

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΟΥ  
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ  
ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

# ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΕΤΕΡΟΤΗΤΑ

θεωρία, δραματουργία και θεατρική πρακτική

Πρακτικά ΣΤ' Πανελληνίου  
Θεατρολογικού Συνεδρίου

Ναύπλιο  
17-20 Μαΐου 2017

## ΤΟΜΟΣ Β'

Επιστημονική επιμέλεια

Μαρία Βελιώτη-Γεωργοπούλου  
Βαρβάρα Γεωργοπούλου  
Ιωάννα Καραμάνου  
Μαρίνα Κοτζαμάνη  
Θανάσης Μπλέσιος  
Αστέριος Τσιάρας



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ  
ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΟΥ



# ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΕΤΕΡΟΤΗΤΑ

θεωρία, δραματουργία και θεατρική πρακτική

Πρακτικά ΣΤ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου

Ναύπλιο, 17-20 Μαΐου 2017

Επιστημονική επιμέλεια

Μαρία Βελιώτη-Γεωργοπούλου  
Ιωάννα Καραμάνου  
Θανάσης Μπλέσιος

Βαρβάρα Γεωργοπούλου  
Μαρίνα Κοτζαμάνη  
Αστέριος Τσιάρας

Τμήμα Θεατρικών Σπουδών  
Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου  
Πρακτικά ΣΤ' Πανελληνίου Θεατρολογικού  
Συνεδρίου

Ναύπλιο, 17-20 Μαΐου 2017

ISBN: 978-960-89135-3-0

Copyright: © 2021

Τμήμα Θεατρικών Σπουδών  
Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου

Εκτύπωση- Βιβλιοδεσία:  
Copyplus ΤΣΟΥΤΗΣ Ι. - ΚΟΣΣΑΡΗ Ι Ο.Ε.  
ΨΗΦΙΑΚΕΣ ΕΚΤΥΠΩΣΕΙΣ-ΓΡΑΦΙΣΤΙΚΕΣ ΕΦΑΡΜΟΓΕΣ  
Ν. ΕΛΒΕΤΙΑΣ 21 & ΑΤΤΑΛΕΙΑΣ 2 ΒΥΡΩΝΑΣ  
info@copyplus.com.gr - www.copyplus.com.gr

Επιμέλεια έκδοσης:  
Γιώργος Χριστοδουλόπουλος

Γραφιστική επιμέλεια - Εξώφυλλο:  
Λένα Δελαβία



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΟΥ  
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ  
ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

## ΤΟΜΟΣ Β΄

Επιμέλεια  
Βαρβάρα Γεωργοπούλου

# ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΕΤΕΡΟΤΗΤΑ

θεωρία, δραματουργία και θεατρική πρακτική

Πρακτικά ΣΤ΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου  
Ναύπλιο, 17-20 Μαΐου 2017



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ  
ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΟΥ

Ναύπλιο 2021



Το ΣΤ΄ Πανελλήνιο Θεατρολογικό Συνέδριο διοργανώθηκε από το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου και τέλεσε υπό την αιγίδα του Υπουργείου Παιδείας, Έρευνας και Θρησκευμάτων. Διοργανώθηκε σε συνεργασία με την Περιφερειακή Ενότητα Αργολίδας, τον Δήμο Ναυπλιέων, το Ελληνικό Παράρτημα του Κέντρου Ελληνικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Harvard, το Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου, τον ΔΟΠΠΑΤ Ναυπλίου, τη Δημόσια Βιβλιοθήκη Ναυπλίου «Παλαμήδης», το Πανελλήνιο Δίκτυο για το Θέατρο στην Εκπαίδευση και την Ύπατη Αρμοστεία του ΟΗΕ για τους πρόσφυγες στο πλαίσιο του προγράμματος «Κι αν ήσουν εσύ».

### ΤΙΜΗΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Κωνσταντίνος Μασσέλος, Πρύτανης Παν/μίου Πελοποννήσου  
Δημήτριος Κωστούρος, Δήμαρχος Ναυπλιέων  
Τάσος Χειβιδόπουλος, Αντιπεριφερειάρχης Αργολίδας  
Βάλτερ Πούχνερ, Εθνικό Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών  
Lorna Hardwick, Ανοικτό Πανεπιστήμιο Ηνωμένου Βασιλείου  
Rush Rehm, Πανεπιστήμιο Stanford  
Gonda Van Steen, Πανεπιστήμιο του Λονδίνου

### ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Πρόεδρος: Άλκηστις Κοντογιάννη  
Γενική Γραμματέας: Ιωάννα Καραμάνου

#### Μέλη:

Χρήστος Καρδαράς  
Πλάτων Μαυρομούστακος  
Βασιλική Μπαρμπούση  
Σάββας Πατσαλίδης  
Άννα Ταμπάκη  
Δημήτρης Τσατσούλης  
Σταύρος Τσιτσιρίδης  
Κωνσταντίνος Βαλάκας  
Μαρία Βελιώτη-Γεωργοπούλου  
Μαρίνα Κοτζαμάνη  
Γιάννης Λεοντάρης  
Αθανάσιος Μπλέσιος  
Άγγελική Σπυροπούλου  
Άννα Σταυρακοπούλου  
Αστέριος Τσιάρας  
Βαρβάρα Γεωργοπούλου  
Κωστούλα Καλούδη  
Μαρία Μικεδάκη  
Ελένη Παπαλεξίου  
Μαρία Σπυριδοπούλου

### ΟΡΓΑΝΩΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Πρόεδρος: Γιάννης Λεοντάρης  
Αντιπρόεδρος: Χριστίνα Ζώνιου

#### Μέλη:

Αντωνία Μερτόρη  
Μαρία Μικεδάκη  
Χριστίνα Οικονομοπούλου  
Μαρία Σπυριδοπούλου  
Μαρία Καραγιάννη  
Σταύρος Νίκας  
Παναγιώτης Ξόδης  
και Συνεργαζόμενοι Τοπικοί Φορείς

### ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Αντωνία Βασιλάκου  
Άγγελος Γουναράς  
Άση Δημητρουλοπούλου  
Χριστίνα Ζώνιου  
Άννα Τσίχλη



## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

## Α. Η ΠΑΡΟΥΣΙΑ ΤΟΥ «ΑΛΛΟΥ» ΣΤΟ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

## Ι. ΕΚΦΑΝΣΕΙΣ ΤΗΣ ΕΤΕΡΟΤΗΤΑΣ ΣΤΗΝ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ

<b>Αθανάσιος Μπλέσιος</b> Η ετερότητα του θανάτου σε σχέση με τον έρωτα στη νεοελληνική δραματουργία.....	17
<b>Κωνσταντίνος Κυριακός</b> Η ερωτική διαφορά στην ελληνική δραματουργία και σκηνή. Από την «χαρτογράφηση» στον «κανόνα»: Gay Gestus, Camp, Queer σκηνικοί κόσμοι.....	33
<b>Κωνσταντίνα Γεωργιάδη</b> Η ετερότητα της αγαμίας: η ταυτότητα της ανύπαντρης γυναίκας στο νεοελληνικό θέατρο.....	51
<b>Βαρβάρα Γεωργοπούλου</b> Κλεοπάτρα: μια ελληνίδα βασίλισσα μεταξύ Ανατολής και Δύσης στο μεταίχμιο δύο εποχών.....	65
<b>Κυριακή Πετράκου</b> Ο Βαυαρός ως “άλλος” στους Όθωνα τα χρόνια μέσα από τα μάτια του Μ. Χουρμούζη: εθνικός εχθρός;.....	79
<b>Κωνσταντίνα Ριτσάτου</b> Ονειρόδραμα, φως στα σκοτάδια του Εαυτού ως Άλλου: <i>Ο άρρωστος</i> του Μίλτου Κουντουρά.....	93
<b>Μανώλης Σειραγάκης</b> Ο υπόκοσμος ως «άλλος» στο θέατρο πρόζας του Μεσοπολέμου: <i>Το πουλί της νύχτας</i> του Κωστή Μπαστιά στο θέατρο Κοτοπούλη (1924).....	109
<b>Ηρακλής Χατζηιωαννίδης</b> <i>Οι κληρονόμοι του Κροίσου</i> , ένα αθησαύριστο έργο του Άγγελου Τερζάκη.....	123
<b>Νίκος Φωτόπουλος και Ανδρέας Θανασούλας</b> Κοινωνικές ταυτότητες, πολιτισμικές ετερότητες και διαλεκτικές συγκρούσεις στο θεατρικό έργο της Χρύσας Σπηλιώτη <i>Φωτιά και νερό</i> .....	137
<b>Κωνσταντίνα Ζηροπούλου</b> Η έννοια της γυναικείας ετερότητας και οι αποτυπώσεις της στο θέατρο του Ανδρέα Σταίκου .....	153
<b>Καλλιόπη Εξάρχου</b> Ο ανθρωπισμός ως παραβατικότητα στο θέατρο του Δ. Δημητριάδη....	167

## II. ΙΣΤΟΡΙΚΕΣ ΜΕΤΑΠΛΑΣΕΙΣ ΤΗΣ ΕΤΕΡΟΤΗΤΑΣ ΣΤΟ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

### Άννα Σταυρακοπούλου

“με δυνατές τσεκουριές να γκρεμίση όλα τα ιδανικά”: οι πρώτες αντιδράσεις των λογιών γυναικών στην Ελλάδα για τον Ίψεν ..... 179

### Μαρία Σπυριδοπούλου

Η πρόσληψη του γαλλικού θεάτρου ως ετερότητας στον ελληνικό περιοδικό Τύπο του 19ου αιώνα: μια πρώτη προσέγγιση..... 195

### Γρηγόρης Ιωαννίδης

Ο προσδιορισμός της «ιθαγένειας» στο ελληνικό θέατρο της δεκαετίας του '70..... 223

### Ευσεβία Χασάπη-Χριστοδούλου

Το θέατρο ατόμων με αναπηρία στην Ελλάδα: Θέατρο Κωφών Ελλάδος, ΘΕ.ΑΜ.Α. (Θέατρο Ατόμων με Αναπηρία), Θεατρική Ομάδα Κωφών “Τρελά Χρώματα” και Ομάδα “Εν Δυνάμει”..... 241

## III. Η ΕΠΙ ΣΚΗΝΗΣ ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΟΥ «ΑΛΛΟΥ»

### Νικόλαος Μάμαλης

Η σκηνική μουσική στις θεατρικές διδασκαλίες του Θωμά Οικονόμου και η ορχήστρα του Βασιλικού Θεάτρου (1901-1906)..... 263

### Αλεξία Αλτουβά

Ο ηθοποιός ως ραψωδός: το εγχείρημα του Γεωργίου Μπούρλου να φέρει στο επίκεντρο της δραματικής τέχνης το Ομηρικό έπος..... 281

## IV. ΟΥΣΙΕΣ ΤΗΣ ΕΤΕΡΟΤΗΤΑΣ ΣΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΚΙΩΝ (Επιμ. Μαρία Βελιώτη-Γεωργοπούλου)

### Ιωάννα Παπαγεωργίου και Σπύρος Τούλιος

Εθνο-θρησκευτική ταυτότητα και ετερότητα στα ηρωικά έργα του Καραγκιόζη. Μια πρώτη προσέγγιση ..... 297

### Ανθή Χοτζάκογλου

Ο Καραγκιόζης νικητής ψευδολογίας: μία ακατάγραφη συνδιάλεξη του ελληνικού θεάτρου σκιών με το παραμύθι μέσα από το παράδειγμα επιβίωσης των παραμυθιακών τύπων Aarne – Thompson – Uther 1920 και 1960D/G σε παραστάσεις Καραγκιόζη ..... 313

## B. ΝΕΟΙ ΕΡΕΥΝΗΤΕΣ

(Επιμ. Βαρβάρα Γεωργοπούλου)

### Βενετία Θεοδωροπούλου

Η ιστορική διαμόρφωση της ταυτότητας του ηθοποιού “παιδιού-θαύματος” ως μίας πολυδιάστατης και ιδιάζουσας μορφής ετερότητας στο νεοελληνικό θέατρο. Μία γενική θεώρηση..... 337

### Κώστας Καρασαββίδης

Ο Ανδρέας Σ. Δε Κάστρο στην Αθήνα (Οκτώβριος 1881-Μάιος 1883): Κόμης ή παρίας;..... 353

### Σταύρος Νίκας

“Ορθόδοξη Ησυχία” και “Ανορθόδοξη δράση” στο έργο του Γιώργου Θεοτοκά, *Η άκρη του δρόμου*..... 371

### Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη

Θ.Ν.Συναδινός: ένας άλλος υπολογισμός..... 379

### Ευδοκία Δεληπέτρου.

Οι Αμερικάνοι στην κρατική σκηνή του ψυχρού πολέμου. Το “κεντρώο διάλειμμα” και ο Κάρολος Κουν..... 395

### Παναγιώτης Μιχαλόπουλος

Η θέση του σκηνοθέτη στο Εθνικό Θέατρο από τη μεταξική Δικτατορία έως τη λήξη του Εμφυλίου Πολέμου. Ένα συνοπτικό διάγραμμα..... 411

### Έλενα Σταματοπούλου

Η εικόνα του αριστερού στις νεοελληνικές επικαιρικές “πολιτικές” κωμωδίες της μεταπολεμικής περιόδου..... 423

### Ιωάννης Κάππας και Χριστιάννα Γεωργιάδου

Κοινωνική ετερότητα και μυθοπλασία: Η εθνική ταυτότητα και η παραβατικότητα ως όψεις του έτερου στη σύγχρονη θεατρική σκηνή. *Αθανάσιος Διάκος-Η επιστροφή* της Λένας Κίτσοπούλου και *Ισορροπία του Nash* της Πηγής Δημητρακοπούλου..... 439

### Ελένη Βελεγράκη

Ταυτότητα και ετερότητα στο νεοελληνικό θέατρο από μεταπολίτευση στο σήμερα: *Η Νίκη* της Λ. Αναγνωστάκη και *Γυναίκα και λύκος* της Έ. Πέγκα..... 455

### Αικατερίνη Θεοδωράτου

Η ψυχική ασθένεια στο έργο του Βασίλη Κατσικονούρη: Κοινωνική απόκλιση ή οντολογική ετερότητα;..... 467





## Α. Η ΠΑΡΟΥΣΙΑ ΤΟΥ «ΑΛΛΟΥ» ΣΤΟ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ



## Ι.ΕΚΦΑΝΣΕΙΣ ΤΗΣ ΕΤΕΡΟΤΗΤΑΣ ΣΤΗΝ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ



Η ετερότητα του θανάτου σε σχέση με τον έρωτα  
στη νεοελληνική δραματουργία

The otherness of death in relation to love  
in the modern greek dramatology

**Αθανάσιος Γ. Μπλέσιος**

Καθηγητής Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου  
Τμήμα Θεατρικών Σπουδών

**Athanasios G. Blesios**

Professor of the University of Peloponnese  
Department of Theatre Studies

email: blesiosthanos@yahoo.gr



## Abstract

Since Renaissance the polar connection between love and death acquired a new dynamic in the European dramaturgy and literature. It was expressed through different ways in modern Greek dramaturgy. We could distinguish four periods in its evolution until 21<sup>st</sup> century: the Cretan dramaturgy, the romantic, the realist-naturalist and the contemporary. It is represented in prominent Greek plays, such as *Erophili* and *Panoria* by Georgios Chortatisis, *The Wayfarer* by Panayotis Soutsos, *Maria Doxapatri* by Dimitrios Vernardakis, *Galateia* by Spyridon Vasileiadis and *Fotini Sandri* by Grigorios Xenopoulos. The plays of the last century in this subject are plenty. At the same time the Greek playwrights use the myth and the Greek tradition. The main goal of this communication is to define the features of love and death, of their conjunction and finally the relation between life and death. The handling by the playwrights and the deepening of this crucial subject contribute to the thematic evolution of Greek dramaturgy and to the possibility of its renewal.

**Λέξεις-κλειδιά:** Κρητικό θέατρο, έρωτας, θάνατος, μύθος

**Keywords:** Cretan theatre, love, death, myth

### *Εισαγωγή*

Το δίπολο έρωτα και θανάτου διατρέχει τη νεοελληνική δραματουργία από τις απαρχές της έως σήμερα. Η σύζευξή τους τρέφει τη δραματουργία ήδη από την αρχαιότητα. Με νέα ένταση τίθεται το ζήτημα από την Αναγέννηση και μετά. Ο έρωτας και οι επιπλοκές του συχνά στη δραματουργία και τη λογοτεχνία προκαλούν τον φυσικό θάνατο. Εξωτερικές προς τους ερωτευμένους αιτίες, αλλά και εσωτερικές, οδηγούν στον θάνατο. Ο ψυχικός θάνατος είναι μια άλλη διάσταση του θανάτου, που μπορεί να καταλήξει στον φυσικό ή όχι. Τρεις βασικές αντιλήψεις για τις ερωτικές σχέσεις των δύο φύλων, σε σχέση ή όχι με τον γάμο, αναπτύσσονται από την εποχή εκείνη. Η πρώτη είναι η χριστιανική αντίληψη, στην οποία η αγάπη είναι ο θεμέλιος λίθος της ζωής γενικότερα και του γάμου ειδικότερα. Η δεύτερη είναι η αντίληψη με αρχαιοελληνικές καταβολές (πλατωνισμός, νεοπλατωνισμός). Η τρίτη είναι η καθημερινή, ρεαλιστική και εν πολλοίς υλιστική αντίληψη για τον έρωτα και την ερωτική απόλαυση. Η έννοια του Θεού και της θείας πρόνοιας, αλλά και η έννοια της συμπαντικής αγάπης, εμπλέκονται στην όλη προβληματική.

### *Κρητικό θέατρο*

Στο κρητικό θέατρο κυρίως τα σωζόμενα έργα του Γεώργιου Χορτάτση εκφράζουν το δίπολο έρωτα και θανάτου.

Στην *Ερωφίλη* πρέπει να εξετάσουμε αρχικά την εκδήλωση της ερωτικής αγάπης. Η Ερωφίλη αναλύει τους λόγους της αγάπης της προς τον Πανάρετο (Γ' 117-120).<sup>1</sup> Το συναίσθημά της θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως ερωτική αγάπη, καθώς είναι τελικά ευτυχής μέσα από την αγάπη της προς τον ήρωα.<sup>2</sup> Η αστάθεια του έρωτα με τις εναλλασσόμενες καταστάσεις προέρχεται από εξωτερικούς παράγοντες και όχι από την ίδια. Το γεγονός ότι η βάση της σκέψης και της συμπεριφοράς της είναι χριστιανική, η οποία όμως δεν μπορεί άμεσα να εκδηλωθεί στο έργο, καθώς αυτό διαδραματίζεται στην αρχαία Αίγυπτο, φαίνεται από την αντίληψή της για τον γάμο και από την έμφαση στην επίγεια ευτυχία και στην ψυχοσωματική ενότητα του ανθρώπου.<sup>3</sup> Ο Πανάρετος διαφοροποιείται, καθώς κυρίως τον κινητοποιεί ο ερωτικός πόθος, ενώ το ερωτικό συναίσθημα με τις επιπλοκές του και τη δυσοίωνα προοπτική για τους δύο δεν τον καθιστά ευτυχή. Η αστάθεια του έρωτα οφείλεται και στον αδύναμο ψυχισμό του ήρωα, ο οποίος αδυνατεί πειστικά να αποτελέσει μια ενότητα δράσης με την Ερωφίλη για να αποτρέψουν τον κίνδυνο της διάλυσης του γάμου τους, έστω και αν οι

<sup>1</sup> Χορτάτσης (2001) 151.

<sup>2</sup> Για τη διαφορά αγάπης και έρωτα, βλ. Συκουτρή (1994) 233\*-235\*- ντε Ρουζμόν, (1997, 2002) 81. Οι αστερίσκοι χρησιμοποιούνται, γιατί συνοδεύουν τις σελίδες της Εισαγωγής του Ι. Συκουτρή στην έκδοση του *Συμποσίου* του Πλάτωνα.

<sup>3</sup> Βλ. ντε Ρουζμόν (1997, 2002) 81, 83, 98.



εξελίξεις τους προλαβαίνουν.

Ένα βασικό ερώτημα είναι αν η ερωτική αυτή αγάπη αποκτά υπερκόσμιες, συμπαντικές διαστάσεις, όπως συχνά συμβαίνει σε έργα της εποχής.<sup>4</sup> Παρατηρούμε ότι στις επικλήσεις των ηρώων δεν επικρατεί η έννοια του θεού, αλλά των κοσμικών δυνάμεων, κυρίως του ήλιου και του ουρανού.<sup>5</sup> Μπορεί ο Έρωτας να αναφέρεται δύο φορές ως παιδί της Αφροδίτης, εν τούτοις προσδιορίζεται και σε σχέση με τον ήλιο, ο οποίος αποτελεί υπέρτατη δύναμη (Γ' 63-66). Φαίνεται λοιπόν ότι η συμπαντική αγάπη εκφράζεται στο έργο και ταυτίζεται με τη θεία.

Η στάση της ηρώιδας ως προς τον θάνατο σε σχέση με τον έρωτά της δεν είναι συνεπής. Επιβεβαιώνει τη σχετική αντίθεση ζωής και θανάτου, η οποία όμως για άλλους ήρωες αποκτά μian απόλυτη μορφή. Η σκέψη της προς τον Πανάρετο ότι *οι ψυχές (τους) πάλι στον Άδη αν πάσι, πώς θέλουν σμίξει εκεί με πλιάν αγάπη ...* (Γ' 122-123) δεν θα ακολουθηθεί μέχρι τέλους, καθώς την ύστατη στιγμή, πριν από την αυτοκτονία της, εκφράζει μία αμφιταλάντευση για την κατάληξη της ένωσής τους στην άλλη ζωή.

Στην *Πανώρια* του Χορτάση ο κοσμογονικός θεός Έρωτας βρίσκει την ολοκληρωμένη έκφρασή του στον έρωτα του Γύπαρη για την Πανώρια. Στον έρωτά του η έννοια της κοσμικής ψυχής συνδέεται με την εξιδανικευμένη γυναικεία μορφή,<sup>6</sup> απηχώντας νεοπλατωνικές αντιλήψεις,<sup>7</sup> ενώ η παρέμβαση του κοσμογονικού θεού Έρωτα, που αναπαράγει αρχικά τον Έρωτα της ορφικής κοσμογονίας<sup>8</sup> και στη συνέχεια απηχεί σε σημαντικό βαθμό χριστιανικές αντιλήψεις, μετατρέπει τον δυστυχή έρωτα σε ευτυχή. Έτσι, πραγματοποιείται η σύνδεση νεοπλατωνισμού και χριστιανισμού, κάτι που αντιστοιχεί σε ευρύτερες πνευματικές και κοινωνικές εξελίξεις κατά την αναγεννησιακή και μετα-αναγεννησιακή εποχή.<sup>9</sup>

Η σχέση έρωτα και θανάτου είναι επίσης καθοριστική στην τραγωδία του Ιωάννη Ανδρέα Τρωίλου *Βασιλείς ο Ροδολίνος* (1647). Οι διαφοροποιήσεις της τραγωδίας αυτής από την *Ερωφίλη*, στοιχεία της οποίας χρησιμοποιεί ο Τρωίλος, είναι εμφανείς. Στο έργο κυριαρχεί η σύγκρουση του έρωτα με τη φιλία, σύγκρουση που απενεργοποιείται στο τέλος. Η Αρετούσα εκφράζει μian αντίληψη για τον έρωτα και τον θάνατο, που προσεγγίζει τη

<sup>4</sup> Βλ. Σήγκελ (1983) 95-96.

<sup>5</sup> Στον *Ερωτόκριτο* τα στοιχεία της φύσης είναι τα μοναδικά με θεϊκές ιδιότητες στις επικλήσεις των ηρώων (π. χ. Γ' Μέρος, στίχοι 1457, 1722, 1727-1729).

<sup>6</sup> Βλ. Berry (1994) 85-86· Ροζάνης (2005) 40-41, 43. Στον χριστιανισμό η μορφή αυτή είναι η Παναγία, η οποία συνδέεται με τον ήλιο (Πολίτης [1975] 148-149).

<sup>7</sup> Στον νεοπλατωνισμό κυριάρχησε η θεώρηση του κόσμου ως έμφυχου όντος και προωθήθηκε ιδιαίτερα η αντίληψη του Πλωτίνου περί παμφυχισμού (Βίγκλας [2010] 3-5).

<sup>8</sup> Ο έρωτας, σύμφωνα με τους Ορφικούς, έχει κοσμογονικές διαστάσεις (Rudhardt [1996] 26-30· Λεκατσάς [2003] 77-78· Χελιδώνη [2011] 525, 531· Κτενά [2011] 58-60).

<sup>9</sup> Οι εξελίξεις αυτές περιλαμβάνουν την πρόοδο της επιστήμης, της τεχνολογίας και τη διάδοση αντιλήψεων για τη φυσική μαγεία και την ενότητα της φύσης (βλ. Berry [1994] 85-86· Highet [2000] 111· Μπλέσιος [2011] 48-67· Debus [2012] 12-24). Σε σχέση με τη ζωγραφική, χαρακτηριστική ως προς τη σύνδεση αυτή είναι η ζωγραφική του Σ. Μποτιτσέλλι. Ένα παράδειγμα είναι ο πίνακάς του «Η Άνοιξη» (Αλμπάνη [2008] 95).

λαϊκή θεώρησή τους. Χαρακτηριστικός είναι ο συγκλονισμός της από το ερωτικό βίωμα με αποδέκτη τον Ροδολίνο, ο οποίος ανταποκρίνεται όταν είναι πλέον αργά, αλλά και η διάθεση αντίστασής της στον Χάρο, που θυμίζουν, μεταξύ άλλων, το δημοτικό τραγούδι.<sup>10</sup> Ο θυσιαστικός έρωτας, αντίστοιχος της Ερωφίλης, ισχύει μόνο για τον Ροδολίνο. Οι λόγοι του θανάτου των υπολοίπων ηρώων (Αρετούσα, Τρωσίλος, Ροδοδάφνη) είναι διαφορετικοί. Το βασικό ερώτημα διατυπώνεται για τη σχέση ζωής και θανάτου, έρωτα και θανάτου. Φαίνεται ότι η ψυχοσωματική ενότητα του ανθρώπου, που προβάλλεται στην Ερωφίλη, δεν βρίσκει πρόσφορο έδαφος στη συγκεκριμένη τραγωδία, η οποία επηρεάζεται από δυστικές αντιλήψεις σε σχέση με το σώμα και την ψυχή. Η συνέχιση του έρωτα μετά θάνατον αποτελεί μια προοπτική και προσδοκία, σύμφωνα με τα λεγόμενα των δύο ηρώων (Ροδολίνος, Αρετούσα) και την αφήγηση της υπηρέτριας της ηρωίδας, της Ελίσας. Η αίσθηση του θριάμβου της ζωής πάνω στον θάνατο συμπληρώνεται από τα τελευταία λόγια του Τρωσίλου πριν από την αυτοκτονία του για τη συμπόρευση των ψυχών μετά θάνατον όσων διακατέχονται από αληθινά συναισθήματα (όχι μόνο ερωτικά) και την επιθυμούν. Συμπερασματικά, στη συγκεκριμένη τραγωδία αρχαιοελληνικές, αναγεννησιακές και λαϊκές αντιλήψεις για τον θάνατο, τον έρωτα και την ψυχή υπερισχύουν των χριστιανικών.<sup>11</sup>

### 19ος Αιώνας

Η ερωτική θεματική σε σύνδεση με τον θάνατο ανανεώνεται κατά τον 19ο αιώνα σε ελληνικά θεατρικά έργα (ιστορικές τραγωδίες, ρομαντικά και ιστορικά δράματα), αρχικά της περιόδου του ρομαντισμού. Η θεματική αυτή εντάσσεται στο κλίμα πατριωτισμού και εθνικισμού του 19ου, αλλά και του 20ού αιώνα, ενώ σε αρκετές περιπτώσεις το υπερβαίνει.

Από τα έργα της προεπαναστατικής περιόδου η κλασικιστική τραγωδία του Ιακωβάκη Ρίζου Νερουλού *Πολυξένη* (1814) αξιοποιεί τη σύζευξη έρωτα και θανάτου, αλλά και γάμου και θανάτου μέσω του μύθου. Σημαντικά έργα του αιώνα αυτού αξιοποιούν τη σχέση και σύζευξη έρωτα και θανάτου, όπως *Ο Οδοιπόρος* (1831) του Παναγιώτη Σούτσου (σε τέσσερις αρχικές εκδόσεις και γραφές με διαφοροποιήσεις μεταξύ τους), η *Μαρία Δοξαπατρή* του Δημητρίου Βερναρδάκη (1858) και η *Φάουστα* του ίδιου συγγραφέα, το δραματικό ειδύλλιο *Γκόλφω* του Σπυρίδωνα Περεσιάδη (1893-94), η *Γαλάτεια* του Σπυρίδωνα Βασιλειάδη (1872) και πλήθος από πατριωτικά δράματα και τραγωδίες του β' μισού του αιώνα.

Η πατριωτική οπτική υπάρχει στα περισσότερα έργα και συνήθως υπερισχύει του έρωτα. Η δυσκολία του χειρισμού του έρωτα χριστιανής με αλλόφυλο και

<sup>10</sup> Καφωμένος (2009) 37-38.

<sup>11</sup> Για παράδειγμα, η αντίληψη περί της αθανασίας της ψυχής και του πνεύματος είναι αρχαιοελληνική, ενώ η εξιδανίκευση της γυναίκας παραπέμπει σε αναγεννησιακές αντιλήψεις (βλ. Κούτουλας [χ. χ.] 69, 244-245).

αλλόθρησκο ή και αντίστροφα φανερώνεται και σε έργα που δραματοποιούν δημοφιλείς ιστορίες, όπως η ιστορία της κυρά Φροσύνης. Ο έρωτας και η φιλία αντιστέκονται στο φυλετικό μίσος, αλλά δεν μπορούν να επικρατήσουν στο τέλος. Ο θάνατος είναι αναπόφευκτος με την επίδειξη βαρβαρότητας από την πλευρά των Τούρκων.

Η *Μαρία Δοξαπατρή* αποτελεί μια ιδιαίτερη περίπτωση. Η ιστορία του άτυχου έρωτα της Μαρίας Δοξαπατρή, κόρης του γενναίου Έλληνα Δοξαπατρή Βουτσαρά, και του Φράγκου ιππότη και Αυθέντη του Μωρέως Γουλιέλμου Καμπανίτη κατά τον 13ο αιώνα στην Πελοπόννησο, θα καταλήξει στην αυτοκτονία της ηρωίδας, μετά την αναγγελία της φυγής του Καμπανίτη για την Καμπανία, όπου θα αναλάβει τη διακυβέρνηση στη θέση του αποθανόντος αδελφού του, αλλά και στην αυτοκτονία του έλληνα νέου που την αγαπά, του Άγγελου Φιλανθρωπινού.

Ο έρωτας αυτός αντιμετωπίζεται με δύο τρόπους και με δύο κριτήρια: τα ρομαντικά και τα εθνικά. Με βάση τα πρώτα είναι ένας τυπικός ρομαντικός έρωτας και παραμένει μέχρι το τέλος για τη Μαρία.<sup>12</sup> Με βάση τα δεύτερα είναι ένας «άρρωστος» έρωτας. Τα χαρακτηριστικά του Φιλανθρωπινού και του Καμπανίτη στο έργο είναι ως επί το πλείστον θετικά. Το μίσος εναντίον των Φράγκων το οποίο διακηρύσσουν ο Δοξαπατρή και ο Φιλανθρωπινός<sup>13</sup> δεν δικαιολογείται, γιατί ο Καμπανίτης δεν είναι άγιος μίσους και ο έρωτας της Μαρίας οικειοθελής. Τα θετικά χαρακτηριστικά του Καμπανίτη ατονούν προς το τέλος, όχι μόνο γιατί εγκαταλείπει τη Μαρία χωρίς ενδιασμούς, αλλά και γιατί αυτοενοχοποιείται. Η στάση του, όπως και των υπολοίπων ηρώων του δράματος, αρμόζει στους μονοσήμαντους ήρωες των πατριωτικών δραμάτων, οι οποίοι δεν αντιμετωπίζουν διλήμματα. Ο ρομαντικός έρωτας της Μαρίας και ο θάνατός της, σύμφωνα με μια λογική, αποσαρθρώνουν το εθνικό περιεχόμενο και μήνυμα του έργου, για το οποίο το έργο τόσο επαινέθηκε.<sup>14</sup> Χαρακτηριστική είναι η αντιπαράθεση με τον πατέρα της, υπέρμαχο της φυλετικής καθαρότητας, ο οποίος υποφιάζεται το συναίσθημά της για τον Καμπανίτη. Η αυτοκτονία της ηρωίδας λειτουργεί ως η διάφευση της ζωής και ως ο θάνατος της αγάπης. Λείπει πλέον η ως το τέλος αμοιβαία εκδήλωση του έρωτα και ο θυσιαστικός και λυτρωτικός χαρακτήρας του θανάτου για τη γυναίκα, αντίθετα απ' ό,τι συμβαίνει στο ρομαντικό δράμα του Π. Σούτσου *Ο Οδοιπόρος*.

Το δράμα που θα σημαδέψει τον θεατρικό 19ο αιώνα και θα δημιουργήσει από πολλές πλευρές το πέρασμα στον 20ό αιώνα είναι η *Γαλάτεια* του Σπυρίδωνα Βασιλειάδη (1872). Το έργο, που διαδραματίζεται

<sup>12</sup> Χαρακτηριστική είναι η ρομαντική επίκληση της ηρωίδας προς τη νύχτα. Η αμοιβαία αντανάκλαση φύσης και ψυχής του ανθρώπου, η έννοια της έμφυτης φύσης, οδηγεί στο ξεδίπλωμα των συναισθημάτων της ηρωίδας σε μια ατμόσφαιρα μυστηρίου, σαγήνης και μέθεξης (βλ. Furst [1969] 93-94). Για τις σαιζπηρικές καταβολές του έργου, βλ. Γεωργιάδη *Παράβασις* 9 (2009) 199.

<sup>13</sup> Ο Φιλανθρωπινός τον χαρακτηρίζει *απάνθρωπον* (Δ. Ν. Βερναρδάκης [1868] 86), παρότι αυτός του χάρισε τη ζωή.

<sup>14</sup> Σπάθης *Λεσβιακά* 11 (1987) 65-66.

στην Κύπρο το 1361 π. Χ., συνδυάζει τον μύθο του βασιλιά της Κύπρου Πυγμαλίωνα με το δημοτικό τραγούδι των αγαπημένων αδελφών και της άπιστης-κακής γυναίκας.<sup>15</sup> Πρόκειται για μια τριγωνική ερωτική ιστορία ανάμεσα στον Πυγμαλίωνα, τον αδελφό του Ρέννο και την Γαλάτεια, που θα οδηγήσει στη δολοφονία της ηρωίδας από τον Ρέννο. Αιτία της είναι ο αμοιβαίος έρωτας Γαλάτειας και Ρέννου και η ερωτική της προδοσία προς τον σύζυγό της Πυγμαλίωνα, που συνοδεύεται από την πρότασή της στον Ρέννο να τον σκοτώσει.

Ο έρωτας προσδίδει στον Ρέννο μια κρίση ταυτότητας. Εν τούτοις, ο ήρωας αντιπροσωπεύει τα δεδομένα της ανδροκρατικής κοινωνίας και των αξιών της, τα οποία δεν μπορεί τελικά να διαβρώσει και να καταλύσει ο αποσταθεροποιητικός έρωτας. Η ηρωίδα έχει στοιχεία μοιραίας γυναίκας, δηλαδή καταστροφικής για τον άνδρα, τα οποία δεν ολοκληρώνει, αφού, αντί να καταστρέψει τον άνδρα, δολοφονείται η ίδια. Θα μπορούσε να θεωρηθεί ένα θύμα του έρωτα, κατάσταση που την απομακρύνει από την έννοια της μοιραίας γυναίκας.<sup>16</sup> Μοιραίος και αναπόφευκτος είναι ο ίδιος ο έρωτας. Η πρώιμη διεκδίκηση των ερωτικών δικαιωμάτων από τη γυναίκα, όπως και της ερωτικής αμοιβαιότητας, δεν φέρνει αποτέλεσμα. Ο ρόλος της γυναίκας, μοιραίας ή όχι, θύτη ή θύματος, δεν μπορεί να ολοκληρωθεί σε μια κοινωνία που διέπεται από τις ίδιες αρχές από την αρχαιότητα μέχρι τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Η αναπόφευκτη τιμωρία της οδηγεί ή δεν οδηγεί τους άνδρες στη συντριβή, αλλά επιβεβαιώνει τη διαπίστωση ότι οι άνδρες προτιμούν να ζουν μόνοι παρά με γυναίκες οι οποίες, κατά την εκτίμησή τους, διασαλεύουν την κοινωνική τάξη.

### *20ός Αιώνας*

Από τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα η συγκεκριμένη θεματική εμπλουτίζεται, χωρίς όμως να διακόψει την επαφή της με την προηγούμενη παράδοση.

Στις αρχές του αιώνα, με τη δραματουργία του «θεάτρου των ιδεών» η συγκεκριμένη σύζευξη καθίσταται δημοφιλής. Οι κυριότεροι θεατρικοί συγγραφείς αξιοποιούν το συγκεκριμένο μοτίβο (Γρ. Ξερόπουλος, Σπ. Μελάς, Παντ. Χορν, Κ. Παλαμάς, Ν. Καζαντζάκης, Μ. Αυγέρης). Ο έρωτας συνοδεύεται συνήθως από τη θυματοποίηση της γυναίκας και τον θάνατό της (αυτοκτονία ή δολοφονία), σε αντίθεση με τις συχνά πιο ισορροπημένες λύσεις της προηγούμενης περιόδου. Η δραματουργία του αστικού χώρου εναλλάσσεται με τη δραματουργία του αγροτικού χώρου.

Ο έρωτας ή η αγάπη αποκτούν γήινες διαστάσεις. Τα έργα δεν αναφέρονται αποκλειστικά στο ερωτικό συναίσθημα, αλλά και στην ερωτική επιθυμία, η οποία πάντως δεν έλειπε τελείως στις προηγούμενες περιόδους. Η μεταφυσική προβληματική και η κοσμική διάσταση του έρωτα υπολείπονται

<sup>15</sup> Για το συγκεκριμένο δημοτικό τραγούδι, βλ. Saunier (1979) 148-154.

<sup>16</sup> Δημάκη-Ζώρα (2002) 673.

ή εκλείπουν. Η αμοιβαιότητα του έρωτα συχνά δεν υπάρχει ή εκφράζεται πέρα από τα όρια του γάμου, με την παρέμβαση του εμπλεκόμενου τρίτου προσώπου. Η μόνωση της γυναίκας είναι συχνά τραγική και τα πρόσωπα που μπορούν να τη βοηθήσουν είναι αδύναμα ή αμέτοχα. Χαρακτηριστικά είναι τα θεατρικά έργα του Γρηγορίου Ξενόπουλου *Φωτεινή Σάντρη* (1908) και *Στέλλα Βιολάντη* (1908) και το έργο του Νίκου Καζαντζάκη *Ξημερώνει* (1906/07). Τα έργα του αγροτικού χώρου, τα οποία συχνά αξιοποιούν το δημοτικό τραγούδι (π. χ. *Του γιοφουριού της Άρτας*) (Ηλίας Βουτιεριδής, Παντελής Χορν, Νίκος Καζαντζάκης), στηρίζονται στην εμπλοκή του συνόλου ή μέρους της κοινότητας στην ερωτική ιστορία. Η εμπλοκή αυτή μεταδίδει την αίσθηση της συλλογικότητας ή της συνευθύνης στο τραγικό αποτέλεσμα που οδηγεί στον θάνατο της νεαρής γυναίκας (*Τρισεύρηνη* του Κωστή Παλαμά, 1901/02, *Μπροστά στους ανθρώπους* του Μάρκου Αυγέρη, 1904). Η κοινωνική προβληματική με βάση τον έρωτα και τον θάνατο διαφαίνεται αχνά ή έντονα και προαναγγέλλει εξελίξεις στο ζήτημα των ηθών. Τα έργα αυτά συνδέονται με έργα των μέσων του αιώνα του Νότη Περγιάλη (*Το νυφιάτικο τραγούδι*, 1949) και του Ιάκωβου Καμπανέλλη (*Χορός πάνω στα στάβλα*, 1947/48, 1950), που αξιοποιούν τη λαϊκή ζωή και τις λαϊκές αντιλήψεις, ενώ το έργο του Καμπανέλλη αξιοποιεί και το δημοτικό τραγούδι των αγαπημένων αδελφών και της άπιστης- κακής γυναίκας, όπως και η *Γαλάτεια*.

Κατά την πρώτη περίοδο του μεταπολεμικού θεάτρου το έργο που θα σηματοδέφει τη σύζευξη έρωτα και θανάτου είναι η *Στέλλα με τα κόκκινα γάντια* του Καμπανέλλη, σε δύο μέρη και έξι εικόνες (1954). Αναδύεται ο σύνθετος ψυχισμός της νέας γυναίκας στο πρόσωπο της Στέλλας, η οποία προσπαθεί μάταια να συμβιβάσει τις ασυμβίβαστες επιθυμίες της ως προς τον εαυτό της, τον έρωτα και τον γάμο, που προκύπτει ως προοπτική μέσα από τη σχέση της με τον Μίλτο. Η πτώση της είναι αναπόφευκτη. Η ηρωίδα βαδίζει γενναία προς τον θάνατο. Ο έρωτας τελικά συναιρείται με τον θάνατο σε μια και μόνο στιγμή στο τέλος του έργου.

### *Τέλη 20ού αιώνα – Αρχές 21ου*

Κατά τον ύστερο 20ό αιώνα, αλλά και στις αρχές του 21<sup>ου</sup>, το δίπολο έρωτα και θανάτου εμπλουτίζεται κατά τη διερεύνηση των κοινωνικών και των ψυχικών δομών του ανθρώπου, συχνά μέσα από ακραίες καταστάσεις ή μέσα από μια διεύρυνση και νέα αποτύπωση της σχέσης ζωής και θανάτου.

Η σχέση έρωτα και θανάτου προωθείται αποφασιστικά μέσω της διείσδυσης και αξιοποίησης του μύθου στη δραματουργία, η οποία αναπλάθει μεταξύ άλλων κορυφαία έργα αρχαίων τραγικών ποιητών. Ο πιο πρόσφορος ή από τους πιο πρόσφορους είναι ο μύθος της Φαίδρας και του Ιππόλυτου, ο οποίος κινείται στον χώρο του απαγορευμένου έρωτα. Χαρακτηριστικά έργα είναι η *Φαίδρα* του Γιάννη Ρίτσου (1974/75) και ο *Ιππόλυτος Καλυπτόμενος* του Βασίλη Παπαγεωργίου (1997, 2005). Έχει βέβαια προηγηθεί η *Φάουστα* του Δ. Βερναρδάκη, σημαντική θεατρική επιτυχία στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα (1893).



Η *Φαίδρα* του Ρίτσου είναι ένας ποιητικός θεατρικός μονόλογος της Φαίδρας που απευθύνεται στον Ιππόλυτο και ανήκει στη συλλογή *Τέταρτη διάσταση*. Με επίκεντρο και όχημα την ερωτική ιστορία της Φαίδρας αναδεικνύονται οι υπαρξιακές αναζητήσεις του ποιητή. Ο μονόλογος αποτελεί ουσιαστικά την αναζήτηση της απελευθέρωσης του ανθρώπου από υποκατάστατα, απωθημένες επιθυμίες, αποσιωπημένες αλήθειες, ίσκιους και σκιώδη ζωή, μοναξιά, όνειρα, φαντασιώσεις, μεταμφιέσεις και προσωπεία. Το σημαντικότερο, ίσως, κέρδος από το έργο είναι η κίνηση της προβληματικής του πέρα από την χριστιανική και την πλατωνική-σωκρατική αντίληψη για τα πράγματα. Η ανεκπλήρωτη ηδονή προκαλεί πόνο και δεν είναι δυνατή η λύτρωση του ανθρώπου. Ο στοχασμός πάνω στη ζωή και στον θάνατο ολοκληρώνει το ποίημα αποτυπώνοντας τις γνωστές αντιλήψεις του ποιητή για τη συμφιλίωση του ανθρώπου με τον θάνατο.<sup>17</sup> Ο ανεκπλήρωτος έρωτας είναι μια μακρά μαθητεία και προετοιμασία για την έλευση του θανάτου.

Στο έργο του Παπαγεωργίου, σε 18 σκηνές, τα δεδομένα διαφοροποιούνται αισθητά. Ο συγγραφέας αξιοποιεί τα λίγα σωζόμενα αποσπάσματα από τον *Ιππόλυτο Καλυπτόμενο* του Ευριπίδη. Το έργο διαδραματίζεται σε ένα σύγχρονο αστικό κέντρο, στη Θεσσαλονίκη, ωστόσο προσπαθεί να διατηρήσει στοιχεία της αρχαίας τραγωδίας, εντάσσοντάς τα σε μια σύγχρονη προβληματική. Το ιδιαίτερο διαφοροποιητικό στοιχείο του έργου είναι η ήδη συντελεσμένη σχέση του Ιππόλυτου και της Φαίδρας και η αντιμετώπισή της. Ο απαγορευμένος αμοιβαίος έρωτας αποενοχοποιείται. Είναι θυσιαστικός και εκφράζει μια αναγκαιότητα. Συγχρόνως, είναι ηδονικός, αισθησιακός, αλλά και ψυχοσωματικός. Χαρακτηριστική είναι η έλλειψη τύψεων της Φαίδρας στη συνάντησή της με τον Θησέα. Μόνο ο Ιππόλυτος νιώθει ντροπή για την πράξη του απέναντι στον πατέρα του. Η εμπλοκή των δύο θεοτήτων (Αφροδίτη, Άρτεμις) θέτει μιαν άλλη σημαντική διάσταση στο έργο. Έστω και αν υπονοείται η δύναμη της θεάς Αφροδίτης, την οποία τονίζει ως καταλυτική η τροφός στον Θησέα, για να δικαιολογήσει τη Φαίδρα, εν τούτοις η Φαίδρα αποδέχεται ως δικό της τον έρωτα. Ο έρωτας για τον Ιππόλυτο, η ηδονή που νιώθει, ξεπερνά τον θάνατο και έτσι οδηγείται θαρραλέα προς αυτόν, αναγκάζοντας τον Θησέα να τον αποδεχτεί. Στο τέλος και οι δύο θεότητες τοποθετούν τον Ιππόλυτο στο άρμα του για το τελευταίο εν ζωή ταξίδι του. Ο ανόσιος έρωτας μετασηματίζεται με την αγνότητα της Άρτεμις, αλλά και εξαγνίζεται μέσω του θανάτου.

Αξιοσημείωτα έργα που εμπλουτίζουν τη συγκεκριμένη θεματική είναι ο *Wolfgang* του Γιάννη Μαυριτσάκη, σε 32 σκηνές (2008/09), η *Νύχτα της κοκκινιάς* του Γιώργου Διαλεγμένου (1998), οι θεατρικοί μονόλογοι *Και Ιουλιέτα* του Άκη Δήμου (1994) και *Insensu* του Δημήτρη Δημητριάδη (2013) και *Το θρίλερ του έρωτα* (1998) του Γιώργου Σκούρη, σε έντεκα σκηνές.

