εκθέσεις βιβλίου που διοργάνωνε το ΕΚΕΒΙ και τις οποίες συνεχίζει σήμερα το ΕΙΠ, τόσο στην Ελλάδα, όπως στη Διεθνή Έκθεση Βιβλίου Θεσσαλονίκης που φέτος συμπληρώνει 16 χρόνια, όσο και στο εξωτερικό (Φρανκφούρτη, Μπολόνια, Πεκίνο, Μόσχα, κ.ά.), συμπεριλαμβάνουν συστηματικά ανεβάσματα θεατρικών έργων, αφήγηση παραμυθιών και άλλες δράσεις σχετικές με το θέατρο, ειδικότερα για το παιδικό αλλά και για το ευρύτερο κοινό. Οι γιορτές παιδικού βιβλίου και οι εκθέσεις παιδικού και εφηβικού βιβλίου που λάμβαναν χώρα στην Αθήνα και σε διάφορες πόλεις της Ελλάδας φιλοξενούσαν σταθερά παιδικές παραστάσεις και συναφή δρώμενα που αναγράφονται αναλυτικά στα σχετικά προγράμματα.[10] Στο πλαίσιο μελέτης του βιβλίου και των φαινομένων που το αφορούν, το ΕΚΕΒΙ οργάνωσε, συνδιοργάνωσε, ενίσχυσε ή τέλεσε υπό την αιγίδα του πολυάριθμες παρουσιάσεις βιβλίων, θεματικές εκθέσεις, ημερίδες και συνέδρια, κάποια από τα οποία όχι μόνο αγγίζουν αλλά και διεισδύουν στην περιοχή της τέχνης του θεάτρου. Γιορτές παραμυθιών, αναλόγια θεατρικών μονολόγων και φεστιβάλ αφήγησης, ανήκουν σε αυτήν την κατηγορία. Το 2016 (παρουσιάστηκε στη Διεθνή Έκθεση Βιβλίου Φρανκφούρτης το θεατρικό έργο του Γιώργου Βέλτσου *Μάγκντα Γκαίμπελς* (Εκδόσεις Άγρα, 2015), με προβολή αποσπασμάτων από την παράσταση που ανέβασε την ίδια χρονιά στο Εθνικό Θέατρο η Άντζελα Μπρούσκου. Το 2017, στη ΔΕΒ Φρανκφούρτης και πάλι, ο συγγραφέας βιβλίων για παιδιά Αντώνης Παπαθεοδούλου ενθουσίασε τους Έλληνες μαθητές των Ευρωπαϊκών Σχολείων Φρανκφούρτης με το θεατρικό παιχνίδι που προετοίμασε για την παρουσίαση του έργου του στο ελληνικό περίπτερο. Το 2018 κατασκευάστηκε για πρώτη φορά στην ιστορία της ΔΕΒ Θεσσαλονίκης ειδική αίθουσα που ονομάστηκε «Μονόκερως». Στόχος της, η φιλοξενία Ελλήνων και ξένων συγγραφέων-performers που αναδεικνύουν τη σχέση του βιβλίου με τις τέχνες του θεάματος ευρύτερα και της performance ειδικότερα, μέσα από πρωτοποριακές αναγνώσεις, διαδραστικά εργαστήρια, θεατρικά ανεβάσματα ποιητικών και πεζογραφικών έργων και δρώμενα βασισμένα σε κλασικά ή νεότερα λογοτεχνικά κείμενα.

ε. Βιβλιοθήκες

Ας μην λησμονούμε, βέβαια, και το μεγάλης σημασίας ζήτημα των βιβλιοθηκών. Συγκεκριμένα, η ενίσχυση των δημοτικών βιβλιοθηκών, οι κινητές βιβλιοθήκες στον Έβρο και βέβαια, οι σχολικές βιβλιοθήκες καθώς και το πρόγραμμα φιλαναγνωσίας, διόλου ασήμαντα δεν είναι για την προστασία, την προώθηση και την αξιοποίηση των γραπτών τεκμηρίων θεατρικού λόγου.

[9] Βιβλιονέτ στο https://biblionet.gr (ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 28/12/2018)

[10] ΕΚΕΒΙ στο http://www.ekebi.gr/frontoffice/portal.asp?cpage=ADVSEARCH&cnode=470 (ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 7/1/2019)

Συμπερασματικά, το ενδιαφέρον του ΕΚΕΒΙ για το ελληνικό θεατρικό έντυπο καλύπτει ένα πολύ μεγάλο φάσμα δράσεων. Χωρίς κρατική παρέμβαση για το βιβλίο κάποιες διάσπαρτες πρωτοβουλίες αυτορυθμίζονται, αλλά τα βασικά ζητήματα αρχειοθέτησης, μελέτης, μετάφρασης, προώθησης του βιβλίου και προστασίας των επαγγελματιών του κλάδου είτε υπολειτουργούν είτε δεν λειτουργούν καθόλου. Η κατάργηση του ΕΚΕΒΙ, μετά από είκοσι χρόνια λειτουργίας, αποφασίστηκε από τον Αναπληρωτή Υπουργό Παιδείας, Θρησκευμάτων, Πολιτισμού και Αθλητισμού Κώστα Τζαβάρα τον Ιανουάριο 2013, επί κυβέρνησης Αντώνη Σαμαρά, με το σκεπτικό ότι ο επί δεκαεννέα χρόνια φορέας δεν επιτύγχανε πλέον τον στόχο του και επίσης ότι «δεν υπάρχει πλέον η δυνατότητα να διασπάται η κρατική δράση σε δημόσια νομικά πρόσωπα και σε αυτόνομους θύλακες λήψης αποφάσεων, που μάλλον σύγχυση προκαλούν».[11] Είκοσι τέσσερα χρόνια μετά την Ίδρυση του ΕΚΕΒΙ τον Σεπτέμβριο 2018, η Υπουργός Πολιτισμού Μυρσίνη Ζορμπά προανήγγειλε την επανίδρυση του ΕΚΕΒΙ κατά την ομιλία της στα επίσημα εγκαίνια του 47ου Φεστιβάλ βιβλίου στο Ζάππειο, χωρίς όμως να προλάβει να υλοποιήσει την εξαγγελία της κατά τη διάρκεια της θητείας της. Ο απαραίτητος κρατικός φορέας για το βιβλίο δεν έχει επανιδρυθεί ακόμη, αλλά ελπίζουμε ότι το θεατρικό έντυπο θα συνεχίσει να διασταυρώνεται δυναμικά με τον ευρύτερο κόσμο του βιβλίου, σε καινούργιες, θεσμικές βάσεις, εν γνώσει των δυσκολιών και των περιορισμών που επέφερε η κρίση και με τη μέγιστη δυνατή αξιοποίηση της εμπειρίας που προηγήθηκε.