Το έργο *Wolfgang* βασίζεται σε μια αληθινή ιστορία, την ιστορία ενός

<sup>17</sup> Βλ. Αλεξίου (2008) 157-160· Λιαπής (2008) 323-324.

άνδρα, του Βόλφγκανγκ, που φυλάκισε ένα δεκάχρονο κορίτσι, τη Φαμπιέν, έτσι ώστε αργότερα να γίνει γυναίκα του. Η μακρόχρονη φυλάκιση θα καταλήξει στη φυγή του κοριτσιού και στην αυτοκτονία του άνδρα. Η φυγή της Φαμπιέν θα συμβεί αφού έχει προηγουμένως ειδοποιήσει γι' αυτό τον Βόλφγκανγκ. Ο ήρωας αυτός έχει προηγουμένως δηλώσει την αγάπη του προς την ηρωίδα και προαναγγείλει τον θάνατό του σε περίπτωση φυγής της, ο οποίος εν τέλει δηλώνεται υπαινικτικά.

Η διερεύνηση των ψυχικών δομών του ήρωα συνδέεται με τη διερεύνηση των κοινωνικών δομών. Η απαγωγή της Φαμπιέν υπόκειται σε τρία ζητούμενα- έννοιες του ήρωα που προσπαθεί με τον εγκλεισμό της σε μια καταπακτή του σπιτιού του να πετύχει: κτητικότητα, αγνότητα και αγάπη,<sup>18</sup> κάτι που θυμίζει αντίστοιχες εκφράσεις του ιδανικού έρωτα και επιδιώξεις του Πυγμαλίωνα στη *Γαλάτεια* του Βασιλειάδη. Η άσκηση εξουσίας του ήρωα προς τη Φαμπιέν υπερκαλύπτεται από την υποταγή του σε μια υπέρτερη εξουσία, αυτή του φαντάσματος του πατέρα, που λειτουργεί διαλυτικά για τον Βόλφγκανγκ. Η ηρωίδα μετατρέπει την αδυναμία της σε δύναμη επιβίωσης. Καθοριστική είναι η σχέση που αναπτύσσει σε δύο σκηνές με το αντικείμενο (έτσι αναφέρεται στο έργο). Το αντικείμενο, χωρίς να προσδιοριστεί άμεσα, μια προβολή του εγώ σε κάτι με το οποίο ενίοτε διαφοροποιείται και ενίοτε ταυτίζεται, δεν καταπολεμά μόνο τη μοναξιά της σχεδόν εγκαταλελειμμένης ηρωίδας, αλλά η εικονική παρουσία του εξυπηρετεί την έννοια του αναστοχασμού της, που οδηγεί στην τελική της απόφαση.

Η ιδιαιτερότητα του έργου του Διαλεγμένου *Νύχτα της κουκουβάγιας* δεν έγκειται μόνο στον τρόπο διαδοχής των χρονικών στιγμών της ζωής και του θανάτου του κύριου ήρωα, του Ίωνα, αλλά και στην ξεχωριστή σχέση, ουσιαστικά συνύπαρξη ζωής και θανάτου, με συνδεδεκό κρίκο τον έρωτα. Το έργο πραγματεύεται μια ιστορία μοιχείας, η οποία δίνει την αφορμή για μια ιδιαίτερη νοσηματοδότηση του θανάτου. Ο άνθρωπος (Ίων) βρίσκεται αντιμέτωπος με τον δικό του θάνατο, έστω και αν δηλώνεται ότι είναι ήδη νεκρός, κάτι που προσδίδει δραματικό χαρακτήρα στον θάνατο, αφού πρόκειται για μια παράδοξη και αντιφατική από πολλές πλευρές κατάσταση.<sup>19</sup> Η συνάντηση του νεκρού Ίωνα με την ήδη από καιρό νεκρή αγαπημένη του Πελαγία, για τον θάνατο της οποίας είναι αυτός υπεύθυνος, αποτελεί μια διερεύνηση της σχέσης θανάτου- ζωής, αλλά και των ορίων της συγνώμης. Η στάση του ήρωα ουσιαστικά εκφράζει την ίδια τη ζωή και τις βαθύτερες ανάγκες της, οι οποίες δεν πεθαίνουν, έστω και αν συμβαίνει ο μεμονωμένος θάνατος του ήρωα, αλλά και κάθε θάνατος. Η εσωτερική γνωριμία με τον θάνατο γίνεται αναγκαστικά από την πλευρά της ζωής, της οποίας το καθοριστικότερο γεγονός είναι το δόσιμο στον άλλον, ο έρωτας, που μπορεί να μεταμορφώσει τον άνθρωπο.

<sup>18</sup> Βλ. Κονδυλάκη (2016) 7-17.

<sup>19</sup> Gouhier (1991) 76-94.

Οι δύο θεατρικοί μονόλογοι, *Και Ιουλιέτα* του Δήμου και *Insenso* του Δημητριάδη, εκφέρονται από δύο γυναίκες, οι οποίες καθορίζονται από τον νεκρό αγαπημένο τους. Στο *Insenso* η Ιταλίδα Κόμισσα Λίβια Σερπιέρι είναι μάλιστα υπεύθυνη για τον θάνατο του αγαπημένου της, του Αυστριακού υπαξιωματικού Φραντς Μάλερ, ο οποίος την πρόδωσε ερωτικά. Οι δύο συγγραφείς, με τον ποιητικό τους λόγο, αναδεικνύουν την αγωνιακή φύση του έρωτα από την πλευρά του ερώντος. Ουσιαστικά, ο έρωτας παρουσιάζεται ως δυνατότητα του ζην, έχει δηλαδή υπαρξιακές διαστάσεις, θυμίζοντας τη δυνατότητα της ύπαρξης σύμφωνα με τον Heidegger.<sup>20</sup> Η παρουσία - απουσία του άλλου αποτελεί το πρόσχημα γι' αυτή την υπαρξιακή διερεύνηση, επιβεβαιώνοντας τη θέση του Lacan ότι το αντικείμενο είναι πάντα ελλειπτικό και έτσι λειτουργεί ως αντικείμενο της επιθυμίας.<sup>21</sup> Στο έργο του Δήμου προέχει η συμπιλώση με τον θάνατο, ενώ στο *Insenso* η ηρωίδα επιλέγει τον λυτρωτικό θάνατο, τη μόνη δυνατότητα να ενωθεί με τον αγαπημένο της υπερβαίνοντας τον χρόνο, τις τύψεις και την απομυθοποίηση του έρωτα.

Σε μιαν άλλη κατηγορία έργων ο θάνατος αποκτά διαφορετική μορφή. Ο ψυχικός θάνατος δεν είναι υποχρεωτικό να συνδεθεί με τον βιολογικό θάνατο. Συνδέεται όμως με τη βία, που αποτελεί κορυφαίο κοινωνικό φαινόμενο. Το έργο του Σκούρτη *Το θρόιερ του έρωτα* αποτελεί μια χαρακτηριστική περίπτωση. Στο έργο διερευνώνται διάφορες μορφές βίας μέσα από τη σχέση του Αλέκου με τη γυναίκα του Μάγδα. Η πραγματικότητα συμπλέκεται με την ονειρική πραγματικότητα και δίνει τροφή στις συγκρούσεις του ζευγαριού, που κινούνται στο επίπεδο της πραγματικής ζωής και της ιδεολογίας, με έμφαση στις έμφυλες σχέσεις. Η δήλωση της αγάπης δεν είναι αρκετή για να διατηρήσει τη σχέση του ζευγαριού, το οποίο έχει μια κόρη, η οποία, παρότι δεν είναι σκηνικά παρούσα, εν τούτοις αποτελεί ένα σημείο αναφοράς τους. Η υποτίμηση της γυναίκας στο έργο από τον εκπρόσωπο του ανδρικού φύλου οδηγεί τη Μάγδα στην επεισοδιακή φυγή της και στην αναζήτηση μιας ήρεμης θάλασσας. Η ηρωίδα ουσιαστικά προαναγγέλλει το τέλος της, τον θάνατό της με αυτόν τον υπαινικτικό και συμβολικό τρόπο. Η απεραντοσύνη της θάλασσας παραπέμπει στην απεραντοσύνη της αγάπης τη στιγμή που η αδυναμία υπέρβασης του τραυματικού παρελθόντος και η λήθη για την ηρωίδα δεν είναι δυνατόν να συμβούν εν ζωή.

### *Συμπεράσματα*

Η σύζευξη έρωτα και θανάτου διατηρεί τη ζωτικότητα της στη δραματολογία από το κρητικό θέατρο έως και σήμερα. Στην πορεία αυτή μπορούμε να καταλήξουμε σε ορισμένα συμπεράσματα.

Η αμοιβαιότητα του έρωτα υπάρχει ως συνθήκη σε αρκετά έργα του κρητικού θεάτρου, όπως επίσης σε έργα του 19<sup>ου</sup> και του 20<sup>ού</sup> αιώνα, δεν

<sup>20</sup> Χάιντεγκερ (1985) 427-428.

<sup>21</sup> Σταυρακάκης (2010) 50-51, 104-105.



μπορεί όμως να έχει συνήθως ευτυχή κατάληξη. Ο μη αμοιβαίος έρωτας κερδίζει σημαντικό έδαφος από τις αρχές του 20ού αιώνα στα έργα του αστικού δράματος. Ο έρωτας δύο νέων είναι είτε το θύμα του οικογενειακού ή του κοινωνικού περιβάλλοντος είτε συντελείται μια ερωτική προδοσία, στην περίπτωση που υπάρχει ή δεν υπάρχει ερωτική αμοιβαιότητα. Τα εσωτερικά, ψυχικά εμπόδια στην ολοκλήρωση του έρωτα από την εποχή της κρητικής δραματουργίας (*Βασιλεύς ο Ροδολίνος*) αποτελούν μια αξιοπρόσεκτη δραματουργική συνθήκη. Μέχρι και τις αρχές του 20ού αιώνα, στο πλαίσιο του έρωτα, συχνά παρουσιάζονται στη δραματουργία τέλειες, αιθέριες γυναικείες μορφές. Η γυναικεία μορφή, σε ορισμένες περιπτώσεις έργων του κρητικού θεάτρου και του ρομαντισμού, αγιοποιείται και θεοποιείται από τη μεριά του άνδρα. Εν τούτοις, υπάρχει αδυναμία ως επί το πλείστον των ανδρών να ολοκληρώσουν και να επισφραγίσουν τον έρωτά τους με έναν γάμο για διάφορους λόγους. Κατά τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, σε συνέχεια των έργων της κρητικής περιόδου, οι επιπτώσεις της ερωτικής ιστορίας στη δραματουργία ήταν αμφίροπες ως προς τα δύο φύλα και ο θάνατος δεν ήταν αποκλειστικό «προνόμιο» των γυναικών. Οι άνδρες συχνά πλήρωναν το τίμημά των πράξεών τους. Οι γυναίκες πέφτουν συχνά θύματα του περιβάλλοντός τους, του άνδρα ή των περιστάσεων, κυρίως από τις αρχές του 20ού αιώνα.

Ο θάνατος συνοδεύει τον έρωτα ως η μη αίσια κατάληξή του. Ο κυρίαρχος τρόπος θανάτου είναι η αυτοκτονία, κυρίως γυναικών, ενώ αρκετά συχνή είναι η περίπτωση δολοφονίας βασικά γυναικών από εκπροσώπους της ανδρικής εξουσίας (πατέρας, αδελφός, σύζυγος, εραστής) (*Ερωφίλη, Γαλάτεια, Μπροστά στους ανθρώπους, Η Στέλλα με τα κόκκινα γάντια*) για διάφορους λόγους, με κύριο αυτόν της ανδρικής ή οικογενειακής τιμής. Δεν λείπει και η περίπτωση δολοφονίας άνδρα από άνδρα (*Κόκκινο πουκάμισο* του Σπύρου Μελά, 1908, *Μαρία Πενταγώτισσα* Παύλου Νιρβάνα, 1908/09). Δεν πρέπει να ξεχνάμε την άσκηση βίας σε βάρος της γυναίκας, η οποία δεν καταλήγει, σε ορισμένες περιπτώσεις, στη θανάτωσή της (π. χ. *Το θρίλερ του έρωτα*). Η θυματοποίηση της γυναίκας, που σε ακραίες περιπτώσεις συνδέεται με τον έπαινό της, κυρίως της υπερκόσμιας ομορφιάς της (π. χ. *Φωτεινή Σάντρη*), συνεχίζεται και σε πολλά έργα του 20ού, αλλά και του 21<sup>ου</sup> αιώνα. Ο θάνατος μπορεί να ερμηνευτεί με διαφορετικούς τρόπους. Αρχικά υπάρχει ο θυσιαστικός-λυτρωτικός θάνατος, που εμφανίζεται στην κρητική τραγωδία και στο ρομαντικό δράμα (*Ερωφίλη, Οδοιπόρος*). Διαφορετική είναι η περίπτωση του θανάτου λόγω της ερωτικής διάφευσης (ο θάνατος της αγάπης) (*Μαρία Δοξαπατρή, Φωτεινή Σάντρη, Η νύχτα της κουκουβάγιας*). Τέλος, υπάρχει και ο καθαρά λυτρωτικός θάνατος, που αποτελεί μια πραγματικότητα ή προαναγγέλλεται άμεσα ή έμμεσα (*Το θρίλερ του έρωτα*). Η θυσιαστική μορφή θανάτου, απόρροια του έρωτα, δεν μπορεί με πειστικό τρόπο να καταλήξει στην προβολή του θριαμβευτικού μεταθανάτιου έρωτα ή της μεταθανάτιας δικαίωσης ή προοπτικής του. Η πίστη στη συνάντηση των ψυχών των ερωτευμένων στην άλλη ζωή δεν περιέχει το στοιχείο του θριάμβου, που θα μπορούσε να υπερκεράσει την απώλεια σ' αυτή τη ζωή. Η στάση αυτή

είναι χαρακτηριστικά ελληνική και δεν συμβιβάζεται ούτε με τη χριστιανική αντίληψη ούτε με τον αναγεννησιακό θρίαμβο του μεταθανάτιου έρωτα.

Τα αποτελέσματα του θανάτου είναι επίσης σημαντικά. Ο θάνατος κυρίως των γυναικών-θυμάτων μπορεί, σε έργα που εκφράζουν μια συλλογική δράση ή συμμετοχή στην πλοκή, να οδηγήσει τις κοινωνίες σε πρόοδο, σε συνειδητοποίηση της κατάστασης και επιθυμία αλλαγής ή απλά σε κοινωνική κρίση (*Ερωφίλη, Μπροστά στους ανθρώπους, Το ανεχτίμητο του Χορν*, 1906).

Ο θάνατος στη σύγχρονη δραματοουργία, σε σχέση με τον έρωτα, δίνει την ευκαιρία στους θεατρικούς συγγραφείς για υπαρξιακούς προβληματισμούς. Συνδέεται με το ζήτημα της συγνώμης για την ερωτική προδοσία ή και της υπέρβασης του τραυματικού παρελθόντος, κάτι που δημιουργεί μια υπαρξιακή κρίση ή ρήξη στους ήρωες, ένα αδιέξοδο ή έναν γόρδιο δεσμό που δεν μπορούν εύκολα ή καθόλου να λύσουν. Το βίωμα του θανάτου συνταράσσει την ίδια τη ζωή, η οποία προσπαθεί να καθορίσει το νόημά της υπό την απειλή ή τη βεβαιότητα του θανάτου. Ο ίδιος ο θάνατος γίνεται τελικά ένα βίωμα ζωής είτε ο ήρωας οδηγείται στον βιολογικό θάνατο είτε όχι.

### Βιβλιογραφία

- Αλεξίου, Χ. (2008): «Μια απόπειρα ανάλυσης της *Τέταρτης Διάστασης* του Γιάννη Ρίτσου», στον τόμο: *Ο ποιητής και ο πολίτης* Γιάννης Ρίτσος. Οι εισηγήσεις, Διεθνές Συνέδριο, επιμ.: Αικατερίνη Μακρυνικόλα, Στρατής Μπουρνάζος, Μουσείο Μπενάκη, 149-177.
- Αλμπάνη, Τ. (2008): «Μεσαίωνας και Αναγέννηση» [«Εικαστικές τέχνες στην Ευρώπη: Αναγέννηση [1400-1525]»], στον τόμο: *Η Ιστορία των Τεχνών στην Ευρώπη*, τόμ. Α: *Εικαστικές Τέχνες στην Ευρώπη από το Μεσαίωνα ως τον 18ο αιώνα*, β' έκδοση, Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, Πάτρα, 21-149.
- Βερναρδάκης, Δ. Ν. (1868) *Μαρία Δοξαπατρή δράμα εις πράξεις πέντε*, έκδοσις δευτέρα, Αθήνησι.
- Berry, Ph. (1994): «Ο αναγεννησιακός νεοπλατωνισμός και το αινιγματικό σώμα της γυναίκας», στον τόμο: *Φάουστ: η μαγεία της φιλοσοφίας, η φιλοσοφία της μαγείας* (επιμ. μετ. Λουίζα Μιχάλη), επιμ.: Θεοδόσιος Ν. Πελεργίνης, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα, 81-102.
- Βίγκλας, Κ. (2010): «Σύγκριση βασικών κοσμοθεωρητικών αντιλήψεων του Πλωτίνου με το μαγικο-θρησκευτικό του», *Ethnologia on-line* 1, 1-19.
- Γεωργιάδη, Κ. (2009): «Ακμή και παρακμή του σαιξπηρικού ιδεώδους στο έργο του Δημήτριου Ν. Βερναρδάκη», *Παράβασις*, τόμ. 9, επιμ.: Γ. Π. Πεφάνης, Αθήνα, 197-242.

- Debus, A. G. (2012): *Άνθρωπος και φύση στην Αναγέννηση* (Απόδοση στα ελληνικά Τάσος Τσιαντούλας), επιστ. επιμ.: Κώστας Γαβρόγλου, Ηράκλειο.
- Δημάκη-Ζώρα, Μ. (2002): *Σ. Ν. Βασιλειάδης. Η ζωή και το έργο του*, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα.
- Furst, L.R. (1969): *Romanticism in perspective. A comparative study of aspects of the Romantic movements in England, France and Germany*, New York.
- Gouhier, H. (1991): *Le théâtre et l'existence*, Bibliothèque des Textes Philosophiques, Paris ([1991] *Το θέατρο και η ύπαρξη*, [μετ. Χαρά Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου], Αθήνα).
- Highet, G. (2000): *Η κλασική παράδοση. Ελληνικές και ρωμαϊκές επιδράσεις στη λογοτεχνία της Δύσης* (μετ. Τζένη Μαστοράκη), Β' έκδοση, Αθήνα.
- Καψωμένος, Ε. (2009): «Ο έρωτας στο δημοτικό τραγούδι», *Αρχαιολογία και Τέχνες* 111, 34-39.
- Κονδυλάκη, Δ. (2016) (εισαγωγή): «Η τυραννία της αγρότητας»: *Γιάννης Μαυριτσάκης Wolfgang*, Αθήνα, 7-17.
- Κούτουλας, Δ. (χ. χ.): *Ο ενδιάμεσος κόσμος των ψυχών. Αθανασία της Ψυχής ή Ανάσταση Νεκρών; Η Μεταφυσική Αντίθεση Ελληνισμού - Χριστιανισμού*, Θεσσαλονίκη.
- Κτενά, Γ.-Π. (2011): *Ορφικά - Κοσμογονικά Ι: Πρωτόγονος - Φάνης - Έρωσ*, μεταπτυχιακή διατριβή, Τμήμα Φιλολογίας, Κατεύθυνση: Κλασική, Επιβλέπων: Αν. Καθ. Ράγκος Ι. Σπυρίδων, Πανεπιστήμιο Πατρών, Πάτρα.
- Λεκατσάς, Π. (2003): *Έρωσ. Ερμηνεία μιας μορφής της προϊστορικής & ορφικοδιονυσιακής θρησκείας*, δεύτερη έκδοση συμπληρωμένη, Αθήνα.
- Λιαπής, Β. (2008): «Η Λογοτεχνική Πρόσληψη της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας τον Εικοστό (και τον Εικοστό Πρώτο) Αιώνα», στον τόμο: *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία. Θεωρία και Πράξη*, επιμ.: Ανδρέας Μαρκαντωνάτος – Χρήστος Τσαγγάλης, εισαγωγή: Christopher Pelling, Αθήνα, 265-447.
- Μπλέσιος, Α. (2011): *Μελέτες νεοελληνικής δραματολογίας. Από τον Χορτάση ως τον Καμπανέλλη*, δεύτερη βελτιωμένη έκδοση, Αθήνα.
- Ντε Ρουζμόν, Ν. (1997, δεύτερη έκδοση 2002): *Ο έρωσ και η Δύση* (μετ. Μπάμπης Λυκούδης, επιμ. Ντίνα Σαμοθράκη), Αθήνα.
- Πολίτης, Ν. Γ. (1975): *Λαογραφικά Σύμμεικτα Β'*, έκδοσις β', Δημοσιεύματα του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας, αρ. 13, Ακαδημία Αθηνών, εν Αθήναις.

- Ροζάνης, Σ. (2005): *Λόγος αποσπασματικός περί του θείου έρωτος*, επίμετρο: Μάριος Μαρκίδης, Επιστήμες του ανθρώπου, Αθήνα.
- Rudhardt, J. (1996): *Έρωσ και Αφροδίτη στα κοσμογονικά συστήματα των αρχαίων Ελλήνων* (μετ. Ν. Π. Πετρόπουλος), 2η έκδοση, Αθήνα.
- Saunier, G. (1979): "Adikia". *Le mal et l'injustice dans les chansons populaires grecques*, Paris.
- Σήγκελ, Π. (1983): *Ο Σαίξπηρ στην εποχή του και στη δική μας* (μετ. Φώντας Κονδύλης), Αθήνα.
- Σπάθης, Δ. (1987): «Ο θεατρικός Βερναρδάκης. Κλασικός ή ρομαντικός;», *Λεσβιακά* 11, 58-88 (και στο βιβλίο *Από τον Χορτάτση στον Κουν. Μελέτες για το νεοελληνικό θέατρο* [2015], επιμ.: Νικηφόρος Παπανδρέου, Αθήνα, 429-468).
- Σταυρακάκης, Γ. (2010): *Ο Λακάν και το πολιτικό* (μετ. Αλέξανδρος Κιουπκιολής), τρίτη ανατύπωση, Αθήνα.
- Συκουτρής, Ι. (1994): «Εισαγωγή»: *Πλάτωνος Συμπόσιον*, Αθήναι, 15\*-255\*.
- Χάιντεγκερ, Μ. (1985): *Είναι και Χρόνος*, τόμ. 2 (μετ. – σχόλια Γιάννης Τζαβάρας), Αθήνα- Γιάννινα.
- Χελιδώνη, Σ. (2011): «Τα μοτίβα της ερωτικής θεματικής σε έργα της πρώιμης νεοελληνικής γραμματείας: υπερεθνικά στερεότυπα ή δείκτες της ελληνικής πολιτισμικής ταυτότητας των συγγραφέων;», *Πρακτικά Δ' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών: Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα)* (Γρανάδα, 9-12 Σεπτεμβρίου 2010), τόμ. Β', επιμ.: Κωνσταντίνος Α. Δημάδης, Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, Αθήνα, 523-533.
- Χορτάτσης, Γ. (2001): *Ερωφίλη τραγωδία* επιμ.: Στυλιανός Αλεξίου – Μάρθα Αποσκίτη, Αθήνα.

Η ερωτική διαφορά στην ελληνική δραματουργία και σκηνή.  
Από την «χαρτογράφηση» στον «κανόνα»:  
Gay Gestus, Camp, Queer σκηνικοί κόσμοι

Homosexuality and Greek Theater.  
From mapping to canon:  
Gay Gestus, Camp, Queer, stage worlds

**Κωνσταντίνος Κυριακός**  
Καθηγητής Πανεπιστήμιο Πατρών  
Τμήμα Θεατρικών Σπουδών

**Konstantinos Kyriakos**  
Professor University of Patras  
Department of Theatre Studies



### **Abstract**

In the present paper, a critical examination of the representations of homoeroticism in postwar Greek theater/drama stage is attempted. Male and female homosexual love in comedy and drama genres are approached under scrutiny of specified terms, such as stereotypes, innerness and *homosexual continuum*.

**Λέξεις κλειδιά:** Ομοφυλοφιλία, μεταπολεμική ελληνική σκηνή, γκέι/λεσβιακή/queer δραματουργία, στερεοτυπία

**Keywords:** Gay/lesbian/queer theater, Greek playwrights, stereotypes, innerness

### *Πεδίο (βιβλιογραφικά) αδιάβατο και ναρκοθετημένο*

Στο παρόν μελέτημα καταγράφονται, ταξινομούνται και αξιολογούνται μέσω συγκεκριμένων ερμηνευτικών σχημάτων τα σκηνικά δοκιμασμένα έργα της νεοελληνικής δραματουργίας που με άμεσο ή έμμεσο, κύριο ή δευτερεύοντα τρόπο, σχετίζονται με την ομοφυλόφιλη / ομοερωτική συνθήκη. Πέρα από τις πιθανές θεωρητικές αποκλίσεις αναφορικά με την αξιοποίηση των όρων (gay, lesbian, queer, post-queer) και την εφαρμογή στα καθ' ημάς του διεθνούς παραδείγματος μελέτης, πρέπει να σημειωθεί ότι όσο είναι απαραίτητο να αποκρυπτογραφήσουμε μια «κρυφή» κωδικοποιημένη γλώσσα άλλο τόσο είναι αναμφισβήτητο ότι η «ομοφυλόφιλη ευαισθησία» υπήρξε διαρκώς παρούσα στο έργο «καλλιτεχνών με υπόληψη». Στο παρόν κείμενο θα επιμείνουμε σε δικαιωμένες σκηνικές χειρονομίες, προβαίνοντας στην ποιοτική τους στάθμιση αλλά και θα ανασύρουμε από τη λήθη παραστάσεις που προαναγγέλλουν ορισμένους αναβαθμούς κατά την ανίχνευση της ομοερωτικής θεματολογίας.<sup>1</sup>

Στην προσέγγισή μας λαμβάνεται υπόψη η (εδραιωμένη) αρχή ότι η σεξουαλικότητα εισδύει στα πιστεύω των ανθρώπων, στις πράξεις και στις κοινωνικές σχέσεις και, όπως υποστηρίζουν ιστορικοί της σεξουαλικότητας, η τελευταία δεν αποτελεί απομονωμένο τμήμα εξορισμένο στο «βασιλείο της ιδιαιτερότητας». Η προσεγγιστική γνώση της σεξουαλικής επιθυμίας δεν περιορίζεται στο απλοποιημένο ερώτημα ποιον επιθυμούν σεξουαλικά οι άνθρωποι αλλά καλείται να υπονομεύσει κάθε τυραννική απόκρυψη των ευρύτερων κοινωνικών και πολιτισμικών συμπεριφορών, οι οποίες διαμόρφωσαν την αίσθηση της σεξουαλικής διαφορετικότητας των καλλιτεχνικών υποκειμένων μας, κατά τις περιόδους δράσης τους και πάντα σε συσχετισμό με τον βίο τους επί και εκτός σκηνής. Έτσι η σεξουαλικότητα έρχεται να εγγραφεί και να συσχετισθεί με άλλες πλευρές της ταυτότητας, όπως το φύλο, η φυλή, το έθνος και η τάξη. Το ενδιαφέρον για τη σεξουαλική αντισυμβατικότητα δεν προήλθε τυχαία· αυτή η υπαρξιακή προσέγγιση του ομοφυλόφιλου πόθου συνέβη εντός ενός ευρύτερου σχεδίου ν' απεικονισθούν μειονότητες και «περιθωριακοί» (γυναίκες, μαύροι, κοινωνίες του Τρίτου Κόσμου, Άραβες, Εβραίοι και κομμουνιστές) σε συνδυασμό με πεδία όπως η ελευθερία επιλογών και η πολιτική πράξη. Έτσι υποδεικνύεται και προτείνεται, μαζί με τη σκηνική ανίχνευση των βιωματικών εμπειριών, η διερεύνηση των όψεων της ανεκτικότητας και της εμπάθειας μιας ευρύτερης κοινωνίας.

Κάθε παράσταση αποτελεί ένα προνομιούχο μέσο προκειμένου να εξετάσουμε τις διαδικασίες μέσα από τις οποίες δημιουργούνται κοινωνικά οι ταυτότητες. Ως σύνολο παρουσιάζει τον «Άλλο» που δομεί τον «Εαυτό» ή τον «Άλλο» μέσα στον «Εαυτό». Κάθε παράσταση, όπως και η συγγραφή, είναι μια αναζήτηση όχι τόσο του «Εαυτού» όσο του «Άλλου» που παρίσταται αντί του «Εαυτού», δηλαδή ενός φανταστικού σωσία (θεατρικός χαρακτήρας

<sup>1</sup> Για μια πλήρη καταγραφή των συναφών παραστάσεων βλ. Κυριακός (2020) 219-246.



ή persona) που πάντοτε «λανθάνει» ή «διαφεύγει». Η εκτίμηση του David Savran ότι «είτε στις ανώνυμες είτε στις περιώνυμες μορφές του, το (νέο) queer θέατρο έχει αναχθεί σε μετωνυμία της μετα-νατουραλιστικής παράστασης στις Ηνωμένες Πολιτείες, παριστάνοντας με μια ιδιαίτερα σαφή όσο και οξεία μορφή, τόσο την κατάσταση του θεάτρου ως υβριδική τέχνη, όσο και το αναγκαίο ολίσθημα, εντός και εκτός σκηνής, ανάμεσα στον “Εαυτό” και τον “Άλλο”»,<sup>2</sup> μοιάζει να έχει πεδίο εφαρμογής και στην ελληνική σκηνή, τουλάχιστον, κατά την τελευταία δεκαπενταετία. Όλο και συχνότερα, παλαιότερα και φημισμένα θεατρικά και λογοτεχνικά έργα της ημεδαπής και αλλοδαπής, αναδομούνται δραματουργικά και επί σκηνής σε παραστάσεις που χρησιμοποιούν την άμεση προσφώνηση· ανακατεύουν τη χρονική συνέχεια· δραματοποιούν το μείγμα μνήμης, φαντασίας και πόθου· αντιπαραβάλλουν σκηνές με έναν σχεδόν κινηματογραφικό τρόπο· αναπαριστούν την άστατη σχέση μεταξύ ιδιωτικής και δημόσιας σφαίρας· παρουσιάζουν επί σκηνής διεμφυλικούς· θέτουν σε κοινή θέα το αντρικό σώμα· προβληματίζονται περί της ίδιας της φύσης της (ανα)παράστασης. Από την άλλη πλευρά, η συστέγαση των παραστάσεων αυτών υπό τον όρο «queer» παραμένει ένας χρήσιμος τρόπος για να σκεφτεί κάποιος ένα θέατρο στο οποίο τα όρια μεταξύ του παραδοσιακού και του πειραματικού έχουν γίνει όλο και πιο ρευστά και στο οποίο φαινομενικά σταθερές ταυτότητες (σεξουαλικές ή άλλες) αντικαθίστανται από νέες, διεπόμενες από το πνεύμα της μεταβλητότητας και της πολυσημίας. Ταυτόχρονα, όταν ο όρος queer εφαρμόζεται στο θέατρο, δεν φαίνεται να αποτελεί κύριο χαρακτηριστικό γνώρισμα ενός κειμένου αλλά εκφράζει εκείνο το αποτέλεσμα που προέρχεται από την αλληλεπίδραση μεταξύ κειμένου, ηθοποιού, σκηνοθέτη και θεατή. Τελικά, ας μην ξεχνάμε, ότι κάθε παράσταση απευθύνεται στο κοινό και μέσω του «αλλόκοτου» χαρακτήρα / ιδιότητας που έχει να διεγείρει τις ευμετάβλητες διαθέσεις του θεατή.

Το ερμηνευτικό σχήμα της εισαγωγικού χαρακτήρα προσέγγισής μας μπορεί να διευρυνθεί αν λάβουμε υπόψη ότι, πέραν του δραματουργικού, είχαν προηγηθεί σε άλλα θεατρικά πεδία, ήδη από τις αρχές του εικοστού αιώνα, τα αισθητικά στοιχεία της καλλιτεχνικής υπογραφής του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου («Νέα Σκηνή») αλλά και η σκηνική δράση κορυφαίων μορφών της ομοφυλόφιλης ελληνικής κουλτούρας: ο Γιάννης Τσαρούχης ως σκηνογράφος και σκηνοθέτης, ο Κάρολος Κουν και η «κλειστή» / μυσταγωγική ομάδα του «Θεάτρου Τέχνης», η αισθητική των θεαμάτων του Μάνου Χατζιδάκι (*Οδός Ονείρων* [1962] και *Πορνογραφία* [1982]), αλλά και, στο επίπεδο της δημοφιλούς θεατρικής κουλτούρας οι «κίναιδιοι» στο είδος της επιθεώρησης και οι μεσοπολεμικοί «μεταμορφωτές» (Μάριος Ροτζάιρον, Γιώργος Χριστοδούλου, αδελφοί Μάνου, Ζαζάς). Σε μεταγενέστερο χρόνο δεν πρέπει να παραγνωριστούν θεάματα όπου εκφράζεται το «ανοιχτά γκέι γκέστους» του Γιώργου Μαρίνου, το camp χιούμορστα επιθεωρησιακά

2 Βλ. Savran (2002) 152-167.

νούμερα του «Ελεύθερου Θεάτρου» και της «Ελεύθερης Σκηνής» αλλά και του συγγραφικού διδύμου Γιάννη Ξανθούλη και Λάκη Λαζόπουλου, η δημόσια εικόνα αλλά και η σκηνική οπτική του Ανδρέα Βουτσινά, τα θεάματα της «Σπείρα Σπείρα» του Σταμάτη Κραουνάκη, οι χοροθεατρικές παραστάσεις του Δημήτρη Παπαϊωάννου και του Κωνσταντίνου Ρήγου, αλλά και τα dragshow του Τάκη Ζαχαράτου. Παρότι οι ομοερωτικές σημασίες στους αρχαιότερους μονολόγους του Γιάννη Ρίτσου θα αργήσουν να βρουν πειστικά σκηνικά επιχειρήματα, όψιμες παραστάσεις τους θα εμπλουτίσουν εν γένει την εικόνα του «ερωτικού Ρίτσου» (*Το τερατώδες αριστούργημα*, 2009, σκηνοθεσία Δημήτρης Μαυρίκιος).

### *Αποσιώπηση και στερεοτυπικά σχήματα*

Με την εξαίρεση του πρωτόλειου *Έξω από τα δόντια* (1964) του Ντίνου Σιδερίδη, όπου η «αποκλίνουσα» σεξουαλική ταυτότητα διερευνάται με τους ανάλογους, ψυχοκοινωνικής έμφασης, τρόπους που χαρακτηρίζουν τη δραματοουργία της βρετανικής «οργισμένη γενιάς», οι πρώτες ρεαλιστικές εικόνες της ανδρικής ομοφυλοφιλίας θα κάνουν την εμφάνισή τους στην ελληνική σκηνή κατά τα πρώτα μεταπολιτευτικά χρόνια. Οι προγενέστερες δραματοουργικές και σκηνικές καταγραφές υπάγονται περισσότερο στα κραταιά στερεοτυπικά σχήματα του θηλυπρεπούς κίναιδου της επιθεώρησης που παρεπιδημεί ως περιφερειακός ρόλος στην φαρσοκωμωδία ή στην αισθηματική κομεντί και ο οποίος καλείται να εκφράσει τον υπονομευμένο και γελοιογραφημένο αντίποδα (απ)έναντι στην ελληνοπρεπούς και «λαϊκής» κοπής αρρενωπότητα. Παρότι η συγκεκριμένη εικόνα θα καλλιεργηθεί κυρίως στην κινηματογραφική φαρσοκωμωδία, δεν θα λείψουν παραστάσεις που δια της παρενδυσίας θέτουν υπό έλεγχο και αμφισβήτηση τα χαρακτηριστικά του φύλου: ξεχωρίζουν οι μεταμφιέσεις για αισθηματικούς και εργασιακούς λόγους.

Η έρευνα αποδεικνύει ότι οι σκηνικές εικόνες που αφορούν την πολιτική και ψυχολογική διάσταση της παρενδυσίας και του τρανσβεστισμού προηγούνται άλλων θεατρικών αποτυπώσεων· κατά την πρώτη φάση της σκηνικής οικειοποίησης, το θέμα προσεγγίζεται ως παραδοξότητα στην κωμικοτραγική της εκδοχή (*Παναγιώτης και Παναγιώτα*, 1955, Δημήτρης Γιαννουκάκης) και ως δια μακρόν κωμικό εύρημα που διευκολύνει και περιπλέκει δια πλαστοπροσωπιών τις εργασιακές και αισθηματικές περιπέτειες: *Γάμος άνευ νύμφης* του Αλέξανδρου Ρίζου-Ραγκαβή, *Ο Αλέκος είναι γυναίκα του Στέφανου Φωτιάδη*, *Η γυναίκα μου... ο Ανδρέας!* του Γιώργου Κατσαμπή. Με τον καιρό η παρενδυσία θα εκφραστεί ως (και αυτοαναφορικό) θέαμα εντός του καλλιτεχνικού μικρόκοσμου: στο απώτατο ευρωπαϊκό παρελθόν, στο (ναζιστικό) καμπαρέ, στην αθηναϊκή επιθεώρηση (*Βίρα τις άγκυρες των Θανάση Παπαθανασίου και Μιχάλη Ρέππα*), στις σκηνές των «γκέι-μπαρ» (φωτογραφία 1). Πέρα από τις camp και φαρσικές καταγραφές, αξίζει να αναδειχθούν ως πολυπλοκότερες οι λογοτεχνικές καταγωγής σκηνικές

αποτυπώσεις της γυναικείας και ανδρικής παρενδυσίας: ψυχογραφίες εντοπισμένες σε πολυπολιτισμικά (*Μοσκόβ-Σελήμ* του Γεωργίου Βιζηνού) και κοσμοπολίτικα περιβάλλοντα του παρελθόντος (*Ελένη ή ο κανένας* της Ρέας Γαλανάκη)· περισσότερο ή λιγότερο δημοφιλείς (επιφυλλιδιογραφικές ή λογοτεχνίζουσες) διασκευές της *Πάπισσας Ιωάννας* του Εμμανουήλ Ροΐδη. Τα θεάματα για τον πόθο και το σκηνικά ευμετάβλητο του σχήματος αρσενικών/θηλυκών ταυτοτήτων πολλαπλασιάζονται: από τις λογοτεχνικής αφητηρίας παραστάσεις *Το παρτάλι* του Θεόδωρου Γρηγοριάδη και *Είσαι σκοπός και γύρω σου χρεύουν τσopanόσκυλα* του Γιώργου Ιωάννου έως τις όψιμες εκδοχές ενός παρεμφερούς πεδίου, όπου καταγράφονται η φυλομεταβατικότητα και η δυσφορία φύλου.

Σε κάθε αναφορά της ανδρικής και γυναικείας ομοφυλοφιλίας, συναντάμε ως επαναλαμβανόμενο σκηνικό και δραματουργικό επιχείρημα τη συνάρτηση της ομοφυλοφιλίας με τη «διαστροφή» και τη «νεύρωση» (κλινική περίπτωση). Μένει να αναρωτηθούμε αν οι ομοφυλόφιλοι δραματουργοί, σε αντίθεση με τους ετερόφυλους συναδέλφους τους, καταδικάστηκαν στη σιωπή ή κλήθηκαν να γράφουν μόνο για «αυτά που γνωρίζουν», δραματοποιώντας αφηγήσεις αναφορικά με «διεστραμμένους». Ένα πρώτο, κύριο και συχνό θεματικό/ιδεολογικό σχήμα που πρέπει να αναπτυχθεί δραματουργικά, αφορά την έκκληση για ανεκτικότητα που σχετίζεται με τη δημιουργία του αρσενικού ομοφυλόφιλου ως ενός προσώπου που «αποκλίνει» και το οποίο οφείλει να αποδεχθεί/αγκαλιάσει κάθε επεκτατικός, φιλελεύθερος θεατής· με την προϋπόθεση, όμως, ότι θα εξαρθώσει στο ελάχιστο δυνατόν τη διάκριση μεταξύ δημόσιας και ιδιωτικής σφαίρας. Όψιμα και κατά αντιπαράβολη με όσα προηγήθηκαν θα πρέπει να αναγνωρίσουμε ως την πλέον ριζοσπαστική συνεισφορά του queer θεάτρου την «ανακατασκευή» του γκέι άνδρα ως ένα καθολικό υποκείμενο. Έτσι πολλαπλασιάζονται τα δραματικά κείμενα όπου οι ομοφυλόφιλες υποκειμενικότητες έρχονται όχι ως εκπρόσωποι της διαστροφής και της ανατρεπτικότητας αλλά της ομαλότητας και της εθνικότητας. Ορισμένα από τα έργα του Δημήτρη Δημητριάδη, του Άκη Δήμου, του Γιάννη Κοντραφούρη,<sup>3</sup> της Έλενας Πέγκα, της Γλυκερίας Μπασδέκη, επιχειρούν να καταστήσουν έναν νέο (ομοφυλόφιλο) άξονα κατηγοριοποίησης. Ως πεμπτουσία αυτής της τάξης ανάγνωσης των κειμένων παραμένει ο τρόπος με τον οποίο πολλοί ομοφυλόφιλοι απέκτησαν συνείδηση του εαυτού τους και της διαφορετικής σεξουαλικότητάς τους. Προς αυτήν την κατεύθυνση κινούνται ορισμένες μεταμοντέρνες προσεγγίσεις ως επανααναγνώσεις και σκηνικές επαναδιατυπώσεις κλασικών κυρίως λογοτεχνικών και κινηματογραφικών κειμένων. Επιπλέον, η σκηνική γραφή μπορεί να προσδίδει με εμβόλιμες σκηνές και υποκριτικές αποχρώσεις ή χειρονομίες, μια ομοφυλόφιλη διάσταση: άλλοτε επιλέγοντας ένα δραματολόγιο προσανατολισμένο προς μια δραματουργία ομοφυλόφιλων αναφορών και άλλοτε υπογραμμίζοντας όσα εφευρίσκονται / επινοούνται ανάμεσα στις λέξεις. Υπ' αυτήν την

3 Βλ. Σαμπατακάκης (2010) 23-35 και 51-53.

ιστοριογραφικού χαρακτήρα οπτική θεώρησης του δραματολογίου θα πρέπει να αναγνωρίσουμε το ρόλο που έπαιζαν θίασοι όπως το «Θέατρο Έρευνας» (Δημήτρης Ποταμίτης), το «Ασκητικό Θέατρο» (Κωνσταντίνος Ε. Μάριος - Ξύδας), το «Εβδομο Θέατρο» (Κοραΐς Δαμάτης), το «Θέατρο Θεσσαλονίκης» (Αχιλλέας Ψαλτόπουλος), το «Άλλο Θέατρο» (Αλέξανδρος Λιακόπουλος), η «Ομάδα Θεατρίνων Θεατές» (Γιώργος Λιβανός). Από την άλλη πλευρά, η μεταμοντέρνα σκηνική γραφή στη διασταύρωσή της με τις queer προσεγγίσεις παλαιότερων και πρωτοπαρασταυνόμενων κειμένων υπήρξε αποτελεσματική σε παραστάσεις θιάσων όπως η «Ομάδα Εδάφους» (Δημήτρης Παπαϊωάννου & Αγγελική Στελλάτου), η «Οκτάνα» (Κωνσταντίνος Ρήγος), η «Ομάδα Όχι Παίζουμε» (Γιώργος Σαχίνης και Γιάννης Σκουρλέτης), η «προΤΑΣΗ» (Δημήτρης Φοινίσης), η «Nova Melancolia» (Βασίλης Νούλας), η «Bijoux de Kant» (Γιάννης Σκουρλέτης), η «ODC Ensemble» (Έλλη Παπακωνσταντίνου).

### *«Νοσηρότητα» και «απαζίωση»*

Παρότι κατά την πρώτη μεταπολιτευτική περίοδο οι λογοκριτικές (ποινικές) απαγορεύσεις για τις δημόσιες ομοφυλόφιλες αντιπροσωπεύσεις παραμένουν ενεργές, δεν πρέπει να παραγνωριστούν, ως ίχνη της δημόσιας ανάδυσης των γκέι ταυτοτήτων, εκείνα τα καλλιτεχνικά έργα που μελετούν τις καταστατικές / προδρομικές καταγραφές της ομοερωτικής επιθυμίας και όσα θεατρικά έργα, ακόμη και σε λίγο μεταγενέστερους χρόνους, δραματοποιούν λεπτομερειακά και ιστορικοποιούν τη δράση μορφών της (ελληνικής) ομοφυλόφιλης κουλτούρας. Πρόκειται για σκηνικές και δραματουργικές «χειρονομίες με σημασία» που μέχρι πρόσφατα υπήρξαν παραγκωνισμένες από την καταγεγραμμένη επίσημη θεατρική ιστορία. Έτσι, από τη μια πλευρά, η ομοφυλοφιλία καταγράφεται ως σύμβολο της παρακμής και έκφραση μιας εκθηλυμένης αστικής κουλτούρας (ασθένεια, αδυναμία, οθνείο), αξιολογημένη ως αντίποδας μιας ελληνικής κοπής αρρενωπότητας που ελάμβανε χαρακτηριστικά συμβόλου πολιτισμικής ισχύος. Από την άλλη πλευρά, ετέθη το ερώτημα κατά πόσο η ελληνική σκηνή, ειδικά στα πρώτα μεταπολιτευτικά χρόνια, υπήρξε σε θέση να συλλάβει σύγχρονες ευαισθησίες· πόσο η αποδόμηση της σεξουαλικότητας υπήρξε μέρος ενός γενικότερου προβληματισμού της ελληνικής κοινωνίας, όταν οι σεξουαλικές συμπεριφορές και ταυτότητες, και κατ' επέκταση η «ομοφυλόφιλη ορατότητα», πολιτικοποιήθηκαν, έστω και διπολικά (κανονικότητα / παραβατικότητα).<sup>4</sup>

Μελετώντας την πρόσληψη των παραστάσεων γίνεται σαφές ότι η εχθρότητα και η αδιαφορία από τη μια πλευρά, όσο και η θερμή ανταπόκριση και το ενδιαφέρον από την άλλη, αντανακλούν και αποτυπώνουν τη σχέση του θεατρικού κοινού αλλά και των λειτουργών του θεάτρου (θιασάρχες, ηθοποιοί, διασκευαστές, κριτικοί, δημοσιογράφοι) με την ετερότητα. Το

<sup>4</sup> Κυριακός (2018) 773-789.

κοινό, λειτουργώντας καθ' υπόδειξη των νόμων της αγοράς (αρθρογραφία, ορίζοντας αναμονής), ακολουθώντας το συρμό ή απλά από περιέργεια, άλλοτε ανταποκρίνεται εχθρικά ή αμήχανα και άλλοτε προσέρχεται με διάθεση θυμηδίας για να παρακολουθήσει το «σκανδαλιστικό» και το «αξιοπερίεργο» θέαμα. Όσον αφορά τη θεατρική κριτική και τους δημοσιογράφους της καλλιτεχνικής ειδησεογραφίας στον ημερήσιο και περιοδικό, έντυπο και ηλεκτρονικό Τύπο, η υποδοχή τους εκφράζεται με εμφαντικό σχολιασμό ή αποσιώπηση, ομοφοβικά σχόλια ή κομφά ειρωνικές φράσεις που υπονομεύουν την ομοφυλόφιλη συνθήκη.

Στο είδος του δραματικού θεάτρου πρόζας εμφανίζεται ως περιορισμένης ισχύος εκείνη η στερεοτυπική εικόνα που εντοπίζεται στον κινηματογράφο, στην επιθεώρηση και τη φάρσα: η καλοσυνάτη αδελφή, ο καλύτερος φίλος της ηρωίδας, ο «κουνιστός», η «σुकιά» που γίνεται αποδεκτή ως ακίνδυνη και μη-σεξουαλική. Πρόκειται για όψεις που αναγνωρίζονται στη δημοφιλή κομεντί και κωμωδία, ειδικά όταν εμφανίζεται, σποραδικά, ο τύπος ενός (λεπταίσθητου και εξευγενισμένης αγωγής) οικογενειακού φίλου που συντάσσεται με το δίκαιο της κυρίας του σπιτιού κατά τους συζυγικούς καυγάδες. Προφανώς υπήρξαν διαφορετικά τα σκηνικά σημαινόμενα έργων, όπου προέχει ο ερωτικός μετεωρισμός και η λανθάνουσα ομοφυλοφιλία από τις πολιτικά αιχμηρές αποτυπώσεις των συνεπειών της σεξουαλικής παραβατικότητας. Ειδικά στη θεατρική εργογραφία του Δημήτρη Κολλάτου, είτε πρόκειται για απηχήσεις του «θεάτρου ντοκουμέντο» είτε για σπονδυλωτά θεάματα με επιθεωρησιακή δομή (*Ένας Έλληνας σήμερα*, 1975), πάντα, όμως, υπό δημαγωγικά καταγγελτική (και ηδονοβλεπτική) οπτική, δεν θα απουσιάσουν οι ομοφυλόφιλοι και οι λεσβίες. [φωτογραφία 2]. Ανάλογα υποτιμητική αναδεικνύεται και η μετατροπή της «χαρωπής» αδελφής σε ψηφίδα ενός θεατρικού προϊόντος μαζικής κατανάλωσης σε κεντρικές αθηναϊκές αίθουσες: *Τα καμένα βούρλα* της Δήμητρας Παπαδοπούλου, *Μπαμπά μην ξαναπεθάνεις Παρασκευή* των Αλέξανδρου Ρήγα και Δημήτρη Αποστόλου. Οι πολιτικά ορθές εικόνες στις σκηνικές αντιπροσωπεύσεις της ομοφυλοφιλίας δεν σχετίζονται με τη γραμμική ιστορία προόδου των αναπαραστάσεων· τα αντιπροσωπευτικότερα δράματα αναφέρονται σε βίαιες καταστάσεις προδοσίας και αγοραίου έρωτα, στις αμφιθυμίες και την επιθετικότητα μιας φαλλοκρατικής κοινωνίας· ειδικά όταν δραματοποιούνται περιστατικά που αφορούν ομάδες του αποκαλούμενου κοινωνικού περιθωρίου: *Ο λάκκος της αμαρτίας* ή *Η μαγεία των αισθήσεων* (1979) του Γιώργου Μανιώτη, *Η Αθήνα μετά τη βροχή* (1991) του Γιώργου Μιχαηλίδη, *Ούρσουλα* ή *Οι φελλοί επιπλέουν* (1995) του Μπάμπη Τσικληρόπουλου.

### ***Ανδρικές οικειότητες, μητρικοί εναγκαλισμοί, επιθυμητά αρσενικά.***

Αν στην τιτλοφορημένη «τριλογία της μαμάς» του Γιώργου Μανιώτη (*Το ματς*, *Κοινή λογική*, *Καθιστική ζωή* ή *Οι δραπέτες*) οργανώνεται, εν κλειστώ, ένα επαρκές δραματουργικά φροϊδικό μοντέλο για τα στάδια διαμόρφωσης



ενός ομοφυλόφιλου (δυσλειτουργική οικογένεια, υπερπροστατευτική μητέρα, απότομος ή απών πατέρας, οδυνηρά ανεκπλήρωτος πόθος), στο πολυπρόσωπο και ανοιχτού χώρου *Ο λάκκος της αμαρτίας* ή *Η μαγεία των αισθήσεων*, ένα οριακό (για το έτος παράστασής του) κείμενο στο οποίο επιβεβαιώνονται πανοραμικά και, συγχρόνως, υπονομεύονται τα γκέι στερεότυπα, εισάγονται θέματα ζέουσας επικαιρότητας (τέλη δεκαετίας '70) ως μια μη συγκαλυμμένη πια συνομιλία με την ετερότητα · συνομιλία που καταγράφει μελανόχρωμα αλλά και με στοιχεία σάτιρας την εχθρότητα της ελληνικής κοινωνίας απέναντι στη διαφορά. Στην πρώτη ομάδα έργων του Μανιώτη οι νευρωτικοί και υπερευαίσθητοι ομοφυλόφιλοι μισούν τον εαυτό τους, ενώ ο πόθος τους εκφράζεται με ξεσπάσματα εχθρότητας και υπερβολική εξάρτηση, απογοήτευση και μίσος για τη «φυσιολογικότητα» του άλλου · παράλληλα, η μητέρα-αράχνη, από την «αρρενωπή (βλ. κυρίαρχη) θέση» ελέγχου της γλώσσας και της διήγησης, αρνείται να δει τον αποδυναμωμένο από την «καταναγκαστική αρρενωπότητα» γιο της ως εν δυνάμει (ακόμη και ανεκδήλωτο) ομοφυλόφιλο.

Επαναλαμβανόμενη και δραματουργικά αποτελεσματική η δυναμική σχέση μάνας και (θηλυπρεπούς, υπερευαίσθητου, ανεκδήλωτου ή συνειδητοποιημένου ομοφυλόφιλου) γιου βρίσκεται στο κέντρο μιας ομάδας, δημοφιλών και μη, αλλά σκηνικά δοκιμασμένων, δραμάτων: η ανδρογυναίκα Μάρθα-Μαρία και το «ανήλικο» ανδρικό ζεύγος (Νάσος και Μίμης) στην *Εξορία* του Μάτεσι [φωτογραφία 3] · το έγκλημα τιμής για την ιεροποιημένη μάνα-πόρνη (*Ο φονιάς* του Μήτσου Ευθυμιάδη), ο καταπιεστικός έλεγχος (*Η ύανα* του Κωνσταντίνου Μάριου), ο ανυμέβαιος γιος (*Οι απελπισμένοι* του Γιώργου Βάλαρη), το ηθογραφικό πλαίσιο μιας νησιωτικής κλειστής κοινωνίας (*Μια πεθερά μάνα* του Γιώργου Διλιμπόη), οι εφιαλτικές ενοχές και απωθήσεις (*Vitrioli* του Γιάννη Μαυρισάκη).

Ήδη από τη δεκαετία του '70, μια λεπτομερής ανασκαφή στην εργογραφία του Παύλου Μάτεσι και του Γιώργου Μανιώτη θα απέδιδε όχι λίγα τεκμήρια ειρωνικών αναφορών και αμφιθυμικών καταγραφών που χαρακτηρίζουν, εν γένει, όψεις μιας ελληνικής κοπής θεμάτων της «γκέι δραματουργίας» · εκφρασμένων άλλοτε άμεσα και άλλοτε με τη γλώσσα των υπαινιγμών και μετωνυμιών. Παραπέρα, σε άλλα δραματουργικά δείγματα της εποχής, συναντάμε την κατάπνιξη των επιθυμιών και την αυτομόληση προς την «ομαλότητα» που συνεπάγεται ένας γάμος (*Αυτός ο γάμος πρέπει να γίνει οπωσδήποτε* του Κωνσταντίνου Μάριου) αλλά και την αξιοποίηση του παραδείγματος επιφανών αμερικανών συγγραφέων της «δραματουργίας της απόκρυψης» (closet), όπως ο Τενεσί Ουίλλιαμς, ο Ουίλιαμ Ίνγκ και ο Έντουαρντ Άλμπι, έργα των οποίων ανέβασε και καθέρωσε το «Θέατρο Τέχνης» του Καρόλου Κουν. Έργα στα οποία οι θηλυκοί χαρακτήρες (ακόμη και ως «προσωπεία» του ομοφυλόφιλου πόθου) σχετίζονται με επιθυμητά, περιπλανώμενα και οικόσιτα, πάντα καλοφτιαγμένα αρσενικά: αρχαγγελικοί αριστεροί νέοι και φαλλικοί βασανιστές (*Η εξορία* του Παύλου Μάτεσι), εκδιδόμενοι ωραίοι δολοφόνοι (*Το καμάκι ή Η τεχνική του ονείρου* του Γιώργου

Μανιώτη), εκπρόσωποι της εργατικής τάξης και ένστολοι (*Περιπλανώμενη ζωή* του Γιώργου Μανιώτη), «βυζαντινοί» έφηβοι (*Ζωή* της Μαργαρίτας Λυμπεράκη), ερωτικοποιημένες φιγούρες αγγέλων (*Η πρόσκληση* του Μπάμπη Τσικληρόπουλου), κινηματογραφικοί σταρ (*Το φάντασμα του κυρίου Ραμόν Νοβάρο* του Παύλου Μάτεσι), ιδανιστικές μορφές λεπταίσθητων αγοριών (*Ωδές στον Πρίγκηπα του Νίκου- Αλέξη Ασλάνογλου*).

Μια άλλη ομάδα έργων συγκροτείται από ψυχογραφήματα με πιντερικές ατμόσφαιρες και σχέσεις επιβολής, όπου αντιλαμβανόμαστε την ομοφυλοφιλία μόνο δια μιας «αφαιρετικής διαδικασίας»: απωθημένα, υπονοούμενα, αναμνήσεις ερωτικής φόρτισης, εναλλαγές ρόλων και προσωπειών, κατακτημένη οικειότητα (ζευγάρια σε παρακαμή, ζήλεια και κτητικότητα). Αρκετές φορές η οπτική γωνία της σκηνοθετικής προσέγγισης, ειδικά κατά την απόπειρα φωτισμού των σκηνικών δράσεων και του ψυχολογικού υποστρώματος των συμπεριφορών, εστιάζει σε ακαταλογογράφητα ομοερωτικά υπονοούμενα, ακόμη και αν οι δεσμοί των αρσενικών δεν δηλώνονται ως ομοφυλόφιλοι: αγάπη, εξάρτηση και δημιουργική ενέργεια (*Τα παιδιά του Κάν* του Ανδρέα Θωμόπουλου)· ανδρικές φιλίες στο ομοκοινωνικό περιβάλλον του στρατού, όπου το αρσενικό απογαλακτίζεται· κρυφές επιθυμίες που καταγράφονται με αφοπλιστική εξομολογητική ακρίβεια (*Οι δύο μας τώρα* του Χρήστου Αγγελάκου)· μετέωρες καταστάσεις υφέρποντος ερωτισμού (*Η λίμνη* του Δημήτρη Τσεκούρα, *Ακάλεστος* του Στέφανου Κακαβούλη, *Το σπίτι φεύγει* του Αντώνη Νικολή)· εναλλαγή ρόλων και ταξική αντιπαράθεση στο αστικό σαλόνι (*Ο Κύριος* του Μπάμπη Τσικληρόπουλου). Η επιλογή της φόρμας του μονολόγου επιτρέπει την εκδίπλωση φοβιών καταναγκαστικής αρρενωπότητας (*Η τελευταία Μάρθα* του Αλέξη Σταμάτη), εκκρεμών πόθων (*Ωραίο μου πλυντήριο* του Αντώνη Γεωργίου και *Η νταλκά. Πέντε Μορφές Αγάπης* της Κωστούλας Μητροπούλου). Σε ορισμένα από τα έργα κατοικοεδρεύουν παρηκμασμένοι ομοφυλόφιλοι με θηλυκά χαρακτηριστικά, είτε ως δραματοποιημένες μορφές με πρωτοπρόσωπο λόγο είτε ως αφηγηματικού χαρακτήρα φιγούρες· συχνά ως παρείσακτοι στα οικογενειακά περιβάλλοντα και ως επαναστάτες της ταξικής ηθικής που δεν παύουν να υπενθυμίζουν στους άλλους τη διαφορετικότητά τους, επιζητώντας τη γενικότερη αποδοχή αλλά και την σεξουαλική προσοχή άλλων αρσενικών.

Ως παραλλαγές σ' αυτήν τη γενικότερη κατεύθυνση αναγνωρίζουμε την τυπικά κωμική και δραματική «φιλελεύθερη (βλ. «πολιτικά ορθή») άποψη» ότι ο ομοφυλόφιλος είναι αποδεκτός στην παρέα όσο δεν αναφέρεται στη σεξουαλικότητά του· την εξιδανικευμένη (ή καταπιεσμένη) ομοφυλοφιλία, όπου ένας διακριτικός ή «κρυφός» ομοφυλόφιλος ζηλεύει και ποθεί έναν νεότερο άνδρα· τη συναισθηματική κρίση που προκαλεί ένα (συνά ετεροφυλόφιλο) αρσενικό σ' ένα (συνά κυνικό) μεσήλικα, υπονομεύοντας δια της πρόκλησης μια δύσκολα κερδισμένη «απάθεια» και «φυσιολογικότητα». Νέοι Έλληνες συγγραφείς αλλά όχι απαραίτητα και νέες γραφές πραγματεύονται τα πάγια θέματα της γκέι κουλτούρας· ειδικά το σαράκι μιας απαραίτητα

ανατροφοδοτούμενης επιθυμίας (*Κομμάτια σπασμένου καθρέφτη* του Σπύρου Ανδρέα Παπαδάτου) και η αναζήτηση σεξουαλικού συντρόφου (*Υγρά μάτια* του Κωνσταντίνου Παππά), τις δυσκολίες συγκρότησης ενός γκέι ζευγαριού μακρόχρονης συμβίωσης (*Γραμμένο σε χάλκινη άμμο* του Στέφανου Κακαβούλη) και τις προσκρούσεις που σχετίζονται με τα κλειστά περιβάλλοντα του παρελθόντος και το μονόπλευρο ερωτικό δόσιμο (*Ηλιος με δόντια*, δραματοποίηση της νουβέλας του Γιάννη Μακριδάκη), το ανεπίδοτο ενός κρυφού πόθου (*Οι δύο μας τώρα*), τις φοβίες της καλλιεργημένης σε επαρχιακά περιβάλλοντα «καταναγκαστικής αρρενωπότητας» (*Υγρά μάτια*), τη φθορά των εγωισμών και των συγκρούσεων της συμβίωσης (*Ορνιθόρυγχος. Εξάρτηση, εκδίκηση, εγκατάλειψη...* του Σταυριανού Κιναλόπουλου), τις αμφετερόφυλες τριγωνικές παλινδρομήσεις (*Εμένα φοβάμαι. Ένα ερωτικό ταγκό για τρεις...* του Γιώργου Βασιλειάδη, *Τρεις πράξεις για τον έρωτα* της Αλμπέρτας Τσοπανάκη).

### ***Δραματοποιώντας και ιστορικοποιώντας (:) μορφές της ομοφυλόφιλης κουλτούρας.***

Αν οι πληροφορίες για τη σεξουαλικότητα των καλλιτεχνών υποβάλλουν την ανάγκη για μια επανεξέταση της καριέρας τους και των κοινωνικών και πολιτιστικών δυναμικών που σχετίζονται με το έργο τους, κάθε άρνηση γνωστοποίησης αυτών των παραμέτρων σημαίνει αποδοχή και συνενοχή σ' αυτό που ονομάστηκε «εσωτερίκευση» (inping) και τη διαιώνιση συστηματικών αρνήσεων που ευνοούν το κλίμα της ντροπής και του κινδύνου που περιβάλλει τον ομοφυλόφιλο ερωτισμό εντός και εκτός θεάτρου. Η ανά εποχές καταγραφή και σκηνική ανάδειξη της ομοερωτικής επιθυμίας αλλά και της ομοφυλοφιλίας ως διακριτής κοινωνικής στάσης εκλαμβάνεται ως πολιτικής και αισθητικής τάξης χειρονομία αλλά και ως επιχείρημα που αναδεικνύει το ιστορικό ομοφυλόφιλο συνεχές (continuum) και έναν τρόπο ζωής (modus vivendi) που κινείται από την άρνηση στην απολογία· από τον αφανισμό στον εγκλεισμό και τη σιωπή· από τη βία και τη γελοιοποίηση στη χειραφέτηση και τη δυναμική διεκδίκηση των επιλογών βίου και ηδονής. Προσφορότερη και αποτελεσματικότερη αναδεικνύεται η πάντα με ομοερωτική δεσπόζουσα επιλογή αντιπροσωπευτικών επεισοδίων από το βίο πρωτίστως ομοφυλόφιλων αλλά και αμφιφυλόφιλων καλλιτεχνών (Κ.Π. Καβάφης, Ναπολέον Λαπαθιώτης, Γιάννης Ρίτσος, Ντίνος Χριστιανόπουλος, Νίκος Αλέξης Ασλάνογλου, Ισιδώρα Ντάνκαν, Ελένη Παπαδάκη, Σωτηρία Μπέλλου), όπου δια μιας πολυπρόσωπης ή μονολογικής δραματουργίας παρακολουθούμε αυτούς τους χαρακτήρες σε, συνήθως, οριακές τους στιγμές: υπαρξιακή και ερωτική κρίση, φάση απολογισμού, πορεία προς το θάνατο. Ως σκηνικοί μέθοδοι αναγνωρίζονται η ερμηνευτική ενσωμάτωση επιλεγμένων ποιημάτων, τα οποία άλλοτε λειτουργούν σχολιαστικά (ερωτογραφικά στιγμιότυπα) και άλλοτε έχουν διακοσμιακό χαρακτήρα (απαγγελτικά εμβόλιμα), και η υπογράμμιση των (αν)αντιστοιχιών φύλου ηθοποιού και δραματικής / σκηνικής περσόνας.



Δύο παραγωγικοί και προβεβλημένοι συγγραφείς διαφορετικής γενιάς, ο Δημήτρης Δημητριάδης και ο Άκης Δήμου, θα εμπλουτίσουν, με διαφορετικές καταβολές, αναφορές και ύφος, την «queer θεματική και αισθητική», σημαίνοντας και τη μετάβαση από τις θεματικές αποτυπώσεις προβληματισμών της «γκέι δραματουργίας» στο θέμα των queer ταυτοτήτων. Όπου η ταυτότητα (φύλο και σεξουαλικότητα), ως πολυσήμαντη, δεν αγκυροβολεί στην καθιέρωση/ κατηγοριοποίηση/ τιτλοφορία. Ειδικά στη δραματουργία του Δημητριάδη αξιολογείται, ως σημείο αναφοράς και ως πεδίο αυτοπροσδιορισμού, μια ιδιόρρυθμη, ριζοσπαστική και εναλλακτική θεώρηση της σεξουαλικότητας επιβεβαιώνοντας την απόκλιση από το νόμιμο, το επικρατέστερο, την ετεροκανονικότητα. Στη δραματική και δραματομορφή εργογραφία του Δημητριάδη υφίσταται ένας διακειμενικός διάλογος με τα έργα της ελευθεριακής κουλτούρας (*Ό,τι πιο πολύ ποθείς. Λόγια χωρίς πράξεις*), τα βιβλικά κείμενα (*Η ζάλη των ζώων πριν τη σφαγή*), την κινηματογραφική κουλτούρα (*Insensato*) και τα αρχαιόθεμα προσώπια (*Φαέθων και Χρυσίππος*), ενώ δραματοποιείται η διπολική θεματική στειρότητας/τεκνογονίας (*Πεθαίνω σαν χώρα και Τόκος*), συχνά με ψυχαναλυτικές επενδύσεις και αναγωγές (*Ο κωκλισμός του τετραγώνου*). Ως ιδιαίζουσα θεματική υποενοτήτα ας καταγραφούν τα «ανοιχτά» σε σκηνοθετικές αναγνώσεις και διαμεσολαβημένα από τη γαλλική ερωτογραφία θηλυκά ομοκοινωνικά περιβάλλοντα στη δραματουργία του Ανδρέα Στάικου: πανσεξουαλικά όντα (*Ακόλαστες εσπερίδες*), σε συνθήκες τρυφερής αλληλοσυνεννόησης και πίστης (*Η αυλαία πέφτει. Σκηνική φαντασία, εμπνευσμένη από τη συνάντηση του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου και της Ελισάβετ Αυτοκράτειρας της Αυστρίας*) και γυναικείες ομάδες σε «καθεστώς εθισμού» (*Καπνοκράτωρ*) ή σε ερωτοτροπίες υπό το βλέμμα ενός ακυρωμένου αρσενικού (*Μερόπη ή Ο πόθος τέχνας κατεργάζεται*). Τέλος, τα σκηνικά πια κείμενα των θιάσων «Nova Melancholia» (Βασίλης Νούλας), «Bijoux de Kant» (Γιάννης Σκουρλέτης), «ODC-Βυρσοδεφείο» (Έλλη Παπακωνσταντίνου), κατάστικτα οπτικών και λεκτικών αναφορών, βρίσκονται σ' ένα συστηματικό διάλογο με επιλεκτικής χρήσης υλικά της ομοερωτικής καλλιτεχνικής παρακαταθήκης (*Στέλλα Travel. Η γη της απαγγελίας, Ramona Travel. Η γη της καλοσύνης, Αμάραντα της Γλυκερίας Μπασδέκη, Γυναίκα και λύκος της Έλενας Πέγκα, Ωδές στον Πρίγκηπα* του Νίκου Αλέξη Ασλάνογλου).

Μέχρι ορισμένη περίοδο μοιάζει δύσκολο να αναζητηθούν αναπαραστάσεις της γυναικείας ομοκοινωνικότητας και ομοσεξουαλικότητας με εργαλεία τις αρχές της φεμινιστικής και λεσβιακής θεωρίας και εκείνη την οπτική προσέγγισης που διαφοροποιεί τις απεικονίσεις τους: μια (ομοφυλόφιλη ή μη) θηλυκή ματιά που σχολιάζει το γυναικείο (και λεσβιακό) continuum. Δεν εντοπίζονται προγραμματικά δείγματα μιας «λεσβιακής» δραματουργίας που αναφέρεται σε «γυναίκες της διαφοράς»: αντιπροσωπευτικό δείγμα-εξάιρεση παραμένει το *Lesbian Blues. Μια παράσταση από γυναίκες για γυναίκες* (συλλογικό, 1998, σκηνοθεσία Χριστιάνα Λαμπρινίδη). Ενώ οι λεσβίες, ως θεατρικοί συγγραφείς και χαρακτήρες, παραμένουν στην πραγματικότητα «αόρατες», δεν απουσιάζουν εντελώς οι γυναικείες γραφίδες: μένει να διερευνηθεί πόσο

συστηματοποιείται, δραματουργικά και σκηνικά, η έμφυλη και σεξουαλική τους διαφορά.

Εικόνες λεσβιών ή συμπεριφορές γυναικείας οικειότητας συναντάμε σε διαφορετικά ομοκοινωνικά περιβάλλοντα: φυλακές (*Οι φόνισσες της Παπαδιαμάντη* των Αλέξανδρου Ρήγα και Δημήτρη Αποστόλου), μοναστήρια (*Σοφία Απέρρη* του Γιώργου Παπακυριάκη), μπορντέλα και οίκους περιθωριακών (*Κόκκινα φανάριου* Αλέκου Γαλανού, *Κορίτσι... γυναίκα... ερωμένη... μαμά, Ανάσες κοριτσιών και Κόκκινα χείλη* της Αλμπέρτας Τσοπανάκη). Οφθαλμολαγνικές επεισοδιακές εμφανίσεις δύο ερωτοτροπουσών γυναικών έρχονται να κολακεύουν το «σκοποφιλικό» ανδρικό βλέμμα (*Ένας Έλληνας σήμερα και Σόδομα και Γόμορα* του Δημήτρη Κολλάτου), ενώ και πάλι οι άνδρες, σκηνικά παρόντες ή δραστικά απόντες, καθορίζουν τα γυναικεία πλησιάσματα: ερωτικά τρίγωνα (δραματουργία της Αλμπέρτας Τσοπανάκη) και γυναικείες φιλίες εμφανίζονται ως ανάχωμα αλληλεγγύης απέναντι στον ανδρικό φαλλοκρατισμό. Δείγματα του πιντερικού μοντέλου υπηρέτη/εξουσιαστή (*Κραυγές κυριών* του Μπάμπη Τσικληρόπουλου) και εύθραυστες τριγωνικές ισορροπίες (*Δάσπη* του Βαγγέλη Χατζηγιαννίδη) εντάσσονται σε ένα ευρύ κύκλο ψυχογραφημάτων ερωτικής αμφιθυμίας, αναίρεσεων και μοναξιάς: Οι δύο μας τώρα του Χρήστου Αγγελάκου, *Τρεις πράξεις για τον έρωτα* της Αλμπέρτα Τσοπανάκη, *Γυναίκες χωρίς πρόσωπο* της Μαρίας Καρβουνίδου, *Κρυφτό της Βάσιας Αργέντη, Κέλφος* του Ανδρέα Φλουράκη, *Η αγάπη είναι ίδια* της Μαρίας Βασιλέλλη, *Ορνιθόρυγχος. Εξάρτηση, εκδίκηση, εγκατάλειψη...* του Σταυριανού Κιναλόπουλου, *Το τέλος δε αυτής πικρόν ως αφάνθιον, οξύ ως μάχαιρα δίστομος* της Μαίης Σεβαστοπούλου.

### *Δυο λόγια για το («ανοιχτό») τέλος*

Τα θεατρικά έργα που προσπαθήσαμε εν συντομία να ταξινομήσουμε με κριτήριο θεματολογικούς και ιδεολογικούς άξονες κινούνται από το σαφή ρεαλισμό ενός χρονικού ή μιας ψυχογραφίας έως τον υπαινικτικό συμβολισμό μιας παραβολής, στην οποία οι διακρίσεις μεταξύ πραγματικότητας / μύθου, βεβαιότητας / δυσπιστίας διαχέονται και, παράλληλα, επιτρέπουν σ' έναν σκηνικό χαρακτήρα να εκφράσει και να αντιπροσωπεύσει πολλών κατηγοριών θεατές. Πολλές από τις παραστάσεις των έργων στηρίχθηκαν περισσότερο στην υποδήλωση παρά στην ένδειξη, τη στιγμή που ορισμένα θεατρικά κείμενα, επενδυμένα με «διαφορές» που δεν αφορούν την πλειοψηφία, παραβίασαν τις οριοθετήσεις και διεύρυναν τους αναγνωστικούς και σκηνικούς ορίζοντες. Αν κάθε ανάγνωση είναι μετασχηματιστική, στην πορεία της ελληνικής σκηνικής ιστορίας πολλοί αναγνώστες, άνθρωποι της θεάτρου και θεατές στράφηκαν σε θέματα, χαρακτήρες, κοινωνικοϊστορικά περιβάλλοντα αλλά και τη βιογραφία του συγγραφέα, διαβάζοντας ανάμεσα στις αράδες, προκειμένου να ανακαλύψουν πώς μετατρέπεται ο «εχθρός» σε «φίλο». Ίσως έτσι εξηγείται η όλο και πυκνότερα εμφανιζόμενη τάση όπου, ακόμη και στα όρια της αυτο-παρωδίας ή της οιονεί εξομολόγησης,

δίνεται έμφαση στην ποιότητα της ανάγνωσης. Μένει να αναρωτηθούμε αν το queer θέατρο αντιπροσωπεύει και γενικεύει ένα ουτοπικό εγχείρημα που αποσκοπεί στην απόλαυση του θεατή και στη διασταύρωση ταυτίσεων και πόθων· αν είναι εφικτό να οδηγήσει στην εξοικείωση με την queer θεωρία και με τον κλιμακούμενο αγώνα για τα πολιτικά δικαιώματα των ΛΟΑΤΚΙ+ κοινοτήτων· αν θα παραμείνει μια περιθωριακή μορφή πολιτισμικής παραγωγής που απευθύνεται σε εκείνους που ήδη τρέφουν συμπάθεια για τους σκοπούς της.

### Βιβλιογραφία

- Κυριακός, Κ. (2018): «Ομοφυλοφιλία και ελληνική σκηνή: αρχείο, κώδικες, παραστάσεις», *Πρακτικά του Ε΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου «Θέατρο και Δημοκρατία»*, αφιερωμένο στον καθηγητή Βάλτερ Πούχνερ, *Πρακτικά του Ε΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου*, επιμ. Αλεξία Αλτουβά και Καίτη Διαμαντάκου, Α΄ τόμος, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2018, 773-789.
- Κυριακός, Κ. (2020): *Μια queer νεοελληνική ιστορία. Τα τεκμήρια (1900-2020). Τέχνες και Γράμματα. Χρονολόγιο και κριτικός βιβλιογραφικός οδηγός*, Αθήνα, 219-246.
- Σαμπατακάκης, Γ. (2010): «Ολοσχερώς πάσχειν: Το μεταδραματικό θέατρο του Γιάννη Κοντραφούρη», στον τόμο: *Γιάννης Κοντραφούρης, Ιοκάστη και άλλα κείμενα για το θέατρο*, Αθήνα, 13-73.
- Savran, D. (2002): «Queer Theater and the Disarticulation of Identity», στον τόμο: *The Queerest Art. Essays on Lesbian and Gay Theater*, επιμ.: Alisa Solomon και Framji Minwalla, London-New York, 152-167.

**Θέατρο ΘΥΜΕΛΗ θίασος ΤΡΑΒΕΣΤΙ**  
 ΤΗΛΕΦ. 220.756 - 274.370 - ΠΛΗΣΙΟΝ ΚΑΜΑΡΑΣ



Στή φωτογραφία δύος ὁ θίασος στή σκηνή  
 Συμπράττουν οἱ ἠθοποιοί:  
**ΛΙΑΝΑ ΟΡΦΑΝΟΥ, ΣΑΚΗΣ ΠΑΝΤΕΛΟΠΟΥΛΟΣ ΚΑΙ ΑΝΤΩΝΗΣ ΝΙΚΟΛΑΟΥ** **ΣΤΟ ΡΟΛΟ ΤΗΣ ΚΑΛΛΑΣ**  
 Μουσικοσατιρική ἐπιθεώρηση  
**ΕΤΣΙ ΕΙΝΑΙ Η ΖΩΗ ΜΑΣ**  
 ΤΟΥ ΑΛΕΞΗ ΡΟΜΑΝΟΥ  
 ΕΝΑΡΞΗ σήμερα 16) 9) 81 ἕως τῆς 27) 9) 81  
 ΕΙΣΙΤΗΡΙΑ πωλοῦνται στό ταμείο τοῦ θεάτρου.

*Φωτ.1:* Αγγελία παράστασης στον ημερήσιο Τύπο με κατατοπιστικά πληροφοριακά στοιχεία για τον χαρακτήρα του θεάματος.



**Φωτ.2:** Φωτογραφία από εξώφυλλο ευρείας κυκλοφορίας περιοδικού που αναφέρεται στην πρώτη παράσταση της μεταπολιτευτικής περιόδου με (σκανδαλοθηρικές) αναφορές στην ανδρική και γυναικεία ομοφυλοφιλία: *Ένας Έλληνας σήμερα* (1975) του Δημήτρη Κολλάτου.



**Φωτ.3:** Ο Γιώργος Παρτσαλάκης και ο Τάσος Χαλκιάς στην παράσταση της *Εξορίας* του Παύλου Μάτεσι (Εθνικό Θέατρο, «Νέα Σκηνή», 1987).

Η ετερότητα της αγαμίας: η ταυτότητα  
της ανύπαντρης γυναίκας στο νεοελληνικό θέατρο

The otherness of celibacy: the identity  
of the unmarried woman in the Modern Greek Theater

**Κωνσταντίνα Γεωργιάδη**

Κύρια Ερευνήτρια,  
Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών,  
Τμήμα Τεχνολογίας και Έρευνας

**Constantina Georgiadi**

Work position/Affiliation: Principal Researcher,  
Institute for Mediterranean Studies-  
Foundation for Research and Technology-Hellas

georgiadi@ims.forth.gr





### **Abstract:**

A special category in the typology of Modern Greek theater and especially of 19th and early 20th century comedy, is the character/type of the elderly, unmarried woman who has lost her youth and the opportunity for marriage. The “*veille femme*” (or spinster) is not only a constantly recurring type in modern Greek comedy but also a type available to the playwrights in order to project particular aspects and ideologies of otherness within modern Greek life. The coloring of the “spinster” is usually outlined in distinct and differentiating characteristics in comparison to other theatrical types. The rendering of a particular gender identity with its own identifying social and cultural connotations makes this character an integral part of modern Greek dramaturgy. The originality of this paper lies in the absence of research work on the subject of the marginalized unmarried women of the *belle époque* era, despite the fact that they appear in a remarkable number of plays. The type is usually pictured in heterogeneous characteristics comparing to the wider community. Although classified in a formatted typology, the type / role of the unmarried woman usually takes negative comic touches, laying out of the social context and the connotations of “normal” married life in a predominantly patriarchal, male-dominated Greek society. The article focuses on the plays of Nikolaos Laskaris, the most important farce writer of the Greek *belle époque*.

Ο τύπος της γεροντοκόρης, της περασμένης σε ηλικία ανύπαντρης γυναίκας, κάνει την εμφάνισή του στο νεοελληνικό θέατρο στο τέλος της δεκαετίας του 1860, στα χρόνια που αναπτύσσεται το είδος της ηθογραφικής κωμωδίας και πραγματοποιούνται τα πρώτα βήματα του γυναικείου κινήματος στην Ελλάδα. Για μια αχνή προϊστορία του θεατρικού τύπου, η πρώτη γεροντοκόρη στην ελληνική δραματουργία είναι μάλλον η Μαριωρή, στον *Λοχαγό της εθνοφυλακής* του Άγγελου Βλάχου (1867).<sup>1</sup> Πρόκειται για μια γυναίκα προχωρημένης ηλικίας που βρίσκει καταφύγιο στα ρομαντικά μυθιστορήματα και στη φαντασία και ζει παρασιτικά με την οικογένεια του αδελφού της. Ο ίδιος τύπος θα εμφανιστεί στη συνέχεια σε μερικά από τα πιο γνωστά κωμειδύλλια κατά τη δεκαετία του 1890, όπως στην *Αγάπη της Λουλούκας* του Δημήτριου Κορομηλά, στον *Γενικό Γραμματέα* του Ηλία Καπετανάκη ή στον *Δον Κιχώτη* του Ιδομενέα Στρατηγόπουλου. Ταυτόχρονα θα γίνει αντικείμενο ανελέητης σάτιρας τόσο από τον Γεώργιο Σουρή όσο και από τους επιθεωρησιογράφους: από το *Δίλο απ' όλα* του Μίκιου Λάμπρου μέχρι τις μετέπειτα επιθεωρήσεις των δύο πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα.<sup>2</sup> Παρατηρείται δηλαδή μια σταθερή χρήση του τύπου της γεροντοκόρης σε μερικά από τα δημοφιλέστερα κωμικά θεατρικά είδη της παραπάνω περιόδου. Ο τύπος θα επιβιώσει όπως είναι γνωστό και θα συνεχίσει την πορεία του μέχρι τις γνωστές κινηματογραφικές φαρσοκωμωδίες του δεύτερου μισού του 20ού αιώνα.

Στην παρούσα εργασία θα ασχοληθώ ειδικά με το παράδειγμα του Νικόλαου Λάσκαρη, ο οποίος αποτελεί τον σημαντικότερο εκπρόσωπο του είδους της ψυχαγωγικής κωμωδίας στο γύρισμα του αιώνα.<sup>3</sup> Θα επικεντρωθώ στον Λάσκαρη, καθώς ως αποκλειστικός συγγραφέας κωμωδιών, εμφανίζει στα έργα του έναν αξιόλογο αριθμό ανύπαντρων γυναικών προχωρημένης ηλικίας, μέσω των οποίων αντικατοπτρίζονται με έναν γκροτέσκο τρόπο οι κοινωνικές αναπαραστάσεις της εποχής του για τις άγαμες γυναίκες. Σε έξι συνολικά μονόπρακτες και πολύπρακτες κωμωδίες του, η τυπολογία της γεροντοκόρης επιτρέπει στο συγγραφέα να εκφράσει τα ταμπού μιας μεγάλης, ενδεχομένως, μερίδας της σύγχρονης του κοινωνίας, συνομιλώντας κατά κάποιο τρόπο και με άλλους, ξένους και έλληνες, λόγιους της παραπάνω περιόδου.

Οι γεροντοκόρες στον Λάσκαρη εμφανίζονται ως όντα απόκοσμα και καταγέλαστα, που αποκλίνουν από την κοινωνική νόρμα, η οποία ορίζει τελικά το τι είναι αποδεκτό και φυσιολογικό και τι παρεκκλίνει από τον κανόνα. Παρουσιάζονται στα όρια των παρά φύσει παράξενων όντων που εκτίθονταν δημόσια και με εισιτήριο στα μάτια του κοινού, ιδίως κατά το τελευταίο τέταρτο του 19ου αιώνα, στο πλαίσιο των γνωστών παραθεατρικών θεαμάτων. Με

<sup>1</sup> Στο ευρωπαϊκό θέατρο, το παλαιότερο ίσως παράδειγμα του τύπου της γεροντοκόρης βρίσκεται στις *Σοφολογίστριες* (*Femmes savantes*) του Μολιέρου. Ευχαριστώ την Άννα Σταυρακοπούλου που το έθεσε υπόψη μου.

<sup>2</sup> Χατζηπανταζής (2002) 113.

<sup>3</sup> Χατζηπανταζής (2004) 153-157· Γεωργιάδη (2010) 179-187· Γεωργιάδη (2013) 181-184.

εξαίρεση την *Πώληση της Αθηνάς*, όπου η ανύπαντρη γυναίκα εμφανίζεται να ζει παρασιτικά στο σπίτι της αδελφής και του γαμπρού της προκαλώντας μια σειρά από προβλήματα και παρεξηγήσεις στην ήρεμη οικογενειακή ζωή του ζευγαριού, ο τύπος της γεροντοκόρης είναι άρρηκτα συνδεδεμένος με τη γυναικεία εκπαίδευση και μόρφωση. Στις πέντε από τις έξι κωμωδίες του Λάσκαρη, οι ανύπαντρες γυναίκες, που ξεπερνούν τον μέσο όρο ηλικίας γάμου, εκπροσωπούν το επάγγελμα της «διδασκάλισσας», της «παιδαγωγού» και της «λογίας» γεροντοκόρης. Πρόκειται ως επί το πλείστον για γυναίκες που εμφανίζονται ως ιδιαίτερα σχολαστικές, ερωτομανείς, φαντασιόπληκτες και σεξουαλικά αποστερημένες, πουριτανές και σεμνότυφες, που ονειρεύονται ότι κάποια μέρα θα παντρευτούν, καθώς διαθέτουν στο σεντούκι τους εκτός από την αγνότητά τους και μια αξιόλογη προίκα, που έχουν εξασφαλίσει από το διδασκαλικό τους επάγγελμα. Σε δύο μόνο κωμωδίες η γεροντοκόρη είναι πρωταγωνίστρια των παρεξηγήσεων, ενώ στις υπόλοιπες εξυπηρετεί τις ανάγκες του ευτράπελου κωμικού τύπου, που προκαλεί το γέλιο μέσω της παλέτας των τυποποιημένων και προβλέψιμων χαρακτηριστικών της.

Στα έργα του Λάσκαρη λοιπόν, η ανύπαντρη γυναίκα αποτυπώνεται ως μια αποκλίνουσα ταυτότητα της ελληνικής κοινωνίας. Πιο συγκεκριμένα, όπως αναφέρθηκε ήδη, στην *Πώληση της Αθηνάς*, ο συγγραφέας εμφανίζει την ηρωίδα ως καταναγκαστικό φορτίο μέσα στην οικογενειακή της εστία, παρουσιάζοντας φρούδες τις ελπίδες των μελών της οικογένειας να απαλλαγούν από αυτήν μέσω ενός γάμου.<sup>4</sup> Η Αθηνά, εμφανίζεται ως υστερική, ρίχνεται στους άντρες που επισκέπτονται το γαμπρό της για οικονομικές συνδιαλλαγές, και τους ζητά σε γάμο. Στο *Πικ-Νικ* (1895), που γράφεται και παίζεται αρχικά ως κωμειδύλλιο, η Μαριάνθη Καλλίπου και η μικρότερη αδελφή της Ευανθία, συνιστούν ένα κωμικό δίδυμο, μέσω του οποίου σατιρίζεται με οξύ τρόπο η ομάδα των άγαμων και διανοούμενων γυναικών του τέλους του 19ου αιώνα. Στο πρόσωπο της τραυλής Ευανθίας κατοπτρίζεται ο τύπος της σεξουαλικά στερημένης γυναίκας, η οποία παρερμηνεύει το κοροϊδευτικό φλερτ ως γνήσιο ερωτικό ενδιαφέρον που μπορεί να οδηγήσει και στο γάμο. Στη φιγούρα της Μαριάνθης ωστόσο ο συγγραφέας ασκεί πιο έντονα την κοινωνική του κριτική μέσω της γελοιοποίησης. Η Μαριάνθη είναι μία λογία γεροντοκόρη, ανήκει στην ομάδα των «γραφουσών» ελληνίδων της εποχής, δίνει δημόσιες διαλέξεις πάνω σε αρχαιολογικά ζητήματα και συνεργάζεται με γυναικεία περιοδικά. Συντροφιά στο μοναχικό της βίο έχει ένα σκύλο και μια γάτα· η υποκατάσταση της ανθρώπινης επαφής με ζώα είναι ένα ακόμα χαρακτηριστικό που αναδύεται κατά την περιγραφή ανύπαντρων γυναικών. Αντλώντας κάποια δάνεια από την *Δωδέκατη νύχτα* και το *Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας* του Σαίξπηρ, ο Λάσκαρης εμφανίζει την λογία γεροντοκόρη στο *Πικ-Νικ* να ερωτεύεται μια κοκότα που έχει μεταμφιεστεί σε αγόρι, προσθέτοντας στον καμβά της ανύπαντρης

<sup>4</sup> Λάσκαρης (1891) 326-327, 330-332.

γυναίκας ομοφυλοφιλικές προεκτάσεις.<sup>5</sup> Στην κωμωδία του *Μις Έβανς* (1899), η ομώνυμη ηρωίδα περιγράφεται ως μια σεμνότυφη και αυστηρή αγγλίδα παιδαγωγός, η οποία σοκάρεται και σκανδαλίζεται σε οποιαδήποτε εκδήλωση συμπεριφοράς που περιέχει κάποιον άμεσο ή έμμεσο σεξουαλικό υπαινιγμό. Η πουριτανική της ηθική, με την οποία τυγχάνει να έχει γαλουχήσει την αγνή και αθώα προστατευόμενή της, φτάνει στα πρόθυρα να διαλύσει τον αρραβώνα της τελευταίας με τον νέο που πρόκειται να παντρευτεί.<sup>6</sup> Ανάλογα, στην στρατιωτική κωμωδία των αρχών του αιώνα, με τίτλο *Παραπήγματα* (του 1908), η γελοιοποίηση της σχολαστικής διδασκάλισσας Βίτα Ματίκα πάει ακόμα πιο πέρα, με την απόδοση αντρικών χαρακτηριστικών στην εμφάνισή της, όπως π.χ. το μουστάκι του προσώπου της, το οποίο της δημιουργεί μια σειρά από μπελάδες, όταν ένας εύζωνος και ένας δεκανέας την περνούν για άντρα λιποτάκτη, μεταμφιεσμένο σε γυναίκα.<sup>7</sup> Σε επόμενη κωμωδία του Λάσκαρη, η Αριάδνη, η δασκάλα γεροντοκόρη της μονόπρακτης κωμωδίας *Ο κύριος επιθεωρητής*, που γράφεται το 1910 συνεργατικά από επτά συνολικά άντρες θεατρικούς συγγραφείς, πέφτει θύμα μιας φάρσας που της στήνουν οι συνάδελφοί της στο σχολείο όπου δουλεύει, παρουσιάζοντάς της τον σχολικό επιθεωρητή ως τον μελλοντικό της σύζυγο.<sup>8</sup> Η χορεία των ανύπαντρων γυναικών στο έργο του Λάσκαρη, τελειώνει με την σεμνότυφη Σαμπούκω, τη γριά παρθένο παιδαγωγό στην οπερέτα *Η Πριγκίπισσα της Σάσων*, που γράφεται και παίζεται το 1916.<sup>9</sup> Δεν θα πρέπει βέβαια να ξεχνάμε ότι ο τύπος οφείλεται σε ένα μεγάλο βαθμό και στις γαλλικές κωμωδίες βουλεβάρτου που κατέκλυζαν το ελληνικό θέατρο από το 1860 και εξής, όπως για παράδειγμα το πολυπαιγμένο *Γεροντοκόριτσο* του Ευγένιου Λαμπίς, το οποίο επηρέασε την συγγραφή τουλάχιστον μιας από τις προαναφερθείσες κωμωδίες του Λάσκαρη, την *Πώληση της Αθηνάς*.

Όλες οι παραπάνω ιδιαιτερότητες ωστόσο των άγαμων γυναικών δεν τονίζονται από το συγγραφέα μόνο για να προκαλέσουν το γέλιο και δεν αποτελούν αθώους μηχανισμούς ψυχαγωγίας για το μεσοαστικό κοινό της πρωτεύουσας. Οι αιτίες και τα κίνητρα της κατάδειξής τους είναι ταυτόχρονα σύμφυτα με τις κοινωνικές εξελίξεις κατά την ίδια περίοδο. Ήδη από τη δεκαετία του 1870 κάνουν την εμφάνισή τους στον περιοδικό Τύπο κείμενα ξένων και ελλήνων λόγιων γύρω από αυτή την ιδιαίτερη ομάδα γυναικών, την οποία δεν γνωρίζουν ακόμα σε ποια κατηγορία να την κατατάξουν. Ο Εμμανουήλ Ροΐδης στα 1877 μεταφράζει για το αναγνωστικό κοινό της *Εστίας* το άρθρο του γάλλου δημοσιογράφου και συγγραφέα Edouard Siebecker (1829-1901), στο οποίο περιγράφονται με αδρές γραμμές τα χαρακτηριστικά της «γραιάς κόρης» η οποία καταλήγει συνήθως να περιποιείται τους οικείους της ή τα παιδιά της αδελφής της, βρίσκοντας

<sup>5</sup> Λάσκαρης (1904).

<sup>6</sup> Λάσκαρης (1899) 263-284.

<sup>7</sup> Λάσκαρης (1908) 1375-1406.

<sup>8</sup> Λάσκαρης (1910) 2445-[2454].

<sup>9</sup> Λάσκαρης (1934) 5-84.