[11] [Ανυπόγραφο], «Τίτλοι τέλους για το Εθνικό Κέντρο Βιβλίου (ΕΚΕΒΙ)», εφ. *Το Βήμα*, 11.1.2013 στο https://www.tovima.gr/2013/01/11/culture/titloi-teloys-gia-to-ethniko-kentro-biblioy-ekebi/ (ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 20/12/2018)

ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ ΚΑΦΕΤΖΟΠΟΥΛΟΥ

Η ψηφιακή μετάβαση: Ο διάλογος με τους νόμους της Google

Η φασματική αιχμαλωσία

Η ενθαδικότητα, ο παραστασιακός χρόνος του θεατρικού γίγνεσθαι πώς από-τυπώνεται; Το έν-τυπο λειτουργεί ως ένα από-τύπωμα, καθώς τυπώνοντας, μοιάζει να δημιουργείται μία αιχμαλωσία: η αιχμαλωσία του φευγαλέου χαρακτήρα του θεάτρου. Η οποία όμως είναι φασματική, διότι στην ουσία πάντα εν-τυπώνεται μονάχα το ίχνος. Η θεατρική κριτική, η ανάλυση, η ιστορία του θεάτρου, αποτελούν στην ουσία αποτυπώματα–ίχνη. Το ίχνος δεν αποκαλύπτει, μονάχα υπονοεί. Όμως, το αποτύπωμα–ίχνος, προκειμένου να υφίσταται, έχει ανάγκη από ένα περίβλημα, από έναν χώρο–πλαίσιο. Το χαρτί αποτελούσε τον κυρίαρχο χώρο–πλαίσιο, λειτουργώντας ως μήτρα εκκόλαψης των ιχνών. Η υλικότητα του χαρτιού λειτουργούσε ως ο φιλοξενών, ο οικοδεσπότης των θεατρικών κριτικών–αναλύσεων, οι οποίες και αναλάμβαναν τον ρόλο του φιλοξενούμενου. Οι ρόλοι φιλοξενών–φιλοξενούμενος προϋποθέτουν μια αλληλεπίδραση, η οποία και δημιουργεί μια ζώνη αδιακρισίας, καθώς ο φιλοξενών προσκαλεί τον ξένο να περάσει το κατώφλι, λέγοντάς του «'έλα μέσα μου', όχι μόνο προς εμένα, αλλά μέσα μου: να κάνεις κατάληψη σε μένα, να πάρεις θέση μέσα μου [...] περνάς το κατώφλι σημαίνει έρχεσαι μέσα, όχι μόνο πλησιάζεις ή έρχεσαι».[1] Η υλικότητα του χαρτιού μετατρέπεται έτσι στην οικία της θεατρικής κριτικής, καθώς ζει μέσα σε αυτήν και υφίσταται μέσω αυτής.

Η μεταβολή του οικοδεσπότη

Δημιουργείται με τον τρόπο αυτό μια σχέση, όπου η ύπαρξη των δύο όρων υφίσταται μόνο μέσω της σχέσης: είναι η σχέση. Το έν-τυπο αποτελεί έτσι το αποτύπωμα, το οποίο εφόσον έχει τυπωθεί, ο ένας όρος καθίσταται αιχμάλωτος του άλλου, δημιουργώντας έναν τρίτο όρο, μέσω μιας πορείας μη αναστρέψιμης, όπως η εκτόξευση ενός τόξου. Η εκάστοτε όμως σχέση είναι υποκείμενη στη μεταβολή, η οποία τη μεταμορφώνει, προκαλώντας αλλοιώσεις και μετασχηματισμούς. Μια τέτοιου είδους μετάβαση δημιουργείται από τον μετασχηματισμό του ίδιου του «οικοδεσπότη». Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Thompson στο βιβλίο του *Οι έμποροι της κουλτούρας*, «τα ψηφιακά βιβλία είναι μέρος ενός βαθύτερου μετασχηματισμού [...] που ονομάζω 'η κρυφή επανάσταση'. Αυτή δεν είναι μια επανάσταση στο προϊόν, αλλά

[1] Αν Ντυφουρμαντέλ, Ζακ Ντερριντά, *Περί φιλοξενίας*, μτφρ. Βαγγέλης Μπιτσιώρης, Αθήνα, Εκκρεμές, 2006, σ. 155.