πολλές φορές διέξοδο στη θρησκεία, στα ζώα και στη φιλανθρωπία.<sup>10</sup> Την ίδια πάνω κάτω εποχή (1876), στις στήλες του ίδιου περιοδικού δημοσιεύεται κείμενο του Ernest Legouné, στο οποίο γίνεται μια ιστορική αναδρομή ανά τους αιώνες, για τη κοινωνική προκατάληψη και τα αρνητικά συναισθήματα που ακολουθούν την γέννηση ενός κοριτσιού. Όπως αναφέρεται σε αυτό για τις γυναίκες που καταλήγουν ανύπαντρες, «γραία κόρη εν τη κοινωνία ελκεί αφ' εαυτήν σκωπτικά βλέμματα και κακοβούλους υποθέσεις».<sup>11</sup> Κατ' αντιστοιχία των γαλλικών κειμένων, ο εκδότης του ετήσιου *Εθνικού Ημερολογίου* Κωνσταντίνος Σκόκος θα αρθρογραφήσει δέκα χρόνια αργότερα (1888) πάνω στο ίδιο κοινωνικό θέμα.<sup>12</sup> Στο μακροσκελές άρθρο του με τίτλο «Η Γεροντοκόρη» θα εκφράσει την κοινωνική αμηχανία της εποχής για τις ανύπαντρες γυναίκες: «Η προσεπωνυμία [ενν. 'γεροντοκόρη'] περικλείει την μοχθηρότεραν ειρωνεία. Η γεροντοκόρη και ως λέξις και ως κοινωνικόν άτομον είνε τι απαισιώς οξύμωρον. Είνε άρνησις εαυτής της φύσεως, της κοινωνίας, του ιδίου του ονόματος ακόμη. Δεν είνε κόρη πλέον, δεν είνε γραία ακόμη, και όμως είνε γεροντοκόρη, δηλαδή γρίφος, πρόβλημα, κάτι, το οποίον κυμαίνεται, ως αι θεωρίαι της μεταφυσικής, μεταξύ του υπάρχειν και μη υπάρχειν, του ζην και μη ζην, μεταξύ σκιάς και φωτός εν τω κοινωνικώ πανοράματι».<sup>13</sup> Και θα συμπληρώσει τις κυρίαρχες κοινωνικές απόψεις γύρω από την πλήρη απαξίωση της άγαμης κόρης: «Η θέσις της εν τω οίκω, εν τη κοινωνία, πανταχού, προς εαυτήν, προς την φύσιν, είνε ψευδής, αμφίβηλος, αντίστροφος, μετέωρος, όπως θέλετε. [...] Δεν έχει σκοπόν, δεν έχει θέσιν ουδαμού. Εις τας συναναστροφάς παράκειται ως μία απλή παρένθεσις, η οποία ηδύνατο να λείπη. Εν μέσω κύκλου ωραίων νεανίδων και ζωηρών νέων αποτελεί οικτράν παραφωνίαν».<sup>14</sup> Οι περιγραφές του Σκόκου αποκτούν ιδιαίτερο ενδιαφέρον αν συνδυαστούν με τα σύγχρονα λογοτεχνικά

<sup>10</sup> Siebecker (1877) 476-478. Ο Siebecker αναφέρεται κυρίως στις γυναίκες που δεν μπόρεσαν να παντρευτούν λόγω έλλειψης προίκας. «Ούτω διέρχεται ο βίος της γραίας κόρης καταστάς άχρηστος εκ της ηλιθιότητος της κοινωνίας», ό.π., 478.

<sup>11</sup> Legouné (1876) 231-234, πιθανότατα κι αυτό σε μετάφραση του Ροΐδη.

<sup>12</sup> Σκόκος (1888) 113-119. Το άρθρο του Σκόκου ως μια «σελίδα» από την κοινωνική ζωή της πόλης, εκκινεί από τον υλιστικό χαρακτήρα που έχει αποκτήσει ο γάμος στο σύγχρονο αστικό περιβάλλον σε αντίθεση με την αγροτική ύπαιθρο. Αποτέλεσμα της αντιμετώπισης του γάμου ως οικονομικής συναλλαγής, είναι ότι ο αστικός γεωγραφικός χώρος έχει πληθύνει ανύπαντρων γυναικών: «Η γεροντοκόρη είνε προϊόν των πολυαριθμών πόλεων. [σε αντίθεση με τα «χωρία και τας κώμας»] Αλλ' εδώ, όπου ο βίος είνε ψευδής, στιλπνός κατ' επιφάνειαν μόνον, εξισούμενος προς τα μεταζωτά τρίχαπτα και τας πολυτελείς εσθήτας, δι' άς κατασωτεύεται το προς προίκα δι' εκάστην κόρην μικρόν αποταμίευμα της οικογενείας· εδώ, όπου ο γάμος θεωρείται επιχείρησις ή κοινωνική ανάγκη, η οποία σου επιβάλλει να νυμφευθής την προίκα της δείνα, το όνομα της άλλης, ή την προστασίαν του θείου εκείνης, η κοινωνία υφίσταται νόσον καταστρεπτικήν, ής συμπτώματα πρόδηλά εισίν η αυξανουσα πληθός των υπερτεσσαρακοντούτιδων παρθένων», ό.π., 119. Επομένως, η προικοθηρία κατά βάθος είναι το κοινωνικό ζήτημα που θέλει να θίξει ο Σκόκος, αποτέλεσμα της οποίας είναι η αύξηση του αριθμού των άγαμων γυναικών στο αστικό περιβάλλον.

<sup>13</sup> Ό.π., 114-115.

<sup>14</sup> Ό.π., 115-116.

συστήματα που ενσωματώνουν περιγραφές ανύπαντρων γυναικών, το περιεχόμενο των οποίων φανερώνει την ιδεολογία και την πρακτική της εποχής απέναντι σε αυτό το δεδομένο κοινωνικό “πρόβλημα”. Τέτοιες είναι για παράδειγμα οι περιγραφές του Ροϊδη, σε δύο τουλάχιστον από τα πιο γνωστά διηγήματά του στο γύρισμα του αιώνα, στην *Ιστορία μιας γάτας* (1893) και στην *Ψυχολογία συριανού σζύρου* (1894), στα οποία περιγράφονται με ρεαλιστικές ηθογραφικές λεπτομέρειες οι συμπεριφορές, οι αντιδράσεις αλλά και οι σχεδόν ψυχαναγκαστικές ιεροτελεστίες των μοναχικών και ιδιότροπων ανύπαντρων ηρωίδων του.<sup>15</sup> Κάποιοι από τους παραπάνω ωστόσο (όπως ο Κωνσταντίνος Σκόκος) θα σκύψουν και με βλέμμα συμπάθειας πάνω από την «πάσχουσα» κόρη και θα καταδικάσουν την αδικία στις περιπτώσεις που η αγαμία οφείλεται στην έλλειψη μιας περιπόθητης (για έναν κοινωνικά ανερχόμενο γαμπρό) προίκας. Απ’ ότι φαίνεται, η πρακτική και οι συμπεριφορές στο ομώνυμο μυθιστόρημα του Μπαλζάκ, *Η Γεροντοκόρη*, γραμμένο ήδη από το 1836, που έθιγε με σατιρικό και προκλητικό τρόπο τόσο το ζήτημα της ανύπαντρης γυναίκας όσο και το ζήτημα της προικοθηρίας, δεν απείχε και πάρα πολύ από την ελληνική κοινωνική πραγματικότητα στο γύρισμα του αιώνα.<sup>16</sup>

Στην περίπτωση του Λάσκαρη ωστόσο, για να μην απομακρυνόμαστε από το θέμα μας, δεν υπάρχει κανένας οίκτος για το ιστορικό και κοινωνικό υποκείμενο της άγαμης παρθένου. Αντίθετα, όλες ανεξαιρέτως οι γεροντοκόρες δασκάλες του περιβάλλονται με ιδιαίτερα σκληρούς χαρακτηρισμούς όπως, ‘μαθουσάλαινα’, ‘μαμμάθουκος’, ‘ζωντανή μούμια’, ‘της εποχής του Περικλέους’, ‘αρχαιότης’, ‘προκατακλυσμαίον γύναιον’, ‘λίαν ετοιμόρροπος’, ‘θεοπάλαβη και τρελή’, ‘εγγλέζικο γεροκομείο’, ‘ερεχθείον’, ‘Ακρόπολη’, ‘γρηά Ζουλιέττα’, ‘ζουρλομαθουσάλαινα’, ‘Μουσειό’, ‘κατσικά’... Φράσεις όπως, «είναι θαμπωμένο το μάτι της για άντρα», «κρα κάνει το μάτι της για άντρα», «με περιμένει όπως περίμεναν οι Εβραίοι το μάννα», προσθέτουν όχι μόνο τη διάσταση της σεξουαλικά πεινασμένης γυναίκας, αλλά σε μερικές περιπτώσεις ανάγουν την αγαμία σε διαστροφή.<sup>17</sup> Παρά τα παραπάνω, όσο κι αν ακούγεται αντιφατικό, ο Λάσκαρης δεν αποτελεί μια ιδιαίτερη περίπτωση μισογύνη που χρίζει ειδικής αντιμετώπισης. Εκπροσωπεί μια ολόκληρη κοινωνία στα τέλη του 19ου αιώνα και στις αρχές του 20ού

<sup>15</sup> Ροϊδης (1978) 392-404 ·Ροϊδης (1978) 37-55.

<sup>16</sup> Balzac (1989). Ευχαριστώ ιδιαίτερα την Ιουλία Πιπινιά που έθεσε υπόψη μου το μυθιστόρημα του Μπαλζάκ.

<sup>17</sup> «Διότι η γεροντοκόρη είχε η προσωποποίησις του μυθολογούμενου Ταντάλου. Από εικοσιπενταετίας ήδη φλέγεται εξ αδιαλείπτου δίφης προς απόλαυσιν, αλλ’ υπό τα λαίμαργα όμματά της η ζωή εκτυλίσσεται ως τράπεζα πλουσίου συμποσίου, εφ’ ής δεν τολμά να θέσει την χείρα. Και εν τούτοις η πείνα την κατατρώγη, την φονεύει ολονέν, την αποθηριοί εξεγείρουσα εν αυτή ένστικτα μίσους και ανθρωποφαγίας πολλάκις», Σκόκος (1888) 115. «Πώς θέλετε τότε ο οργανισμός εκείνος να μη διαστραφή υφ’ όλας τας επόψεις; Πώς να μη μεταβληθή εις όν οζύχολον, σπληνικόν, νευροπαθές, αναμικόν, υποχόνδριον, χλωρωτικόν, τόν όν εκείνο, όπερ άλλοτε ήτο τώσω εράσμιον και φαιδρόν και περίχαρι;», ό.π., 119.



που βλέπει με μεγάλη καχυποψία τη γυναικεία εκπαίδευση και χειραφέτηση καθώς και τον επαναπροσδιορισμό των κοινωνικών ρόλων των δύο φύλων. Δεν αποτελεί παρά μια ακόμα ψηφίδα στα ιδεώδη των διανοουμένων της γενιάς του 1880 και των προγενεστέρων τους που στήριζαν τη γυναικεία χειραφέτηση στο σκεπτικό της «ισότητας στη διαφορά».<sup>18</sup> Με αυτή την αρχή, η ισότητα της γυναίκας με τον άντρα κατοχυρωνόταν στη βάση του βιολογικού πλεονεκτημάτος της να γεννά, στον ορισμό της μητρότητας ως κοινωνικής αποστολής. Οποιαδήποτε παρέκκλιση από αυτό το γυναικείο ιδεώδες αποτελούσε «ανωμαλία» και «κοινωνική εκρυθμία».<sup>19</sup> Έτσι οι ανύπαντρες γεροντοκόρες που επαγγέλλονται και τις δασκάλες, συνιστούν αρνητικά πρότυπα προς αποφυγήν σε μια σταθερά εξευρωπαϊζόμενη κοινωνία. Η δασκάλα, αυτό «το περίεργον τι τέρας» και «η γενειοφόρος γυναίκα», όπως αναφέρεται στην αξιομνημόνευτη μελέτη της Ελένης Βαρίκα, *Η εξέγερση των κυριών*, αποτελούσε «το αρχέτυπο όλων των γελοιογραφικών μορφών που επινόησε η συλλογική φαντασία ως απάντηση στη γυναικεία αμφισβήτηση».<sup>20</sup> Η διπλή ιδιότητα της αγαμίας με το διδασκαλικό επάγγελμα αρκούσε για να τοποθετήσει στο περιθώριο της ελληνικής πατριαρχικής κοινωνίας τις γυναίκες που απέκλιναν από την κοινωνική νόρμα. Σύμφωνα με την ίδια μελετήτρια, «η αγαμία των γυναικών εξακολουθούσε να θεωρείται κοινωνικά καταδικαστέα. [...] Το εξαιρετικά υψηλό ποσοστό έγγαμων γυναικών [...] φανερώνει την ισχυρή κοινωνική αποδοκιμασία της αγαμίας στην Ελλάδα του 19ου αιώνα. Πράγματι, το 1880 σχεδόν το 97% των ελληνίδων γυναικών σε ηλικία γάμου ήσαν παντρεμένο...».<sup>21</sup>

Οι γεροντοκόρες του Λάσκαρη, που διαγράφονται ως καρικατούρες, αποτελούν τόσο μια συνειδητή επιλογή κοινωνικής σάτιρας και πολεμικής στην ολόενα κλιμακούμενη γυναικεία χειραφέτηση και τον φεμινισμό όσο και ένα σαφές δάνειο από τις ευρωπαϊκές κωμωδίες βουλεβάρτου της εποχής που βρίσκει το έδαφός του την κατάλληλη στιγμή. Ας μην ξεχνάμε ότι, το 1887 αρχίζει να εκδίδεται η πρωτοποριακή *Εφημερίς των Κυριών* της Καλλιρρόης Παρρέν, που αν και εξυπηρετούσε τα ίδια γυναικεία ιδεώδη της μητρότητας και του γάμου, έθετε σε μια νέα βάση το γυναικείο ζήτημα.<sup>22</sup> Η μεταθεατρική αναφορά του Λάσκαρη στην *Μις Έβανς*, ότι η αγγλίδα γεροντοκόρη υπάρχει «δια τον τύπον και μάλιστα... τον γελοιογραφικόν», δεν απείχε και πολύ από την πραγματικότητα της εποχής.<sup>23</sup> Η απειλή της γυναικείας εξατομίκευσης

<sup>18</sup> Στο κείμενο του Λεγκουβέ που αναφέραμε παραπάνω, στην κατακλείδα του άρθρου που μεταφράζει ο Ροΐδης, υποστηρίζεται ακριβώς αυτό το ιδανικό, ήδη από το 1876: «η εκ της αναπτύξεως δηλ. των διαφορών ενότης», Legouné (1876) 234· Αβδελά (2002) 338· Βαρίκα (85-87)

<sup>19</sup> Βαρίκα (2011) 152.

<sup>20</sup> Ο.π., 244.

<sup>21</sup> Ο.π., 123.

<sup>22</sup> Η δράση της Παρρέν αφορούσε γυναίκες με μόρφωση και με ανώτερη κοινωνική θέση. Αβδελά (2002) 339· Βαρίκα (2011) 282-283. Για τη ζωή και το έργο της Παρρέν: Αναστασοπούλου (2012).

<sup>23</sup> Λάσκαρης (1899) 282· Βαρίκα (2011) 124, 244, 247-248.

και ανεξαρτησίας από τον υποτακτικό κόσμο της πατριαρχίας, η παρέκκλιση από τις συμβάσεις του γάμου και το ιδανικό της μητρότητας, η χειραφέτηση μέσω της υπό ανάπτυξη γυναικείας εκπαίδευσης, δεν θα μπορούσαν παρά να ενισχύσουν τις γελοιογραφικές αναπαραστάσεις της ανύπαντρης γυναίκας. Στα τέλη του 19ου και στις αρχές του 20ού αιώνα, παρά την αυξανόμενη αστικοποίηση και τον εξευρωπαϊσμό του ελληνικού κοινωνικού ιστού, η πορεία προς την γυναικεία χειραφέτηση εξακολουθεί να μοιάζει θαμπή. Φαίνεται να λιμνάζει στους κόλπους του φαντασιακού, όπως οι ανύπαρκτοι έρωτες των «αναιμικών, μωροσόφων, σχολαστικών» και «σεμνοτύφων» ανύπαντρων γυναικών...<sup>24</sup>

<sup>24</sup> Βαρίκα (2011) 136.





Σκίτσο γεροντοκόρης, «Το λαχείον των αρχαιοτήτων», Πανακοθήκη Β', 15, Μάιος 1902, 62, στήλη: «Σάτυρα»

## Βιβλιογραφία

- Αβδελά, Έ. (2002): «Οι γυναίκες, κοινωνικό ζήτημα», στον τόμο: *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα*, επιμ.: Χ. Χατζηιωσήφ, Αθήνα, 337-359.
- Αναστασοπούλου, Μ. (2012): *Η συνετή απόστολος της γυναικείας χειραφεσίας. Καλλιρρόη Παρρέν. Η ζωή και το έργο*. Αθήναι.
- Άννινος, Χ., Δημητρακόπουλος, Π., Λάσκαρης, Ν., Μωραϊτίνης, Τ., Πώπ, Γ., Σπανδωνής, Ν., Τσοκόπουλος Γ. (1910): *Ο κύριος επιθεωρητής*, κωμωδία μονόπρακτος. *Αθήναι Μηνιαίον Παράρτημα* 3, 2445-[2454].
- Balzac, H. De (1989): *Η γεροντοκόρη* (μετ. Ζ. Σαρίκας), Αθήνα.
- Βαρίκα, Ε. (2011): *Η εξέγερση των κυριών. Η γένεση μιας φεμινιστικής συνείδησης στην Ελλάδα 1833-1907*, Αθήνα.
- Γεωργιάδη, Κ. (2010): «Πηγές της Ιστορίας του Νεοελληνικού Θεάτρου: Το άγνωστο αρχείο του Νικόλαου Ι. Λάσκαρη», *Σκηνή* 1, 178-235.
- Γεωργιάδη, Κ. (2013): «Οι εκδόσεις έργων Νικόλαου Λάσκαρη: μια απόπειρα συγκεντρωτικής καταγραφής», *Σκηνή* 5, 125-142.
- Λάσκαρης, Ν. (1891): *Η πώλησις της Αθηνάς*, κωμωδία εις πράξιν μίαν. Παρασταθείσα το πρώτον από της εν Αθήναις σκηνης του Μεγάλου Θεάτρου την 1 Απριλίου 1891. Τω καλώ φίλω Γεωργίω Α. Βελλιανίτη, *Αττικόν Μουσείον* 30, 326-327, 330-332.
- Λάσκαρης, Ν., Γιαννουκάκης, Μιχ. Δ. (1899): *Μις Έβανς*, κωμωδία εις μίαν πράξιν, Κωνστ. Φ. Σκόκου, *Εθνικόν Ημερολόγιον Χρονογραφικόν, Φιλολογικόν και Γελοιογραφικόν του έτους 1899*, 263-184.
- Λάσκαρης, Ν., Πώπ, Γ. (1904): *Πικ Νικ*, κωμωδία εις πράξεις τρεις, εν Αθήναις.
- Λάσκαρης, Ν., Γιαννουκάκης, Μ. (1908): *Στα παραπήγματα*, κωμωδία εις πράξεις τρεις. *Αθήναι Μηνιαίον Παράρτημα* αρ. 11, τχ. 5, 1375-1406.
- Legouné, E. (1876): «Η Κόρη» (μετ. Ρ.), *Εστία* 15 (11 Απριλίου) 231-234.
- Siebecker, E. (1877): «Η Γεροντοκόρη» (μετ. Ρ.), *Εστία* 82 (21 Ιουλίου) 478.
- Σκόκος, Κων. Φ. (1888): «Η Γεροντοκόρη. Κοινωνική σελίς», *Ετήσιον Ημερολόγιον Χρονογραφικόν, Φιλολογικόν, Γελοιογραφικόν του έτους 1888*, εν Αθήναις, 113-119.
- Ροΐδης, Ε. (1978): «*Ιστορία μιας γάτας*», στον τόμο: Εμμανουήλ Ροΐδης, *Άπαντα* 4, επιμ. Α. Αγγέλου, Αθήνα, 392-404.

Ροΐδης, Ε. (1978): «Ψυχολογία Συριανού συζύγου», στον τόμο: Εμμανουήλ Ροΐδης, *Άπαντα* 5, επιμ. Α. Αγγέλου, Αθήναι, 37-55.

Χατζηπανταζής, Θ. (2002): *Το Κωμειδύλλιο*, Αθήνα.

Χατζηπανταζής, Θ. (2004): *Η ελληνική κωμωδία και τα πρότυπά της στο 19ο αιώνα*, Ηράκλειο.



Κλεοπάτρα: μια ελληνίδα βασίλισσα  
μεταξύ Ανατολής και Δύσης στο μεταίχμιο δύο εποχών.

Cleopatra: a Greek Queen  
between the East and the West at the intersection of two eras

**Βαρβάρα Γεωργοπούλου**

Αναπλ. Καθηγήτρια  
Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου  
Τμήμα Θεατρικών Σπουδών

**Varvara Georgopoulou**

Associate Professor of Theatrology  
University of Peloponnese  
Department of Theatre Studies

vargeorg@uop.gr



## Abstract

Cleopatra Z, the Ptolemy Queen of Egypt, having assumed the responsibility of the last successor of Alexander the Great, was also engaged in love relationships with her enemy, and the most important men of the then-known world, the Romans Julius Caesar and Anthony. For these reasons, she was fatally driven to the forefront of history and plays a catalytic role in the most critical era for the future of the ancient world, the first century BC. Dramatic art has, in a variety of ways, established the legendary queen's eternal. The present paper will focus on her image in three theatrical plays: In *Antonios and Cleopatra* by Shakespeare, in *Caesar and Cleopatra* by Bernard Show and *Cleopatra* Greek playwright's Tim. Ambela. in the place of the totally in love and almighty Queen of Shakespeare, the critical spirit of the rationalist Show will create an awkward teenager who will be transformed into a dangerous woman with Caesar's formative intervention. Finally, Abelas will give the ideal portrait of the perfect Greek Queen. The starting point is the ancient sources, and especially Plutarch and Dion the Cassius.

**Λέξεις κλειδιά:** Ανατολή, Δύση, άνδρας , γυναίκα, έρωτας, πολιτική.

**Keyword:** East, West, woman, man, love, politics

Η Κλεοπάτρα η Ζ, (69-30 π.χ.), βασίλισσα στη δύση του αρχαίου κόσμου του υπό την ρωμαϊκή κυριαρχία ελληνιστικού βασιλείου των Πτολεμαίων, είναι μια από τις πιο σημαντικές αλλά και θρυλικές γυναίκες της ιστορίας. Για τους Έλληνες, η τελευταία ελληνίδα βασίλισσα απόγονος του Μεγάλου Αλεξάνδρου και της δυναστείας των Λαγιδών, για τους Αιγυπτίους η μυστήρια θεά Ίσιδα, για τους Ρωμαίους η *regina meretrix*,<sup>1</sup> η εταίρα βασίλισσα, η Αιγυπτία, η ξένη μαυλίστρα ανατολίτισσα, που ντρόπιασε την ρωμαϊκή αρετή και πρέπει να εξοντωθεί. Το μίσος για την Ανατολή και το μίσος για την γυναίκα, σε κανένα άλλο πρόσωπο δεν εκφράστηκε τόσο σφοδρά και απροκάλυπτα, όσο στην Κλεοπάτρα:

*Ναι, η βασίλισσα, η εταίρα, regina meretrix της αιμομικτικής Κανώπου –αισχρό στίγμα για το αίμα του Φιλίππου– θέλησε να αντιπαραθέσει τον φωνακλά Άνουβι στο δικό μας Δία, να υποχρεώσει τον Τίβερη να ανεχτεί τις απειλές του Νείλου, να διώξει τη ρωμαϊκή σάλπιγγα με τον οδονηρό ήχο του σείστρου, (Προπέρτιος, Ελεγείες, 3,11).*

Η ιστορία και ο θρύλος σπάνια συνεργάστηκαν τόσο αρμονικά για να συνθέσουν την προσωπικότητα μιας γυναίκας και στη συνέχεια η τέχνη φρόντισε με αζεπέραστο ζήλο και ποικιλία μορφών για την αιωνιότητά της. Η εικόνα της μοιραίας και μοχθηρής γυναίκας στην οποία κυριαρχούν ο έρωτας και ο θάνατος, που αναδύεται από την πένα των αρχαίων συγγραφέων, οφείλεται κατά μέγα μέρος στον νικητή Ρωμαίο αυτοκράτορα Οκταβιανό. Η ιστορία γράφεται πάντοτε από τους νικητές.<sup>2</sup> Στη συνέχεια, το μίσος μετατράπηκε σε φαντασίωση ενώ, από τον 16<sup>ο</sup> αιώνα, η καλλιτεχνική ελευθερία δημιούργησε ποικιλία προσώπων και προσωπειών της, προσαρμοσμένων στις επιταγές κάθε εποχής<sup>3</sup> με κυρίαρχους άξονες τον άλογο ερωτισμό και την πολιτισμική αντίθεση ανάμεσα στη θηλυκή Ανατολή και την αρσενική Δύση.<sup>4</sup> Η δική μας οπτική συνδέεται με την επαναξιολόγηση της Κλεοπάτρας και τον ερχομό της στο προσκήνιο υπό των φως των πρόσφατων σπουδών του φύλου και της σεξουαλικότητας.<sup>5</sup> Η ιστορική Κλεοπάτρα παραμένει σε γενικές γραμμές ένα μυστήριο, το οποίο ενισχύει, εκτός από την ασάφεια και τις αντιφάσεις των αρχαίων πηγών, η έλλειψη ικανών πατυρολογικών ευρημάτων και ανασκαφικών δεδομένων, σύμφωνα με τον -ειδικό στην ελληνιστική Ανατολή- γάλλο ιστορικό Christian-Georges Schwentzel.<sup>6</sup>

<sup>1</sup> Προπέρτιος, Βιβλίο 3, ελεγεία 11, <http://www.thelatinlibrary.com/prop3.html#11>, [17.11.2017].

<sup>2</sup> Beard (2015), 346-353.

<sup>3</sup> Για την πιθανή σχέση του έργου με την εποχή του Σαίξπηρ βλ. Kermode (2011) 208-213.

<sup>4</sup> Σχετικά με την πρόσληψη του προσώπου της Κλεοπάτρας στις διάφορες εποχές, Κροντήρη (2000) 13-16.

<sup>5</sup> Αναφέρουμε ενδεικτικά: Cook (1996), 241-267.

<sup>6</sup> Schwentzel (1999), 4-7.



Ο έλληνας βιογράφος επιφανών Ελλήνων και Ρωμαίων Πλούταρχος (περ. 50-125 μ.Χ.), ζώντας ένα αιώνα μετά την Κλεοπάτρα, και ο ρωμαίος ιστορικός Δίων ο Κάσσιος δύο αιώνες μετά (περ. 155-235 μ.Χ.), είναι οι πιο πλήρεις πηγές που διαθέτουμε σε σχέση με τις αρκετές αλλά αποσπασματικές καταγραφές άλλων αρχαίων πηγών.<sup>7</sup> Την ηθικολογική και, συχνά ανεκδοτολογική, οπτική του Πλούταρχου συμπληρώνει η -ακριβέστερα ιστορική αλλά σαφώς αυστηρότερη, λόγω καταγωγής- οπτική του ρωμαίου ιστορικού.<sup>8</sup> Ενδιαφέρον προκαλεί η αναφορά του ρωμαίου -σύγχρονου του Οκταβιανού- ποιητή Οράτιου και η αναπάντεχη μεταστροφή του απέναντι στο πρόσωπο της Κλεοπάτρας. Στην σχετική Ωδή, αποσιωπώντας αρχικά το όνομά της και αποκαλώντας της *regina*, ερωτομανή και μεθυσμένη, στη συνέχεια εκφράζει τον θαυμασμό του για την απόφασή της να πεθάνει αντί να *σφρθεί ως ιδιώτης σε υπερήφανο θρίαμβο, η αγέρωχη γυναίκα*.<sup>9</sup>

Το σαιζπηρικό *Αντώνιος και Κλεοπάτρα* τοποθετείται στην τελευταία περίοδο της σαιζπηρικής δραματουργίας, γύρω στο 1606-7 και ανήκει, μαζί με τον *Καίσαρα* και τον *Κοριολάνο*, στην ρωμαϊκή τριλογία. Ο ποιητής είναι 43 ετών, στην ίδια ηλικία με τον ήρωά του, Μάρκο Αντώνιο, και κύρια πηγή του το αγαπημένο ανάγνωσμα του Σαίξπηρ, ο Πλούταρχος.<sup>10</sup> Το έργο, εξ αιτίας του ερωτικού στοιχείου αλλά και της πολιτικής διάστασης, εντάσσεται στα πιο συζητημένα από τους ειδικούς<sup>11</sup> αλλά και τα πιο δημοφιλή έργα του συγγραφέα, όπως δείχνει η σκηνική του πορεία<sup>12</sup> και οι ποικίλες αναπαραστάσεις στην τέχνη.<sup>13</sup>

Ας εμπιστευτούμε την κρίση του Πλούταρχου για τις χάρες της Πτολεμαίας βασίλισσας: «η ομορφιά της, καθώς λένε, δεν ήταν η μοναδική, ούτε και τέτοια, που να καταπλήζει όσους την έβλεπαν. Η συναναστροφή της όμως είχε θέλητρα άφθαστα, και η μορφή της μαζί με την χάρη που είχε στις συζητήσεις και το ήθος που ξεχώριζε στην ομιλία της, ήταν κάτι που εκκέντριζε. Όταν μιλούσε ο ήχος της φωνής της ήταν ηδονικός, χρησιμοποιώντας με μεγάλη ευκολία τη γλώσσα σε οποιαδήποτε διάλεκτο σαν ένα πολύχορδο όργανο».<sup>14</sup> Αυτή λοιπόν, την περιέργη, εκκεντρική και άκρως ελκυστική γυναίκα-βασίλισσα επιλέγει ο βρετανός βάρδος για να γράφει

<sup>7</sup> Schwentzel (1999), ό.π., σ. 5-7 και για τις σύγχρονες του ποιητή δραματικές πηγές Κροντήρη, ό.π., 115-116.

<sup>8</sup> Δίων ο Κάσσιος, *Ρωμαϊκή Ιστορία*, ειδικότερα στα βιβλία 49, 50 και 51, <https://el.wikisource.org/wiki/18.11.2017>.

<sup>9</sup> Οράτιος, Ωδή 1, 37, στον τόμο Μιχαλόπουλος Α.- Μιχαλόπουλος Χ. (2015) 175-176 [[www.kallipos.gr](http://www.kallipos.gr)].

<sup>10</sup> Ο Σαίξπηρ είχε διαβάσει τον Πλούταρχο στην αγγλική μετάφραση του Thomas North, που είχε τυπωθεί το 1579 με τίτλο *Βίοι σπουδαίων Ελλήνων και Ρωμαίων* και ήταν βασισμένη στην γαλλική μετάφραση του Amyot, (1559), Τερζάκης (1989), 63.

<sup>11</sup> Ενδεικτικά παραπέμπουμε στην αγγλόφωνη βιβλιογραφία που παραθέτει η Κροντήρη, ό.π., 121-122.

<sup>12</sup> Για τις παραστάσεις στις διεθνείς και ελληνικές σκηνές καθώς και για τις μεταφράσεις βλ. Κροντήρη, ό.π., 89-120.

<sup>13</sup> Schwentzel (1999), ό.π., 128-139.

<sup>14</sup> Πλούταρχος (1954) 1298.

ένα από τα πιο δημοφιλή και συγχρόνως πιο αμφισβητούμενα και αντιφατικά έργα του. Η ηρωίδα του είναι η πιο περίπλοκη και η πιο απαιτητική και, ίσως, γι' αυτό, πιο ελκυστική και συγκλονιστική από όλες τις υπόλοιπες μορφές του σαιξπηρικού γυναικείου πανθέου, οι οποίες διακατέχονται από ένα μόνο στόχο, είτε αυτός είναι ο έρωτας, είτε η εξουσία, είτε η μητρική αγάπη.<sup>15</sup> Η Κλεοπάτρα τα θέλει όλα στην απόλυτη έκφανσή τους, τον απόλυτο έρωτα, την απόλυτη εξουσία Ανατολής και Δύσης, την μητρική τελειότητα. Στον αντίποδα του νεανικού έρωτα του Ρωμαίου και της Ιουλιέττας, τώρα πρόκειται για τον έρωτα δύο ώριμων πολιτικών προσώπων. Τα γεγονότα διαδραματίζονται σε οριακή εποχή: το δεύτερο μισό της τελευταίας π.Χ. εκατονταετίας και αφορούν τις τύχες ολόκληρου του τότε γνωστού κόσμου. Ο έρωτας και η πολιτική δεν γνώρισαν ποτέ τόσες συγκρούσεις αλλά και τόσες θαυμαστές και αρμονικές ταυτίσεις. Η σχέση τους αναπτύσσεται με φόντο το ψυχομαχητό του αρχαίου κόσμου και σημάδεψε με την σφοδρότητά της, τόσο την ιστορία και τις τύχες της οικουμένης, όσο και τους εραστές όλων των αιώνων. Χωρίς αυτό τον έρωτα, οι τύχες του κόσμου πιθανόν να ήταν διαφορετικές: μια ακόμη ένδειξη για την παντοδυναμία του φτερωτού θεού και την αναπόφευκτη σχέση του με την πολιτική. Ο δραματικός χώρος του σαιξπηρικού έργου είναι ολόκληρος ο τότε γνωστός κόσμος, ένα κόσμος όχι μεταφορικός αλλά ιστορικός και γεωγραφικός.<sup>16</sup> Η δράση εκτυλίσσεται διαδοχικά στην Αλεξάνδρεια, την Ρώμη, την Σικελία, στο Άκτιο, στην Αθήνα, ζανά στην Ρώμη και την Αίγυπτο. Η Κλεοπάτρα είναι 29 χρονών όταν αρχίζει η τραγωδία και 39 όταν τελειώνει.

Η περίφημη συνάντηση των δύο εραστών στον Κόδνο ποταμό, ίσως το πιο εξάισιο θέαμα που μας κληρονόμησε ο αρχαίος κόσμος, είναι η αποθέωση της χλιδής και της ηδονής των αισθήσεων αλλά και αδιάσειστη μαρτυρία για τις θεατρικές επιδόσεις της Κλεοπάτρας. Ο Πλούταρχος τονίζει ότι αυτό που εντυπωσίασε τον Αντώνιο ήταν ο περίτεχνος φωτισμός.<sup>17</sup> Η συνάντηση αποκτά οικουμενικό χαρακτήρα: «Μεταξύ όλων των ανθρώπων ψιθυριζόταν ότι η Αφροδίτη ερχόταν πανηγυρικά προς τον Διόνυσο, για το καλό της Ασίας».<sup>18</sup> Αλλά και ο Αντώνιος είχε σε μεγάλη περιωπή το θέατρο και τους τεχνίτες του Διονύσου, αφού, σύμφωνα με μαρτυρία του Πλούταρχου, χάρισε σε έναν, ολόκληρη πόλη. Ψυχρός εκτελεστής του θεού Άρη αλλά και θερμός θιασώτης του Διονύσου, φιλήδονος αλλά και εύπιστος με τάση να παραδίδεται σε δυναμικές ισχυρές γυναίκες. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Πλούταρχος, «η Κλεοπάτρα χρωστούσε δίδακτρα στη Φλουβία (την πρώτη γυναίκα του Αντωνίου) για την υποταγή του στις γυναίκες, αφού τον παρέλαβε από την αρχή πολύ υποχείριο και μαθημένον να υπακούει στις γυναίκες».<sup>19</sup> Τα συμπόσια, οι βακχικές τελετές και οι ερωτικές περιπτώσεις των δύο ηρώων

<sup>15</sup> Πλωρίτης (2002) 248-249.

<sup>16</sup> Κοττ (1970), 172.

<sup>17</sup> Πλούταρχος, ό.π.

<sup>18</sup> Πλούταρχος, ό.π., 1297-1298.

<sup>19</sup> Πλούταρχος, ό.π., 1289.

συνοδεύονται από αιματηρούς πολέμους τόσο εθνικούς, όσο και δυναστικούς και εμφύλιους. Το δράμα της ιστορίας συμπίπτει με το σαιζπηρικό αλλά και το δράμα των δύο πρωταγωνιστών. Ο έρωτάς τους, όσο σφοδρός και να είναι, δεν τους απαλλάσσει από τον πόθο της κυριαρχίας, που μοιραία τώρα μεταφέρεται και μεταξύ τους. Αλλά η μανία αυτή αποδεικνύεται μοιραία και για τους δύο. Μάταια ο Αντώνιος θα προσπαθήσει να ελευθερωθεί από την Κλεοπάτρα επιστρέφοντας στη Ρώμη και παντρευόμενος την Οκταβία. Και η Κλεοπάτρα δεν θα μπορέσει να κρατήσει τον Αντώνιο και συγχρόνως την κυριαρχία της Αιγύπτου. Κάτι πρέπει ν' απαρνηθεί. Στο τέλος τα χάνουν όλα, εκτός, ίσως, από την αιώνια συμβίωση, αφού θα ταφούν κατά την επιθυμία τους σε κοινό τάφο. Ο Αντώνιος ηγάπα την ελληνίδα θεά του Νείλου και η Κλεοπάτρα τον κοσμοκράτορα ηγέτη. Μετά το Άκτιο τίποτα δεν είναι το ίδιο, ο νέος καίσαρας εξουσιάζει τα πάντα. Η Κλεοπάτρα θα εγκαταλείψει την μάχη στην πιο κρίσιμη έκβαση και ο Αντώνιος θα την ακολουθήσει. Είναι η πρώτη φορά που ο Αντώνιος θα την αποκαλέσει με το επαισχυντο επίθετο, *πού μ' έχεις οδηγήσει Αιγυπτία;*<sup>20</sup> Ωστόσο, ο Ρωμαίος έχει διαπράξει ύβριν και πρέπει να πληρώσει. Όπως υποστηρίζει ο μέχρι τότε, πιστός του, Αινόβαρος, *η λύσσα του έρωτα δεν έπρεπε να πνίξει το πολεμικό του μένος αυτή την κρίσιμη στιγμή που το ήμισυ του κόσμου χτυπιότανε με το άλλο ήμισυ.*<sup>21</sup> Η Κλεοπάτρα επιχειρώντας να σαγηνεύσει τον νέο κυρίαρχο της οικουμένης δηλώνει: *έτοιμη να αποθέσω την κορώνα μου στα χέρια του.*<sup>22</sup> Ο Αντώνιος, μη αντέχοντας την προδοσία, ξεσπάει: *ήσωνα πάντα άστατη, ρευστή,... σε βρήκα σα μια κρύα μπουκιά στου πεθαμένου Ιούλιου Καίσαρα το πιάτο, -όχι, όχι ήσωνα και αποφάι του παλαιού Πομπήιου.*<sup>23</sup> Ο Οκταβιανός σχεδιάζει να κοσμήσει με αυτήν τον θρίαμβό του, αλλά η αξιοπρέπεια της Πτολεμαίας βασίλισσας εξεγείρεται: *δεν θα ανορθώσουν την Κλεοπάτρα ως θέαμα στον όγλο που ωρύεται στην εξευτελισμένη Ρώμη.*<sup>24</sup> Σε μια ακόμη εκδήλωση αξιοθαύμαστης θεατρικής δεινότητας και μαντικής ικανότητας οραματίζεται και περιγράφει τον εξευτελισμό της στη Ρώμη: *κάποιοι φτηνοί θεατρίνοι θα παίζοννε τους ρόλους μας με αυτοσχεδιασμούς...κι εμένα θα με αναπαραστήσει ένα χυδαίο θηλυκωτό αγοράκι που θα στριγγλίζει, σα νά 'μωνα κάποια του δρόμου.*<sup>25</sup>

Αναπαριστώντας μια θεατρική σύμβαση της ελισαβετιανής εποχής, όπου τους γυναικίους ρόλους ερμήνευαν μικρά αγόρια, η σαιζπηρική ηρωίδα μάς μεταφέρει σε έναν μετα-θεατρικό χώρο, δείχνοντας εκτός των άλλων για μια ακόμη φορά τη θαυμαστή εξοικείωση του ποιητή με τον κόσμο της σκηνής<sup>26</sup> παράλληλα με την πρωτοποριακή χρήση του θεατρικού φαινομένου.<sup>27</sup> Έτσι, λοιπόν, η αινιγματική βασίλισσα λαμβάνει από τον

<sup>20</sup> Σαίξπηρ, (2000) 95.

<sup>21</sup> Ο.π., 98.

<sup>22</sup> Ο.π., 100.

<sup>23</sup> Ο.π., 101.

<sup>24</sup> Ο.π., 120.

<sup>25</sup> Ο.π., 124.

<sup>26</sup> Πλωρίτης, ό.π., 338-351.

<sup>27</sup> Τις τεχνικές του μεταθεάτρου, δηλ. την χρήση θεατρικών στοιχείων εντός του θεατρικού κειμένου με αποκορόφωμα το «θέατρο εν θεάτρω» χρησιμοποιεί κατά κόρον ο

ποιητή το μεγαλύτερο δώρο, αυτό του ενσαρκωτή της δικής του τέχνης, της τέχνης των τεχνών, της δραματικής, παραπέμποντας στον Πρόσπερο της *Τρικυμίας*.<sup>28</sup> Άλλωστε, την ίδια συναίσθηση της απελπισίας και της απόγνωσης που εκφράζει ο τελευταίος μονόλογος του ήρωα, ομολογεί λίγο πριν το τέλος και η Κλεοπάτρα: *απόγνωση ερημιά*, (σ. 118).

Η Κλεοπάτρα πεθαίνοντας ονειρεύεται την πρώτη της συνάντηση με τον Αντώνιο στον Κύδνο ποταμό και φεύγει αναγγέλλοντας την οριστική τους ένωση: «έρχομαι άντρα μου, είμαι φωτιά και αέρας».<sup>29</sup> Ίσως, οι τελευταίες αυτές λέξεις του αυτοπροσδιορισμού της είναι οι πιο κατάλληλες για να προσεγγίσουμε την ακατανόητη και άκρως ρευστή ταυτότητα της Πτολεμαίας βασίλισσας, η οποία μέχρι το τέλος παραμένει αινιγματική, πολύσημη και απρόβλεπτη. Απόλυτα ερωτευμένη στο πρώτο μισό του έργου, διακηρύσσει τολμηρά και απροκάλυπτα τον έρωτά της, αναπολεί την σαγήνη των ερωτικών σκηνών, ζηλεύει παθιασμένα την αντίζηλό της. Στη συνέχεια, φτάνει στο σημείο να διαπραγματεύεται με τον νικητή Οκταβιανό, ενώ έχει εγκαταλείψει τον Αντώνιο στο πιο κρίσιμο σημείο της αναμέτρησης. Οι διαρκείς ανατροπές και αντιφάσεις καλύπτονται ή και ερμηνεύονται από ένα μόνιμο χαρακτηριστικό της, το οποίο εμφανίζεται από την αρχή μέχρι το τέλος του έργου, τροφοδοτώντας τον θαυμασμό μας για την ίδια αλλά και τον δημιουργό της: την υποκριτική της δεινότητα.<sup>30</sup> Η υπερβολή, είτε λεκτική, είτε συναισθηματική, είτε κινητική, συνοδεύει την σκηνική της δράση, ενώ η προσποίηση και η υποκρισία είναι τόσο στενά συνυφασμένα με την προσωπικότητά της, ώστε να μην μπορούν να ξεχωρίσουν ούτε από την ίδια. Βιώνοντας λοιπόν την ζωή ως θέατρο, αποκτά το προνόμιο της πειθούς, μπερδεύοντας και εξουσιάζοντας:

*Αντώνιος: Ανθρώπινο μυαλό δεν συλλαμβάνει την ιδιοφυή της πανουργία.*

*Ανόβαρδος: Όχι, όχι κύριέ μου. Όλο το μέγα πάθος της γεννήθηκε από τον απόλυτο έρωτα... Δεν είν' ετούτο πανουργία. Κι αν είναι, οι λαίλαπες που εκτινάζει είναι εφάμιλλες μ' εκείνες του Διός.<sup>31</sup>*

Αναιρώντας διαρκώς η ίδια την ταυτότητά της, παρουσιάζεται ως υπερφυσικό όν, έχοντας την ικανότητα να μετατρέπει το απόλυτο κακό σε απόλυτο καλό:

*Ανόβαρδος: γιατί και τα πιο πρόστυχα πράγματα*

*Παίρνουν σ' αυτή άλλη μορφή, έτσι*

*Που κι ευσεβείς ιερείς την ευλογούν*

*Όταν προβάλλει την ασέλγηιά της, (74 σ.)*

---

Μεταμοντερνισμός. Ενδεικτικά παραπέμπουμε Abel (1963).

<sup>28</sup> Κροντήρη, ό.π., 61.

<sup>29</sup> *Αντώνιος και Κλεοπάτρα*, ό.π., 126.

<sup>30</sup> Κροντήρη, ό.π., 55-67.

<sup>31</sup> *Αντώνιος και Κλεοπάτρα*, ό.π., 57

Αλλά, εκεί που το θεατρικό της δαιμόνιο κορυφώνεται, είναι στην μεγαλειώδη τελετή της συνάντησής της με τον Αντώνιο στον ποταμό Κύδνο, την οποία έχει σκηνοθετήσει μέχρι την τελευταία της λεπτομέρεια, η ίδια *ξεπερνώντας κάθε απεικόνιση της Αφροδίτης*, (73) σύμφωνα με την περιγραφή του Αινόβαρου στον έκθαμβο Αγρίππα, ο οποίος αναφωνεί: *υπέροχη Αιγυπτία* (σ. 73) .

Αλλά, ούτε τον θάνατό της θα αφήσει στην τύχη, σκηνοθετώντας τον μέχρι την τελευταία του λεπτομέρεια και συνδέοντάς τον με το θεϊκό σύμβολο της Ανατολής: το φίδι του Νείλου.<sup>32</sup>

Ο Ιρλανδός Μπέρναρ Σω<sup>33</sup> έδωσε μια εντελώς διαφορετική εκδοχή της Πτολεμαίας βασίλισσας στο έργο *Καίσαρ και Κλεοπάτρα* που έγραψε το 1898, δημοσιεύτηκε το 1901,<sup>34</sup> και παραστάθηκε για πρώτη φορά, το 1906. Τα πλαίσια του διαλόγου με το σαιζπηρικό έργο ορίζονται από τον ίδιο τον συγγραφέα: «Ο Σαίξπηρ που γνώριζε τόσο καλά την ανθρώπινη αδυναμία, ποτέ δεν μπόρεσε να μάθει την δύναμη του καισαρικού είδους. Ο Καίσαρ του είναι μια ομολογημένη αποτυχία».<sup>35</sup> Πράγματι, ο Σω απογυμνώνει τους σαιζπηρικούς ήρωες από την αγλή του μύθου και μεταφέρει το κέντρο βάρους από τους έρωτες και την σαγήνη της βασίλισσας, στην πολιτική και το καθήκον του ηγεμόνα. Τα γεγονότα προηγούνται του σαιζπηρικού έργου και αφορούν την διαμονή του Ιούλιου Καίσαρα στη Ρώμη και την σχέση του με την Κλεοπάτρα. Το κριτικό πνεύμα του Shaw, χρησιμοποιώντας το παράδοξο ως κύριο μέσον<sup>36</sup> και πιστεύοντας ότι το ερωτικό πάθος δεν μπορεί να αποτελέσει τραγικό θέμα αλλά ταιριάζει απόλυτα στο σατιρικό πνεύμα,<sup>37</sup> το μετατρέπει σε μια πολύσημη κωμωδία, στην οποία ο βετεράνος στρατηγός Julius Caesar γίνεται ο μέντορας της έφηβης βασίλισσας της Αιγύπτου. Η πρώτη συνάντησή τους κάτω από το φεγγάρι της ερήμου και το αδηφάγο βλέμμα της σφίγγας θα οδηγήσει σε μια μετατόπιση στην πορεία της ιστορίας, καθώς η Κλεοπάτρα ξεπερνάει σταδιακά τη δειλία της για να γίνει αποφασισμένος παίκτης στο παιχνίδι της πολιτικής εξουσίας. Έτσι, όταν ο πιστός της ακόλουθος Ποθηνός, έκπληκτος θα διαπιστώσει την αιφνίδια και απροσδόκητη ωρίμανσή της, εκείνη γεμάτη θαυμασμό για τον Καίσαρα θα πει: *αν μιλούσες με τον καίσαρα έξη μήνες, θα είχες και συ αλλάξει*.<sup>38</sup>

Ο Σω έχει διεξοδικά αποδειξει ότι τα ηθικά κριτήρια του έργου

<sup>32</sup> Eli (2006), 1-17.

<sup>33</sup> Στην Ελλάδα, κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου, ο συγγραφέας γνωρίζει μια ενδιαφέρουσα αν και αντιφατική υποδοχή, κερδίζοντας από σημαντική μερίδα της ελληνικής διανοήσης το τίτλο του επαναστάτη. Γεωργοπούλου (2008), 41, 2009, 88-96.

<sup>34</sup> Η έκδοση αυτή είχε ως τίτλο *Three plays for Puritans*, (τρία έργα για πουριτανούς) και περιελάμβανε, επίσης, τα: *The devil Disciple* (ο μαθητής του διαβόλου), *Captain Brassbound's Conversion* (ο προσηλυτισμός του καπετάνιου Μπρασμπάουντ) και μία εισαγωγή με τίτλο *Why for puritans?* (Γιατί για τους πουριτανούς;).

<sup>35</sup> Μπέρναρ Σω (1951), 17.

<sup>36</sup> Brockett (1968), 436-437.

<sup>37</sup> Shaw (1960), 2.

<sup>38</sup> Shaw (1960), 90. Παραθέτουμε το πρωτότυπο κείμενο: *POTHINUS (studying her gravely). Cleopatra: what they tell me is true. You are changed. CLEOPATRA. Do you speak with Caesar every day for six months: and YOU will be changed.*

είναι αντιμελοδραματικά και ως εκ τούτου, αντιερωτικά, για τον λόγο αυτό ανταποκρίνεται στην ιδεολογία των Πουριτανών,<sup>39</sup> σύμφωνα με τον υπότιτλο της πρώτης έκδοσης. Ο ιρλανδός συγγραφέας προβάλλει τον αδιάφθορο Ιούλιο Καίσαρα ως πρότυπο ηγεμόνα και αντιπαραθέτει τη δεισιδαιμονία, βαρβαρότητα και μαλθακότητα της Ανατολής στον ορθολογισμό, την επιείκεια και εργατικότητα της Δύσης. Ο Σω, στον αντίποδα της παράδοσης που θέλει τον Καίσαρα να γοητεύεται από την Κλεοπάτρα, προβάλλει τον ρωμαίο ηγέτη, πιστό στα ρωμαϊκά ήθη, να τοποθετεί υπεράνω της τέχνης και του έρωτα το καθήκον προς την πατρίδα. Ωστόσο, η μυθοπλασία έχει τα όριά της: Στο όνομα της ηθικής και σατιρικής οπτικής του, ο Σω αγνοεί συνειδητά ή ασυνείδητα την καταγωγή της Κλεοπάτρας από τους Πτολεμαίους και τη σχέση της με τον Μέγα Αλέξανδρο, και την παρουσιάζει εντελώς μονόπλευρα ως δεισιδαίμονα Αιγυπτία.<sup>40</sup>

Ο Έλληνας Τιμολέων Αμπελάς, συγγραφέας πολυγραφότατος και άνισος ως προς την ποιότητα, επιλέγει την ελληνιστική και ρωμαϊκή περίοδο ως πηγές των ιστορικών του δραμάτων, επιλογή όχι συνηθισμένη στους ομοτέχνους του, που προτιμούν σαφώς την αρχαιότητα και τη σύγχρονη ιστορία.<sup>41</sup> Το πρόσωπο της Κλεοπάτρας απασχόλησε ιδιαίτερα τον Αμπελά, όπως δείχνουν οι τρεις γραφές του έργου.<sup>42</sup> Η πρώτη εκδοχή της τραγωδίας σε έμμετρη πεντάπρακτη δομή<sup>43</sup> βραβεύτηκε στον διαγωνισμό του Παρνασσού το 1876,<sup>44</sup> χάθηκε στις διαρκείς μετακινήσεις που επέβαλλε στο συγγραφέα του το δικαστικό επάγγελμα. Δεύτερο έμμετρο ομόθεμο έργο απέσπασε το δεύτερο βραβείο στον Παντελίδειο δραματικό διαγωνισμό το 1906.<sup>45</sup> Στην κρίση της επιτροπής τονίζεται η θεατρικότητα και η δυνατότητα της από σκηνής απόδοσης.<sup>46</sup> Το 1916, εκδίδει την τρίτη εκδοχή τετράπρακτη τραγωδία σε πεζό λόγο με εκτεταμένη σχετική ιστορική εισαγωγή από την οποία και τα αποσπάσματα που παραθέτουμε. Όπως τονίζει, επιχειρεί να αποκαταστήσει την ελληνίδα βασίλισσα, που η επίσημη ελληνική ιστοριογραφία έχει αδικήσει παρουσιάζοντάς την ως ερωμένη των δύο ρωμαίων καισάρων. Ο ίδιος εστιάζει στην ελληνική της καταγωγή και την απόλυτα συνειδητή πολιτική της δράση ως διάδοχος και συνεχιστής των σχεδίων του Μ. Αλεξάνδρου για

<sup>39</sup> Bentley, (1967), 78.

<sup>40</sup> Την ιστορική αυτή παραποίηση παράλληλα με τον υπερβολικό λογοκεντρισμό του συγγραφέα κατακρίνει ο Μ. Καραγάτσης στην κριτική του για την παράσταση του Εθνικού θεάτρου το 195, Καραγάτσης (1951), 243-244.

<sup>41</sup> Ταμπάκη (2002) 120-126 Γεωργοπούλου (2016) 425-434. [www.theatre.uoa.gr/fileadmin/theatre.uoa.gr/uploads/E...](http://www.theatre.uoa.gr/fileadmin/theatre.uoa.gr/uploads/E...) [15.11.2017]

<sup>42</sup> Χατζηπανταζής (2006) 414.

<sup>43</sup> Στην μορφή αυτή σύμφωνα με τον Θ. Χατζηπανταζή θα πρέπει να παίχτηκε στην Σύρο στις 23.1.1874 από τον θίασο Σούτσα-Αρνιωτάκη, Χατζηπανταζής, (2002), 900. Σημειώνουμε ότι την πληροφορία αυτή καταγράφει για πρώτη φορά ο Λάσκαρης (1939), 141.

<sup>44</sup> Πετράκου (1999), 242.

<sup>45</sup> Πετράκου, ό.π.

<sup>46</sup> Αμπελάς (1916), 83.



την ενοποίηση της οικουμένης.<sup>47</sup>

Ο Αμπελάς τοποθετεί την δράση μετά την ναυμαχία στο Άκτιο και την ήττα του Αντώνιου και της Κλεοπάτρας. Ο ρωμαίος στρατηγός Αντώνιος απογοητευμένος έχει αποσυρθεί στο νησί Φάρο στο λιμάνι της Αλεξάνδρειας αυτονομαζόμενος Τίμων ο μισάνθρωπος, στοιχείο το οποίο αναφέρει ο Πλούταρχος στον *Βίο του Αντωνίου*.<sup>48</sup> Αρνείται πεισματικά να δει την Κλεοπάτρα, επειδή πιστεύει ότι τον πρόδωσε στη ναυμαχία. Η βασίλισσα, ωστόσο, παραβιάζει το άσυλο και εισβάλλει στο ησυχαστήριο του Αντώνιου, ο οποίος την αποκαλεί οργισμένος *σειρήνα του Νείλου*, (σ. 95). Εντελώς ήρεμη η Κλεοπάτρα, χρησιμοποιώντας την ευστροφία και την ρητορική της δεινότητα, θα καταφέρει να μεταπείσει τον αθεράπευτα ζηλιάρη Αντώνιο, που βλέπει να κινδυνεύει από τον νεαρό Οκταβιανό: *Μόνο σ' η νέα Ίσις και θεά ηδύνασο να μ' ανασήρξω από τον λήθαργο*, (σ. 102). Δηλώνοντας την απόλυτη υποταγή του της υπόσχεται: *πεζός θα συνοδεύσω το φορείόν της θεάς μου ΎΣΙΔΟΣ*» και στη συνέχεια εξομολογείται με πάθος τον απόλυτο έρωτά του: *Είμαι δια σε ο Αντώνιος. Έζησα και αποθνήσκω μόνο δια σε*, (σ. 130). Ο Αμπελάς επινοεί την -πετυχημένη από δραματουργική άποψη- συνάντηση της Κλεοπάτρας με την Ρωμαία σύζυγο του Αντώνιου, την Οκταβία, χωρίς όμως να κατορθώσει να της αποδώσει την ανάλογη δραματική πνοή. Η θριαμβευτική και θεατρικότερη είσοδος των δύο εραστών στην Αλεξάνδρεια με τον Αντώνιο να υποβαστάζει το φορείο της Κλεοπάτρας, παραπέμπει στους καιρούς των πρώτων ερώτων τους. Ακολουθεί η τελευταία απεγνωσμένη προσπάθεια να αντιμετωπιστεί ο Οκταβιανός, που οδηγεί στην αυτοκτονία του Αντώνιου. Η Κλεοπάτρα θα θρηνήσει γοερά τον Αντώνιο, ωστόσο γρήγορα αποκτά την αυτοκυριαρχία της και προτάσσει το καθήκον της ως τελευταία Πτολεμαία: *η κήδευσις του Μάρκου Αντωνίου δεν είναι και κηδεία του βασιλείου των ΠΤΟΛΕΜΑΙΩΝ*, (σ.135). Στη συνάντησή της με τον Οκταβιανό αναδεικνύεται το σθένος, η ευφυΐα, η ευφράδεια, κυρίως όμως η πολιτική της συγκρότηση και το πολιτικό της όραμα: *Ούτε είναι δυνατόν να συγκρατήται εθνική ενότης μεταξύ λαών πολλών, αν δεν υπάρχουν δεσμοί κοινών αγώνων, γλώσσης, ιστορίας*, (σ.142).

Εμφανής και συχνά άτεχνα εμβόλιμη η απόπειρα του Αμπελά να εξάρει την υπεροχή του ελληνισμού έναντι της Ρώμης βάζει τον Άρειο, Έλληνα σοφό και φίλο της Κλεοπάτρας να διακηρύσσει: *εις μάτην αγωνίζεται η Ρώμη να εκρωμαίσει χώρας ανηκούσας απ' αίωνων εις το γένος των Ελλήνων*, (σ.128).

### **Συνοψίζοντας:**

Ο Σαίξπηρ δραματοποιεί την ερωτική σχέση δύο ηγετών στη δύση του αρχαίου κόσμου, αναδεικνύοντας για μια ακόμη φορά την πολύμορφη και παντοδύναμη σχέση έρωτα και πολιτικής, ο πολιτικοποιημένος και σοσιαλιστής<sup>49</sup> φιλόσοφος και ριζοσπάστης Σω, στον αντίποδα της σαιξπηρικής

<sup>47</sup> Αμπελάς, ό.π., 5.

<sup>48</sup> Πλούταρχος, ό.π., 1325.

<sup>49</sup> Ο Σω ήταν βασικό στέλεχος της Φαβιανής Εταιρείας (Fabian Society) που ιδρύθηκε

θεώρησης, απογυμνώνοντας την Κλεοπάτρα από το ρομαντικό προσωπείο της, αποδεικνύει για μια ακόμη φορά ότι στόχος των ιστορικών δραμάτων του είναι ο έλεγχος και όχι η αποτύπωση της ιστορίας και η αποκάλυψη του ηθικού υποβάθρου των ανθρώπινων πράξεων. Καταθέτει, έτσι, μια ακόμη «εικονοκλαστική διαμαρτυρία του ρασιοναλιστικού πνεύματος».<sup>50</sup> Τέλος η Κλεοπάτρα του Αμπελά στον αντίποδα εκείνης του Σω ελληνίδα, πολιτικός, διανοούμενη, καλλιτέχνης, ανθρώπινη, μητέρα, μια απόπειρα θεοποίησης, συχνά υπερβολικά άτεχνη, εντάσσεται στα εθνικιστικά οράματα του συγγραφέα.<sup>51</sup>

Αν θελήσουμε να αποδώσουμε ένα κύριο χαρακτηριστικό στην Κλεοπάτρα, ίσως επιλέγοντας το ηθοποιός θα ήταν το καταλληλότερο: εξαιρετική διοργανώτρια μεγαλοπρεπών θεαμάτων, σκηνοθετεί μέχρι την τελευταία λεπτομέρεια και τον θάνατό της, έναν θάνατο απόλυτα ταριαστό «στην αμίμητη βασίλισσα», όπως ή ίδια αποκαλούσε τον εαυτό της. Τη θεατρικότητα αυτή, ως το απόλυτο θέατρο αλλά και το απόλυτο φέμα της ιστορίας, αποτύπωσε με ενάργεια και πλαστικότητα ένας άλλος ηδονιστής Αλεξανδρινός «στους Αλεξανδρινούς βασιλείς» του:

*Μαζεύτηκαν οι ΑΛΕΞΑΝΔΡΙΝΟΙ ΝΑ ΔΟΥΝ της Κλεοπάτρας τα παιδιά,  
Τον Καισαρίωνα και τα μικρά του αδέρφια,  
Αλέξανδρο και Πτολεμαίο.  
Που πρώτη φορά τα βγάζαν έξω στο Γυμνάσιο  
Εκεί να τα κηρύζουν βασιλείς,  
Μες τη λαμπρή παράταξη των στρατιωτών..  
Κ' οι Αλεξανδρινοί έτρεχαν πια στην εορτή.  
Κι ενθουσιάζοντας, κι επευφημούσαν  
...ροητευμένοι με το ωραίο θέαμα,-  
Μ' όλο που βέβαια ήξευραν τι άξιζαν αυτά-  
Τι κούφια λόγια ήσανε αυτές οι βασιλείες.*

Μετά τον θάνατό των δύο εραστών, τελειώνει η ελληνιστική ιστορία και μαζί δύνει οριστικά ο αρχαίος κόσμος. Τριάντα χρόνια αργότερα, στη βασιλεία του νικητή Οκταβιανού, ένας νέος κοσμοκράτορας όχι με τα όπλα αυτή τη φορά, θα κυριαρχήσει στον κόσμο. Είμαστε πια, μετά Χριστόν.

στην Αγγλία το 1884 και υποστήριζε τον σοσιαλισμό. Το κείμενό του, *Essays on Fabian Socialism* (1889) έγινε το κύριο μέσον προώθησης των απόψεων της Εταιρείας, Σω (1993) 232. Για την δράση του αυτή βλ. Holmoud (1997): 321-325.

<sup>50</sup> Τερζάκης, (1989), ό.π., 169.

<sup>51</sup> Στο ίδιο πνεύμα σύνδεσης του Ρομαντικού Κλασικισμού με την Μεγάλη Ιδέα κινείται και ο *Ιουλιανός ο παραβάτης* του Κλ. Ραγκαβίη, Χατζηπανταζής (2006) ό.π., 112-113.



### Βιβλιογραφία

- Αμπελάς, Τιμ. (1916): *Κλεοπάτρα*, εν Αθήναις.
- Abel, L. (1963): *Metatheatre: A new view of dramatic form*, Hill and Wang, Νέα Υόρκη.
- Beard, M. (2015): *Spor. A history of ancient Rome*, Great Britain.
- Bentley, E. (1967): *Bernard Shaw, Plays for puritans*, London.
- Brockett, O. (1968): «The independent theatre and realism in England», *History of the theatre*, Allyn and Bacon, United States of America, 1968, 436-437.
- Γεωργοπούλου, Β. (2008, 2009): *Η θεατρική κριτική στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, τόμ. Α', Β', Αθήνα.
- Γεωργοπούλου, Β. (2016): «Το πρόσωπο του Νέρωνα στην ελληνική δραματουργία του 19ου αιώνα», στον τόμο *Ελληνικότητα και ετερότητα: Πολιτισμικές διαμεσολαβήσεις και εθνικός χαρακτήρας στον 19ο αιώνα*, τ. Β', Πρακτικά Συμποσίου, επιμ.: Άννα Ταμπάκη και Ουρανία Πολυκανδριώτη, Αθήνα, 425-434. [www.theatre.uoa.gr/fileadmin/theatre.uoa.gr/uploads/E](http://www.theatre.uoa.gr/fileadmin/theatre.uoa.gr/uploads/E). [15.11.2017]
- Cook, C. (1996): «The fatal Cleopatra» στον τόμο *Shakespearean Tragedy and Cender*, ed. S.N. Garner and M. Sprengnether, Indianapolis, 241-267
- Eli, A. (2006): «Cleopatra's Corpse: Motivation for Cleopatra's Suicide in the Ancient Texts», *Studies in Mediterranean Antiquity and Classics*, 1, (Imperial Women) 1-17.
- Hamer, M. (1993): *Signs of Cleopatra: History, Politics, Representation*. London and New York.
- Holroyd, M. (1997): «Fabian bedfellows», *Bernard Shaw*, Great Britain, 321-325.
- Καραγάτσης, Μ. «Καίσαρ και Κλεοπάτρα», *Βραδυνή*, 22-12-1951. (αναδημοσίευση, *Κριτική θεάτρου*, επιμ. Ιωσ. Βιβιλάκης, Αθήνα 1999, 243-245).
- Κάσσιος, Δ.: *Ρωμαϊκή Ιστορία*, βιβλία 49, 50 και 51, [tps://el.wikisource.org/wiki](https://el.wikisource.org/wiki), [18.11.2017].
- Kermode, F. (2011): «Τα θεατρικά έργα στη “Σφαίρα”», *Όλος ο κόσμος μια σκηνή. Η εποχή του Σαίξπηρ*, μετ. Λήδα Φιλιπποπούλου, Αθήνα, 208-213.
- Κόττ, Γ. (1970): *Σαίξπηρ ο σύγχρονός μας*, μετ. Αλέξ. Κοτζιά, Αθήνα.
- Κροντήρη, Τ. (2000): *Ουίλλιαμ Σαίξπηρ, Αντώνιος και Κλεοπάτρα*, κριτικές προσεγγίσεις, Θεσσαλονίκη.

- Λάσκαρης, Ν. (1939): *Ιστορία του Νεοελληνικού θεάτρου*, τόμος Β, ' Αθήνα.
- Μιχαλόπουλος, Α. Μιχαλόπουλος. Χ. (2015): *Ρωμαϊκή λυρική ποίηση, Οράτιος Ωδές*, Ελληνικά Ακαδημαϊκά Ηλεκτρονικά Συγγράμματα και Βοηθήματα, Αθήνα. (www.kallipos.gr).
- Πετράκου, Κ. (1999): *Οι θεατρικοί διαγωνισμοί, 1870-1925*, Αθήνα .
- Πλούταρχος, (1954): *Βίοι Παράλληλοι*, τόμ. Β', επιμ. Ανδρ. Ι. Πουρνάρα, εν Αθήναις.
- Πλωρίτης, Μ. (2002): *Ο πολιτικός Σαίξπηρ. Η τραγωδία της εξουσίας*, Αθήνα.
- Pomeroy, S.(1984): *Women in Hellenistic Egypt: from Alexander to Cleopatra*, New York.
- Προπέρτιος: Βιβλίο 3, ελεγεία 11, <http://www.thelatinlibrary.com/prop3.html#11>, [17.11.2017].
- Σαίξπηρ, (2000): *Αντώνιος και Κλεοπάτρα*, μετ. Σπ. Ευαγγελάτος, Αθήνα.
- Schwentzel, Christian-Georges (1999): *Cléopâtre*, Presses Universitaires de France, Paris, μετ. Γιώργος Βλονταρτζίκ, Αθήνα.
- Shaw, George Bernard (1960): *Caesar and Cleopatra*, London.
- (1993): *Η πεμπτουσία του Ιψενισμού*, μετ. Γ. Χριστογιάννης, Αθήνα-Γιάννινα.
- Ταμπάκη, Ά. (2002): «Η χρήση του ιστορικού μύθου στη δραματουργία του 19ου αιώνα», στον τόμο *Η Νεοελληνική δραματουργία και οι δυτικές της επιδράσεις*, (18ος-19ος αι.), Αθήνα, 120-126.
- Τερζάκης, Άγγ. (1989): *Πριν από την Αυλαία*, Αθήνα.
- Walker, S.· Higgs, P. (2001): *Cleopatra of Egypt, From History to Myth*.
- Wyke, M. (1992): "Augustan Cleopatras: Female Power and Poetic Authority," in *Roman Poetry and Propaganda in the Age of Augustus* ed. Powell A, London.
- (2002), *The Roman Mistress: Ancient and Modern Representations*. New York.
- Χατζηπανταζής, Θ. (2002): *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβειως*, τόμ. Α2, *Παράρτημα 1828-1875*, Ηράκλειο.
- (2006), *Το ελληνικό ιστορικό δράμα*, Ηράκλειο.

Ο Βαυαρός ως «άλλος» στου Όθωνα τα χρόνια μέσα  
από τα μάτια του Μ. Χουρμούζη: εθνικός εχθρός;

The Bavarian as the “other” in Otto’s era through  
the eyes of M. Chourmouzis: a national enemy?

**Κυριακή Πετράκου**

Καθηγήτρια  
Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών  
Τμήμα Θεατρικών Σπουδών

**Kiriaki Petratou**

Professor  
National and Kapodistrian University of Athens  
Department of Theatre Studies



## Abstract

M. Chourmouzis (1804-1882), a fighter in the Greek Revolution of 1821, an officer, politician, journalist and playwright, wrote a number of comedies, all of them socially critical and some of them obviously political. The latter ones were staged only in the 20<sup>th</sup> century and they were positively received, even acclaimed by the critics and the audiences. His play entitled *The adventurer* is being analyzed and investigated in this paper. Its dramatic axis is a historical personality, a Bavarian general who came to Greece at first as a Philhellene, then as member of king Otto's Regency, during which he was Minister of the Army. Chourmouzis met him personally and in his articles as well as in the above mentioned play holds him responsible for many failings in the public life of Greece, presenting him more or less as a national enemy. All foreign officials are being condemned and castigated in his person. The dramatic text is being compared to the relative newspaper articles by Chourmouzis, together with the more objective interpretations and evaluations of historians and contemporary theatre critics.

**Λέξεις-κλειδιά:** Αντιβασιλεία επί Όθωνος, πολιτική κωμωδία, συγγραφέας αγωνιστής της Επανάστασης, κριτική εξουσίας, τυχάρπαστοι ξένοι αξιωματούχοι

**Keywords:** Regency during king Otto's reign, political comedy, playwright a fighter of the Revolution, criticism of dominion, foreign officials who are really adventurers

Ο Μ. (Μιχαήλ ή Μιλτιάδης) Χουρμούζης (1804-1882) υπήρξε αγωνιστής της Επανάστασης, αξιωματικός του στρατού, δημοσιογράφος, συγγραφέας κωμωδιών και άλλων έργων, αξιωματικός της χωροφυλακής, βουλευτής Φθιώτιδος (1851).<sup>1</sup> Στα θεατρικά έργα του είναι εμφανείς οι επιδράσεις των έργων του Μολιέρου και του Γκολντόνι αλλά και το πνεύμα του Διαφωτισμού, όπως άλλωστε σε όλη σχεδόν την κωμωδιογραφία του 19<sup>ου</sup> αιώνα.<sup>2</sup> Εξέδωσε πρώτα τον *Λεπρέντη*,<sup>3</sup> κωμωδία που γνώρισε σύντομα τη σκηνική της παρουσίαση, και κατόπιν τις δύο πολιτικές κωμωδίες του, τον *Τυχοδιώκτη* και τον *Υπάλληλο*, προτού επιστρέψει οριστικά στην κωμωδία ηθών.

Το 1834, ζώντας ακόμα στο Ναύπλιο, έναν χρόνο προτού στραφεί στη δραματογραφία, δημοσιεύει αντιβαυαρικά άρθρα και επιφυλλίδες σε διαλογική μορφή,<sup>4</sup> όπου, σε χιουμοριστικό τόνο εναλλασσόμενο με σοβαρό, στηλιτεύει τα τρωτά της διακυβέρνησης από τη βαυαρική Αντιβασιλεία και εν γένει το ότι η χώρα έχει ξένη κυβέρνηση στην οποία δεν συμμετέχουν οι Έλληνες, και μάλιστα αυτοί που με ανυπολόγιστες θυσίες έκαναν το απίστευτο κατόρθωμα, να νικήσουν μια πανίσχυρη αυτοκρατορία. Βασική παθολογία της δημόσιας ζωής θεωρεί την άχρηστη γραφειοκρατία, που ως θεμελιώδης δομή της κρατικής μηχανής, προκαλεί τη δυσλειτουργία της μάλλον παρά το αντίθετο. Εμμέσως πλην σαφώς και αυτή την ερμηνεύει ως συνέπεια της αναρμοδιότητας, της ανικανότητας, αλλά και της απροθυμίας των ξένων αξιωματούχων να προωθήσουν τη δημιουργία σωστών δομών για την ομαλή μετάβαση της χώρας από τη στοιχειώδη στην ανεπτυγμένη πολιτική, κοινωνική και οικονομική ζωή. Κατόπιν αρχίζει να γράφει και να τυπώνει τις κωμωδίες του. Τα θέματα της δεύτερης και της τρίτης είναι ακριβώς αυτά των διαλόγων και ο στόχος του σκώμματος οι Βαυαροί και οι κρατικοδίαιτοι άχρηστοι υπάλληλοι, πληγή του ελληνικού δημοσίου και εμπόδια στη δράση ίσως άλλων πιο άξιων και φιλόπονων ανθρώπων που θα μπορούσαν να προσφέρουν στο έθνος τους.

Τυπώνει το 1835 τον *Τυχοδιώκτη* του και για να μην υπάρξει αμφιβολία για την ταυτότητα του κεντρικού θεατρικού προσώπου του, στην πρώτη σελίδα αναγράφει ειρωνικά και διφορούμενα «προς τον εξοχώτατον στρατηγόν κύριον ...δεκ, τον *Τυχοδιώκτην* αφιερώνει ευγνωμοσύνης ένεκα ο Χουρμούζης».<sup>5</sup> Εννοεί βέβαια τον Karl Wilhelm von Heideck, το ένα εκ των τριών μελών της Αντιβασιλείας, ξεκαθαρίζοντας στον πρόλογο ότι ακριβώς αυτός είναι ο Τυχοδιώκτης. Η άποψή του είναι ότι οι Έλληνες θα υπηρετούσαν την πατρίδα τους και τον θρόνο χωρίς να χρειάζονται τους κατοίκους της Βαυαρίας, πλην ελαχίστων, που ορισμένοι πιστεύουν ότι είναι αναγκαίοι, όχι όμως και ο ίδιος. Ειδικά ο Άιδεκ, όταν διορίστηκε μέλος της

<sup>1</sup> Λιγνάδης, Τ. (1986).

<sup>2</sup> Ταμπάκη, Α. (2002)· Χατζηπανταζής, Θ. (2004).

<sup>3</sup> Χουρμούζης, Μ. (1835α).

<sup>4</sup> Χουρμούζης, Μ. (1838).

<sup>5</sup> Χουρμούζης, Μ. (1835β).

Αντιβασιλείας, φέρεται να είχε ότι γνωρίζει κάλλιστα τους Έλληνες: είναι άνθρωποι που πρέπει να διοικηθούν με σιδηρά ράβδο και με δύο χιλιάδες Βαυαρούς θα μπορούσε να τους καθυποτάξει. Αυτός και ο Χουρμούζης είχαν και προσωπικές διαφορές.

Αλλά ας δούμε την πλοκή του έργου, που είναι μάλλον παράταξη επεισοδίων παρά ιστορία. Η απαξίωση του Τυχοδιώκτη έρχεται στην πρώτη πράξη και πρώτη σκηνή, όπου ο Δανίλης, ο υπηρέτης του, τον αδειάζει κανονικά: είναι τεμπέλης, ηλίθιος και φιλοχρήματος. Ο Τυχοδιώκτης ζυπνάζει επί τέλους και ακούει τη δική του πλευρά: «*αυτοί οι άνθρωποι*» δεν ξέρουν τι θα πει ευγνωμοσύνη και χαρακτήρας. Γιατί άφησε την πατρίδα του και, με τόσες ταλαιπωρίες και κινδύνους, να έρθει *«εις αυτό το βάρβαρον και αγάριστον έθνος διά να τους μεταδώσω τα φώτα και τας μαθήσεις μου και αυτοί να φωνάζουν και να παραπονούνται»*. Είναι ανιδιοτελής, αρκούμενος στις 500 δρχ. του μισθού του και τις 300 του επιμισθίου του (μάλλον αστρονομικό ποσό σε σύγκριση με το εισόδημα του μέσου Έλληνα της εποχής), εργάζεται αδιαμαρτύρητα δύο ή τρεις ώρες κάθε μέρα κάνοντας βόλτες, χορεύει οκτώ ώρες κάθε βράδυ και δεν μιμείται την αδράνεια των αυτοχθόνων, που απομακρυσμένοι λόγω αναξιοσύνης από την υπηρεσία, περιφέρονται πεινασμένοι και απαθείς ζητώντας ελεημοσύνη. Ακολουθούν σκηνές όπου τα συμπυκνωμένα στοιχεία αναλύονται με συγκεκριμένα παραδείγματα, παρουσιάζοντας τον Τυχοδιώκτη να τρώει και να πίνει άπληστα, να λέει ένα σωρό παράλογα πράγματα για να δικαιολογήσει την οκνηρία του, και να υποδέχεται μερικά ντόπια κουμάσια που του ζητούν ρουσφέτια τα οποία δεν έχει αντίρρηση να ικανοποιήσει. Πηγαίνει να πολιορκήσει την Καλλιόπη, εκείνη όμως τον αποφεύγει τεχνηέντως. Ο Θρασύβουλος τον καλεί σε μονομαχία. Στον φίλο του Θρασύβουλο, Λυσίμαχο, που έρχεται ως μάρτυρας, με ανεπίγνωστη αφέλεια εξομολογείται ότι στον τόπο του πεινούσε και αγνοούσε τη στρατιωτική τέχνη, αλλά εκπαιδεύτηκε από κάτι άσχετους και τώρα αν τύχει πόλεμος ξέρει και να διοικήσει τους στρατιώτες και να νικήσει τον εχθρό. Προσπαθεί να αποφύγει τη μονομαχία, ο Θρασύβουλος όμως είναι ανυποχώρητος, οπότε *«του παίρνει το παρντόν»* ο Τυχοδιώκτης και τον καλεί μάλιστα σε γεύμα. Στο μεταξύ έχει αναλάβει να εκπονήσει μελέτες-σχέδια, ένα για πόλη και ένα για στρατώνια (*«καζάρμα»*). Όπως θα ήταν αυτονόητο, δεν ξέρει τίποτα γι' αυτά τα πράγματα. Φαίνεται ωστόσο πως η υπηρεσία του Τυχοδιώκτη, προφανώς αποτελούμενη από ομοειδή άτομα, ενθουσιάστηκε με τα σχέδιά του και του ανέθεσε να σχεδιάσει και ένα καράβι, κινδυνεύοντας να πάθει υπερκόπωση. Έρχονται διάφοροι επιτήδειοι που μιλούν τοπικές διαλέκτους και του αποσπούν χρήματα με υποσχέσεις, ενώ η Καλλιόπη τον δουλεύει και τα βρίσκει με τον Θρασύβουλο. Οι διάφοροι τον εμπλέκουν ακόμα περισσότερο με τις κουτοπονηρίες τους, που όμως πιάνουν στον πιο κουτό Τυχοδιώκτη, τον μαρκάρουν σε ένα πλοίο εκόντα άκοντα και τον στέλνουν στον αγύριστο τραγουδώντας εν χορώ.

Στο επόμενο έργο του τον επόμενο χρόνο ο Χουρμούζης δεν θεωρεί ότι έχει εξαντλήσει τα πολιτικά θέματά του και εστιάζει στον άλλο άξονα της

κακοδαιμονίας της δημόσιας ζωής με τις βαριές επιπτώσεις στην ιδιωτική: τη γραφειοκρατία ή μάλλον την υπαλληλοκρατία. Είναι *Ο υπάλληλος*,<sup>6</sup> ο οποίος εδώ αντίθετα από τον Βαυαρό που ονομάζεται αντιπροσωπευτικά και συμβολικά Τυχοδιώκτης, έχει όνομα, Ολυμπιάδης. Ενδεχομένως υποδηλώνεται κάποιου είδους άθλημα όπου αυτός (επι)βραβεύεται: της οκνηρίας, της αμορφωσίας, της ανευθυνότητας και πάνω από όλα της κατάχρησης, του ρουσφετιού και της μίζας. Στον πρόλογο<sup>7</sup> ομολογεί ότι στον *Τυχοδιώκτη* έγραψε μερικές υπερβολές παρασυρμένος από τη δίκαιη αγανάκτησή του κατά των Βαυαρών. Εντούτοις αναφέρει ονομαστικά τους επιφανέστερους και αχρειότερους εξ αυτών, μαζί με ορισμένα καμώματά τους που έτυχε να υποπέσουν στην άμεση αντίληψή του. Ερεθίστηκε όταν θυμήθηκε «αυτούς τους ευλογημένους τους Καμαράτους». Μεταξύ των στρατιωτικών Βαυαρών που έλαβαν «άμεσον ενέργειαν εις τα έξοχα υπουργήματα», διακρίνονταν ο Σχμαλτζ, ο κ. Λεσσούρος, και οι Κάστωρ και Πολυδεύκης δίδυμοι Λύτερ και Μπραντ. Ο Σχμαλτζ (γραμματεὺς των στρατιωτικών) είναι αγαθότερος και συμπαθητικότερος από τους άλλους Βαυαρούς αλλά βραδύς στις σκέψεις και στις αποφάσεις του. Ο δεύτερος (ο Λεσσούρος) στην αρχή έδειξε φιλελληνισμό (εκτός αν ήταν υποκρισία), αλλά γρήγορα μεταστράφηκε και έγινε «εις άκρον μισέλλην και εις άκρον φιλοβαυαρός».<sup>8</sup> Τεκμηριώνει με παραδείγματα της σκληρής και ανέντιμης στάσης του προς τους έλληνες αγωνιστές. Πλούτισε και γέμισε διακρίσεις και παράσημα άνευ αντικρίσματος, ενώ έγινε περίπου γελοίος με την ζιपाσιά του, αν δεν αγανακτούσε κανείς με την αισχροκέρδειά του. Οι ανωτέρω «δίδυμοι» ήταν λοχαγοί όταν ήρθαν στην Ελλάδα και αμέσως έγιναν ταγματάρχες και συνταγματάρχες με τους ανάλογους μισθούς, ο δε Έιδεκ ισχυριζόταν ότι ήταν μισθοί λοχαγού, «Εϊδεκίστικη πολιτική». Ο Λύτερ ανέλαβε τη διοίκηση του πυροβολικού και τη φρουραρχία του Ναυπλίου, έχοντας πείσει τον Έιδεκ ότι ήξερε σχεδόν τα πάντα ενώ κανένας άλλος, και ιδίως Έλληνας, δεν ήξερε τίποτα. Τελικά έγινε ανώτερος φρουραρχος Αθηνών με ακόμα υψηλότερες βλέψεις, που δεν ικανοποιήθηκαν και ευτυχώς παραιτήθηκε. Ακολουθεί ανέκδοτο για τα έργα και τις ημέρες του Λύτερ, όταν συνέπεσε με τον Χουρμούζη στο Ναύπλιο, που τον δείχνει ανίκανο και γελοίο. Ο Μπραντ μισούσε και αποστρεφόταν τους Έλληνες, αντιθέτως όμως λάτρευε τα χρήματά τους. Έλεγε ασύστολα φέματα για να δικαιολογήσει τα καμώματά του. Αναρωτιέται ο Χουρμούζης μήπως ήταν «απόσπασμα μυστικού σχεδίου» να αναλάβουν αυτοί οι δύο διαδοχικά τη φρουραρχία του Ναυπλίου και να ελαφρώσουν «το δυστυχές ταμείον μας από κάμποσες χιλιάδες δραχμίτζες».<sup>9</sup> Ολοκληρώνει αναφέροντας τον «παραφέντη» (=ο αντικαταστάτης του αφέντη) του Έιδεκ, έναν «Κάνθαρο», ο οποίος τον κατηγορήσε (τον Χουρμούζη) ότι μέχρι πρότινος ήταν με τους Τούρκους και επομένως δεν έχει δικαίωμα στην Ελλάδα. Τέλος πάντων οι «παράσιτοι και

<sup>6</sup> Χουρμούζης, Μ. (1836).

<sup>7</sup> Ο.π., 19.

<sup>8</sup> Ο.π., 20.

<sup>9</sup> Ο.π., 26.



τα τζιράκια του Έιδεκ είναι ουτιδανοί και ανανδροί», και όφειλε να ξέρει ότι στις σχέσεις του με τους Τούρκους, έσωσε περισσότερους από τον θάνατο από όσους εκείνος έστειλε στη γκιλοτίνα, το δώρο στην Ελλάδα του μεγάλου «Παραφέντη» του. Οι «Κύριοι Τυχοδιώκται και Παράσιτοι» να κοιτάζουν τη δουλειά τους και να μην ανακατεύονται με τα ελληνικά πράγματα για να μην πάρουν τα παπούτσια στο χέρι και το ναύλο στη ράχη.

Μετά τη δολοφονία του Καποδίστρια, το 1831, και το χάος που ακολούθησε, η άφιξη του Όθωνος στο Ναύπλιο, το 1833, προκάλεσε ευφορία και ενθουσιασμό, που ίσως υπήρξε ένας από τους λόγους της μετέπειτα έντονης απογοήτευσης στην επαφή με την πραγματικότητα. Η Αντιβασιλεία κατά γενική άποψη, σύγχρονη και μεταγενέστερη, προκάλεσε δυσαρέσκεια με την πολιτική της, εντούτοις δεν αποτελείτο από άσημα και τυχάρπαστα άτομα. Ο Χάιντεκ ανήκε στους βαυαρούς φιλέλληνες και είχε ήδη εξοικείωση με τις ελληνικές υποθέσεις. Προκάλεσε ακόμα μεγαλύτερη δυσαρέσκεια όταν, μαζί με τον Μάουρερ, προσπάθησε να επιτύχει τη θανατική καταδίκη του Κολοκοτρώνη. Η Βαυαροκρατία της Αντιβασιλείας (1833-1835) είχε ως κύριους στόχους τη χρησιμοποίηση ξένων τεχνικών, πολλών Βαυαρών μεταξύ αυτών, αφενός για την ανάπτυξη και τον εκσυγχρονισμό του νέου κράτους, αφετέρου για να εξασφαλίσει πλήρη έλεγχο στον στρατό. Χρησιμοποιήθηκε επίσης το μέτρο των διορισμών για να ελέγχεται η πολιτική ζωή της χώρας.<sup>10</sup> Επιβλήθηκε με την παρουσία των γερμανών μισθοφόρων, των βαυαρών αξιωματούχων σε κυβερνητικές θέσεις και με τους δυτικοευρωπαϊκούς θεσμούς και νόμους που εισήγαγε. Ο Όθων, όπως και η Αντιβασιλεία, ταυτίζοντας τη δυναστεία με το κράτος, εφάρμοσαν πρακτική σιδερένιας απολυταρχικής διακυβέρνησης. Προκλήθηκαν αντιδράσεις όλο και ισχυρότερες, που πέτυχαν εν μέρει αρχικά να επιβάλουν τη συνταγματικότητα ως θεσμό αν όχι και ως πράξη, και εν τέλει να εκθρονίσουν τον Όθωνα. Ο λαός πάντως δεν συμεριζόταν τα αντιμοναρχικά αισθήματα και ελάχιστα συμετείχε στις επαναστάσεις αυτές: είχε γοητευθεί από τον βασιλικό πατερναλισμό.<sup>11</sup>

Φυσικά, η έκθεση των γεγονότων και των δραστηριοτήτων είναι έργο ιστορικών, οι οποίοι έχουν απόψεις που σε κάποιον βαθμό δίστανται τόσο στην ερμηνεία όσο και στην αποτίμηση. Εδώ αναφέρονται όσο πιο συνοπτικά γίνεται ώστε να μελετηθεί ο κατοπτρισμός τους στα αντιβαυαρικά κείμενα του Χουρμούζη. Είναι γνωστό από σύγχρονες (της Αντιβασιλείας) πηγές και από όλους σχεδόν τους ιστορικούς, ότι οι ξένοι γενικά και οι Βαυαροί ειδικά περιφρονούσαν τους έλληνες μαχητές, συνηθισμένους στον ανταρτοπόλεμο και όχι στην πειθαρχία ενός τακτικού στρατού –επί πλέον τους θεωρούσαν επικίνδυνους, καθόσον πολλοί, μην έχοντας άλλους πόρους, επιδίδονταν στη ληστεία. Αρχικά τον ελληνικό στρατό επάνδρωσαν βαυαροί αξιωματικοί-εκπαιδευτές και 3.500 βαυαροί στρατιώτες, που εγκαταστάθηκαν στην Ελλάδα, σχεδόν σαν στρατεύματα κατοχής. Δεν είναι παράξενο ότι σε όλη

<sup>10</sup> Πετρόπουλος Ι. – Κουμαριανού Αικ. (1977), 31-51.

<sup>11</sup> Δερτιλής, Γ.Β. (2014), 220-235.

τη διάρκεια της Αντιβασιλείας (αλλά και της βασιλείας με αποτέλεσμα την έξωση του Όθωνος το 1862) οι εξεγέρσεις διαδέχονταν η μία την άλλη. Η κυβέρνηση τους υπήρξε κατά γενική ομολογία αυταρχική και ανεπαρκής, αν και οι νεότεροι ιστορικοί λαμβάνουν υπόψη την έλλειψη πόρων και την πολυπλοκότητα των ζητημάτων. Επίσης ο προσωπικός πλουτισμός τους θεωρείτο στη συγχρονία όσο και στη διαχρονία σκανδαλώδης. Σε σημαντικές θέσεις διορίζονταν Βαυαροί, ξένοι φιλέλληνες και ετερόχθονες, όθεν και η γενική αγανάκτηση των αυτοχθόνων. Αλλά οι ετερόχθονες ήταν και οι μόνοι που μπορούσαν να ανταποκριθούν στις ανάγκες των δημοσίων θέσεων λόγω των σπουδών τους. Ο αυταρχικός τρόπος επιβολής όμως, ο εξαναγκασμός, η απειλή και εντέλει η χρήση βίας δεν ήταν ασυνήθιστες πρακτικές για την εποχή. Σύγχρονοι ιστορικοί δεν τις θεωρούν υποχρεωτικά ασύγγνωστες ή παράλογες.<sup>12</sup> Ορισμένοι μάλιστα κάνουν θετική ολική αποτίμηση.<sup>13</sup> Κατά μία άποψη,<sup>14</sup> οι Βαυαροί επιτέλεσαν σημαντικό έργο και έθεσαν τις βάσεις ενός περίπου σύγχρονου κράτους. Οι αριστεροί ιστορικοί πάντως είναι κάθετα αρνητικοί.<sup>15</sup>

Χαρακτηριστικά, από τους σύγχρονους του Χουρμούζη, ο Μακρυγιάννης έχει την ίδια γνώμη περίπου για τον «γκενεράλ Αγκιτέκ» και «Μπαυαρέζικη χοντροκομμένη δολερή πολιτική» του.<sup>16</sup> Όπως και ο Χουρμούζης ακριβώς, τους σχολιάζει ο Φίνλεϋ: «Οι Βαυαροί αξιωματικοί, οίτινες δεν είχαν ούτε πείραν ούτε αξίαν, αίφνης προήχθησαν εις ανωτέρας στρατιωτικής αρχηγίας, ενώ πολλοί αυτών ήσαν πρόσφατοι εν τη χώρα και ουδείς σχεδόν είχε απλήν ιδέαν περί του μέλλοντος της χώρας».<sup>17</sup> Ο Σπυρίδων Τρικούπης, στην επιστολή του προς τον Όθωνα (1835), με την οποία αιτείτο παραχώρηση συντάγματος, του έγραφε χαρακτηριστικά ότι έθνος δίχως εθνικό στρατό θυμίζει μάλλον κατακτημένη χώρα παρά ανεξάρτητο κράτος.<sup>18</sup> Είναι ίσως διασκεδαστική η άποψη του ίδιου του Χάιντεκ για την πολιτεία του στην Ελλάδα, καθώς δήλωνε στα απομνημονεύματά του μετά παρρησίας ότι «νομίζω ότι η συμπεριφορά μου εν Ελλάδι υπήρξε τοιαύτη ώστε έκαστος πρέπει να με θεωρεί φίλον αλλ' ουδείς εχθρόν».<sup>19</sup>

Είναι μάλλον αυτονόητο ότι μετά τον πολιτικά ανώδυνο *Δεπρέντη*, που παίχτηκε το 1836 από τον θίασο του Σκοντζόπουλου, έργα όπως ο *Τυχοδιώκτης* πρωτίστως αλλά και ο *Υπάλληλος*, που καταγγέλλει το απότοκο της βαυαρικής διακυβέρνησης στην ελληνική δημόσια διοίκηση, δεν βρήκαν τον δρόμο τους προς στη σκηνή αν και εκδόθηκαν στην περίοδο της Αντιβασιλείας παρά τη λογοκρισία που απειλούσε με φυλάκιση όσα «δημοσιεύματα» λειδωρούσαν ή έσκωπταν την πολιτεία ή είχαν την πρόθεση να ερεθίσουν το μίσος κατά της

<sup>12</sup> Κωστής, Κ. (2015), 178-184.

<sup>13</sup> Βακαλόπουλος, Α. (1988), 210-223.

<sup>14</sup> Κωστής, 248-254.

<sup>15</sup> Βουρνάς, Τ. (1974), 240· Σβορώνος, Ν. (1988), 77-83.

<sup>16</sup> Μακρυγιάννης, Ι. (1957), 339-352.

<sup>17</sup> Φίνλεϋ, Γ. (2009), 126.

<sup>18</sup> Κωστής (2015), 215-219.

<sup>19</sup> Αϊδεκ, Κ. (1901), 396.