μάλλον μια επανάσταση στη διαδικασία».[2] Η οικία δεν είναι πλέον χάρτινη, αλλά ψηφιακή, γεγονός το οποίο θέτει στο προσκήνιο ερωτήματα σχετικά με την υλικότητα, καθώς, σύμφωνα με τον Thompson, «η ψηφιοποίηση του περιεχομένου διαχωρίζει περιεχόμενο και μορφή. Αποθηκεύει το περιεχόμενο κατά τρόπο που το διαχωρίζει από τη συγκεκριμένη μορφή με την οποία υλοποιείται».[3] Η ψηφιακή μετάβαση μεταβάλλει τους όρους της φιλοξενίας. Καθώς η εκάστοτε φιλοξενία προϋποθέτει τους δικούς της νόμους, εφόσον η απροϋπόθετη, η δίχως όρους φιλοξενία καθίσταται, σύμφωνα με τον Derrida, αδύνατη,[4] κατά συνέπεια, το ψηφιακό τοπίο ως φιλοξενών και άρα οικο-δεσπότης, φέρει μέσα του τις εξουσιαστικές σχέσεις, που δημιουργεί αυτόματα η σχέση του φιλοξενούντος με τον φιλοξενούμενο. Ο φιλοξενών είναι ο κύριος του σπιτιού, κατέχει την εξουσία εντός του οίκου του. Διότι, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Derrida, υπάρχει μια «σταθερή συνεργία μεταξύ της παραδοσιακής φιλοξενίας και της δύναμης – εξουσίας [...] καμία φιλοξενία δίχως την κυριαρχία του εαυτού σου πάνω στο σπίτι σου [...]. Την κυριαρχία μπορεί κανείς να την ασκήσει μόνο φιλτράροντας, ξεχωρίζοντας και συνεπώς αποκλείοντας και προκαλώντας βία».[5] Έτσι λοιπόν και η φιλοξενία μιας θεατρικής κριτικής λ.χ. σε μια διαδικτυακή πλέον σελίδα, δεν πραγματοποιείται απροϋπόθετα, αλλά υπόκειται σε συγκεκριμένους κανόνες, τους νόμους της Google.

Οι νόμοι:

α. SEO

Βασικό στόχο, τον οποίο υπηρετούν οι διαδικτυακοί νόμοι, αποτελεί η υψηλή κατάταξη στα αποτελέσματα αναζήτησης, γεγονός που προκύπτει από την τήρηση ορισμένων προϋποθέσεων. Ο όρος SEO προέρχεται από τα αρχικά των αγγλικών λέξεων Search Engine Optimization (SEO), δηλαδή Βελτιστοποίηση στις Μηχανές Αναζήτησης.[6] Πρόκειται για μια ειδική διαδικασία, στόχο της οποίας αποτελεί η όσο το δυνατόν υψηλότερη θέση της ιστοσελίδας στην κατάταξη των αποτελεσμάτων από τις μηχανές αναζήτησης του διαδικτύου. Κύριο σκοπό του SEO αποτελεί η εμφάνιση στην πρώτη θέση των SERP (Search Engine Results Page) και στη χειρότερη περίπτωση μέσα στα δέκα πρώτα αποτελέσματα, διότι σύμφωνα με τις στατιστικές, στο 80% των αναζητήσεων ο χρήστης διαβάζει και επιλέγει μόνο από τα πρώτα δέκα αποτελέσματα της αναζήτησης, δηλαδή την πρώτη σελίδα και μόνο το 20% προχωράει στα επόμενα είκοσι και τριάντα ή περισσότερα αποτελέσματα δηλαδή τη 2η ή 33η σελίδα.

Πρακτικά, το «SEO» είναι ένα σύνολο διαφορετικών τεχνικών που λειτουργούν συνδυαστικά μεταξύ τους και αφορούν δύο ευρύτερα πεδία ενεργειών:

- Ενέργειες βελτιστοποίησης (On-Medium SEO) πάνω σε ένα συγκεκριμένο digital asset, ώστε να γίνει πιο «φιλικό» προς την Google, για να έχει τις καλύτερες πιθανότητες να κερδίσει την «εύνοιά» της και να την κατατάξει μελλοντικά στις προνομιούχες πρώτες θέσεις στα αποτελέσματα της 1ης σελίδα της.

---

[2] John B. Thompson, *Οι έμποροι της κουλτούρας. Η εκδοτική βιομηχανία του εικοστού πρώτου αιώνα*, μτφρ. Παυλίνα Χατζηγεωργίου, Λεωνίδας Αναγνωστόπουλος, Αλέξανδρος Ηλιόπουλος, Αθήνα, Πεδίο, 2017, σ. 443.

[3] *Ό.π.*, σ. 455.

[4] Ντυφουρμαντέλ, Ντερριντά, *Περί φιλοξενίας*, σ. 95.

[5] *Ό.π.*, σ. 69.

[6] Βλ. ενδεικτικά «Τι Είναι το SEO ή "Search Engine Optimization";», πηγή: http://www.epixeiro.gr/article/80240, (ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 16/1/2019)· «Το μοντέρνο SEO προϋποθέτει συνεργασίες» στο http://www.seoingreece.org/modern-seo/, (ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης 16/1/2019).

- Ενέργειες προώθησης (Off-Medium SEO) του ιδίου συγκεκριμένου digital asset σε άλλες ιστοσελίδες, έτσι ώστε να γίνει πιο σχετικό και δημοφιλές στην Google, μέσω της δημιουργίας «παραπομπών» (υπερσυνδέσμων ή backlinks), οι οποίες μετρούν σαν ψήφοι εμπιστοσύνης (ανάλογα πάντα με την ποιότητα της προέλευσής τους).

Οι δύο τρόποι για να εμφανιστεί μία επιχείρηση στην 1η σελίδα της Google:

- Οργανική Προβολή μέσω μεθόδων Search Engine Optimization πάνω σε διάφορα digital assets.
- Πληρωμένες Διαφημίσεις μέσω του Google AdWords προγράμματος.

β. Focus Keyword

Κεντρικό ρόλο για να ξεκινήσει η βελτιστοποίηση του site στις μηχανές αναζήτησης, καταλαμβάνει η ύπαρξη του λεγόμενου focus keyword. Πρόκειται για μία φράση αποτελούμενη από 1-3 λέξεις και αποτελεί το λήμμα που θα αναζητήσει πιθανότερα ο μέσος χρήστης. Πρέπει να μένει σταθερό, χωρίς να αλλάζει η κλήση του, να μην είναι τοπωνύμιο, ημερομηνία ή το όνομα του θεάτρου. Χρησιμοποιείται: α. στην αρχή του τίτλου, β. στην αρχή της πρώτης πρότασης του κειμένου, γ. στο 1% του συνολικού πλήθους του κειμένου, δ. τουλάχιστον σε μία κεφαλίδα του κειμένου, ε. στα στοιχεία των εικόνων. Η συχνότητα των λέξεων-κλειδιών είναι ένας παράγοντας που υπολογίζει η Google, για να εξακριβώσει τη θεματική ενότητα μιας σελίδας. Η υπερβολική χρήση όμως λέξεων-κλειδιών ενδέχεται να οδηγήσει σε αντίστροφο αποτέλεσμα. Η λέξη κλειδί χρησιμοποιείται από τον αλγόριθμο της Google ως ένας πρωταρχικός παράγοντας για την κατάταξη της ιστοσελίδας. Συνίσταται πάντα η προσθήκη των λέξεων ή φράσεων κλειδιών (Focus keywords) στην πρώτη παράγραφο, διότι η Google ανιχνεύει το περιεχόμενο από την κορυφή προς τα κάτω.

γ. Οι παράγοντες - Ranking Factors

Ποιοι είναι οι παράγοντες που οδηγούν μια ιστοσελίδα στην κορυφή; Για τον σκοπό αυτό η Google χρησιμοποιεί έναν τρομακτικά τεχνολογικά αναπτυγμένο αλγόριθμο, ο οποίος λαμβάνει υπόψη μία ποικιλία παραγόντων και στη συνέχεια κατανέμει τα αποτελέσματα. Έρευνες αποκαλύπτουν ότι υπάρχουν πάνω από 200 Ranking Factors στη Google. Αναφέρω ενδεικτικά:

Domain Factors: 1. Ηλικία του Domain, 2. Λέξεις Κλειδιά στο Domain Name, 3. Λέξη-Κλειδί στην Αρχή του Domain Name, 4. Μήκος Domain Name, 5. Λέξη-κλειδί στο Sub-domain Name, 6. Ιστορικότητα του Domain, 7. EMD (Exact Match Domains), 8. Δημόσιο vs Ιδιωτικό WhoIs, 9. Ποινές για WhoIs Ιδιοκτήτες, 10. Κωδικός Χώρας TLD On-page Optimization, 11. Λέξεις-Κλειδιά στον Τίτλο, 12. Λέξη-Κλειδί στην αρχή του Τίτλου, 13. Λέξεις-Κλειδιά στην Περιγραφή, 14. Λέξη-Κλειδί στο H1, 15. Λέξεις-Κλειδιά εντός Περιεχομένου, 16. Μήκος Περιεχομένου, 17. Συχνότητα Λέξεων-Κλειδιών, 18. LSI Λέξεις εντός Περιεχομένου, 19. LSI Λέξεις-Κλειδιά στον Τίτλο και Περιγραφή, 20. Διπλότυπο Περιεχόμενο, 21. Χρόνος Φόρτωσης HTML, 22. Χρόνος Φόρτωσης μέσω Chrome, 21. Canonical = Rel, 22. Βελτιστοποίηση Εικόνων, 23. Τακτική Ενημέρωση Περιεχομένου, 24. Συντήρηση Περιεχομένου, 25. Ανανέωση Σελίδων και Ιστορικότητας, 26. Ανάδειξη των Λέξεων-Κλειδιών, 27. Λέξεις-Κλειδιά στα H2 & H3, 28. Σειρά των Λέξεων-Κλειδιών, 29. Ποιότητα Εξερχόμενων Links, 30. Εξερχόμενος Θεματικός Σύνδεσμος, 31. Γραμματική Δομή και Λάθη, 32. Μοναδικό Περιεχόμενο, 33. Επιπρόσθετο Βοηθητικό Περιεχόμενο, 34. Multimedia και Περιεχόμενο, 35. Αριθμός Εξερχόμενων Συνδέσμων, 36. Αριθ-

μός Εσωτερικών Συνδέσμων, 37. Ποιότητα Εσωτερικών Συνδέσμων, 38. Broken Links, 39. Readability Score, 40. Affiliated Links, 41. HTML Errors, 42. Domain Authority - Page Hosts, 43. Page Rank, 44. Μήκος URL, 45. URL Path, 46. Ανθρώπινη Επεξεργασία, 47. Κατηγορίες Σελίδων, 48. WordPress Tags, 49. Χρήση Λέξεων-Κλειδιών στο URL, 50. URL Strings, 51. Πηγές Παραπομπής (Άρθρα), 52. Bullets, 53. Προτεραιότητα Σελίδων στο Sitemap, 54. Υπερβολικός Αριθμός Εξερχόμενων Links, 55. Ηλικία Σελίδας, 56. Ποσότητα άλλων Λέξεων Κλειδιών για Κατάταξη, 57. User Friendly, 58. Σχεδιασμός Parked Domains, 59. Χρήσιμο Περιεχόμενο. *Site-Level Factors:* 60. Ποιότητα και Μοναδικό Περιεχόμενο, 61. Επικοινωνία. Domain Trust, 62. Αρχιτεκτονική Ιστοσελίδας, 63. Ενημερώσεις της Ιστοσελίδας Περιορισμός του Αριθμού των Σελίδων, 64. Η Σημασία του Sitemap Uptime Ιστοσελίδας, 65. Θέση του Server SSL, 66. Certificate, 67. Όροι Χρήσης και Προσωπικά Δεδομένα, 68. Διπλότυπα Meta-Tags, 69. Breadcrumb Navigation, 70. Mobile Optimization, 71. YouTube, 72. Ευχρηστία της Ιστοσελίδας, 73. Χρήση των Google Analytics και Search Console, 74. Κριτικές και Σχόλια. *Backlinks:* 75. Backlinks από «Παλιά» Domains, 76. Root Domains, 77. Σύνδεσμοι από Ξεχωριστές C-Class IPs, 78. Page Links, 79. Image Links, 80. Χρήση Links από .edu ή .gov Domains, 81. Page Authority, 82. Domain Authority, 83. «Κλοπή» των Backlinks Ανταγωνιστών, 84. Social Shares Links από Κακόβουλες Πηγές, 85. Guest Posting Link σε Αρχική Σελίδα ενός Domain, 86. Η Λίστα των «Μη» για το Link Building, 87. Διαφορετικότητα στους Τύπους Συνδέσεων, 88. Σύνδεσμοι Διαφημιζόμενων γύρω από τον Σύνδεσμο, 89. Η δύναμη των Συμφραζόμενων Συνδέσμων, 90. Υπερβολική Χρήση «301 Ανακατευθύνσεων», 91. Backlinks από Anchor Text, 92. Εσωτερικοί Σύνδεσμοι, 93. Anchor Text, 94. Link Title, 95. Ηλικία των Backlinks, 96. Συνεχής Ανταλλαγή Συνδέσμων, 97. Παρουσία στο DMO, 98. *Google User Interaction Factors*: 99. Οργανικό CTR, 100. Ποσοστό Εγκατάλειψης, 101. Direct Traffic, 102. Επαναλαμβανόμενη Επισκεψιμότητα, 103. «Προσθήκη στα αγαπημένα».[7]