κυβερνήσεως. Υπάρχει υπόνοια εντούτοις ότι προετοιμάστηκε μια ιδιωτική-ερασιτεχνική κατά πάσαν πιθανότητα- παράσταση, αλλά απαγορεύτηκε από την αστυνομία. Δεν αναφέρεται ο τίτλος με σαφήνεια, αλλά το δημοσίευμα την χαρακτηρίζει «Κωμωδία Ξενοκρατίας».<sup>20</sup>

Ο *Τυχοδιώκτης* παίχτηκε για πρώτη φορά από το «Ελεύθερο Θέατρο» το 1974. Η σκηνοθεσία ήταν συλλογική, σκηνικά – κοστούμια έκανε ο Σάββας Χαρατσίδης. Ήπαιζαν οι ηθοποιοί Κώστας Αρζόγλου, Γιώργος Κοτανίδης, Σταμάτης Φασουλής, Υβόννη Μαλτέζου, Άννα Παναγιωτοπούλου, Γιώργος Σαμπάνης, Μηνάς Χατζησάββας κ.ά. Η Μεταπολίτευση ευνοούσε όσο ποτέ το πολιτικό θέατρο, καθώς επί τέλους δεν υπήρχε λογοκρισία, ενώ η αγανάκτηση για την ξένη επεμβατικότητα και ευθύνη τόσο στην ελληνική πολιτεία όσο και στην τουρκική εισβολή στην Κύπρο ήταν έντονη. Ο Χουρμούζης τρόπον τινά ανακαλύφθηκε και σχεδόν μυθοποιήθηκε. Τα έργα του ανέβηκαν σχεδόν όλα στη σκηνή (εκτός ίσως από τον *Οφίπλουτο*). Ο θιάσος αλλά και οι κριτικοί αντιμετώπισαν τον *Τυχοδιώκτη* συμπλέοντας με την άποψη του συγγραφέα όσο και με αυτήν των παλαιότερων ιστορικών, που αντιμετώπισαν τη Βαυαροκρατία ως καταπιεστική λαίλαπα και πολιτική κακοδαιμονία που διαδέχτηκε την Τουρκοκρατία. «Ο *Τυχοδιώκτης*, το χαρακτηριστικότερο ίσως δείγμα γραφής του Χουρμούζη, είναι το αποτέλεσμα δύο βασικών συντελεστών: πρώτ' απ' όλα είναι γραμμένος μέσα στην καρδιά της πιο στυγνής Βαυαροκρατίας, σε μια περίοδο όπου η αστυνόμευση του τύπου δίνει και παίρνει, οι αγωνιστές του '21 παραπετιούνται και ζητιανεύουν στους δρόμους ή φεύγουν στην Τουρκία, οργανώνεται συστηματικά η κεντροποίηση της εξουσίας, μερικά στρώματα Ελλήνων βολεύονται με τα ψίχουλα που τους δίνει το καθεστώς, και κυρίως το οικονομικό χάος βασιλεύει, με λίγα λόγια, έχει να κάνει ο Χουρμούζης με μια εξουσία, που λες και έχει κολλήσει από την αρρώστια του Όθωνα και σαπίζει και με μια κοινωνία που μιμείται την Ευρώπη προτού καλά καλά σταθεί στα πόδια της. [...] Ό,τι φαίνεται ως θεατρική ατέλεια σήμερα, δεν είναι παρά μια αφέλεια τόσο ζωντανή και τόσο ζεκάθαρη, που σ' αφήνει πάντα ως θεατή στο περιθώριο να σκέφτεσαι, να γελάς, να διασκεδάζεις, να υπάρχουν· ούτε μια στιγμή δεν σε μεταχειρίζεται το θέατρο του Χουρμούζη ως θεατή-αντικείμενο αλλά απαιτεί τη ζωντανή συμμετοχή σου. [...] (Ο Χουρμούζης) Γράφει ένα θέατρο “επείγον” για την εποχή του κι όχι για να αφήσει ένα έργο για το μέλλον. Ούτε πάλι είναι μονάχα επίκαιρος, γιατί μέσα στα συγκεκριμένα στοιχεία που τον περιτριγυρίζουν διαβλέπει διαχρονικά χαρακτηριστικά του Ελληνισμού και των ανθρωπίνων σχέσεων».<sup>21</sup>

Εντούτοις η κριτική δεν ήταν ομόφωνη: ένας από τους κριτικούς αμφισβήτησε ότι πρόκειται ουσιαστικά για πολιτικό θέατρο,<sup>22</sup> ενώ ένας άλλος, σχολιάζοντας το 1977 μαζί τον *Υπάλληλο* και τον *Τυχοδιώκτη*, αξιολόγησε ότι οι ερωτικές φιλοδοξίες του τυχοδιώκτη Βαυαρού και του

<sup>20</sup> Γεωργακάκη, Κ. (1997), 56.

<sup>21</sup> Συνέντευξη Τύπου του θιάσου, *Βραδινή*, 7 Νοεμ. 1974.

<sup>22</sup> Γεωργουσόπουλος, Κ. (1984), 138-143.

έλληνα δημοσίου υπαλλήλου στην πραγματικότητα έχουν ελάχιστη σχέση με την καταστρεπτική τους δράση μέσα στον νεοελληνικό κρατικό μηχανισμό και την ελληνική κοινωνία γενικότερα.<sup>23</sup>

Αμφότερα τα έργα όμως θίγουν πολλά και καίρια κακώς έως μοιραίως κείμενα της δημόσιας ζωής του νεοπαγούς ελληνικού κράτους, παράλληλα με τον δραματουργικό άξονα της ερωτικής αποτυχίας των δύο φαύλων πρωταγωνιστικών θεατρικών προσώπων, που στον τομέα αυτόν τουλάχιστον αποτυγχάνουν, τιμωρούνται και ζορκίζονται διά λοιδωριών -ευσεβείς πόθοι του συγγραφέα- καθόσον, όπως είναι γνωστό, οι τρεις αντιβασιλείς, η λεγόμενη καμαρίλα και οι στρατιωτικοί δεν έπαθαν τίποτα τρομερό ως το 1862, ενώ οι πολλοί δημόσιοι υπάλληλοι, έστω όχι τόσο κηφήνες και ανάξιοι, υπάρχουν ως τις μέρες μας. Όπως είδαμε όμως στην αναγκαστικά ελλιπή και συνοπτική παραπάνω επισκόπηση των έργων και των ημερών της Βαυαροκρατίας, τα συμπεράσματα σχετικά με τα αποτελέσματα της διακυβέρνησής τους ήταν αμφιλεγόμενα. Ο Χουρμούζης δεν θα μπορούσε να είναι νηφάλιος και αντικειμενικός διότι αφενός είχε άμεση εποπτεία γεγονότων και καταστάσεων, που καθιστά έγκυρες τις καταγγελίες του, αφετέρου όμως δεν γνώριζε τα πάντα όπως οι σύγχρονοι ιστορικοί που μελετούν όλα τα αρχεία και τις μαρτυρίες με την απόσταση του χρόνου.

Στην μετα-αποικιακή θεωρία, ορισμένοι συγγραφείς ενδιαφέρονται για την οπτική γωνία και τη συντελεστικότητα των «υποδεέστερων», και υπογραμμίζουν τη σημασία της αντίστασης ή αντίθετα της συμμόρφωσης με την αποικιοκρατία. Ο ιθαγενής ή αυτόχθονας είναι ουσιαστικά κατασκευάσμα του λόγου της αποικιοκρατίας, και ενέχει ως όρος κάποιο στοιχείο κατωτερότητας.<sup>24</sup> Εξαρτάται πάντως από ποιον εκφέρεται. Στην Ελλάδα της Βαυαροκρατίας, εκ μέρους των γηγενών ενέχει στοιχείο υπεροχής μάλλον, ενώ οι ετερόχθονες, οι επήλυδες, θεωρούνται αριβίστες που ενέσκηψαν μετά την ειρήνευση για να καρπωθούν τα οφέλη της, ενώ άλλοι έκαναν τις θυσίες και τους αγώνες. Ο Χουρμούζης βρίσκεται σε ένα περίεργο μεταίχμιο: είναι ταυτόχρονα ετερόχθων (Κωνσταντινουπολίτης) αλλά και αγωνιστής της επανάστασης. Στα έργα του επικρίνει την πρώτη κατηγορία, αυτοκαθοριζόμενος ως δικαιωματικά έλληνας πολίτης -αναμφίβολα έχει επιχειρήμα. Ιδιαίτερα ο Φιλελληνισμός αποτέλεσε έναν φανταστικό κοινωνικό θεσμό, ένα ιδανικό γεμάτο σαγήνη και τιμωρίες. Αφορούσε τόσο τους ξένους όσο και τους (νεο)Ελληνες, ένα ευρωπαϊκό ρεύμα του 19<sup>ου</sup> αιώνα στηριγμένο στο δεσπόζον ιδεολόγημα της εποχής, τον Οριενταλισμό, και τη σχετική λογοτεχνία.<sup>25</sup> Δεν θα αργούσε και ο αντίλογος: ο θεωρίες του Γιάκομπ Φίλιπ Φαλμεράυερ ήδη από 1830 και ιδίως από το 1835, συμπλέοντας με το ρατσιστικό αποικιοκρατικό πνεύμα της εποχής του, ήταν μια έντονη υπενθύμιση ότι ο σύγχρονος ελληνικός πολιτισμός ήταν

<sup>23</sup> Κρητικός, Θ. (Θ. Χατζηπανταζής) (1977).

<sup>24</sup> Culler, J. (2003), 151-165.

<sup>25</sup> Γουργουρή, Σ. (2007), 182.

εξαρχής πολιτισμός υπό επιτήρηση και η χώρα υποταγμένη στα συμφέροντά της.<sup>26</sup> Φυσικά δεν ήταν ο μόνος (ο Γκομπινώ πρέσβευε συναφείς θεωρίες περί ανωτερότητας της αρίας φυλής, που τον έχρισαν πατέρα των αντιλήψεων περί φυλετικών διακρίσεων), αλλά στον ελληνικό χώρο ήταν ο πλέον διαβόητος. Στην πορεία των προβληματισμών της νεοελληνικής σκέψης για την εθνικότητα και την ελληνικότητα, αρχικά ο Άλλος του Νεοελληνισμού ήταν η Ανατολή, οπότε ο στόχος που ετέθη για έναν περίπου αιώνα ήταν η απαλλαγή από τα εμμένοντα ανατολίτικα στοιχεία στην ψυχοσύνθεση, την κοινωνική ζωή και την κουλτούρα. Ύστερα όμως από τις ανακοινώσεις τύπου Φαλμεράυερ, ο νεοελληνισμός αποδέχτηκε ως δική του Ανατολή το Βυζάντιο, με αποτέλεσμα η Ευρώπη να γίνει ο Άλλος του. Εντούτοις η ετερότητα αυτή μπορεί να χρησιμοποιηθεί ή να απορριφθεί ανάλογα με την ιστορική συγκυρία. Επομένως αν κάποιος θεωρηθεί ως παρείσακτος, οντολογικοποιείται ανιστορικά ως Άλλος και απορρίπτεται ως θεσμισμένο υποκείμενο.<sup>27</sup>

Για να ζαναγυρίσουμε στην ιστορία, τη γενική και την ειδική του θεάτρου, η παρουσία τόσων ξένων σε κομβικές θέσεις και με τόσα προνόμια έναντι των ντόπιων δημιουργούσε αναπόφευκτα αντιπαλότητα και αδιάκοπη αίσθηση της ετερότητας. Η εμφάνιση των πολιτικών ή μάλλον αντιπολιτευτικών έργων θα μπορούσε να πει κανείς ότι γίνεται με τον *Τυχοδιώκτη*, αν και η βαυαρική λογοκρισία, από το 1833 κιόλας άρχισε να απαγορεύει παραστάσεις όπως του *Τιμολέοντος* ή του *Ρήγα Θεσσαλού* του Ιωάννη Ζαμπέλιου,<sup>28</sup> θεωρώντας ότι το αντιτυραννικό μήνυμά τους μπορούσε να εκληφθεί ως υποδήλωση για την βαυαρική πολιτική. Τα πολιτικά έργα εκδίδονταν αν και δεν παριστάνονταν στη σκηνή του θεάτρου. Ήταν κυρίως κωμωδίες. Σύγχρονες πολιτικές υποδηλώσεις ανιχνεύονται και στην τραγωδία και το ιστορικό δράμα της εποχής. Οι συγγραφείς τους, όπως ο Αλέξανδρος Σούτσος και αργότερα ο Σοφοκλής Καρύδης, υφίσταντο διώξεις. Ακολούθησε ο Ιάκωβος Ρίζος Νερουλός με τον *Εφημεριδοφόβο*, που όμως εξέδωσε ανώνυμα το 1837. Επίσης ο Αλέξανδρος Σούτσος με τον *Πρωθυπουργό* και τον *Ατίθασο ποιητή*, τα οποία στο εξώφυλλο της κοινής τους έκδοσης (1843) χαρακτήρισε ευθαρσώς «Δράματα πολιτικά». Οι διώξεις που υπέστη ένεκα αυτών και άλλων έργων του,<sup>29</sup> ίσως έστρεψαν τον Χουρμούζη οριστικά στην κωμωδία ηθών. Εντούτοις υπήρξε και το έργο του Μιχαήλ Σισίνη *Τα δημαιρεσιακά* (1848), στο οποίο ο συγγραφέας σατιρίζει τη βία και νοθεία των δημοτικών εκλογών. Εννοείται ότι κανένα από τα έργα αυτά δεν παραστάθηκε. Οι πανεπιστημιακοί διαγωνισμοί απαγόρευαν διά του κανονισμού τους τόσο τα πολιτικά θέματα όσο και τις πολιτικές υποδηλώσεις και αν ένα τέτοιο έργο παρεισέφρεε οι κριτές το απέρριπταν με συνοπτική διαδικασία.<sup>30</sup> Στη

<sup>26</sup> Ο.π., 197-198.

<sup>27</sup> Ο.π., 370-373.

<sup>28</sup> Γεωργακάκη, ό.π., 55-68.

<sup>29</sup> Δελβερούδη, Ε.-Α. (1997), *passim*.

<sup>30</sup> Πετράκου, Κ. (1999), *passim*.



διάρκεια του 19<sup>ου</sup> αι. εντούτοις γράφτηκαν πολλά, και από τα μονόπρακτα παραστάθηκαν ορισμένα.<sup>31</sup> Σε μεταγενέστερες εποχές όμως, περιέργως γράφτηκαν αρκετά πατριωτικά δράματα, όπου ο Όθων παρουσιάζεται ως αγαθός ηγεμόνας, θύμα των πιέσεων των Μεγάλων Δυνάμεων και των δολοπλοκιών και φιλοδοξιών του αυλικού περιβάλλοντος. Τα έργα αυτά είναι του Γεράσιμου Βώκου *Η κατοχή* (1905), των Πολύβιου Δημητρακόπουλου και Αριστείδη Κυριακού *Η εξώσις του Όθωνος*, του Δημητρακόπουλου *Οι βασιλείς εν εξορία* (1907), του Γιώργου Ρούσσου *Βασίλισσα Αμαλία* (1958). *Η κατοχή* υπήρξε μεγάλη θεατρική επιτυχία -έκανε περίπου 50 παραστάσεις σε εποχή που 3 παραστάσεις επέβαλλαν ένα έργο. Ίσως όμως οι φιλοβασιλικοί συγγραφείς τους ήθελαν να υποστηρίξουν μεταφορικά τον Γεώργιο. Σε νεότερες μελέτες προβάλλεται η άποψη ότι οι Έλληνες συχνά συγχέουν την ελευθερία με την εθνική ανεξαρτησία και αυτό έχει ως αποτέλεσμα η ελευθερία ως προσωπικό γνώρισμα του ανθρώπου να έχει αφομοιωθεί στους αγώνες για ανεξαρτησία και εθνική κυριαρχία.<sup>32</sup> Στη Δύση η αυτοολοκλήρωση επιτυγχάνεται μέσω προσωπικών στόχων ενώ στην Ελλάδα μέσω του ρόλου του ατόμου εντός ενός ευρύτερου συνόλου. Συνεπώς η ελληνική κοινωνία δεν ενδιαφέρεται για την έννοια της προσωπική ενοχής όσο για την πειθαρχηση του ατόμου μέσω κυρώσεων και σε ελαφρές αποκλίσεις, εμπαιγμών.<sup>33</sup>

Ο Στρατής Τσίρκας, σε συνέντευξή του το 1972, επισήμανε την κοινωνική ευθύνη του συγγραφέα, όπως άλλωστε είχε κάνει ο Σαρτρ από το 1947 (ιδίως στο δοκίμιό του *Qu'est-ce que la littérature?*). Όπως το διατύπωσε, η κοινωνική αποστολή του συγγραφέα είναι να κρατάει λογαριασμό όσων έχουν συμβεί στην ανθρωπότητα και όσων πρόκειται να συμβούν στο μέλλον. Εφόσον το αντιλαμβάνεται αυτό, δεν μπορεί παρά να αντανακλά τα αισθήματα των ανθρώπων για τους οποίους και για χάρη των οποίων γράφει.<sup>34</sup> Από το 1979 ο Δημήτρης Σπάθης επισήμανε ότι θα ήταν άδικο να τοποθετήσουμε τον Χουρμούζη πάνω από τους ιστορικούς περιορισμούς που έβαζε η πολιτική σκέψη της εποχής του και από τη δική του ταξική και ιδεολογική τοποθέτηση.<sup>35</sup> Ήταν πολύ φυσικό, υφιστάμενος ο ίδιος την αδικία αλλά και αντικρίζοντάς την εκ του σύνεγγυς, διαθέτοντας τόση ευφυΐα, ενεργητικότητα, ζωντανό πνεύμα και λόγο, άνθρωπος της στρατιωτικής και πολιτικής δράσης όσο και της σκέψης και της καλλιτεχνικής δημιουργίας, να εκφράζεται με φανατισμό και το πάθος του αδικημένου και δικαιούχου, εν μέρει προσωπικά και κυρίως ως εκπρόσωπος του ελευθερωμένου λαού. Ήταν φυσικό να καταγγέλλει φανατικά τον Βαυαρό ως απαράδεκτη ετερότητα, που, ανεπίγνωστα ή όχι, πάντως ασύγγνωστα, αντικατέστησε -στα μάτια πολλών Ελλήνων τουλάχιστον- τον τούρκο δυνάστη και μάλιστα επιβάλλοντας τέτοιες συνθήκες, ώστε πολλοί, ο Χουρμούζης ανάμεσά τους,

<sup>31</sup> Δελβερούδη, Ε.-Α. (2000), 657-698· Σταματοπούλου-Βασιλάκου, Χ. (2002), 121-132.

<sup>32</sup> Τζιόβας, Δ. (2007), 43-44.

<sup>33</sup> Ο.π.

<sup>34</sup> Ο.π., 41.

<sup>35</sup> Σπάθης, Δ. (1991), 90.

να καταφεύγουν στις τουρκοκρατούμενες περιοχές για να επιβιώσουν.

### Βιβλιογραφία

- Αιδεκ, Κ. (1901): «Τα των βαυαρών φιλελλήνων εν Ελλάδι κατά τα έτη 1826-1829. Εκ των Απομνημονευμάτων του Βαυαρού αντιστρατήγου Καρόλου βαρώνου Αιδεκ», (μτφ. Ν. Κωστής), *Αρμονία* 1901, 55-792.
- Βακαλόπουλος, Α. (1988): *Νέα ελληνική ιστορία 1204-1985*, Θεσσαλονίκη.
- Βουρνάς, Τ. (1974): *Ιστορία της νεώτερης Ελλάδος*. Πρώτος Τόμος, Αθήνα.
- Γεωργακάκη, Κ. (1997): *Η θεατρική πολιτική κατά την Οθωνική περίοδο*. (Αδημοσίευτη) διδ/κή διατριβή. Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Εθνικού και Καποδιστριακού Παν/μίου Αθηνών, Αθήνα.
- Γεωργουσόπουλος, Κ. (1984): «Ο τυχοδιώκτης», *Κλειδιά και κώδικες του θεάτρου II*, Αθήνα, 138-143 (αναδ. από *Το Βήμα*, 11 Δεκ. 1974).
- Γουργουρή, Σ. (2007): *Έθνος – όνειρο. Διαφωτισμός και θέσμιση της σύγχρονης Ελλάδας*, (μτφ. Α. Κατσικερός), Αθήνα.
- Culler, J. (2003): *Λογοτεχνική θεωρία. Μια συνοπτική εισαγωγή*, (μτφ. Κ. Διαμαντάκου), Ηράκλειο.
- Δελβερούδη, Ε.-Α. (1997): *Ο Αλέξανδρος Σούτσος, η πολιτική και το θέατρο*, Αθήνα.
- Δελβερούδη, Ε.-Α. (2000): «Οι πολιτικές κωμωδίες της εποχής του Τρικούπη», στον τόμο *Ο Χαρίλαος Τρικούπης και η εποχή του*, επ. Κ. Αρώνη- Τσίχλη, Λ. Τρίχα, Αθήνα.
- Δερτιλής, Γ.Β. (2014): *Ιστορία του ελληνικού κράτους, 1830-1920*, Ηράκλειο.
- Κρητικός, Θ. (Θ. Χατζηπανταζής) (1977): «Δύο κωμωδίες του Χουρμούζη. Ο υπάλληλος στο Εθνικό, Ο Λεπρέντης στο “Θέατρο Καισαριανής”», *Ακρόπολις*, 16-12- 1977.
- Κωστής, Κ. (2015, 1<sup>η</sup> έκδ. 2013): «Τα κακομαθημένα παιδιά της ιστορίας». *Η διαμόρφωση του ελληνικού κράτους 18<sup>ος</sup>-21<sup>ος</sup> αιώνας*, Αθήνα.
- Λιγνάδης, Τ. (1986): *Ο Χουρμούζης. Ιστορία, θέατρο*, Αθήνα.
- Μακρυγιάννης, Ι. (1957): *Απομνημονεύματα*, εισ.-σχ. Σπύρος Ι. Ασδραχάς. Αθήνα.

- Πετράκου, Κ. (1999): *Οι θεατρικοί διαγωνισμοί 1875-1925*, Αθήνα.
- Πετρόπουλος Ι. -ΚουμαριανούΑικ. (1977): *Ιστορία του ελληνικού έθνους*, Αθήνα, τόμ. ΙΕ', 6-104.
- Σβορώνος, Ν. (1988): *Επισκόπηση της νεοελληνικής ιστορία*, (μτφ. Αικ. Ασδραχά), Αθήνα.
- Σπάθης, Δ. 1991 (1979): «Μ. Χουρμούζης», στον τόμο: *Σάτιρα και πολιτική στη νεώτερη Ελλάδα. Από τον Σολωμό ως τον Σεφέρη*, Αθήνα, 71-97.
- Σταματοπούλου-Βασιλάκου, Χ. (2002): «Πολιτικές μονόπρακτες κωμωδίες του 19<sup>ου</sup> αι.», στον τόμο *Πρακτικά του Α' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών: Το Ελληνικό Θέατρο από τον 17ο στον 20ό αιώνα. Παράβασις – Μελετήματα [2]*, επ. Ι. Βιβιλάκης, Αθήνα, 121-132.
- Ταμπάκη, Ά. (2002): *Η νεοελληνική δραματουργία και οι δυτικές της επιδράσεις (18ος-19ος) αι.*, Αθήνα.
- Τζιόβας, Δ. (2007): *Ο άλλος εαυτός. Ταυτότητα και κοινωνία στη νεοελληνική πεζογραφία*, (μτφ. Άννα Ρόζεμπεργκ), Αθήνα.
- Χατζηπανταζής, Θ. (2004): *Η ελληνική κωμωδία και τα πρότυπά της στο 19ο αιώνα*, Ηράκλειο.
- Χουρμούζης, Μ. 1835α: *Ο Λεπρέντης*. Κωμωδία πρώτη, συντεθείσα υπό Μ. Χουρμούζη, Εν Αθήναις.
- Χουρμούζης, Μ. 1835β: *Ο τυχοδιώκτης*. Κωμωδία Δευτέρα, Εν Αθήναις.
- Χουρμούζης, Μ. 1836: *Ο υπάλληλος*. Κωμωδία Γ' εις πέντε πράξεις, συντεθείσα υπό Μ. Χουρμούζη. Εν Αθήναις. Σε δεύτερη φωτογραφική έκδοση, (1979), Αθήνα.
- Χουρμούζης, Μ. (1838): *Διάλογοι επτά*, συνταχθέντες υπό Μ. Χουρμούζη, και καταχωρηθέντες εις την εφημερίδα *Η Εποχή* (τω 1834 έτει), εν οίς προσετέθη και έτερος διάλογος αυτού, Ναύπλιον.
- Φίνλεϋ, Γ. 2009 (1856): *Ιστορία της ελληνικής επανάστασεως*, (μτφ. Α. Παπαδιαμάντης, φιλ. επιμ. Α. Μαντάς), Αθήνα.



Ονειρόδραμα, φως στα σκοτάδια του Εαυτού ως Άλλου:  
*Ο άρρωστος* του Μίλτου Κουντουρά

Dream play, light to the darkness of Self as Other:  
*The Ill* by Miltos Kountouras

**Κωνσταντίνα Ριτσάτου**

Αναπληρώτρια Καθηγήτρια  
Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης  
Τμήμα Θεάτρου

**Konstantina Ritsatou**

Associate Professor  
University of Thessaloniki  
Department of Theatre

kritsato@thea.auth.gr



## Abstract

Miltos Kountouras (1889 – 1940) is widely recognized today as one of the most radical educators of the country during the interwar period. Still, he remains largely unknown for his ground breaking attempts as a dramatist. This paper focuses on the rich intertextuality of the background of *The Ill* (1911), the first published drama by Kountouras. The work provides an excellent opportunity to explore the field created in the Greek dramaturgy by the intake of two loci that at the time had developed strong ties between them: the European artistic production on the one hand and the scientific conquests of the West in the study of mental illness, on the other. The generic classification, by the author himself, in the field of “dream play” leaves no room for doubt that Kountouras attempted to work on one of Europe’s most pioneering forms of dramaturgy. Works by Ibsen, Strindberg and Oscar Wilde are among the models of dramaturgy for *The Ill*, while the connection with the at the time extremely widespread ideas of degeneration and of the unconsciousness, is revealed.

**Λέξεις κλειδιά:** Κουντουράς, ονειρόδραμα, ασυνείδητο, όνειρο

**Keywords:** Kountouras, dream play, the unconsciousness, dream.

Οι έρευνες του E.Goffman έχουν δείξει ένα πολύπλοκο σύστημα από φορείς

αναγνώρισης που ορίζουν την ανθρώπινη επικοινωνία και έχουν επισημάνει διάφορους δείκτες για τη διαχείριση της «φθαρμένης ταυτότητας».<sup>1</sup> O.J. Cummins προσδιορίζοντας την Ετερότητα στην παιδαγωγική πράξη, κάνει λόγο για Ταυτότητες υπό διαπραγμάτευση.<sup>2</sup> Πριν από τις σύγχρονες προσεγγίσεις της Ψυχο-κοινωνιολογίας και της Παιδαγωγικής, το εξπρεσιονιστικό δράμα, από τη στροφή του 19ού μέχρι τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα, επεξεργάζεται σκηνικά τον ρευστό, αποσπασματικό και ασύντακτο κόσμο του ονείρου, με την πρόθεση να ξεσκεπαστούν καταχωνιασμένες πτυχές της Ετερότητας εντός, να γίνουν ορατά τα περίπλοκα δίκτυα, που νοσηματοδοτούν όσα σε πρώτη ανάγνωση μοιάζουν αλλόκοτα. Οι ευρωπαίοι δημιουργοί που συνδέθηκαν με τα κινήματα της Avant-Garde –ανάμεσα στους πρωτοπόρους ξεχωρίζει ο Στρίντμπεργκ με το *Ονειρόδραμα* (1901)– επηρεάζονται βαθιά από τα πειράματα ύπνωσης που πραγματοποιεί ο Σαρκώ και από τις κατακτήσεις της Νευρολογίας, από τις συνταρακτικές ιδέες του Φρόντ για το ασυνείδητο και αργότερα του Γιούνγκ για το συλλογικό ασυνείδητο, ακόμα και από τη διάδοση της χρήσης ουσιών, όπως το όπιο, που σπρώχνουν τον ανθρώπινο νου έξω και πέρα από τα σύνορα της πραγματικότητας.<sup>3</sup> μακριά, δηλαδή, από τη «φέτα ζωής» που επιδίωκε να αποτυπώσει στη σκηνή ο Νατουραλισμός, ασκώντας κριτική στις αξίες της αστικής κοινωνίας.<sup>4</sup> Τα κινήματα της Πρωτοπορίας δημιουργούν ανάχωμα στην προέλαση των υλιστικών θεωριών, οι οποίες στα μάτια ορισμένων απειλούν να ισοπεδώσουν την τέχνη. Το ονειρόδραμα (dreamplay), έρχεται να αποκαλύψει τον Εαυτό ως άγνωστο και ενίοτε «άρρωστο» Άλλο.

Το φροϋδικά «συμπλέγματα» και η «ανάπτυξη της λίμπιντο» μπορούν να εξηγήσουν την απαγορευμένη «εκπλήρωση της επιθυμίας», την «αιμομικτική» ατμόσφαιρα ανάμεσα σε ένα πατέρα και την δεκαεφτάχρονη κόρη του.<sup>5</sup> Αλλά, ο Φρόντ μάλλον δεν αρκεί για να ερμηνεύσει την «σαπίλα», σύμφωνα με τα λόγια του συγγραφέα, που πλημμυρίζει ένα αθηναϊκό σπίτι, στο κατώφλι της πρώτης δεκαετίας του 20ού αιώνα, μια «σαπίλα» που αποκαλύπτεται, στο δεύτερο μέρος του δράματος, κάτω από το αδυσώπητο φως ενός ονείρου, που λούζει τη σκηνή.<sup>6</sup> Ένας πατέρας, ο Λαέρτης, ονειρεύεται και ο αναγνώστης/θεατής παρακολουθεί τις ερωτικές επιθέσεις της κόρης στον γεννήτορά της. Αυγή ονομάζεται αυτή η θυγατέρα, η οποία, στη συνέχεια, απευθύνει ομο-ερωτικό κάλεσμα προς την υπηρέτρια, επιτίθεται ερωτικά στον γιατρό - φίλο της οικογένειας, πολιορκεί με λάγνες διαθέσεις τον υπηρέτη, που εκείνη ομολογεί ότι είναι αδελφός της από άλλον πατέρα, και όταν όλα τα παραπάνω δεν βρίσκουν ανταπόκριση, προχωρεί

<sup>1</sup> Goffman (1996) · (2001) · (2006).

<sup>2</sup> Cummins (2005) 273-296.

<sup>3</sup> Cardullo και Knopf (ed.), (2001) 4-5, 24-27· Bourdin (2005) 29-57, 108-113· Καράβατος, Αμπατζόγλου, Χριστοπούλου-Αλετρά (2003) 13-33, 55-83.

<sup>4</sup> Worthen (2000) 580-584.

<sup>5</sup> Φρόντ (χ.χ.) 158-183, 248-263.

<sup>6</sup> Κουντουράς (1911) 28, 85.

ακόμα και σε ιερόσυλη, γεμάτη σαρκικό πόθο, προσευχή στον Χριστό!<sup>7</sup> Ο *άρρωστος*, του Μίλτου Κουντουρά (1889-1940), «ονειρόδραμα» κατά την ειδολογική ταξινόμηση του συγγραφέα και όχι των κατοπινών μελετητών του, επιχειρεί μια βαθιά τομή στην εγχώρια δραματουργία, η οποία έχει ξεκινήσει να πειραματίζεται σχεδόν ένα τέταρτο του αιώνα πριν, με την αποτύπωση επί σκηνής του κόσμου του ονείρου.<sup>8</sup> Ο άρρωστος πατέρας, μέσα από την φροϋδική «βασιλική οδό» που οδηγεί στα «ασυνείδητα συμπλέγματα», φτάνει στην «παραισθητική πραγμάτωση της επιθυμίας».<sup>9</sup> Και αποκαλύπτει τα ολοφάνερα σημάδια της επαφής του δράματος με «βόρειες προσωπικότητες».<sup>10</sup>

Ο συγγραφέας του συγκλονιστικού κειμένου «Κλείστε τα σχολειά» (1923), αναγνωρίζεται σήμερα, ως ένας από τους πιο ριζοσπάστες παιδαγωγούς του τόπου, ένας γενναίος αναμορφωτής της εκπαίδευσης, την εποχή του Μεσοπολέμου.<sup>11</sup> «Εζήτησα να ζυπνήσω ψυχές ικανές να καθορίσουν μονάχες τους αύριο την τύχη τους κι όχι νευρόσπαστα», σημειώνει ο Κουντουράς σε χειρόγραφο της ομιλίας του, στο Διδασκαλείο Θηλέων Θεσσαλονίκης, στο τέλος του σχολικού έτους 1929-1930.<sup>12</sup> Στον ίδιο χώρο πειραματίστηκε γενναία για την εισαγωγή της θεατρικής τέχνης στην εκπαιδευτική πράξη και είχε λαμπρά αποτελέσματα, που αντί για έπαινο προκάλεσαν λυσσαλέες επιθέσεις.<sup>13</sup>

Την ορμητική παιδαγωγική σκέψη του Κουντουρά ανέκοψε ο πρόωρος θάνατος. Η επαναστατική εκπαιδευτική του δράση, οι πρωτοποριακές ιδέες για την σύνδεση του σχολείου με τον κόσμο των τεχνών, βρίσκουν μελετητές μέχρι τις μέρες μας.<sup>14</sup> Παραμένει, όμως, πολύ λίγο γνωστός για τις ρηζικέλευθες δραματουργικές του απόπειρες, κατά την περιφρονητική προς κάθε κομφορμισμό, νιότη. Ωστόσο, περίπου δεκαπέντε χρόνια μετά τη σύνθεση των δραμάτων του, ο συγγραφέας διαπίστωνε πως το θέατρο υπήρξε για κείνον «το αγαπημένο απλησίαστο όνειρο» και προσδοκούσε να βρει τον κατάλληλο καιρό για να συμπληρώσει τις σχετικές μελέτες του.<sup>15</sup>

<sup>7</sup> Κουντουράς (1911): οι ερωτικές επιθέσεις της κόρης Αυγής, στον πατέρα της, Λαέρτη, 42-43· στην υπηρέτρια Ελένη, 49-51· στον γιατρό, 57-58· στον Γιάννη, τον υπηρέτη και ετεροθαλή αδελφό της, 60-62· η προσευχή στον Χριστό, 76-77.

<sup>8</sup> Ενδεικτικά, Πέρβελης (1888)· Καμπύσης (1898) και (1899).

<sup>9</sup> Φρόντ (χ.χ.) 60-193· Bourdin (2005) 46.

<sup>10</sup> Στο πρώτο μέρος του δράματος, που διόλου τυχαία τιλοφορείται «Το καμμένο σπίτι», ο Λαέρτης περιγράφει τις «αμαρτίες» της νιότης των γονέων που οδηγούν στην «κατασκευή ενός παιδιού με μια ζωική μηχανή εντελώς κατεστραμμένη», Κουντουράς (1911) 18. Βλ. επίσης, υποσημ. 52 παρακάτω.

<sup>11</sup> Κουντουράς (1985)· Δελμούζος (1977) 637-648· Τσιπούρας (2001) 115-116 και 263-264.

<sup>12</sup> [www.eriande.elemedu.upatras.gr/eriande/synedria/synedrio2/praktika/karaminas.htm](http://www.eriande.elemedu.upatras.gr/eriande/synedria/synedrio2/praktika/karaminas.htm) [9-5-2017].

<sup>13</sup> Κουντουράς (1976)· Γραμματάς (2003) 46-62· Γραμματάς (2016) <http://theodore-grammatas.com> [24-9-2016].

<sup>14</sup> Λενακάκης και Τσιπούρας (2014) 1082-1105.

<sup>15</sup> Τσιπούρας (2001) 178, ο μελετητής παραπέμπει στο Αρχείο του Κουντουρά, στον

Από την πένα του Μίλτου Κουντουρά είδαν το φως της δημοσιότητας δυο δράματα: *Ο άρρωστος* (1911) και *Το μπαλασσωμένο αγόρι* [sic] (1912).<sup>16</sup> Στο Αρχείο του, όμως, σώζονται δύο ακόμα ανέκδοτα χειρόγραφα: η τετράπρακτη τραγωδία *Το γραφτό*, (1909) και το δράμα *Στάβρος Τραντάλης* (1913).<sup>17</sup> Πέρα από την πρωτότυπη παραγωγή, πριν από τις σπουδές του στη Γερμανία που θα έχουν σαν αποτέλεσμα να συνεπάρεται τον συγγραφέα η Παιδαγωγία,<sup>18</sup> είχε επιδοθεί και σε μεταφράσεις θεατρικών έργων, γνωρίζουμε τη *Χέλρα* (1912) του Χάουπτμαν και τον *Οιδίποδα τύραννο* του Σοφοκλή (1913).<sup>19</sup> Απομονώνουμε, για μεθοδολογικούς και μόνο λόγους, τα πρώτο δημοσιευμένο έργο του, τον *Άρρωστο*, το «ονειρόδραμα», που ζετυλίζει όλα τα ανάρμοστα που ανέφερα παραπάνω.

Ο συγγραφέας σημειώνει, ότι ολοκλήρωσε το δράμα του στο χωριό του, Σκόπελο Μυτιλήνης, στην καρδιά του καλοκαιριού του 1909, στον ελάχιστο χρόνο περίπου μιας βδομάδας (από τις 12 μέχρι τις 20 Ιουλίου). Επομένως το έργο γράφεται λιγότερο από ένα μήνα πριν εκραγεί το πραξικόπημα του Στρατιωτικού Συνδέσμου στο Γουδί (μέσα Αυγούστου του 1909) και τυπώνεται την περίοδο που οι ιστορικές συγκυρίες οδηγούν τον «επαρχιώτην δικηγόρον», «τον χαλύβδινον Κρήτα πολιτευτήν», τον Ελευθέριο Βενιζέλο, στην πρωθυπουργία της χώρας.<sup>20</sup> Το 1908 έχει κλείσει το Βασιλικό Θέατρο, αλλά πολύ γρήγορα ανατέλλει μια νέα, ατυχής εν τέλει, απόπειρα ίδρυσης Εθνικού Θεάτρου (1910-1911), που συνδέεται με τον «ανορθωτικό» αέρα της πολιτικής αρένας, μέσα στην οποία έχει κληθεί να διαπρέψει ο Βενιζέλος.<sup>21</sup> Το 1909 ο μόλις εικοσάχρονος Κουντουράς αποσύρεται στη νησιώτικη γενέτειρά του, μακριά από τον φιλοπόλεμο εθνικισμό που κερδίζει έδαφος, όχι μόνο στην πρωτεύουσα του ελληνικού κράτους, αλλά στο μεγαλύτερο μέρος της Ευρώπης και της Αμερικής.<sup>22</sup> Και βυθίζεται στην δραματουργική ενδοσκόπηση. Ο Κουντουράς σκηνοθετεί και παρακολουθεί ταυτόχρονα τον σκληρό πόλεμο που διεξάγεται στο εσωτερικό της ανθρώπινης φύσης και τους κραδασμούς αποτυπώνει σε στίχους μερικά χρόνια αργότερα.<sup>23</sup> Πολιορκεί τις πρωτοποριακές, για εκείνη την εποχή,

Φάκελο Στοχασμοί (1925) 23. Στο ίδιο, βλ. επίσης, Φάκελος I (35r).

<sup>16</sup> Κουντουράς (1911) και (1912)· Σιδέρης (1999) 78. Γραμματάς (2003).

<sup>17</sup> Κουντουράς, (2011) 73-80. Οι πληροφορίες του επιμελητή της έκδοσης Α. Καλάργαλη, επιβεβαιώθηκαν κατά την τηλεφωνική μου επικοινωνία με την κ. Ευαγγελία Καπετάνου, στα χέρια της οποίας βρίσκεται σήμερα το Αρχείο Κουντουρά. Δυστυχώς δεν μπόρεσα να εξασφαλίσω άδεια πρόσβασης. Μνεία των χειρογράφων, Γραμματάς, <http://theodoregrammatas.com> [24-9-2016].

<sup>18</sup> Επιστολή του Κουντουρά στον Στράτη Μυριβήλη, από τη Γερμανία, τον Ιούλιο του 1926, όπως παρατίθεται στην εισαγωγή του Καλάργαλη, Κουντουράς (2011) 26.

<sup>19</sup> Η μετάφραση του *Οιδίποδα τυράννου*, παρουσιάστηκε στις 27 Ιανουαρίου 1913, στο χωριό του μεταφραστή, Γέρα Μυτιλήνης, Κουντουράς (2011) 74.

<sup>20</sup> Δερτιλής (2014) 891-905 και 921-931.

<sup>21</sup> Γλυτζουρής (2015) 18-20.

<sup>22</sup> Hobsbawm (1994) 144-184.

<sup>23</sup> Στίχοι και χειρόγραφες σημειώσεις του Κουντουρά (Φάκελος, Στοχασμοί, 22-1-1926, 329 και 307 αντίστοιχα) αποτυπώνουν τη συνάντηση του συγγραφέα με τον φιλοσοφικό στοχασμό του Ηράκλειτου και περιλαμβάνουν βαθιές υπαρξιακές ανησυχίες, Τσιπούρας

επιστημονικές και καλλιτεχνικές αναζητήσεις, γύρω από την καταλυτική επίδραση της κληρονομικότητας κάτω από τον φακό της δαρβινικής θεωρίας, αλλά και τις επιπτώσεις του κοινωνικού περιβάλλοντος στη συγκρότηση του ανθρώπινου ψυχισμού και του «υποσυνειδήτου».<sup>24</sup>

Ο συγγραφέας σημειώνει, ότι η πρώτη-πρώτη σκηνή του έργου, διαδραματίζεται «στα χρόνια μας», δηλαδή το 1909, και θέλει τον κεντρικό χαρακτήρα, τον Λαέρτη, να επιστρέφει από ένα αθηναϊκό θέατρο και να μπαίνει στο γραφείο του. Ο σκηνικός τόπος που οργανώνει ο Κουντουράς περιγράφει το δωμάτιο ενός διανοούμενου: «Στον τοίχο βιβλιοθήκη –ο αφρός της νεώτερης φιλολογίας. [...]Στους τοίχους εικόνες από δράματα».<sup>25</sup> Μόλις εμφανίζεται στη σκηνή, ο Λαέρτης ομολογεί στον φίλο του γιατρό, πως είναι πολύ ταραγμένος, μετά την παράσταση των *Βρυκολάκων*, την οποία έχουν παρακολουθήσει μαζί. Δηλώνει, πως το έργο έχει ζύσει τις πιο απόκρυφες και αιμορραγούσες πληγές του· όσα διαδραματίστηκαν στο θέατρο έχουν επιβεβαιώσει τους φόβους του για την αρρώστια της κόρης του.<sup>26</sup> Αν και ο συγγραφέας του έργου της παράστασης δεν κατονομάζεται, ο διάλογος αποκαλύπτει με σαφήνεια ότι πρόκειται για τον μεγάλο Νορβηγό, τον Χένρικ Ίψεν. Ο Κουντουράς δεν μπορεί παρά να έχει υπόψη του το πραγματικό γεγονός, δηλαδή, την αθηναϊκή παράσταση των *Βρυκολάκων*, του Θωμά Οικονόμου, στο θέατρο Πανελλήνιον, τον Γενάρη του 1909.<sup>27</sup> Το κείμενο του Κουντουρά ξεκινά με νατουραλιστικές διαθέσεις, αλλά δεν εξαντλείται στις ψενικές επιδράσεις. Το έργο αποτελεί μια εξαιρετική λαβή για τη διερεύνηση του πεδίου, που δημιουργείται στην ελληνική δραματουργία από την πρόσληψη δυο τόπων που ετούτα τα χρόνια αναπτύσσουν μεταξύ τους ισχυρούς δεσμούς: της ευρωπαϊκής καλλιτεχνικής παραγωγής από τη μια, και των επιστημονικών κατακτήσεων της Εσπερίας για τη μελέτη της ψυχικής νόσου, από την άλλη.<sup>28</sup> Όσα από τα ευρωπαϊκά επιτεύγματα περνούν τα ελληνικά σύνορα συναντούν, μεταξύ άλλων, τη στροφή προς τη λαϊκή παράδοση, η οποία προσδιορίζεται με νέους όρους κάτω από τα φώτα της εποχής του Φρόυντ. Η φροϋδική θεώρηση έδειξε πώς το όνειρο ενός προσώπου ανοίγει τις πύλες του σκοτεινού ασυνειδήτου και παράλληλα υποστήριζε ότι οι μύθοι και τα λαϊκά παραμύθια ξεδιπλώνουν τα όνειρα της παιδικής ηλικίας της ανθρωπότητας, όταν ακόμα λειτουργούσε «η ενόρμηση

---

(2001) 21.

<sup>24</sup> Για το βάρος της κληρονομικότητας, ενδεικτικά, Κουντουράς (1911) 18, 22, 26-27. Εξαιρετικό ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι σκέψεις του περί «υποσυνειδήτου» στα χειρόγραφα, Φάκελος Στοχασμοί, 8-5-1926, 477-478, όπως παρατίθενται από τον Τσιπούρα (2001) 36.

<sup>25</sup> Κουντουράς (1911) 9.

<sup>26</sup> Κουντουράς (1911) 10-11.

<sup>27</sup> Μόσχος (2012) 57-58. Είναι πολύ πιθανό, ο φοιτητής τότε στη Φιλοσοφική Σχολή, Κουντουράς, να βρισκόταν ανάμεσα στους θεατές της παράστασης.

<sup>28</sup> Εξαιρετικά αποκαλυπτική περίπτωση είναι τα θεωρητικά κείμενα και τα θεατρικά έργα του νευρολόγου Π. Νιρβάνα, βλ. ενδεικτικά, Νιρβάνας (1905) και (1968) 199-213.