δ. Η σημασία της ταχύτητας

Η σημασία της ταχύτητας με την οποία φορτώνει μια σελίδα έχει σημασία για την Google διότι έχει σημασία για τους επισκέπτες:

- Ένας στους τέσσερις επισκέπτες θα εγκαταλείψει έναν ιστότοπο αν χρειαστούν περισσότερα από τέσσερα δευτερόλεπτα για φόρτωση.
- Οι ιδιοκτήτες ιστοτόπων έχουν μόλις πέντε δευτερόλεπτα για να προσελκύσουν επισκέπτες πριν αυτοί σκεφτούν να φύγουν.
- Το 74% των χρηστών smartphones θα έφευγε εάν χρειάζονταν περισσότερο από πέντε δευτερόλεπτα για να φορτώσει η σελίδα.
- Όσον αφορά δε στο ηλεκτρονικό εμπόριο κάθε καθυστέρηση ενός δευτερολέπτου στον χρόνο φόρτωσης σελίδας θα μπορούσε να οδηγήσει σε ετήσιες απώλειες 1,6 δισεκατομμυρίων δολαρίων όταν μιλάμε για εταιρείες μεγέθους Amazon.

Η ολίσθηση και η σκιώδης ζώνη

Παρατηρούμε, συνεπώς, πως εφόσον μεταβάλλεται ο οικοδεσπότης, μεταβάλλονται και οι νόμοι–προϋποθέσεις της φιλοξενίας και είναι αυτή ακριβώς η μεταβολή που δημιουργεί την εξουσιαστική σχέση και την ιεραρχία και καθιστά κατά συνέπεια τη φιλοξενία να υφίσταται μόνο

[7] Βλ, ενδεικτικά Grow Digital Team, «112+1 SEO Ranking Factors της Google για το 2017» στο https://www.grow-digital.gr/google-seo-ranking-factors-2017/, (ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης 16/1/2019).

υπό προϋποθέσεις. Ειδάλλως, πραγματοποιείται αβίαστα μια ολίσθηση από τη φιλοξενία στην εχθροξενία, όπως διαφαίνεται και μέσα από τις λέξεις hospitalite–hostipitalite.[8] Έτσι, η ψηφιακή φιλοξενία μπορεί να μετατραπεί σε ψηφιακή εχθροξενία, σε περίπτωση μη τήρησης των διαδικτυακών νόμων, εφόσον η μη συμμόρφωση θα ισοδυναμούσε με πλήγμα στο κέρδος και κατ' επέκταση στο συμφέρον του φιλοξενούντος. Έτσι, η α-φιλοξενία της Google μπορεί λ.χ. να αναδειχθεί με την καταδίκη σε μια μεταφορική νάρκωση: η τοποθέτηση μιας θεατρικής κριτικής παραδείγματος χάρη από την τρίτη και έπειτα σελίδα των αποτελεσμάτων αναζήτησης, σηματοδοτεί στην ουσία καταβύθιση στην αφάνεια, καθώς ο μέσος χρήστης επικεντρώνεται στα αποτελέσματα της πρώτης σελίδας. Συνεπώς, όσο μεγαλύτερη η απομάκρυνση του φιλοξενούμενου από τους νόμους του φιλοξενούντος, τόσο περισσότερο ο ίδιος βουλιάζει σταδιακά σε μια μεταιχμιακή σκιώδη ζώνη, τοποθετημένη ούτε εντελώς στο φως, ούτε εντελώς στο σκοτάδι – καθώς είναι μεν ακόμη υπαρκτή εντός του διαδικτυακού οίκου, αλλά σε μια περιοχή με φως λιγοστό. Επίσης, μια τέτοια ταλάντωση μεταξύ φιλοξενίας και εχθροξενίας εντός του διαδικτυακού χώρου εντοπίζουμε σε ό,τι αφορά το θέμα των πνευματικών δικαιωμάτων,[9] καθότι το διαδίκτυο αποτελεί τον οικοδεσπότη ενός οίκου αχανούς και άυλου, σαν ένα άυλο υφάδι, αποτελούμενο από χιλιάδες μικροπλέγματα και διακλαδώσεις, η διάπλευση του οποίου ενέχει τον κίνδυνο της απώλειας και της απόσπασης. Η απώλεια της ταυτότητας και η απόσπαση ως αποπροσανατολισμός.

Το παράσιτο στην ενδιάμεση ζώνη

Πόσο λεπτή είναι η διαχωριστική γραμμή μεταξύ φιλοξενούμενου και παράσιτου; Ο παράσιτος είναι η σχέση, ζει μέσα και θρέφεται από τον ξενιστή, εάν απομακρυνθεί ο ξενιστής, το παράσιτο αυτοκτονεί.[10] Ο ψηφιακός οίκος μπορεί να λειτουργήσει παράλληλα ως φιλοξενών και ως ξενιστής. Οι διαρκείς διαφημίσεις, από τις οποίες συνοδεύεται μία διαδικτυακή θεατρική κριτική, εκλαμβάνονται ως φιλοξενούμενος από τη διαδικτυακή κοινωνία και παράλληλα ως παράσιτο από τον αναγνώστη. Διότι σε αντίθεση με το έντυπο, το οποίο καλλιεργεί τη συγκέντρωση και την προσήλωση, στην ψηφιακή ανάγνωση η προσοχή γίνεται αποσπασματική: βασικό χαρακτηριστικό της οι φυγόκεντρες δυνάμεις. Η γρήγορη εναλλαγή των διαφημίσεων ουσιαστικά περικυκλώνουν ένα διαδικτυακό κείμενο, το οποίο για αυτές λειτουργεί ως το μέσον, διότι μέσω αυτού κατορθώνει το παράσιτο να εισχωρήσει στον ξενιστή–στόχο, δηλαδή στον αναγνώστη. Η ίδια η ύπαρξη του παρασίτου είναι μεθοριακή: υφίσταται μόνο ως ο ενδιάμεσος όρος, ως μία διαμεσότητα, ως το ανάμεσα.[11] «Δεν βρίσκεται τοποθετημένο ούτε μέσα, ούτε έξω από τον οίκο, αλλά στο κατώφλι· δεν αποκλείεται, αλλά ούτε συμπεριλαμβάνεται».[12] Παρεισφρέει *μεταξύ* του αναγνώστη και του διαδικτυακού κειμένου, πραγματοποιώντας με τον τρόπο αυτό μία εισβολή στο πεδίο του αναγνώστη. Το παράσιτο θρέφεται από αυτόν, ζει για αυτόν, με αυτόν, δίχως αυτόν το παράσιτο αυτοκτονεί, καθώς δεν διαθέτει έναν αποκλειστικά δικό του χώρο, παρά μονάχα μία ασαφή,[13] μεταιχμιακή ζώνη. Εισέρχεται με τρόπο βίαιο στην ιδιωτική ζώνη του αναγνώστη, πραγματοποιώντας έτσι μια παρέμβαση. Πραγματοποιεί-

[8] Ντυφουρμαντέλ, Ντερριντά, *Περί φιλοξενίας*, σ. 56.

[9] Thompson, *Οι έμποροι της κουλτούρας*, σ. 458.

[10] Michel Serres, *The Parasite*, trans. by Lawrence R. Schnenr, United States of America, Johns Hopkins University Press, 1982, σσ. 168, 207, 241.

[11] *Ό.π.*, σσ. 63, 65.

[12] *Ό.π.*, σ. 246.

[13] *Ό.π.*, σ. 242.

ται με τρόπο ύπουλο, διότι στην ψηφιακή εκδοχή, σε αντίθεση με την έντυπη, οι διαφημίσεις είναι προσαρμοσμένες στις προτιμήσεις του αναγνώστη, με αποτέλεσμα την πραγμάτωση μιας ακόμη πιο στοχευμένης επίθεσης. Το διαδίκτυο, ο παγκόσμιος ιστός, μετατρέπεται στον «παγκόσμιο οικοδεσπότη του παγκόσμιου παράσιτου».[14] Η παρέμβαση–εισχώρηση του παρασίτου μέσω του διαδικτυακού κειμένου στο πεδίο του αναγνώστη σηματοδοτεί μία θόλωση. Τη θόλωση της διαχωριστικής γραμμής μεταξύ ιδιωτικού και δημοσίου.[15] Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Derrida, «αν λοιπόν το σπίτι μου, κατ' αρχήν απαραβίαστο, συγκροτείται επίσης από [...] το Ίντερνετ, τότε η κρατική παρέμβαση γίνεται ένας βιασμός του απαραβίαστου».[16] Παράλληλα, όμως, μέσω της παρείσφρησης του παρασίτου στον διαδικτυακό χώρο και κατ' επέκταση στον αναγνώστη – στόχο διαφαίνεται η αδυναμία ύπαρξης του απαραβίαστου: «Για να κατασκευάσεις τον χώρο μιας κατοικίας χρειάζεσαι ένα άνοιγμα, μια πόρτα και παράθυρα, πρέπει να δημιουργήσεις ένα πέρασμα για τον ξένο. Δεν υπάρχει οίκος ή εσωτερικότητα χωρίς πόρτα και παράθυρα».[17]

Πλέον, η διαδικτυακή εισβολή στην πραγματική–υλική ζωή καταρρέει, καθώς καταρρέει η διάκριση μεταξύ του πραγματικού και του εικονικού, δημιουργώντας έτσι ένα υβρίδιο, τον «homo connectus», *η σάρκα και το αίμα του οποίου είναι αναμεμιγμένα με κυκλώματα και συσκευές· συνέχεια συνδεδεμένος αναζητά μανιωδώς τα τελευταία νέα, ενημερώσεις και ειδοποιήσεις, αποτελώντας την καθημερινή του τροφή που τον θρέφει, εκπαιδεύοντάς τον στην ταυτόχρονη επιτέλεση παράλληλων δραστηριοτήτων, συντελώντας στην απόσπαση της προσοχής του,*[18] η οποία διασπάται και θρυμματίζεται.