της αγέλης».<sup>29</sup> Επιπλέον, ο Γιούνγκ αναζήτησε τα «αρχαϊκά κατάλοιπα» που ονόμασε «αρχέτυπα», στον συμβολισμό του ονείρου.<sup>30</sup> Ο πατέρας της ψυχανάλυσης, στην προσπάθειά του να μελετήσει την «ψυχολογία των λαών» μετακίνησε τα «τοτέμ», τα «ταμπού» και τα όνειρα, από τους κόλπους της λαϊκής ανορθολογικής δεισδαιμονίας, στο μικροσκόπιο της ορθολογικής επιστήμης.<sup>31</sup> Εξάλλου, από τα μέσα του 19ου αιώνα, θεωρούν ότι υπάρχει, όχι απλά αναλογία, αλλά ταυτότητα των μηχανισμών της τρέλας και του ονείρου, με άλλα λόγια, «τρέλα είναι το όνειρο του εν εγρηγόρσει ανθρώπου».<sup>32</sup>

Το *Ονειρόδραμα*, της post-inferno περιόδου του Στρίντμπεργκ –ο οποίος έχει ήδη καταξιωθεί για το δραματικό του έργο, ως «μια μεγάλη πνευματική δύναμη στην Ευρώπη»<sup>33</sup>– γίνεται γνωστό μόλις έναν χρόνο μετά την *Ερμηνεία τον ονείρων* (1900) του Φρόντ.<sup>34</sup> Και θεωρείται, όπως είπαμε, ορόσημο για τα μεγάλα κινήματα της Avant-Garde, πρωτίστως για τον Εξπρεσιονισμό, αφού θεμελιώνει μια γενναία μορφική δραματουργική καινοτομία.<sup>35</sup> Ο Κουντουράς πειραματίζεται με το δικό του «ονειρόδραμα» μόλις δυο χρόνια μετά την παγκόσμια πρεμιέρα του δράματος του Σουηδού συγγραφέα στο Βασιλικό Θέατρο της Στοκχόλμης (1907).<sup>36</sup> Ο Στρίντμπεργκ έχει συζητηθεί πολύ στην Αθήνα μετά την μετάφραση της *Δεσπονίδος Τζούλιας* από τον Καμπύση.<sup>37</sup> Αλλά, μόνο, στις 4 Αυγούστου του 1908, η Κυβέλη θα παρουσιάσει για πρώτη φορά στο αθηναϊκό κοινό τον ομώνυμο ρόλο, στο έργο που ευθύς εξ αρχής χαρακτηρίζεται «ηθικώς βρωμερόν» και φορέας «αναρχικών και νοσηρών ιδεών».<sup>38</sup> Ο Κουντουράς αυτή τη χρονιά είναι φοιτητής της Φιλοσοφικής Σχολής και, τουλάχιστον από το 1909, είναι βεβαιωμένη η λογοτεχνική του παρουσία στον *Νομά*.<sup>39</sup> Τη χρονιά, λοιπόν, της πρώτης εγχώριας παράστασης της *Δεσπονίδος Τζούλιας* δεν μπορεί παρά να διαβάζει, ένα μέρος τουλάχιστον, από το πλήθος των δημοσιευμάτων που υπερασπίζονται ή καταδικάζουν το όλο εγχείρημα. Δεν είναι απίθανο να βρίσκεται ανάμεσα στους θεατές της θρυλικής παράστασης της Κυβέλης. Στη συνέχεια, ο εικοσάχρονος επίδοξος

<sup>29</sup> Freud (2012) 76-83· Bourdin (2005) 138-149.

<sup>30</sup> Γιούνγκ (χ.χ.) 67-81.

<sup>31</sup> Freud (2016) 9-114.

<sup>32</sup> Καράβατος, Αμπατζόγλου, Χριστοπούλου-Αλετρά (2003) 55-56, 77

<sup>33</sup> Huntly M' Carthy (1930) 27.

<sup>34</sup> Ωστόσο, ο Στρίντμπεργκ έχει συνθέσει ήδη από το 1898, τα *Προς τη Δαμασκό I* και *II*, δηλαδή τα πρώτα «ονειροδράματα», που προηγούνται της μελέτης του Φρόντ, βλ. Haverty Rugg (2009) 16· Robinson (ed.), (2009) xxvii.

<sup>35</sup> Στον πρόλογο του *Ονειροδράματος* ο Στρίντμπεργκ υποστηρίζει ότι «χρόνος και χώρος δεν υπάρχουν» και μόλις πέντε χρόνια αργότερα, ο Αινστάιν διατυπώνει την θεωρία της Σχετικότητας, βλ. Haverty Rugg (2009) 16. Βλ. επίσης, Cardullo, Knof (ed.) (2001) 127-128· Szalczar (2001) 33-52.

<sup>36</sup> Robinson (ed.), (2009) xxviii.

<sup>37</sup> Καμπύσης (1899) 243-270· Σχετικό με τη δημοσίευση της μετάφρασης είναι το γράμμα του Καμπύση προς τον Δ. Ταγκόπουλο, από το Μόναχο, 11 Νοεμβρίου 1898, Καμπύσης (1972) 629-630.

<sup>38</sup> Δικ. [Δ. Ι. Καλογερόπουλος] (1908) 147 και Δικ. (1908) αντίστοιχα. Ο Ξενοπούλος προλογίζει την παράσταση (1908) 140-146· Σεχοπούλου (2016) 88-108.

<sup>39</sup> [Κουντουράς] Λέσβης (1909) 2· Κουντουράς (1909) 8.



συγγραφέας, στις επόμενες θερινές διακοπές στο νησί του, πιάνει την πένα για να πειραματιστεί στη δραματολογία και να εξετάσει, όχι τις εξωτερικές συγκρούσεις του υποκειμένου με το άστοργο οικογενειακό ή το αδίστακτο κοινωνικό του περιβάλλον, αλλά την αδυσώπητη πάλη που κατοικοεδρεύει στα μύχια της ανθρώπινης ψυχής. Η ειδολογική ταξινόμηση της δοκιμής του στον χώρο του «ονειροδράματος» δεν μας αφήνει περιθώρια αμφιβολίας, ότι ο συγγραφέας προσπαθεί να επεξεργαστεί μια από τις πιο πρωτοποριακές δραματολογικές φόρμες της Ευρώπης. Και μπαίνουμε στον πειρασμό, καθώς διαθέτουμε ενδοκειμενικά στοιχεία, να υποστηρίξουμε, οπωσδήποτε με επιφυλάξεις, κάποιες εκλεκτικές συγγένειες ανάμεσα στον *Άρρωστο* και το *Ονειρόδραμα* του Στρίντμπεργκ. Έργο που θα παρασταθεί στο Εθνικό Θέατρο της Αθήνας, σε μετάφραση και σκηνοθεσία Αλέξη Σολομού, μόλις το 1963, δηλαδή πάνω από μισό αιώνα αργότερα.<sup>40</sup> Η κεντρική φιγούρα του έργου του Σουηδού δραματοουργού είναι η Αγνή, η κόρη του Ίντρα· μια κόρη επίσης, η Αυγή, είναι η ηρωίδα του Κουντουρά. Τα δυο έργα παίζουν συνεχώς με το φως και το σκοτάδι.<sup>41</sup> Ο γιατρός του *Άρρώστου* λίγο πριν το τέλος του έργου διαπιστώνει τη «σαπίλα» που κυριαρχεί στο αθηναϊκό σπίτι· στη δωδέκατη εικόνα, στο διάλογο των Καρβουνιάρηδων στο *Ονειρόδραμα* επαναλαμβάνεται ξανά και ξανά η λέξη «σαπίλα», κοινωνικό φαινόμενο που απασχολούσε επίμονα τον Σουηδό συγγραφέα.<sup>42</sup> Στην τελευταία εικόνα στο δράμα του Στρίντμπεργκ, «ο πύργος παίρνει φωτιά», ενώ το πρώτο μέρος του *Άρρώστου* ονομάζεται «Το καμμένο σπίτι».<sup>43</sup> Ακόμα και μια αναφορά της Αγνής στον «Εσταυρωμένο» παρουσιάζει κάποια αναλογία με την προσευχή της Αυγής στον Χριστό.<sup>44</sup>

Κάτω από το παλίμψηστο του *Άρρώστου*, δεν ανιχνεύονται μόνο έργα σταθμοί της ευρωπαϊκής δραματολογίας. Αρκεί να προσέξουμε τον τίτλο και την εποχή του δράματος για να αναζητήσουμε τις επιδράσεις από τις ιδέες περί εκφυλισμού του Μαξ Νορντάου. Ο ανήσυχος φοιτητής, παθιασμένος και στοχαστικός αναγνώστης, αν δεν έχει διαβάσει το *Entartung* (Εκφυλισμός) στα γερμανικά ή τα γαλλικά, έχει στη διάθεσή του τη μετάφραση του Άγγελου Βλάχου.<sup>45</sup> Οπωσδήποτε έχει πολλούς λόγους να επεξεργάζεται με προσοχή τα επιχειρήματα περί του βαθμού της «υγείας ή της νόσου» ενός καλλιτεχνήματος, όπως αναπτύσσονται στη μελέτη «Τέχνη και φρενοπάθεια», την «υπεράσπιση» του κύκλου των Νεορομαντικών της Αθήνας από τον νευρολόγο Παύλο Νιρβάνα.<sup>46</sup> Είναι βέβαιο πως τον απασχολούν οι βροντερές διακηρύξεις του Ψυχάρη, «μίτε Νίτσηδες γνωρίζω,

<sup>40</sup> Γκιόνα (2009) 18-27.

<sup>41</sup> Στρίντμπεργκ (1986) 19, 20, 40.

<sup>42</sup> Στρίντμπεργκ (1986) 51· Μέλμπεργκ (1997) 83.

<sup>43</sup> Στρίντμπεργκ (1986) 69· Κουντουράς (1911) 9, 15-18.

<sup>44</sup> Στρίντμπεργκ (1986) 58· Κουντουράς (1911) 77.

<sup>45</sup> Nordau (1911). Αποσπάσματα από τη μετάφραση του Βλάχου είχε δημοσιεύσει το Άστυ από το 1899, η πρώτη αυτοτελής έκδοση στην Ελλάδα έγινε το 1905 και ακολούθησαν πολλές επανεκδόσεις· Ματθιόπουλος (2005) 415-417, 339.

<sup>46</sup> Νιρβάνας (1968) 171-221 [1905]· Ματθιόπουλος (2005) 415-440.

μήτε Ιπσένηδες, μήτε διαβόλους»· καθώς και οι οργισμένες απαντήσεις του στον Γερμανό Julius Constantin v. Hösslin, ο οποίος υποστήριξε πως το έθνος είναι «tiefkrankt», «αρρωστημένο βαριά», προκαλώντας την ψυχαρική δήλωση, «ο λαός ο ρωμαϊκός αρρωστημένος βέβαια δεν είναι». <sup>47</sup> Σίγουρα δεν αφήνουν τον Κουντουρά αδιάφορο τα βέλη του Εφταλιώτη, ο οποίος έβλεπε τον Συμβολισμό «ως φιλολογικό λούσο» της Εσπερίας και καταδικάζε τον «ιφενογερμανισμό», εκείνη την «παράξενη καταχνιά από τα βορεινά», που ήρθε να σκεπάσει τ' αγριολούλουδα της Αρκαδίας και να οδηγήσει στη «σαπίλα». <sup>48</sup> Στις αρχές του 20ού αιώνα, ο κόσμος των εργατών της τέχνης του λόγου, συνταράσσεται από την πόλωση ανάμεσα στο υγιές και το νοσηρό· ο Ξενόπουλος βρίσκεται ανάμεσα σ' εκείνους που στρέφονται εναντίον των νεωτεριστών του περιοδικού *Τέχνη* και ορθώνει το ανάστημά του απέναντι στον «έκφυλο» καλλιτέχνη. <sup>49</sup> Μόλις πέντε χρόνια μετά την σύνθεση του *Αρρώστου*, όταν σχολιάζει κριτικά μια πρωτότυπη τραγωδία που αντανakλά τις παραπάνω ζυμώσεις, την *Ροδόπη* του Νικόλαου Ποριώτη, ο πνευματικός και αισθητικός ορίζοντας του Κουντουρά συλλαμβάνει την δραματουργία ως δημιουργική «αρρώστια»: «Ο δραματικός συγγραφέας προτού ακόμα να σύρει μια γραμμή στο χαρτί, πρέπει μες το νου του να έχει ήδη καμωμένο και τελειωμένο το έργο. [...] Μη σύρεις γραμμή αν δεν οπτασιαστείς σαν υστερικός και άρρωστος ζωντανά τα δημιουργήματά σου». <sup>50</sup>

Η νεανική σύλληψη του «άρρωστου» καλλιτέχνη φαίνεται να υποχωρεί στα ύστερα κείμενα του Κουντουρά, ο οποίος όμως εξακολουθεί να επαινεί τον οίστρο ποιητών που διακρίνονται για τις τολμηρές ποιητικές τους προτάσεις, όπως είναι ο Γρυπάρης. Ο εκκολαπτόμενος ριζοσπάστης παιδαγωγός παραμένει δέσμιος των διακηρύξεων του Αισθητισμού, διατυπωμένων από το στόμα του «δασκάλου του», όπως αναγνωρίζει τον θεμελιωτή της «Νέας Σκηνης», ενώ ταυτόχρονα ασπάζεται την παλαμική απόσταση ανάμεσα στο θέατρο και το δράμα: «“Μεθάμε από τον ήχο της ίδιας μας της φωνής” μας έλεγε κάποτε ο αλησμόνητος ωραιοπαθής Χρηστομάνος. Κι ο Παλαμάς μιλώντας για το θέατρο υποστηρίζει πως «για να νοιώση κανείς την αληθινή αξία ενός έργου, πρέπει σιωπηρά μονάχος του να το διαβάση αποφεύγοντας έτσι τον ηθοποιό που πάντοτε γίνεται κακός ερμηνευτής ή καταστρέφοντας ή κι ανυψώνοντας την αρετή αυτή καθ' εαυτή του έργου». <sup>51</sup> Στη μελέτη για τον Γρυπάρη, πάνω από δέκα χρόνια μετά τη σύνθεση του *Αρρώστου*, ο Κουντουράς θα βρει την ευκαιρία να καταδικάσει το νεανικό του δραματουργικό ολισθήμα στον «ηδονισμό», τον οποίο διακρίνει από τον υγιή «διονυσιασμό» που πηγάζει από τη βακχική ψυχή: «Νέοι εξ άλλου της Αθήνας μάταια γύρεφαν τον θόρυβο με απειρόκαλα κατασκευάσματα παρεξηγώντας βόρειες προσωπικότητες. Σ' ένα τέτοιο

<sup>47</sup> Ψυχάρης (1901) 4, 6, 10.

<sup>48</sup> Εφταλιώτης (1962) [1893 και 1899] 621 και 629-630.

<sup>49</sup> Ξενόπουλος (1994) [1926]· Ματθιόπουλος (2005) 423-426.

<sup>50</sup> Κουντουράς (1935) [1914] 166.

<sup>51</sup> Κουντουράς (1920) 17· Παλαμάς [1907] (χ.χ.), 333-350.

ίσως ρέμα κουτροβαλώντας κ' εγώ, κατάστρεψα στα 1909 τις λίγες αρετές του *Αρρώστου* μου με άλλο τόσες αναφρόδιτες και βάρβαρες σκηνές...».<sup>52</sup> Από πού πηγάζει όμως αυτός ο κατακριτέος «ηδονισμός»; Η πηγή βρίσκεται ξανά στην πρόσληψη της ευρωπαϊκής δραματουργίας.

Στο δεύτερο μέρος του δράματος, που ονομάζεται «Ονείρου οργίασμα», η δύναμη του ερωτικού ενστίκτου, οι αιμομικτικές διαθέσεις, ο ακατέργαστος και αχαλίνωτος πόθος για ηδονή, έχουν εξουδετερώσει κάθε λογική και ηθικό φραγμό· δεν υπάρχει καμιά αμφιβολία ότι ο Κουντουράς συνομιλεί ευθέως με τη βασίλισσα του Αισθητισμού, την *Σαλώμη* του Όσκαρ Ουάιλντ.<sup>53</sup> Η κόρη του ελληνικού ονειροδράματος, η Αυγή, αυτό το φιλήδονο πλάσμα, που επιμένει στην περιγραφή της φλεγόμενης σάρκας ακόμα κι όταν προσεύχεται στον Χριστό, δεν μπορεί να κρύψει τις αναλογίες του με το πορτραίτο της κόρης μιας «μάννας αιμομίχτρας», της Σαλώμης.<sup>54</sup> Η επίμονη, ανερυθρίαστη έκφραση της σαρκικής επιθυμίας της κόρης της Ηρωδιάδας για τον Ιωχανάν: «Δεν είναι τίποτα στον κόσμο τόσο κόκκινο σαν το στόμα σου... Άφησέ με να φιλήσω το στόμα σου»,<sup>55</sup> μεταφέρεται ξανά και ξανά, ενίοτε επιτείνεται, στα χείλη της Αυγής: «Εγώ τρελλαινόμαι για σάς... και θέλω να σας φιλήσω, και θέλω να με φιλήσετε... να με δαγκάστε θέλω και σεις... [...] Δήτε τα χείλι' αυτά που στάζουν αίμα ζητώντας φιλιά ματωμένα».<sup>56</sup>

Η ζέφρηνη σαρκική λαχτάρα στο έργο του Ουάιλντ χαρακτηρίζεται αρρώστια, «άρρωστος» είναι ο Ηρώδης που ποθεί την κόρη της γυναίκας του, μα «άρρωστη» είναι και η Σαλώμη, βυθισμένη στον ερωτικό πυρετό για τον Ιωχανάν.<sup>57</sup> Αβίαστα φτάνουμε από έναν ακόμα δρόμο στον ίδιο τον τίτλο του δράματος του Κουντουρά. Τα πλούσια ενδοκειμενικά ευρήματα τεκμηριώνει επιπλέον η χρονική συνάφεια ανάμεσα στη σύνθεση του *Αρρώστου* και στην πρώτη ελληνική μετάφραση της *Σαλώμης*, από τον δραματουργό της *Ροδόπης*, τον Νικόλαο Ποριώτη, το 1907· κείμενο που θα παρασταθεί στην Αθήνα το καλοκαίρι της επόμενης χρονιάς.<sup>58</sup> Επομένως, όταν ο Κουντουράς συνθέτει το δράμα του, όχι μόνο μπορεί να διαβάσει τη μετάφραση, αλλά πιθανόν έχει ολόφρεσκες τις εντυπώσεις από μια ακόμα πρεμιέρα που ταρακούνησε την αθηναϊκή κοινωνία, την παράσταση της *Σαλώμης*. Ο Κουντουράς, στα νεανικά δραματουργικά του βήματα, επιθυμεί να παρέμβει δυναμικά

<sup>52</sup> Κουντουράς (1920) 58.

<sup>53</sup> Για τον πόθο και τη δύναμη του ενστίκτου στη *Σαλώμη*, βλ. Gallegos (1992) 7-20.

<sup>54</sup> Κουντουράς (1911) 77· Ουάιλντ (1925) 34-35.

<sup>55</sup> Ουάιλντ (1925) 36-37.

<sup>56</sup> Κουντουράς (1911) 57-58, βλ. επίσης, 62 και 71. Προφανείς είναι οι αναλογίες με το παραλήρημα της Σαλώμης στο τέλος του έργου του Ουάιλντ (1925) 62-63.

<sup>57</sup> Ουάιλντ (1925) 41, 45, 54.

<sup>58</sup> Ποριώτης (1925) 15-18. Ο μεταφραστής σημειώνει, ότι η πρώτη μετάφραση της *Σαλώμης* είχε φιλοτεχνηθεί για την Μ. Κοτοπούλη το 1906, δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Παναθήναια* το 1907 και την ίδια χρονιά κυκλοφόρησε σε ανάτυπο. Ακολούθησαν και άλλες δημοσιεύσεις μέχρι το 1916 που τυπώθηκε δεύτερη αυτοτελής έκδοση, ενώ η τρίτη βγήκε το 1925. Σιδέρης (1999), 18. Στενή επαφή με τα κείμενα του Ουάιλντ είχε αναπτύξει ο Π. Νιρβάνας και ο Κ. Χρηστομάνος, Ματθιόπουλος (2005) 391.

στο άνοιγμα νέων καλλιτεχνικών οριζόντων και δεν συμμορφώνεται στις θεωρητικές υποδείξεις ακόμα και εκείνων που κινούνται στο ίδιο στρατόπεδο, σε ότι αφορά τουλάχιστον το ζήτημα του Δημοτικισμού.<sup>59</sup> Μια τέτοια περίπτωση είναι ο Δημήτριος Ταγκόπουλος, ο οποίος οραματίζεται για την πατρίδα του «ένα δικό της θέατρο», αλλά την ίδια στιγμή παραδέχεται ότι για «υπερανθρώπους και άρρωστους χαρακτήρες και για χειραφετημένες κοκόνες είναι νωρίς» ακόμα για την Ελλάδα.<sup>60</sup>

Οι αναλογίες του έργου του Κουντουρά με την ευρωπαϊκή δραματουργία, δεν πρέπει όμως να μας παραπλανήσουν, ώστε να μπορέσουμε να διαπιστώσουμε τις θεμελιώδεις αποστάσεις. Τα προκλητικά επεισόδια επί σκηνής, η τόλμη του περιεχομένου, δεν συμπληρώνονται από καμιά παραβίαση της ρεαλιστικής δομής: στο τέλος του έργου ο αναγνώστης και εν δυνάμει θεατής μαθαίνει ότι όλα όσα παρακολούθησε στο δεύτερο μέρος του δράματος ήταν το όνειρο ενός πατέρα ψυχικά ασθενή, ήταν ο εφιάλτης ενός αρρώστου, ο οποίος οδηγείται στην αυτοχειρία. Το ελληνόγλωσσο κοινό, για το οποίο γράφει ο συγγραφέας, δεν έρχεται επομένως σε επαφή με τη ρευστότητα του ονείρου, δηλαδή με την «πολυφωνική» μουσική δομή, που προτείνει ως ριζικά διαφορετική μορφή δραματουργίας ο Στρίντμπεργκ, στην προσπάθειά του να αποτυπώσει την καρδιά και το μυαλό του κατακερματισμένου ψυχικά ανθρώπου του fin-de-siècle.<sup>61</sup> Οι Έλληνες αναγνώστες του *Αρρώστου* παραμένουν μακριά από τον θεωρητικό στοχασμό του Σουηδού δραματουργού στις περίφημες *Ζωτοτομίες* (Vivisektions), όταν επεξεργάζεται τα αποτελέσματα των ερευνών του Jean-Martin Charcot και τις θέσεις του Hippolyte Bernheim.<sup>62</sup> Ο Στρίντμπεργκ έχει αντιληφθεί τη ζωή ως ασύνδετη, στο χώρο και στο χρόνο, σειρά επεισοδίων, ως ομιχλώδη στροβιλισμό που μεγεθύνει ή μικραίνει τον όγκο της πραγματικότητας, όπως συμβαίνει στο *Θειρόδραμα*, και όπως εξηγεί στον μικρό πρόλογο που συνοδεύει το έργο.<sup>63</sup> Αντίθετα η ζωή στον Κουντουρά δεν μπερδεύεται με το όνειρο, ακόμα κι όταν ο συγγραφέας επιχειρεί να εκφράσει δραματουργικά τον δοκιμαζόμενο Εαυτό ως άγνωστο και «άρρωστο» Άλλο. Η αυτοκτονία, έστω και την τελευταία στιγμή του «αρρώστου», οριοθετεί αμετάκλητα τους δυο κόσμους. Δεν έχει φτάσει ακόμα η ώρα για να κυριεύσει η ομίχλη του βορρά τον αττικό ουρανό, κι ας κάνουν την εμφάνισή τους τα πρώτα απειλητικά νέφη.

### Βιβλιογραφία

Bourdin, D. (2005): *Η ψυχανάλυση από τον Φρόντ ως τις μέρες μας*, επιμ.: Θ.

<sup>59</sup> Ο Κουντουράς είναι ιδρυτικό μέλος της Φοιτητικής Συντροφιάς που μάχεται για τον Δημοτικισμό, Τσιπούρας, σ. 79-80.

<sup>60</sup> Ταγκόπουλος (1908) 8.

<sup>61</sup> Szalczar (2009) 93-106.

<sup>62</sup> Robinson (ed.) (1996) 23-72 [Strindberg (1887)], 87-143 [Strindberg 1894]·Worthen (2000) 625· Σεχοπούλου (2016) 94, 104-106.

<sup>63</sup> Στρίντμπεργκ (1986) 47 και 7 αντίστοιχα·Gilman (1999) 106-110.

- Τζαβάρας, (μετ. Α. Καραστάθη), Αθήνα.
- Cardullo, B. και Knopf, R. (ed.), (2001): *Theater of Avant-Garde 1890-1950. Acritical Anthology*, New Haven, London.
- Cummins, J. (2005): *Ταυτότητες υπό διαπραγμάτευση. Εκπαίδευση με σκοπό την ενδυνάμωση σε μια κοινωνία της Ετερότητας* (μετ. Σ. Αργύρη), Αθήνα.
- Γιούνγκ, Κ. (χ.χ.): *Ο άνθρωπος και τα σύμβολά του* (μετ. Α. Χατζηθεοδώρου), Αθήνα.
- Γκιούνα, Α. (2009): «Το Ονειρόδραμα» του *Αυγούστου Στρίντμπεργκ στις ελληνικές σκηνές*, Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία, Θεσσαλονίκη.
- Γλυτζουρής, Α. (2015): «*διά την διανοητικήν εξύψωσιν του λαού*». Η απόπειρα ίδρυσης Εθνικού θεάτρου στις απαρχές της πρώτης βενιζελικής κυβέρνησης, Ηράκλειο.
- Γραμματάς, Θ. (2003): «Το θέατρο ως μέσο αγωγής και παιδείας: Το παιδαγωγικό όραμα του Μίλτου Κουντουρά», στον τόμο: *Μίλτος Κουντουράς. Ένας οραματιστής παιδαγωγός και ανιδιοτελής δάσκαλος*, επιμ.: Θ. Τριλιανός - Ιγν. Καράμηνas, Αθήνα, 46-62.
- Γραμματάς, Θ. (2016): «Το θέατρο στο σχολείο μέσα από το έργο του Μίλτου Κουντουρά στο Διδασκαλείο Θηλέων Θεσσαλονίκης», <http://theodoregrammatas.com/el/%CF%84%CE%BF-%CE%B8%CE%AD%-CE%B1%CF%84%CF%81%CE%BF-%CF%83%CF%84%CE%BF-%CF%83%CF%87%CE%BF%CE%BB%CE%B5%CE%AF%CE%BF-%CE%BC%CE%AD%CF%83%CE%B1-%CE%B1%CF%80%CF%8C-%CF%84%CE%BF-%CE%AD%CF%81%CE%B3%CE%BF-%CF%84/> [24-9-2016].
- Δελμούζος, Α. (1977): «Μίλτος Κουντουράς», *Νέα Εστία* 1198, 637-648.
- Δερτιλής, Γ. Β. (2014): *Ιστορία του ελληνικού κράτους 1830-1920*, Ηράκλειο.
- Δικ. [Καλογερόπουλος, Δ. Ι.] (1908), «Θεατρική Επιθεώρησης», *Πινακοθήκη* 91, 147.
- Δικ. [Καλογερόπουλος, Δ. Ι.], «Η Δεσποινίς Τζούλια», *Νέον Άστυ*, 6-8-1908.
- Εφταλιώτης, Α. (1962), *Άπαντα*, τ. Β', επιμ.: Γ. Βαλέτας, Αθήνα.
- Freud, S. (2012): *Ψυχολογία των μαζών και ανάλυση του εγώ* (μετ. Ν. Μυλωνά), Αθήνα.
- Freud, S. (2016): *Τοτέμ και ταμπού* (μετ. Ν. Μυλωνά), Αθήνα.

- Φρόνυτ, Σ. (χ.χ.): *Εισαγωγή στην Ψυχανάλυση* (μετ. Δ. Π. Κωστελένου), Αθήνα.
- Gallegos, C. (1992): «Waiting for the morrow», στον τόμο: *Ο. Ουάιλντ, Σαλώμη* (μετ. Δ. Μαυρίκιος), Αθήνα, 7-20.
- Gilman, R. (1999): *The making of Modern Drama*, United States of America.
- Goffman, E. (1996): *Συναντήσεις: Δυο μελέτες στην κοινωνιολογία της αλληλεπίδρασης* (μετ. Δ. Μακρυνιώτη), Αθήνα.
- Goffman, E. (2001): *Στίγμα. Σημειώσεις για την διαχείριση της φθαρμένης ταυτότητας* (μετ. Δ. Μακρυνιώτη), Αθήνα.
- Goffman, E. (2006): *Η παρουσίαση του εαυτού στην καθημερινή ζωή* (μετ. Μ. Γκόφρα), Αθήνα.
- Haverty Rugg, L. (2009): «August Strindberg: the art and science of self-dramatization», στον τόμο: *The Cambridge Companion to August Strindberg*, επιμ.: M. Robinson, Cambridge, New York, 3-19.
- Hobsbawm, E. J. (1994): *Έθνη και εθνικισμός από το 1780 μέχρι σήμερα* (μετ. Χ. Νάντρις), Αθήνα.
- Huntly M' Carthy, J. (1930): «Ο Στρίντμπεργκ ως δραματικός συγγραφέας», στον τόμο: *Στρίντμπεργκ, Μητρική στοργή και άλλα δράματα* (μετ. Ι. Ε. Χρυσάφη), Αθήνα, 13-27.
- Καμπύσης, Γ. (1898): *Το δαχτυλίδι της μάνας*, Αθήνα.
- Καμπύσης, Γ. (1899): *Στα σύγνεφα*, Αθήνα.
- Καμπύσης, Γ. (1899): «Αύγουστος Στρίντμπεργκ. Η δεσποινίδα Τζούλια. Νατουραλιστική τραγωδία μεταφερμένη στο ελληνικό από το Γιάνη [sic] Α. Καμπύση», *Η Τέχνη* 10-11, 243-270.
- Καμπύσης, Γ. (1972): *Άπαντα*, επιμ.: Γ. Βαλέτας, Αθήνα.
- Καράβατος, Θ. και Αμπατζόγλου, Γ. και Χριστοπούλου-Αλετρά, Ε. (2003): *Euphorica-Phantastica. Όνειρο και ψυχοπαθολογία*, Αθήνα.
- [Κουντουράς] Λέσβης, Μ. (1909): «Η καμπάνα (Σκόπελος Μυτιλήνης)», *Νουμάς* 347, 2.
- Κουντουράς, Μ. (1909): «Θανάτου συναυλία», *Νουμάς* 371, 8.
- Κουντουράς, Μ. (1911): *Ο άρρωστος. Ονειρόδραμα σε μια πράξη*, Αθήνα.



- Κουντουράς, Μ. (1912): «*Το μπαλσαμωμένο αγώρι*», *Νουμάς* 471, 161-164 και *Νουμάς* 472, 181-184.
- Κουντουράς, Μ. (1920): *Ο ποιητής Γρυπάρης*, Χίος.
- Κουντουράς, Μ. (1935): «Για τη σημερινή τραγωδία», [αναδημοσίευση από: *Χαραυγή* (Μυτιλήνης), 1914], *Θυμέλη* 3-4, 165-167.
- Κουντουράς, Μ. (1976): *Διδασκαλείο Θηλέων Θεσσαλονίκης 1927-1930*, επιμ.: Δ. Αγγελίδου και Α. Τσιμπούλου, Αθήνα.
- Κουντουράς, Μ. (1985): *Κλείστε τα σχολειά: Εκπαιδευτικά Άπαντα*, επιμ.: Α. Δημαράς, Αθήνα.
- Κουντουράς, Μ. (2011): *Κλείστε τα σχολειά. Άρθρα στην Καμπάνα*, επιμ.: Α. Καλάργαλης, Θεσσαλονίκη.
- Λενακάκης, Α. και Τσιπούρας, Σ. (2014): «Δημιουργικότητα και τέχνες στην εκπαίδευση: Το παράδειγμα του Διδασκαλείου Θηλέων Θεσσαλονίκης», στον τόμο: *Δημιουργικότητα στην εκπαίδευση. Πρακτικά 5ου Πανελληνίου Συνεδρίου Εταιρείας Επιστημών Αγωγής Δράμας*, επιμ.: Κ. Σαραφίδου, Δράμα, 1082-1105.
- Ματθιόπουλος, Ε. (2005): *Η Τέχνη πτεροφυεί εν οδύνη. Η πρόσληψη του νεορομαντισμού στην Ελλάδα*, Αθήνα.
- Μέλμπεργκ, Μ. (1997): «Επιδράσεις της σκανδιναβικής λογοτεχνίας στην ελληνική, από τα τέλη του 19ου ως τις αρχές του 20ού αιώνα», στον τόμο: *Ο Στρίντμπεργκ και η σύγχρονη δραματουργία*, επιμ.: Μ. Μέλμπεργκ, Αθήνα, 77-84.
- Μόσχος, Γ. (2012): *Ο Ερρίκος Ίβεν στην ελληνική σκηνή. Από την πρώτη παράσταση ως το τέλος του 20ού αιώνα (1894-2000)*, Διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη.
- [Νιρβάνας, Π.] Αποστολίδης, Π. (1905): *Φυσιολογική Αισθητική. Τέχνη και φρενοπάθεια*, Αθήνα.
- Νιρβάνας, Π. (1968): *Τα Άπαντα*, τ. Γ', επιμ.: Γ. Βαλέτας, Αθήνα.
- Nordau, M. (1911): *Εκφυλισμός* (μετ. Ά. Βλάχος), Αθήνα.
- Ξερόπουλος, Γρ. (1908): «Ο Αύγουστος Στρίντμπεργκ και η 'Δεσποινίς Τζούλια'», *Παναθήναια*, τχ. 197-198, 140-146.
- Ξερόπουλος, Γρ. (1994): *Η νύχτα του εκφυλισμού*, Αθήνα.

- Ουάιλντ, Ό. (1925): *Σαλώμη* (μετ. Ν. Ποριώτης), Αθήνα.
- Παλαμάς, Κ. [1907] (χ.χ.), «Για το δράμα, όχι για το θέατρο», *Άπαντα*, τ. 6, Αθήνα, 333-350.
- Πέρβελης, Κ. Σ. (1888): *Εθνικόν Δραματολόγιον Β΄. Το όνειρον*, Οδησός.
- Ποριώτης, Ν. (1925): «Πρόλογος, από το δεύτερο ελληνικό τύπωμα του 1916» και «Συμπλήρωμα», στον τόμο: Ό. Ουάιλντ (1925), *Σαλώμη* (μετ. Ν. Ποριώτης), Αθήνα, 5-18 και 6-21.
- Robinson, M. (ed.), (1996): *Selected essays by August Strindberg*, Cambridge.
- Robinson, M. (ed.), (2009): *The Cambridge Companion to August Strindberg*, Cambridge, New York.
- Szalczar, E. (2009): «A modernist dramaturgy», στον τόμο: *The Cambridge Companion to August Strindberg*, επιμ.: Μ. Robinson, Cambridge, New York, 93-106.
- Σεχοπούλου, Μ. (2016): «'Βορειοπάθεια' και 'ομιχλοσέβεια': αντιδράσεις στην πρώτη ελληνική παράσταση του έργου *Δεσποινίς Τζούλια* (1908) του August Strindberg», στον τόμο: *Η πρώιμη υποδοχή του Ρεαλισμού και του Νατουραλισμού στο ελληνικό θέατρο*, επιμ.: Α. Γλυτζουρή και Κ. Γεωργιάδη και Μ. Μαυρογένη, Ρέθυμνο, 88-108.
- Σιδέρης, Γ. (1999): *Ιστορία του νέου ελληνικού θεάτρου 1794-1944*, τ. Β1, Αθήνα.
- Στρίντμπεργκ, Α. (1986), *Ονειρόδραμα* (μετ. Α. Σολομός), Αθήνα - Γιάννινα.
- Ταγκόπουλος, Δ. (1907): «Οι Αλυσίδες. Πρωτόλογα», *Νουμάς* 274, 3-5.
- Τσιπούρας, Σ. Α. (2001): *Φιλοσοφικές προϋποθέσεις και κοινωνικές προεκτάσεις στο παιδαγωγικό έργο του Μίλτου Κουντουρά*, Διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη.
- Ψυχάρης, Γ. (1901): *Για το Ρωμαίικο Θέατρο. Ο Κυρούλης, δράμα. Ο Γουανάκος, κωμωδία*. Αθήνα.
- Worthen, W. B. (2000): *The Harcourt Brace Anthology of Drama*, United States of America.
- [www.eriande.elemedu.upatras.gr/eriande/synedria/synedrio2/praktika/karaminas.htm](http://www.eriande.elemedu.upatras.gr/eriande/synedria/synedrio2/praktika/karaminas.htm) [9-5-2017].



Ο υπόκοσμος ως «άλλος» στο θέατρο πρόζας του Μεσοπολέμου:  
*Το πουλί της νύχτας* του Κωστή Μπαστιά  
στο θέατρο Κοτοπούλη (1924)

The Underworld as “Other” According to the Dramatists  
of the Inter-War Period in Greece: *The Bird of the Night*  
of Kostis Bastias at Kotopouli Theatre (1924)

**Μανώλης Σειραγάκης**

Επίκουρος καθηγητής θεατρολογίας  
Πανεπιστήμιο Κρήτης  
Τμήμα Φιλολογίας

**Manolis Seiragakis**

Assistant Professor in Theatre Studies,  
University of Crete  
Department of philology

seiragakis@uoc.gr



## Abstract

The article presents Kostis Bastias' *The Night Bird* (1924), one of the few Greek naturalistic dramas. The play was considered to be lost up to now, as Bastias decided to destroy all its manuscripts during 1925. The writer's decision not only to deal with Piraeus' opium dens, illicit gambling, and human trafficking, but also to name as responsible for the prostitution of sixteen-year-old refugee Nina, a Gendarmerie officer, provoked the reaction of theatre critics who condemned the play and closed their eyes on the most acute complaint and, much more, considering nonexistent the social class of people living below the poverty line, or, at least, unworthy to occupy a place in the dramatic works of the period. This refusal, coupled with the Gendarmerie's banning to allow an officer to appear on stage as a procurer amongst the *dramatis personae*, automatically opens the big question of the existence of two distinct cultures within the same country, a superior official and a lower unofficial, the latter yet more massive and vital from the former, at that time. The paper concludes that with the multifaceted and orchestrated intervention of the state which lasted many years, this second culture was marginalized, marred and almost disappeared.

**Λέξεις-κλειδιά:** Εθνικό Θέατρο, λογοκρισία, κοινωνικός αποκλεισμός, νατουραλισμός.

**Keywords:** National Theatre, censorship, social exclusion, naturalism.

«Το να περιδιαβάζουν εις την σκηνήν δυο τρεις φωτογραφίες χασισοποτών, δεν είναι ούτε πραγματικότητας, ούτε αλήθεια. Τα ανδρείκελα αυτά δεν μάς ενδιαφέρουν από ουδεμιάς απόψεως, διότι απλούστατα, δεν πιστεύομεν ότι υπάρχουν».<sup>1</sup>

Με τα παραπάνω λόγια η κριτική του Φώτου Πολίτη για το *Πουλί της Νύχτας* κρατά τα μάτια ερμητικά κλειστά ταυτόχρονα σ' έναν νέο δραματουργό και σ' ένα οξύ κοινωνικό πρόβλημα. Ο εικοσιτετράχρονος Κωστής Μπαστιάς είχε εντυπωσιάσει ένα χρόνο πριν, όταν ανέβηκε από το θίασο Κυβέλης το δεύτερό του δράμα *Πέτρα Σκανδάλου*,<sup>2</sup> με κεντρικό θέμα τις μεταρρυθμίσεις του Αλέξανδρου Δελμούζου στο Παρθεναγωγείο Βόλου, οι οποίες ματαιώθηκαν από αντιδραστικούς κύκλους. Τώρα, στα 1924, παραδίδει έργο στον αντίπαλο μεγάλο θίασο της Μαρίκας Κοτοπούλη. *Το πουλί της νύχτας*, με 12 παραστάσεις, θα γίνει το τέταρτο εμπορικότερο καινούργιο ελληνικό έργο πρόζας της χρονιάς, μετά τα αντίστοιχα των Γρηγ. Ξενόπουλου, Σπύρου Μελά, Θεόδωρου Συναδινού,<sup>3</sup> ξεπερνώντας έργα συγγραφέων όπως ο Τίμος Μωραϊτίνης κι ο Παντελής Χορν. Τα έργα του Μπαστιά παίζονται κατευθείαν στους δυο μεγαλύτερους κεντρικούς θιάσους, χωρίς να χρειαστεί να δοκιμαστούν πρώτα σε μικρότερους ή συνοικιακούς.<sup>4</sup>

Το κοινωνικό πρόβλημα που έθιγε το έργο αποδείχτηκε όμως εξαιρετικά ακανθώδες. Χώρος δράσης είναι η Κρεμυδαρού του Πειραιά, στη σημερινή Δραπετσώνα, διαβόητη μέχρι και σήμερα χάρη στο ρεμπέτικο του Γιobάν Τσαούς *Πέντε μάγκες στον Πειραιά*. Στο τραγούδι βρισκόμαστε σ' ένα χασισοποτείο, όπου ο τεκετζής δεν καταφέρνει να ικανοποιήσει τους πιο απαιτητικούς πελάτες του, αφού σερβίρει νοθευμένο ή χαμηλής ποιότητας χασίς, ή ακόμα και σκέτο καπνό. Μένοντας στον ίδιο χώρο δράσης, ο Μπαστιάς προσθέτει στις σχετικές απατεωνιές του δικού του μαγαζάτορα την οργάνωση στημένης χαρτοπαιξίας και το εμπόριο λευκής σαρκός. Ο κοινωνικός περίγυρος, τον οποίο επέλεξε για το έργο του ο Μπαστιάς, έφερε στο νου των κριτικών τον Εμίλ Ζολά και το milieu των γάλλων νατουραλιστών,<sup>5</sup> μαζί με σοβαρές αντιρρήσεις για την ανάγκη μιας τέτοιας όψιμης μεταλαμπάδευσης.<sup>6</sup> Ο θίασος επισκέφθηκε από κοντά αυτό το milieu, παρουσία του ίδιου του Μπαστιά, που το γνώριζε καλά από τη θητεία του ως χωροφύλακας. Για την αυτοφία χρειάστηκε παρουσία ισχυρών αστυνομικών δυνάμεων, αφού οι ηθοποιοί «εκάθησαν εναλλάξ και εις τα τρία χασικλείδικα, συντροφικά με διάφορους τύπους τους οποίους υπέδειξεν ως μοντέλλα ο κ. Μπαστιάς...».<sup>7</sup>

<sup>1</sup> Πολίτης Ν. (1984) 192-4.

<sup>2</sup> Στις 26 Νοεμβρίου 1923. Το πρώτο του δράμα *Το μοντέλλο* εκδόθηκε νωρίτερα (Ζηκάκης, 1922) χωρίς να παιχτεί. Βλ. Μπαστιάς Γ. (1997) 125.

<sup>3</sup> Συναδινός, Θ. Ν. (1925).

<sup>4</sup> Άγρας, Τ. (1924).

<sup>5</sup> Φορτόνιο, (1924).

<sup>6</sup> Λιδωρίκης, Μ. (1924). Αποσπάσματα κριτικών με το σχετικό θόρυβο στο Μπαστιάς Γ. (1997) 22-38.

<sup>7</sup> [Ανώνυμο], (1924a).

Με την πρεμιέρα, ωστόσο, φτάνει στο θέατρο διαταγή του αστυνομικού διευθυντή Αθηνών να τροποποιηθεί ο ρόλος του ενωμοτάρχη στο έργο, καθώς «η γενομένη σάτυρα ενός κατωτέρου οργάνου της τάξεως θίγει ολόκληρον το σώμα της Χωροφυλακής». <sup>8</sup> Σύμφωνα με την ανακοίνωση της Χωροφυλακής, η ενέργειά της νομιμοποιείται και από την ομοβροντία αρνητικών κριτικών. <sup>9</sup> Ο ρόλος του διεφθαρμένου ενωμοτάρχη είναι στο έργο καταλυτικός, συμπληρωματικός και ισότιμος με τον αντίστοιχο του προαγωγού Φιντικλή, όσον αφορά την καταστροφή της δεκαεξάχρονης προσφυγοπούλας Νίνας. Παρά τις αντιρρήσεις του συγγραφέα, ο θίασος «συνεμορφώθη προς τας υποδείξεις», μεταμφιέζοντας τον ενωμοτάρχη σε διεφθαρμένο πολιτικό, <sup>10</sup> με πρόσβαση στα κέντρα εξουσίας και με ιδιοτελείς συναλλαγές με τον υπόκοσμο.

Οι απόψεις του Πολίτη με τις οποίες ξεκινήσαμε, κέρδισαν μεγάλο μέρος της κριτικής: σύμφωνα με το *Έθνος*, η επιλογή του θέματος «... προσέκρουσεν εις το αίσθημα της δυσφορίας και της αηδίας, την οποίαν προκαλεί μοιραίως το ποιόν των δρώντων προσώπων». <sup>11</sup>

«Εάν η κοινωνία περιλαμβάνη τοιαύτα αποβράσματα, βεβαίως αυτά δεν αποτελούν την πραγματικήν κοινωνίαν, είνε δε πολύ περιεργος η προσπάθεια της συγχρόνου θεατρικής παραγωγής το να θέλη καλά και σώνει να παρουσιάση την Ελληνικήν οικογένειαν και κοινωνίαν ότι εκπροσωπείται από τοιούτους τύπους», προσέθετε η *Νέα Ημέρα*. <sup>12</sup>

Ο Μιλτιάδης Λιδωρίκης θεωρούσε ότι τα τρωτά αστυνομίας και κοινωνίας δεν πρέπει να αναδεικνύονται, για λόγους κοινωνικής γαλήνης:

«Τα ξέρουμε αλλά και δεν πρέπει ποτέ να τα φανερώνουμε τόσο γυμνά και υπερβολικά επί σκηνής, όπως ο κ. Μπαστούνόπουλος, γιατί μπορεί να γίνουμε πρόξενοι κακού για τον τόπο μας. Μπορείς να σατυρίσης επί σκηνής το κράτος, ποτέ όμως να το εξευτελίσης. Μπορεί με τρεις γραμμές να το γυμνώσης εμπρός στο θεατή, ποτέ όμως να το κυλίσης στο βούρκο και να γεννήσης στην ψυχή του αισθήματα ακατανίκητου μίσους και έχθρας προς το κράτος. Αυτό δε γίνεται ποτέ σε τόπους που έχουν ανάγκη απολύτου ησυχίας και σεβασμού προς τους νόμους διά να ζήσουν και να μη μεταβληθούν σε ερείπια» <sup>13</sup>.

Με την άποψη συντασσόταν ο Κώστας Αθάνατος, μετρώντας ανήσυχος πέντε πρεμιέρες ελληνικών έργων στην Αθήνα του 1924 με το ίδιο ακριβώς θέμα, την αποπλάνηση ενός νεαρού κοριτσιού. <sup>14</sup>

Την ανησυχία για κοινωνική αναταραχή ενίσχυε η πολιτική χροιά που

<sup>8</sup> Μπαστιάς Κ. (1924). Βλ. και Μπαστιάς Γ. (1997) 150-151.

<sup>9</sup> [Ανώνυμο] (1924b).

<sup>10</sup> Μπαστιάς Κ. (1924b) 1.

<sup>11</sup> «Θεατής», (1924) 1.

<sup>12</sup> Ουσσάρος, (1924) 1.

<sup>13</sup> Λιδωρίκης, Μ. (1924).

<sup>14</sup> Αθάνατος, Κ. (1924) Αναφέρεται, εκτός από το έργο του Μπαστιά, στην οπερέτα *Γυναίκα του Δρόμου* του Νίκου Χατζηποστόλου και στα δράματα *Γειτόνισσες* του Παντελή Χορν, *Τρίμορφη γυναίκα* του Γρ. Ξενοπούλου και στο *Μια νύχτα μια ζωή* του Σπύρου Μελά.

προσέδινε στο ζήτημα η κριτική του Πέτρου Πικρού στον *Ριζοσπάστη*:<sup>15</sup>

«Δίχως να έχουμε ακόμα στο θέατρο μια καθαρά μαρξιστική επαναστατική τέχνη, βλέπουμε ως τόσο μέρα με τη μέρα συγγραφείς ξένους από το δικό μας κόσμο<sup>16</sup> που ως τόσο θεληματικά ή άθελα δίνουν έναν επαναστατικό τόνο στην αισθητική τους παραγωγή».