Πανοπτισμός – κατοπτισμός: η αναστροφή

Η απόσπαση της συγ-κέντρωσης και η ενεργοποίηση των φυγό-κεντρων δυνάμεων δεν υφίσταται μόνο κατά τη διαδικασία ανάγνωσης, αλλά και κατά τη διαδικασία συγγραφής. Γράφοντας μια θεατρική κριτική στον υπολογιστή, όπως άλλωστε και γενικότερα ένα κείμενο, ο συγγραφέας καθίσταται ευάλωτος, καθότι επιρρεπής στην «παράλληλη δραστηριότητα», όπως λ.χ. το άνοιγμα παράλληλων διαδικτυακών παραθύρων, το οποίο οδηγεί στη διάσπαση της προσοχής. Πραγματοποιείται με τον τρόπο αυτό ένας κοινωνικός αντικατοπτρισμός, ο οποίος αντανακλάται στον χώρο του θεάτρου κυρίως μέσω του μεταδραματικού θεάτρου, χαρακτηριστικό του οποίου αποτελούν οι φυγόκεντρες δυνάμεις, η διάσπαση της προσοχής, η απουσία ενός ενιαίου νοήματος, η διάδραση με το κοινό, το οποίο και τίθεται στο επίκεντρο. Αναλογικά, χαρακτηριστικό της ψηφιακής εποχής αποτελεί αυτή η θόλωση και η μη καθαρή διαχωριστική γραμμή των ρόλων. Σημαντικό ρόλο διαδραματίζει η διάδραση, καθώς το κοινό–αναγνώστης έχει τη δυνατότητα να σχολιάσει το κείμενο, να το κοινοποιήσει στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης, όπως και να δημοσιεύσει το ίδιο το κείμενο, καθώς η δημοσίευση μιας θεατρικής κριτικής στο διαδίκτυο δύναται να καταστεί εφικτή με μεγαλύτερη ευκολία, συγκριτικά με την έντυπη δημοσίευση. Η μετατόπιση του κέντρου βάρους στην υπογράμμιση του ενεργού ρόλου του αναγνώστη και η συγκεκριμένη ανάγκη που καλλιεργείται κυρίως από τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης, της ανάγκης για θέαση από έναν όσο το δυνατόν μεγαλύτερο αριθμό ατόμων, συντελεί στην ανάδυση

[14] *Ό.π.*, σ. 216.

[15] *Ό.π.*, σ. 83.

[16] Ντυφουρμαντέλ, Ντερριντά, *Περί φιλοξενίας*, σ. 65.

[17] *Ό.π.*, σ. 77.

[18] Rosa Llamas and Russell Belk, *Living in a digital world* στο https://www.researchgate.net/publication/320035798_Living_in_a_digital_world/, (ημερομηνίας τελευταίας πρόσβασης 18/1/2020).

μίας αναστροφής: την ολίσθηση από τον «πανοπτισμό» στον «κατοπτισμό». Ενώ, αφενός ο φουκωικός όρος πανοπτισμός,[19] λειτουργεί σαν συμπυκνωμένη αντανάκλαση του τρόπου λειτουργίας της κοινωνίας, της αίσθησης δηλαδή της ύπαρξης ενός οφθαλμού, ο οποίος όντας στην κορυφή της εξουσιαστικής πυραμίδας, παρακολουθεί–επιβλέπει το σύνολο των δράσεων, δημιουργώντας έτσι το εξής μοτίβο: οι πολλοί τίθενται υπό την επίβλεψη–παρακολούθηση του ενός· αντίθετα, στον κατοπτισμό[20] η πυραμίδα παρουσιάζεται ανεστραμμένη: η μονάδα τίθεται υπό την επίβλεψη–παρακολούθηση της μάζας, η παρακολούθηση επιτελείται πλέον από τα χαμηλά. Το φαινόμενο αυτό αποτελεί κυρίως ένα αποτέλεσμα της ανάπτυξης των μέσων κοινωνικής δικτύωσης, τα οποία δημιουργούν στον κάθε χρήστη την ανάγκη να μεταβάλλεται σε αντικείμενο θέασης του μέγιστου δυνατού αριθμού βλεμμάτων. Πλέον ολοένα και μεγαλύτερος αριθμός των διαδικτυακών περιοδικών καθιστά εμφανή τον αριθμό των προβολών, οπότε η διαδικτυακή δημοσίευση μιας θεατρικής κριτικής συνοδεύεται και από τη δυνατότητα της θέασης του αριθμού των προβολών, «οποιοσδήποτε μπορεί τώρα να ελέγχει τα νούμερα», δημιουργώντας, σύμφωνα με τον Thompson, μία «διαφάνεια» αλλά και μία «τυραννία των αριθμών».[21]

Η νέα παρά(σ)ταση ζωής

Μια διαδικτυακή θεατρική κριτική αποτελεί έναν φιλοξενούμενο, αποτελεί μια διαμεσότητα ανάμεσα στο παράσιτο και στον ξενιστή, αποτελεί το ίχνος και τη διαρκώς εκκρεμή αιχμαλωσία του φευγαλέου χαρακτήρα της θεατρικής παράστασης, προσφέροντας στο κείμενο μια νέα παρά(σ)ταση ζωής.

[19] Michel Foucault, "'Panopticism', from Discipline & Punish: The birth of the Prison", *Race/Ethnicity: Multidisciplinary Global Contexts*, Vol. 2, No 1, Autumn 2008, p. 1-12 (Article), Indiana University Press στο https://muse.jhu.edu/article/252435/pdf, (ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης 18/1/2020).

[20] Jean-Gabriel Ganascia, "The generalized sousveillance society" στο https://www.researchgate.net/publication/249733159_The_Generalized_Sousveillance_Society (ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης 18/1/2020).

[21] Thompson, *Οι έμποροι της κουλτούρας*, σ. 452.

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΣΥΓΓΡΑΦΕΩΝ

Πηνελόπη Αβούρη, Διδάκτωρ Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Πελοποννήσου

Τάσος Αγγελόπουλος, Διδάκτωρ Τμήματος Θεάτρου ΑΠΘ

Θεοδούλη (Λίλυ) Αλεξιάδου, ΕΔΙΠ Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ

Αλεξία Αλτουβά, Επίκουρη Καθηγήτρια Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ

Μιχαέλα Αντωνίου, ΕΔΙΠ Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ

Μαρίζα Αττία, Διδάκτωρ Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ

Γωγώ Κ. Βαρζελιώτη, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ

Σοφία-Παναγιώτα Βλαχάκη, Διδάκτωρ Τμήματος Ιταλικής Γλώσσας και Φιλολογίας ΑΠΘ

Αλεξάνδρα Βουτζουράκη, Διδάκτωρ Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, Διδάσκουσα ΠΜΣ Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ

Ιουλιανή Ι. Βρούτση, Διδάκτωρ Τμήματος Φιλολογίας ΕΚΠΑ

Έλλη Γαβριήλ, Μεταπτυχιακή φοιτήτρια Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ

Ελευθερία (Έρη) Γεωργακάκη, Διδάκτωρ Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ

Ελένη Γεωργίου, Διδάκτωρ Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ

Βαρβάρα Γεωργοπούλου, Ομότιμη Καθηγήτρια Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Πελοποννήσου

Πολυχρόνης Γιαννικόπουλος, Διδάκτωρ Τμήματος Θεάτρου ΑΠΘ, Διδάσκων Τμήματος Γραφιστικής και Οπτικής Επικοινωνίας Πανεπιστημίου Δυτικής Αττικής

Ολυμπία Γλυκιώτη, Υποψήφια διδάκτωρ Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ

Αφροδίτη Δημοπούλου, Διδάκτωρ Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ

Νίκος Α. Δοντάς, Διδάκτωρ μουσικολογίας, μουσικοκριτικός της εφημερίδας *Η Καθημερινή*, τέως Υπεύθυνος του Τομέα Δραματολογίας της ΕΛΣ (2006-2024)

Ελισσάβετ Θεοδωράνου, Μεταδιδακτορική ερευνήτρια Τμήματος Θεάτρου ΑΠΘ

Σπύρος Κακουριώτης, Υποψήφιος διδάκτωρ Νεότερης και Σύγχρονης Ιστορίας Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας ΕΚΠΑ

Βάιος Φ. Καμινιώτης, Μεταδιδακτορικός ερευνητής Λαογραφίας Πανεπιστημίου Πελοποννήσου

Γιάννης Κάππας, Διδάκτωρ Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ

Δημήτρης Καραγιώργος, Θεατρολόγος, ηθοποιός, καθηγητής υποκριτικής

Άννα Καρακατσούλη, Καθηγήτρια Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ

Κώστας Καρασαββίδης, Φιλόλογος-Θεατρολόγος ΜΑ

Κατερίνα Καρρά, ΕΕΠ Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ

Ηρώ Κατσιώτη, Φιλόλογος - Θεατρολόγος, Κάτοχος DEA Paris III και Paris X, υποψήφια διδάκτωρ Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ

Ναταλία Κατσού, Διδάκτωρ Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ

Ιφιγένεια Καφετζοπούλου, Υποψήφια διδάκτωρ Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ

Στυλιανή Κεραμίδα, Associate lecturer, Film, TV and Theatre Department, University of Reading, UK

Δήμητρα Κονδυλάκη, Επίκουρη Καθηγήτρια Τμήματος Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας ΕΚΠΑ

Μάρθα Κοσκινά, Υποψήφια διδάκτωρ Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Πατρών

Κώστας Κουρμουλάκης, Διδάκτωρ Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ

Ελένη Κουτσιλαίου, Υποψήφια διδάκτωρ Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ

Σπυρίδων Κυβέλος, Υποψήφιος διδάκτωρ Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ

Παναγιώτα Κωνσταντινάκου, ΕΕΠ Τμήματος Θεάτρου ΑΠΘ

Ίλια Λακίδου, ΕΔΙΠ Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ

Άννα Μαυρολέων, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Πελοποννήσου

Παναγιώτης Μιχαλόπουλος, Επίκουρος Καθηγητής Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ

Αφροδίτη Νικολαΐδου, Επίκουρη Καθηγήτρια Τμήματος Επικοινωνίας και ΜΜΕ ΕΚΠΑ

Χρήστος Νταμπακάκης, Διδάκτωρ Παντείου Πανεπιστημίου Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών

Χριστίνα Παλαιολόγου, Επίκουρη Καθηγήτρια Τμήματος Αγωγής και Φροντίδας στην Πρώιμη Παιδική Ηλικία Πανεπιστημίου Δυτικής Αττικής

Ολίβια Παλληκάρη, Διδάκτωρ Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ

Λεωνίδας Παπαδόπουλος, Διδάκτωρ Κλασικών Σπουδών King's College London

Βάνια Παπανικολάου, Διδάκτωρ Τμήματος Φιλολογίας, Τομέας: Θεατρολογίας-Μουσικολογίας, Πανεπιστημίου Κρήτης

Γεωργία Περβολαράκη, Μεταπτυχιακή φοιτήτρια Τμήματος Φιλολογίας Πανεπιστημίου Κρήτης

Κυριακή Πετράκου, Ομότιμη Καθηγήτρια Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ

Ελένη Πετρίτση, Μεταδιδακτορική ερευνήτρια Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ

Γιώργος Π. Πεφάνης, Καθηγητής Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ

Άννα Πούπου, Επίκουρη Καθηγήτρια Τμήματος Ψηφιακών Τεχνών και Κινηματογράφου ΕΚΠΑ

Βάλτερ Πούχνερ, Επίτιμος Καθηγητής ΕΚΠΑ, Ομότιμος Καθηγητής Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ

Μαρία Σεχοπούλου, Διδάκτωρ Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, Διδάσκουσα ΠΜΣ Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ

Έλενα Σταματοπούλου, ΕΕΠ Τμήματος Θεάτρου ΑΠΘ

Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου, Ομότιμη Καθηγήτρια Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ

Παναγιώτα Σωτήρχου, Διδάκτωρ Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ

Άννα Ταμπάκη, Ομότιμη Καθηγήτρια Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ

Αγαθή Τέλη, Διδάκτωρ Ιστορίας Πανεπιστημίου Ιωαννίνων

Ελένη Τσεφαλά, Διδάκτωρ Πανεπιστημίου Κρήτης, Μεταδιδακτορική ερευνήτρια Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ

Μαρία Χαμάλη, Διδάκτωρ Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ

Ευσεβία Χασάπη-Χριστοδούλου, Διδάκτωρ Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ

Παυλίνα Χατζηγεωργίου, Διδάκτωρ Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ

Ανθή Γ. Χοτζάκογλου, Διδάκτωρ Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