Ο Πικρός υποδεχόταν πολύ θετικά το έργο του Μπαστιά, τον οποίο κατέτασσε στους συγγραφείς που δεν μπορούν να παραβλέψουν τις ασκήμιες της ζωής κι έχουν τα κότσια να τις αναπαραστήσουν. Όπως παρατηρεί ο Άγρας, ο Πικρός ήταν πρωτοπόρος στη λογοτεχνική αξιοποίηση του υποκόσμου.<sup>17</sup>

Το θέμα της εγκατάλειψης των προσφύγων στην τύχη τους κατά τη διαδικασία υποδοχής, παρά την αποθάρρυνση -ακόμα και τις απαγορεύσεις- της πολιτείας, κατέλαβε τελικά άπλετο χώρο στις στήλες των εφημερίδων, αν δεν έγινε για μεγάλο διάστημα κεντρικό πολιτικό ζήτημα. Δυσκολότερο στη διαχείρισή του αποδείχτηκε το θέμα της οικονομικής και ακόμα πιο ακανθώδης το αντίστοιχο της σεξουαλικής τους εκμετάλλευσης.

«Η τεράστια Μικρασιατική συμφορά δε στέρησε μόνο από άπειρους ανθρώπους τη στέγη, την τροφή, τη δουλειά τους, στέρησε κι από άπειρους, από άπειρες γυναίκες αυτή την ίδια ηθική τους υπόσταση, την ατομικότητά τους, το θεωρητικά απαραβίαστο δικαίωμα να έχει καθένas ένα Εγώ, που να το διαθέτει όπως θέλει. Η Μικρασιατική συμφορά υπεραύξησε στην Ελλάδα τα τραγικά θύματα της τελευταίας, μα και γι' αυτό πιο αποτρόπαιης μορφής της δουλείας -της δουλείας που δήθεν δεν υπάρχει πια στην πολιτισμένη ανθρωπότητα- τα θύματα της σωματεμπορίας. Πόσοι από τους ελεύθερους συγκινήθηκαν; Πόσοι το συλλογίστηκαν καν; Μπορώ θετικά να πω, ελάχιστοι. Το ίδιο το Κράτος, η Εξουσία, άμα το Διεθνές Γραφείο για τη Σωματεμπορία της Κοινωνίας των Εθνών, μαντεύοντας την πραγματικότητα, έστειλε εδώ μian αντιπρόσωπό του για να μαζέψει πληροφορίες, απέκρυψε από αυτήν την αντιπρόσωπο την αλήθεια, της έδωσε παραλλαγμένες στατιστικές δήθεν για να επιδείξει έναν πολιτισμό που δεν τον έχει, ουσιαστικά από ασυνειδησία, από αδιαφορία για τη φρικτή γυναίκια τραγωδία». Το παράθεμα που θα μπορούσε κάλλιστα να προέρχεται από το *Ριζοσπάστη*, υπογράφεται από τον Άλκη Θρόλο.<sup>18</sup>

Στη μεσοπολεμική Αθήνα, ο «άλλος» δε βρίσκεται εκτός συνόρων. Είναι ομοεθνής, ομόθρησκος και ομόγλωσσος. Τον αλλοτριώνει, τον αποξενώνει, τον αποκλείει η κοινωνική του θέση. Η εχθρότητα με την οποία τον αντιμετωπίζει ο επίσημος θεατρικός κόσμος είναι εντυπωσιακή: αν για

<sup>15</sup> Π. [Πικρός Π.] (1924) 1. Για την ταύτιση του συντάκτη με τον Πικρό βλ. Ντουνιά (2010) 580.

<sup>16</sup> Πρόκειται για τη δεύτερη υιοθέτηση σχετικού νέου έργου από το θίασο Κοτοπούλη, μετά τον *Καραγκιόζη* του Θόδωρου Συναδινού που είχε παιχτεί στο ίδιο θέατρο μερικούς μήνες πριν.

<sup>17</sup> Άγρας, Τ. (1924) 1.

<sup>18</sup> Θρόλος Α. (1924) 1

τον Πολίτη τέτοιος «άλλος» δεν υπάρχει, για τους περισσότερους από τους υπόλοιπους κριτικούς, ακόμα κι αν υπάρχει, δεν αντιπροσωπεύει τίποτα, δεν έχει επομένως λόγο παρουσίας στη σκηνή.

Η ραγδαία αστικοποίηση της μεσοπολεμικής κοινωνίας και της πρωτεύουσάς της συμπίπτει με και εν μέρει τρέφεται από τη Μικρασιατική Καταστροφή. Την ίδια ώρα, εμφανίζεται για τον μέσο αστό ένα νέο πολύτιμο αγαθό και μια αντίστοιχη νέα αξία, ο ελεύθερος χρόνος. Η, όσο το δυνατόν, πιο απολαυστική διάθεσή του παίρνει αυτόματα πολύ υψηλή θέση στην προσωπική του ιεράρχηση. Άμεσο επακόλουθο, μια αριθμητική έκρηξη σε θεάματα και ακροάματα, σε θέατρα και κινηματογράφους, σε ντάνσιγκ, βαριετέ, καμπαρέ, σε τόπους εστίασης, συνεύρεσης, βραδινής, νυχτερινής ακόμα και μεταμεσονύχτιας διασκέδασης. Σε συνδυασμό με τη χαλάρωση των ηθών και τον κυνισμό που επέφερε πανευρωπαϊκά ο πρώτος παγκόσμιος πόλεμος, όλη αυτή η κίνηση καταλήγει ένα ατέρμονο κυνήγι απολαύσεων που περιστρέφεται πρωτίστως γύρω από την ερωτική πράξη και την εξασφάλισή της ως καταναλωτικό αγαθό.

Η αξιοποίηση του ελεύθερου χρόνου βαδίζει χέρι-χέρι με την ανδρική ηδονοθηρία. Η έντασή της είναι τέτοια που αφήνει το αποτύπωμά της σε όλες τις εκφάνσεις της καθημερινότητας, μέχρι και στην πολεοδομική εκμετάλλευση του αστικού χώρου. Με τη θέσπιση της οριζόντιας ιδιοκτησίας και την ανέγερση των πρώτων πολυκατοικιών εμφανίζεται ένας νέος τύπος κατοικίας, η γκαρσονιέρα, που δεν περνάει καθόλου απαρατήρητη από το θέατρο. Στο *Πουλί της Νύχτας* αναφέρεται emphaticά, αφού σ' αυτήν εκτυλίσσεται ολόκληρο το δεύτερο μέρος του έργου. Ακόμα πιο συχνά εμφανίζεται στο ελαφρό μουσικό θέατρο. Στις άφθονες ηθικοπλαστικές οπερέτες, κυρίως του Νίκου Χατζηαποστόλου, είναι το σπίτι-παγίδα των πλουσίων. Σε αντίθεση με ό, τι συμβαίνει στο έργο του Μπαστιά όπου η γκαρσονιέρα στεγάζει το ανύπαντρο ζευγάρι του Δημήτρη και της Νίνας, δεν χρησιμοποιείται σαν κύρια κατοικία, αλλά σαν φωλιά για τις παράνομες ερωτικές τους περιπέτειες.

Ο Τύπος υπολογίζει τον αριθμό τους σε 700. Με την εισροή των προσφύγων διατυπώνεται η πρόταση να επιταχθούν όλες για τη στέγασή τους. Η πρόταση θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι προεκτείνει την τολμηρή κίνηση που είχε ήδη υλοποιηθεί, να επιταχθούν για τον ίδιο σκοπό 8.000 κτήρια, με διασημότερο ανάμεσά τους το Δημοτικό Θέατρο της Αθήνας. Κατά την επίταξη αυτή, κάθε θεωρείο χρησιμοποιήθηκε για τη στέγαση μιας οικογένειας. Κάθε οικίσκος, που χρησίμευε για να στεγάσει για μερικές ώρες την ευημερούσα αστική οικογένεια κατά τη θεατρική έξοδο, στέγαζε τώρα τις ανάγκες της προσφυγικής οικογένειας, όλο το εικοσιτετράωρο. Αντίστοιχα, η γκαρσονιέρα που δεν κάλυπτε ζωτικές στεγαστικές ανάγκες, αλλά έκρυβε από τα αδιάκριτα μάτια των συμπολιτών τις -συνήθως παράνομες- ερωτικές συναντήσεις των κατόχων, θα μπορούσε να στεγάσει μια ολόκληρη οικογένεια κατατρεγμένων. Τα δυο μέτρα θυμίζουν βιβλική τιμωρία για τη συλλογική αμαρτία μιας πόλης λίγο ηπιότερης σε ακολασία από τα Σόδομα

και τα Γόμορρα. Η θεατρική έξοδος και η ερωτική ελευθερία καλούνταν να περιοριστούν για χάρη της εθνικής κοινωνικής συμφορίας, μια άποψη που βρήκε φοβερά απρόθυμη την αθηναϊκή κοινωνία να την αποδεχτεί και να υπακούσει.

Ο ελεύθερος χρόνος του μεσοαστού, η ερωτική απόλαυση και η πολεοδομική ανασυγκρότηση μ' έναν περιέργο τρόπο συμπλέκονται. Άλλωστε οι παραπάνω προτάσεις υπογράμμιζαν κάτι που δεν έχει συνειδητοποιηθεί ή επισημανθεί ως τώρα, ότι δηλαδή, πολύ πριν τη νομοθετική θέσπιση της οριζόντιας ιδιοκτησίας που άνοιξε το δρόμο για την κατασκευή των πρώτων πολυκατοικιών στην Αθήνα της δεκαετίας του 1920, υπήρχε στο θέατρο κατοχυρωμένη οριζόντια ιδιοκτησία, στις περιπτώσεις εκείνες που τα θεωρεία των θεάτρων ιταλικού τύπου δεν ενοικιάζονταν απλά, αλλά είχαν προκαταβολικά πουληθεί. Η ανάγκη για θεατρική διασκέδαση άνοιξε το δρόμο για την οριζόντια ιδιοκτησία νωρίτερα από την ανάγκη για μοντέρνες μορφές στη στέγαση.

Στο *Πουλί της Νύχτας* ο Μπαστιάς προτείνει κι άλλες τέτοιες συνδέσεις θεάτρου και κοινωνίας, καθώς παρουσιάζει το τέλος της παιδικής ηλικίας ή της εφηβείας της ελληνίδας των χαμηλών κοινωνικών στρωμάτων, Αθηναίας ή προσφυγοπούλας αδιάφορο, σαν σίγουρη «αποπλάνηση». Όλες οι επιλογές της αποδεικνύονται μάταιες προσπάθειες ανεξαρτητοποίησης, αφού καταλήγουν στη βίαιη ακούσια παράδοσή της στο αρσενικό. Μία της επιλογή θα ήταν να «μετραισέρνεται», σύμφωνα με τον εντυπωσιακό νεολογισμό του Μπαστιά. Μια άλλη να ενταχθεί στο μπαλέτο κάποιου μουσικού θεάτρου, μια μορφή ημιεπίσημης πορνείας σύμφωνα με τη νοοτροπία της εποχής, αν θυμηθούμε μάλιστα την απαίτηση των αστυνομικών διευθυντών να υποβάλλονται τα κορίτσια των μπαλέτων -αλλά συχνά και όλες οι θεατρίνες- σε υγειονομικό έλεγχο ίδιο με των εκδιδόμενων γυναικών.<sup>19</sup> Μια τρίτη, να προσπαθήσει, μάταια, να ανεξαρτητοποιηθεί μέσω της δουλειάς, να ενταχθεί, λόγω χάρη, στο υπηρετικό προσωπικό κάποιου αστικού σπιτιού, όπου οι αναρίθμητες σεξουαλικές επιθέσεις των αρρένων αφεντικών δεν είχαν τίποτε από τη γραφικότητα με την οποία τις περιέγραφε ο Ξενοπούλος στον *Πειρασμό* (1910). Ο Μπαστιάς, στο τρίτο μέρος του έργου, βάζει στο στόμα της κεντρικής ηρωίδας Νίνας τη διαπίστωση ότι είναι η μόνη από τα κορίτσια του δυσώνυμου οίκου του έργου που δεν έχει χρηματίσει προηγουμένως υπηρέτρια.<sup>20</sup>

Η συνύπαρξη των διαφορετικών κοινωνικών στρωμάτων κατά το μεσοπόλεμο είχε ένα χαρακτήρα βίαιης επίδειξης της κυριαρχίας της μιας

<sup>19</sup> Χατζηπανταζής, Θ. (1988) 272.

<sup>20</sup> Η σχετική θεματολογία θα τερματιστεί πολλές δεκαετίες αργότερα με το έργο *Ο γάμος* του Μάριου Ποντίκα (1980). Την ίδια ζοφερή εικόνα για την υποδοχή των προσφύγων, χωρίς να εξαιρείται η πτυχή της σεξουαλικής εκμετάλλευσης, ξεδιπλώνεται και στα *Απομνημονεύματα* ενός άλλου συριανού μέτοικου στην Αθήνα, με αντίστοιχη μεγάλη επίδραση στην πολιτιστική ζωή του μεσοπολέμου και τακτικού θαμώντα των τεκέδων της Κρεμνδαρούς, του Μάρκου Βαμβακάρη: Κουνιάδης Π., (2005) 25. Βλ. και Βέλλου-Καίλ Α. (1978).



κοινωνικής τάξης πάνω στην άλλη. Το φαινόμενο εμφανίστηκε με όλη του τη σφοδρότητα στο θέατρο. Ο συγχρωτισμός των κοινωνικών στρωμάτων στις ίδιες αίθουσες αντιμετωπίστηκε σταθερά ως πρόβλημα από τον αστικό τύπο, ο οποίος αντιπαθούσε τη «γαλαρία» με την εξωστρεφή, θορυβώδη συμπεριφορά της και τη δαιμονοποιούσε για όλα σχεδόν τα προβλήματα του ελληνικού μεσοπολεμικού θεάτρου, καθώς η τελευταία έδειχνε με απόλυτη σαφήνεια και παρρησία μεγαλύτερη από της επίσημης κριτικής προς τα πού θέλει να οδηγηθεί η παράσταση και -το παραδοξότερο- κατάφερνε να τη στρέψει προς τα κει. Ο αεικίνητος και εκδηλωτικός θεατής της γαλαρίας με το φτηνό εισιτήριο εκμηδένιζε με τις φωνές, τα σφυρίγματα, τα χειροκροτήματα και τα ποδοκροτήματά του τη μεγάλη απόστασή του από τη σκηνή. Γινόταν διαμορφωτής της παράστασης, κάτι που αδυνατούσε να κάνει η επίσημη θεατρική κριτική ή ο μεσοαστός των πρώτων σειρών καθισμάτων, από τη στιγμή που έπρεπε να τηρήσει την κοσμιότητα που του επέβαλε η κοινωνική του θέση.

Η κριτική δεν έπαψε να ζητά επίμονα και να επιθυμεί διακαώς θεάματα ταξικώς καθαρά, αίθουσες οριοθετημένες με ακρίβεια σε σχέση με την ταξική τους σύνθεση, έτσι ώστε ο ανεπιθύμητος «άλλος» να αποκλείεται. Πειραματιζόμενο συνεχώς στο πεδίο αυτό, το θέατρο της εποχής -από το ερασιτεχνικό μέχρι το εμπορικό βεντετοκρατούμενο- είχε λανσάρει μερικές αξιοσημείωτες ευρεσιτεχνίες. Ο διπλασιασμός της τιμής εισιτηρίου της πρεμιέρας, για παράδειγμα, οι θεατρικές παραστάσεις σε κλειστά κοινωνικά κλαμπς, όπως το «Ατελιέ», ήταν δυο από τις πιο επιτυχημένες, που δεν είχαν δώσει όμως οριστική λύση στο πρόβλημα. Όσπου στα 1927, οι Δελφικές Γιορτές της Εύας Πάλμερ και του Άγγελου Σικελιανού, χάρη σε μια σειρά συγκυρίες, πρότειναν ένα τόσο αποτελεσματικό μοντέλο που έγινε αμέσως πρότυπο για μίμηση. Η μεγάλη -για τα μέσα της εποχής- απόσταση των Δελφών από την Αθήνα, η ανυπαρξία κλινών για τη διαμονή των επισκεπτών θεατών που αντιμετωπίστηκε με τη χρήση ατμόπλοιων αγκυροβολημένων στην Ιτέα, έδινε ένα αφάνταστο πλεονέκτημα στους ευπορότερους της αθηναϊκής κοινωνίας, ειδικά στους 5500 περίπου χιλιάδες κατόχους ιδιωτικών αυτοκινήτων.

«Lorgnons, Kodak, opérateurs,  
σου Προμηθέα τον πόνο  
έδωσαν ιδιαίτερο,  
γραφικότατο τόνο.  
Ένας λυγμός εκίνησε  
τ' απίθανα αυτά πλήθη»,

σημείωνε με τρομερή ευστοχία ο Καρυωτάκης στο ποίημά του «Δελφική Εορτή».

Ο δρόμος είχε ανοίξει: η ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου, από τις πιο όψιμες σε ευρωπαϊκό κράτος και σε απόλυτη χρονική σύμπτωση με την

εμφάνιση των συνεπειών του κραχ στη χώρα μας, κρατά ακόμα επτασφράγιστο το μυστικό του πολιτικού κινήτρου της. Αναμφισβήτητα, πάντως, ένα από τα αποτελέσματα αυτής της λειτουργίας ήταν και η δημιουργία ενός ταξικά καθαρού θεατρικού καταφυγίου για το αστικό κοινό. Εξασφαλίστηκε, δηλαδή, ένας μόνιμος χώρος όπου ο αθηναίος μεσοαστός μπορούσε να απολαμβάνει το θέαμα, ανενόχλητος από τη θορυβώδη συμμετοχή των κατώτερων κοινωνικών στρωμάτων, από τη μια λόγω των επιλογών ρεπερτορίου και ύφους που επέτειναν το διαχωρισμό υψηλού-ταπεινού, από την άλλη λόγω της αρχιτεκτονικής μιας σάλας του 19<sup>ου</sup> αιώνα που είχε χτιστεί ακριβώς με μια τέτοια φιλοσοφία, σύμφωνα με την οποία, η θέση που καταλαμβάνει κανείς έξω από την αυλαία μαρτυρεί αντίστοιχα και την κοινωνική του θέση, πυγμή και ισχύ. Στο ίδιο ακριβώς κλίμα κινήθηκε η ίδρυση της Εθνικής Λυρικής Σκηνής. Πολύ περισσότερο, τα δυο ιδρύματα φρόντισαν, με μια σειρά συμπληρωματικούς κανόνες ευταξίας και ευπρέπειας, όχι μόνο να εξασφαλίσουν ταξική καθαρότητα στο κοινό αλλά και να τιθαसेύσουν και διαπλάσουν τη συμπεριφορά του, να του στερήσουν το δικαίωμα να παρεμβαίνει δραστικά στην παράσταση, πρακτικά να ξαναδώσουν στον Τύπο και την κριτική, στον επαίοντα θεατή, την εξουσία που θα ήθελε να έχει πάνω στα θέαμα: απαγορεύτηκαν τα ποδοκροτήματα και οι επευφημίες, η αίτηση επανάληψης συγκεκριμένων κομματιών (μπιζάρισμα ή ανκόρ), η υπόκλιση στο τέλος κάθε πράξης.

Εντυπωσιακή λεπτομέρεια, ωστόσο, ότι, όχι μόνο τα δύο ιδρύματα, αλλά συνολικά η κρατική πολιτική στα θέαματα και τις τέχνες τροφοδοτήθηκε οικονομικά από αυτόν ακριβώς τον -υποτίθεται, ανύπαρκτο- «άλλο», από την υπερφορολόγηση στο εισιτήριο του κινηματογράφου, του ελαφρού μουσικού θεάτρου, των στοιχημάτων του ιπποδρόμου, μεταπολιτευτικά, των κερδών του Οργανισμού Προγνωστικών Αγώνων Ποδοσφαίρου. Το ίδιο το Εθνικό Θέατρο κατά την ίδρυσή του προικοδοτήθηκε, όχι από την ετήσια κρατική επιχορήγηση, αλλά με ένα επιπλέον τέλος 1% στην τιμή κάθε εισιτηρίου του μουσικού θεάτρου και του κινηματογράφου. Η θεατρική ποιοτική ανάταση, αν όχι περιχαράκωση, χρειάστηκε να χρηματοδοτηθεί από τη θεατρική και κινηματογραφική μαζική διασκέδαση. Μπορεί σήμερα να μην έχει απομείνει κανείς φίλος των ιπποδρομιακών στοιχημάτων ή και του ίδιου του ιπποδρόμου να θρηνήσει για την έξωσή του από το Φαληρικό Δέλτα, ειδικά μετά την ανέγερση στην ίδια θέση της Εθνικής Βιβλιοθήκης και των δυο θεάτρων της Εθνικής Λυρικής Σκηνής. Μπορεί, με τη ματιά ενός μέσου αστού, η καλαίσθητη όψη των δυο κτηρίων και η άφογη λειτουργία του πάρκου που τα περιβάλλει να αδυνατίζει την άποψη για ύπαρξη δυο διαφορετικών πολιτισμών μέσα στην ίδια πόλη, ενός επίσημου επιχορηγούμενου αστικού υψηλού κι ενός ανεπίσημου διωκόμενου λαϊκού ταπεινού και ανυπόληπτου. Αυτό δε δείχνει βέβαια την ανυπαρξία του δεύτερου αλλά απλά την πλήρη εξάλειψη και των τελευταίων φωνών υπεράσπισής του στη δημόσια σφαίρα.

Η δεύτερη μεσοπολεμική δεκαετία χαρακτηρίστηκε από την εντυπωσιακή ανάμιξη του Κράτους στα θέαματα με τρόπο που προσπαθούσε

να ξεριζώνει αυτόν το δεύτερο πολιτισμό και να εδραιώσει τον πρώτο, που την περίοδο εκείνη παρέμενε αναϊμικός. Εξίσου αναϊμικός, και μάλιστα, εξαρτώμενος από την ευρωστία αυτού του δεύτερου ανυπόληπτου και καταδικαστέου, πρέπει να παραδεχτούμε ότι παρέμενε ο ανώτερος κι επίσημος αυτός πολιτισμός ακόμα και στη δεκαετία του 1950, όταν για παράδειγμα οι παραστάσεις στην Εθνική Λυρική Σκηνή διακόπηκαν για μεγάλο διάστημα, όσο διαρκούσε η απεργία στον Ιππόδρομο, η οποία στερούσε από την πρώτη κρατική μουσική σκηνή -με την αδυναμία να πληρωθεί το σχετικό ποσοστό υπέρ της- τα χρήματα για την τεχνητή και ανεξάρτητη από την ανταπόκριση του κοινού λειτουργία της.

Συμβαδίζοντας με την επίσημη κρατική πολιτιστική πολιτική, αν όχι χαράζοντάς την εν τη γενέσει της, η θεατρική λογιοςύνη της χώρας επέμεινε αυτάρεσκα στην απόφαση του Φώτου Πολίτη ότι ο κοινωνικός «άλλος» δεν υπάρχει. «Ας γλιτώσουμε πια από τους βλάμηδες πάνω στη σκηνή» ζητούσε επίμονα κι ο Γιάννης Σιδέρης<sup>21</sup>. «Καθόλου δεν συμφωνώ με τα μάγικα τραγούδια και με ορισμένες μάγικες φράσεις. Καιρός να γλιτώσουμε από τους μάγες. Στη ζωή δε βλέπω κανέναν που να ζη σα μάγας»,<sup>22</sup> έγραφε αλλού, μια χρονιά μετά τις πρώτες παραστάσεις του Εθνικού Θεάτρου, την ίδια εποχή δηλαδή που ο Κάρολος Κουν χρησιμοποιούσε ως πρότυπα τους κουτσαβάκηδες της γειτονιάς του αναζητώντας ένα κλειδί για το αριστοφανικό ανέβασμα κι ο Φώτης Κόντογλου έβαζε έναν μολιερικό ήρωα να μιλά μάγικα σε μετάφραση που παρέδωσε στο Εθνικό.<sup>23</sup>

Αν επιστρέψουμε στις Δελφικές Γιορτές, ως τη σημαντικότερη και πιο πρωτοποριακή εκδήλωση της αστικής τάξης στο χώρο των παραστατικών τεχνών κατά το μεσοπόλεμο, θα διαπιστώσουμε ότι αυτή η διπολικότητα των αστών κριτικών, καλλιτεχνών και διανοητών είχε ήδη εκεί τη θέση της. Οι μεγαλοπρεπείς θεατρικές και ορχηστρικές παραστάσεις συμπληρώνονταν από ζωηρή παρουσία του λαϊκού στοιχείου, εκείνου της υπαίθρου ωστόσο, το οποίο η αστική λογιοςύνη το εξωράιζε και το αποδεχόταν, παρόλο που στην ουσία του το αγνοούσε, σε αντίθεση με το λαϊκό στοιχείο της πόλης που το απέρριπτε, καθώς συγκατοικούσε και συγχρωτιζόταν μαζί του. Η αστική λογιοςύνη και ο καλλιτεχνικός κόσμος θα παραμείνει διχασμένος σε σχέση με τη θέση των χαμηλότερων κοινωνικών στρωμάτων στην τέχνη και τη ζωή, με μια μερίδα από αυτούς να πολεμούν για τον πλήρη εξοβελισμό τους κι από τις δυο παραπάνω σφαίρες και μια άλλη μειοψηφική ομάδα, της οποίας τους βασικότερους εκπροσώπους αναφέραμε ήδη (Κάρολος Κουν, Γιάννης Τσαρούχης, Φώτης Κόντογλου, Άγγελος Σικελιανός), να αισθητικοποιεί την ύπαρξή της και να εμπνέεται απ' αυτήν.

Η εξέταση της θέσης στην καλλιτεχνική δημιουργία του λαού και του υποκόσμου, του κοινωνικού «άλλου» δηλαδή, μπορεί να χρησιμεύσει σαν κλειδί για την ερμηνεία της θεατρικής μας ιστορίας κατά την περίοδο

<sup>21</sup> Σιδέρης Γ. (1933a).

<sup>22</sup> Σιδέρης, Γ. (1933b).

<sup>23</sup> Molière (2004).

του μεσοπολέμου και των τριών, τουλάχιστον, επόμενων δεκαετιών. Η περίπτωση του Μπαστιά μπορεί να θεωρηθεί μια από τις χαρακτηριστικότερες της διπολικότητας που αναφέραμε ότι χαρακτήρισε τους λόγιους. Μετά τη συγγραφή ενός ακόμη κοινωνικού καταγγελτικού έργου με τίτλο *Η Α.Μ. το ταλέντο*, το 1925, ο Μπαστιάς κατέστρεψε όλα τα χειρόγραφα των ανέκδοτων αλλά ήδη παιγμένων με αξιοσημείωτη επιτυχία έργων του,<sup>24</sup> σταματώντας ταυτόχρονα τη θεατρική συγγραφή για δεκαετίες. Όπως είναι γνωστό η σφραγίδα του στο μεσοπολεμικό θέατρο θα μείνει ανεξίτηλη, όχι εξαιτίας της καλλιτεχνικής του παραγωγής αλλά εξαιτίας της ηγετικής του θέσης στα θεατρικά και τα γενικότερα πολιτιστικά πράγματα, με την εγκαθίδρυση του καθεστώτος της 4<sup>ης</sup> Αυγούστου του 1936. Η δράση του από τη θέση αυτή θα χαρακτηριστεί σε μεγάλο βαθμό από ένα ολοκληρωμένο και πολύπλευρο σχέδιο εκθρόνισης του ελαφρού μουσικού και του γενικότερου εμπορικού λαϊκού θεάτρου από την πρωτοκαθεδρία της προτίμησης του κοινού, υπέρ της πριμοδοτούμενης από το Κράτος ανάδυσης και εδραίωσης του επίσημου αστικού θεάτρου, της πρόζας και της όπερας, του Εθνικού Θεάτρου και της Εθνικής Λυρικής Σκηνής. Παρόλο που, στο διάστημα από το 1925, που ο Μπαστιάς σχίζει τα θεατρικά πρωτόλειά του, ως το 1937 που αναλαμβάνει την ηγετική κυβερνητική του θέση στο καθεστώς της 4<sup>ης</sup> Αυγούστου, δεν έπαψε να εκφράζεται θετικά, αν όχι υμνητικά, για τις υποκριτικές επιδόσεις των ντόπιων αυτοδίδακτων κωμικών λαϊκών ηθοποιών, το Εθνικό Θέατρο έκλεισε ερμητικά τις πόρτες του στη ζωντανή λαϊκή κωμική παράδοση που ο Μπαστιάς παρομοίαζε με την αντίστοιχη της *commedia dell' arte*. Η παράδοξη επιλογή δημιουργούσε μεγάλη αμηχανία στην κεντρική αίθουσα του κτηρίου της οδού Αγίου Κωνσταντίνου με την απόλυτη απουσία γέλιου και αντιδράσεων από τη μεριά του κοινού, κάθε φορά που χρειάστηκε -συνήθως σαν υποχώρηση στο λαϊκό γούστο- να υπηρετηθεί το είδος της κωμωδίας ή, πολύ σπανιότερα, της φάρσας. Υπενθυμίζεται ότι η Επιθεώρηση, το δημοφιλέστερο θεατρικό είδος κατά την περίοδο ίδρυσης και πρώτης λειτουργίας του Εθνικού, ανέβηκε στη σκηνή του για μία και μόνη φορά μόλις στα 1997.

Ο ίδιος άνθρωπος που τόλμησε με *Το Πουλί της νύχτας* να παρουσιάσει επί σκηνής μια δυσάρεστη φέτα ζωής, φρόντιζε, μια δεκαετία αργότερα, με ένα συνδυασμό αυστηρής προληπτικής λογοκρισίας και χρηματικών συντεχνιακών κινήτρων, να περιορίσει όσο το δυνατόν περισσότερο, αν όχι

<sup>24</sup> Τύχη αγαθή διέσωσε στο ιδιωτικό αρχείο Νικολάου Λεπενιώτη ένα δακτυλόγραφο υποβολέα από το θίασο Κοτοπούλη στον οποίο είχε παιχτεί το έργο. Χάρη στην ευγενική χειρονομία της διαχειρίστριας του αρχείου Κωνσταντίνας Λεπενιώτη μπορέσαμε να το μελετήσουμε. Ο εντοπισμός του χειρογράφου δεν θα ήταν εφικτός ωστόσο χωρίς την σύνταξη δυο πολύτιμων καταλόγων, τόσο του αρχείου [Παπακώστα Α. (2000) 95] όσο και του καταλόγου όλων των θεατρικών έργων, μονολόγων και διαλόγων που εκδίδονται στην Ελλάδα το πρώτο μισό του αιώνα Σταματοπούλου-Βασιλάκου (2020) και του οποίου η συγγραφέας μου επέτρεψε να δω τα δοκίμια λίγο πριν το τυπογραφείο. Χωρίς τη συμβολή των τριών αυτών ανθρώπων τους οποίους θερμά ευχαριστώ, η εισήγηση δεν θα υπήρχε.

να εξαφανίσει, κάθε υπαρκτό κοινωνικό πρόβλημα από τη μεσοπολεμική δραματολογία και σκηνική πρακτική. Ο νεαρός συγγραφέας που ζεσπάθωνε κατά της χωροφυλακής τόσο για την εμπλοκή της στο κύκλωμα της σωματεμπορίας όσο και για τις αντιδημοκρατικές κατασταλτικές λογοκριτικές της δράσεις, χρησιμοποίησε ή και καταχράστηκε τα ίδια μέσα για να ελέγξει τη θεατρική δράση πανελλαδικά. Ο άνθρωπος που έφερνε τους ηθοποιούς στους τεκέδες της Δραπετσώνας για να μπορέσουν να ενσαρκώσουν όσο το δυνατόν πειστικότερα τους τύπους του υποκόσμου, συνέβαλε καθοριστικά, μαζί με την υπόλοιπη λογοκριτική και αυτολογοκρινόμενη θεατρική λογισύνη, όχι μόνο στην πλήρη έξωση του «άλλου» από τη σκηνή αλλά και στην καταφυγή της δραματικής γραφίδας σε μέρη εντελώς ουτοπικά για να παρουσιάσουν εξωραϊσμένη και αγνώριστη μια κοινωνία της οποίας οι αντιφάσεις και οι χιάδιες συγκρούσεις θα οδηγούσαν πολύ σύντομα σε μια γενικευμένη εμφύλια σύρραξη. Κι είναι αυτή ακριβώς η ουτοπική φυγή που συνέβαλε καθοριστικά στην ερημοποίηση του τοπίου της δραματικής γραφής στο μεσοπόλεμο, στη μετατροπή του σε μια άνυδρη έρημο που δεν έδωσε σχεδόν κανένα αξιόλογο και θαλερό δραματικό κείμενο για δυο ολόκληρες δεκαετίες.

### Βιβλιογραφία

- [Ανώνυμο]: «Εκδρομή διά το Πουλί της Νύχτας», *Δημοκρατία* 20-9-1924.
- [Ανώνυμο]: «Φιλολογική ανακοίνωση της Αστυνομίας», *Καθημερινή*, 25-9-1924.
- Άγρας, Τ.: «Εντυπώσεις θεάτρου *Το πουλί της νύχτας*», *Δημοκρατία* 27-9-1924.
- Αθάνατος, Κ.: «Αποπλάνησις», *Ελεύθερον βήμα*, 22-9-1924.
- Βέλλου-Καίλ, Α. (1978): *Μάρκος Βαμβακάρης Αυτοβιογραφία*, Αθήνα.
- «Θεατής»: «Η χθεσινή πρώτη, *Το πουλί της νύχτας*», *Έθνος*, 23-9-1924.
- Θρύλος, Ά.: «Κωστή Μπαστιά, *Το πουλί της νύχτας*, Δράμα εις τρεις πράξεις», *Δημοκρατία*, 25-9-1924.
- Κουνάδης, Π. (2005): *Μάρκος Βαμβακάρης(1905-1972), Εγώ μάγκας γεννήθηκα και μάγκας θα πεθάνω*, Αθήνα.
- Λιδωρίκης, Μ.: «Θεατρική Σκηνή. *Το πουλί της νύχτας* του κ. Κ. Μπαστιά. Θέατρον Κοτοπούλη», *Ελεύθερον βήμα*, 24-9-1924.
- Molière (2004): *Οι κατεργαριές του Σκαπέν*, (μετ. Φώτης Κόντογλου), Αθήνα.

- Μπαστιάς, Γ. (1997): *Ο Κωστής Μπαστιάς στα χρόνια του μεσοπολέμου, Μεσοπόλεμος Κατοχή Απελευθέρωση, Τόμος Α΄ Χρονογραφία Εργογραφία, Αθήνα.*
- Μπαστιάς, Κ.: «Μια επιστολή του συγγραφέως», *Ελεύθερος Λόγος*, 24-9-1924.
- Μπαστιάς, Κ.: «Εις το Περιθώριον, *Το Πουλί της Νύχτας*» I, *Δημοκρατία*, 30-12-1924.
- Ντουνιά, Χ. (2010): «Ο Πέτρος Πικρός ως θεατρικός κριτικός: 1924-1931» στο Γλυτζουρής Α. – Γεωργιάδη Κ., *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό θέατρο από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή, Πρακτικά του Γ΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου*, Ηράκλειο, 579-589.
- Ουσσάρος: «Θεατρικά σημειώματα. *Το πουλί της νύχτας*», *Νέα Ημέρα*, 23-9-1924.
- Π. [Πικρός Π.]: «Θεατρική κριτική, *Το πουλί της νύχτας*, Κωστή Μπαστιάς», *Ριζοσπάστης*, 24-9-1924.
- Παπακώστα, Α. (2000): *Καταγραφή Αρχείου Θεατρικών έργων Συλλογής Νικολάου Λεπενιώτη*, Αθήνα.
- Πολίτης, Ν. (1984): *Φώτου Πολίτη Επιλογή κριτικών άρθρων*, Αθήνα.
- Σιδέρης, Γ.: «*Η Κοκκότα με τους Μενεξέδες*», *Εσπερινή*, 2-7-1933.
- Σιδέρης, Γ.: «*Μίσσες Μπράουν*», *Εσπερινή*, 11-8-1933.
- Σταματοπούλου–Βασιλάκου, Χ. (2020): *Ελληνική βιβλιογραφία θεατρικών έργων, διαλόγων και μονολόγων 1900-1940*, Αθήνα.
- Συναδινός, Θ. Ν.: «Ένας χρόνος θεατρικής ζωής», *Εμπρός*, 1-1-1925.
- Φορτούνιο [Μελάς Σ.]: «Από το σημειωματάριον του Φορτούνιο. *Το πουλί της νύχτας*», *Δημοκρατία* 24-9-1924.
- Χατζηπανταζής, Θ. (1988): «Ημεγάλη απεργία των ηθοποιών (1919) και τα πρώτα στάδια του συνδικαλισμού στο ελληνικό θέατρο» στο Μαυρογορδάτος Γ. Θ.- Χατζηιωσήφ Χρ., *Βενιζελισμός και αστικός εκσυγχρονισμός*, Ηράκλειο, 271-286.

*Οι κληρονόμοι του Κροίσου,*  
ένα αθησαύριστο έργο του Άγγελου Τερζάκη

*Croesus heirs*, an Angelos Terzakis' unedited play

**Ηρακλής Χατζιωαννίδης**

Δρ. Θεατρολογίας

**Iraklis Hatzioannidis**

Dr. Theatrology

itabita2003@yahoo.gr





### Abstract

Angelos Terzakis was always liked diversity, as a result of his confirmed romanticism. Usually, in his plays, diversity is related with weak persons, social pariahs, and it is treated with sympathy, complicity and sometimes with love. According to Terzakis, petty bourgeoisie is the only authentic social class in contemporary Greece. In his unedited play *Croesus heirs* (1954) takes place a conflict between representatives of three social classes: cheating entrepreneurs trap hypocrite, corrupted petty bourgeois, and all together try to take advantage of poor, “humiliated and insulted” people. As Terzakis was aware of world dramaturgy, several influences appear in his plays. In this play his pattern was *Juno and the paycock* (1924), by Sean O’ Casey. But the author, unlike O’ Casey, choose the form of melodrama, so he used both comical and dramatic techniques, giving to his play a happy end. This presentation tries to indicate Terzakis’ perception about social minorities and also the dramatic mechanism which he used to achieve this goal.

**Λέξεις- κλειδιά:** Απάτη, κοινωνικές τάξεις, μελόδραμα, *Η Ήρα και το παγώνι*.

**Keywords:** Fraud, social classes, melodrama, *Juno and the paycock*.

## Προλογικά

Μετά την ολοκλήρωση του διδακτορικού μου με θέμα την δραματουργία του Άγγελου Τερζάκη (2005), ο γιος του συγγραφέα, ο συνθέτης Δημήτρης Τερζάκης, δώρισε στην Γεννάδειο βιβλιοθήκη έναν μεγάλο όγκο αρχειακού υλικού. Σ' αυτό περιλαμβάνονταν τρία θεατρικά έργα που δεν είχα υπόψη μου, μεταξύ των οποίων και οι *Κληρονόμοι του Κροίσου* που θα παρουσιάσω σήμερα.<sup>1</sup> Η αλήθεια είναι ότι είχα εντοπίσει στο Αρχείο ένα προσχέδιο του έργου, χειρόγραφο, ημιτελές και άτιτλο, το οποίο είχα παρουσιάσει στην διατριβή μου.

Θέλω κι απ' αυτήν την θέση να ευχαριστήσω την επιβλέπουσα της εργασίας μου, την κυρία Έφη Βαφειάδη, η οποία μού επισήμανε την ύπαρξη αυτών των έργων, ξεφυλλίζοντας διαδικτυακά την τελειωτική παρουσίαση του Αρχείου Τερζάκη. Της αφιερώνω λοιπόν αυτήν την ανακοίνωση.

Πρόκειται για τρίπρακτο έργο του 1954 κι όχι του 1960 όπως είχα υποθέσει τότε. Σώζεται ένα δακτυλόγραφο 82 σελίδων, μεγέθους Α4, με την εξής αρίθμηση: μία σελίδα τίτλου και προσώπων, όπου σημειώνεται η ημερομηνία συγγραφής και η χρονική τοποθέτηση της ιστορίας («εποχή σύγχρονη»). Οι τρεις πράξεις αριθμούνται ξεχωριστά: πρώτη πράξη 1- 29, δεύτερη πράξη 1- 32 και τρίτη πράξη 1- 20.

### Ο μύθος

Η υπόθεση έχει ως εξής: σε μία αθηναϊκή τρώγλη κατοικεί η τετραμελής οικογένεια Χρήστου, αποτελούμενη από τον άνεργο, θρησκευόμενο κι άβουλο πατέρα, τον Δημοσθένη, από την μέγαιρα σύζυγό του Ευρυδίκη και τα δύο τους παιδιά, τον 25χρονο Αλέκο, απολυμένο δημόσιο υπάλληλο, νυν χαρτοπαίκτη- χαρτοκλέφτη και την 22χρονη Μπίλιω, που κερδίζει τα προς το ζην όλης της οικογένειας εκδίδοντας το κορμί της.

Ξαφνικά εμφανίζονται δύο «κύριοι», αγνώστων λοιπών στοιχείων, οι οποίοι αναγγέλλουν στον Δημοσθένη ότι είναι κληρονόμος μιας αμύθητης περιουσίας κάποιου συνονόματου του, ελληνοαμερικανού μεγιστάνα. Αν και υπάρχουν πολλές αμφιβολίες σχετικά με την συγγένεια των δύο Δημοσθένηδων, η οικογένεια Χρήστου εκμεταλλεύεται την απροσδόκητη ευκαιρία και προβιβάζεται στην μεγαλοαστική τάξη. Η απότομη οικονομική αλλαγή προκαλεί κι αντίστοιχες αλλαγές στον τρόπο ζωής τους: κατοικούν πλέον σε μεγαλοαστικό διαμέρισμα με υπηρέτρια, ο Δημοσθένης γίνεται αξιосέβαστος επιχειρηματίας, με προσωπικό δικηγόρο, η γυναίκα του αποκτά έναν κατά πολύ νεότερό της εραστή κι επιδίδεται σε φιλανθρωπίες, η κόρη παντρεύεται βιομήχανο και παρακολουθεί κονσέρτα, ενώ ο Αλέκος σταματάει το χαρτοπαίγνιο και γίνεται φοιτητής.

Όμως, για κακή τους τύχη, εμφανίζεται η πραγματική κληρονόμος

<sup>1</sup> Τα έργα αυτά είναι: *Ένας ακονώνητος άνθρωπος ή Ο θρίαμβος της αρετής* (1942), *Οι κληρονόμοι του μεγαλείου* ή *Οι κληρονόμοι* (1954) και *Οι κληρονόμοι του Κροίσου* (1954).

της περιουσίας, η δεκαπεντάχρονη Λου, εγγονή του μεγιστάνα. Πεντάρφανη η Λου, καθώς οι γονείς της σκοτώθηκαν από τους Γερμανούς στην Κατοχή, μεγαλώνει σε μια φτωχή πλην τίμια πολυμελή οικογένεια. Ο Δημοσθένης, αντί να διώξει την Λου και να ξεκινήσει δικαστικό αγώνα εναντίον της, την προσκαλεί να μείνει μαζί τους, σκεπτόμενος πως έτσι θα της κλείσει το στόμα και θα περισώσει ό,τι μπορεί να περισωθεί.

Έτσι η Λου παραμένει στο σπίτι σαν ένα είδος ψυχοκόρης και ερωτεύεται τον Αλέκο, τον οποίο έχει φροντίσει να βάλει στον ίδιο δρόμο. Το έργο τελειώνει με την θέληση των δύο νέων να ζήσουν μαζί και με την Λου να διαβεβαιώνει τον Δημοσθένη ότι δεν θα τον καταστρέψει, αποκαλύπτοντας την αλήθεια.

### ***Ο τίτλος- τα περιεχόμενα στοιχεία- η γλώσσα***

Ο τίτλος του έργου αντιστοιχεί στην δραματοουργία: παρουσιάζεται μια μικρή πινακοθήκη τεσσάρων (συν ενός) προσώπων, με τρόπο ώστε να επιχειρείται μια οικογενειακή σπουδή, κατά την οποία τα πρόσωπα μεταβάλλονται -αλλά μένουν και ίδια κατά βάθος- εξαιτίας της κληρονομιάς. Ο τίτλος λειτουργεί ελαφρώς προβοκατόρικα, με την έννοια πως, αν ο αναγνώστης-θεατής περιμένει κάποιο αρχαιοπρεπο θέμα θα απογοητευτεί, ενώ αποτελεί κι ένα είδος λογοπαίγνιου: ο αποθανών κληροδότης ονομάζεται Χρήστου ή Κρις στα αμερικάνικα, άρα πρόκειται για τους κληρονόμους του Χρήστου- Κρις-Κροίσου.

Οι σκηνικές οδηγίες, όπως συνήθιζε ο δραματοουργός στα κοινωνικά έργα του, είναι αρκετά αναλυτικές, όχι όμως σε σημείο να γίνουν νατουραλιστικού τύπου. Οι περισσότερες αφορούν τις αντιδράσεις των προσώπων, κάτι που οφείλεται, εικάζω, στην σκηνοθετική διάθεση του Τερζάκη. Άλλωστε, εκείνη την εποχή είχε ασχοληθεί εντατικά με τον κινηματογράφο: είχε γυρίσει την ταινία *Νυχτερινή περιπέτεια* κι είχε γράψει δύο ακόμη σενάρια, το *Ταξίδι με τον Έσπερο* -διασκευή της ομότιτλης νουβέλας του- και τον *Αθανάσιο Διάκο*.

Η γλώσσα προσαρμόζεται στον χαρακτήρα των προσώπων, με πιο χαρακτηριστική την περίπτωση της Ευρυδίκης, η οποία αγνοεί κάποιες λέξεις λέξεις, προκαλώντας την θυμηδία, χρησιμοποιεί λαϊκό λεξιλόγιο (π.χ. «ζελιμερνάς»= ζημεροβραδιάζεσαι), καθώς και ορισμένες ξεχασμένες σήμερα λέξεις που αναφέρονται σε υλικά και συνήθειες της εποχής (δυο δράμια πυρήνα= 6,4 γραμμάρια πυρήνα ελιάς ως καύσιμη ύλη στην σόμπα, χορτόζουμο ντεκότο= τονωτικό ποτό, ζεστό ζουμί βρασμένων βοτάνων, κλπ).

### ***Το είδος***

Τα θεατρικά έργα του Τερζάκη μπορούν να χωριστούν σε δύο κατηγορίες: οχτώ απ' αυτά συνδιαλέγονται με την Ιστορία (τα έξι με την Βυζαντινή και τα δύο με την πορεία του Χριστιανισμού), ενώ τα υπόλοιπα δεκαεννιά αντλούν το θέμα τους από την κοινωνική και πολιτική πραγματικότητα.

*Οι Κληρονόμοι του Κροίσου* γράφτηκαν στα μέσα μιας δεκαετίας, κατά την οποία ο δραματουργός είχε στρέψει την προσοχή του στο παρόν. Αν και δεν δίνεται ειδολογικός χαρακτηρισμός, θα έλεγα πως το έργο έχει πολλά στοιχεία του είδους που ονομάζουμε «μελόδραμα». Μολονότι σε πολλά από τα «κοινωνικά» έργα του Τερζάκη είναι αμφιλεγόμενη τόσο η κατάληξη των προσώπων όσο και το εν γένει ποιόν τους, καθώς τα πρόσωπα διαθέτουν φωτοσκιάσεις, εδώ έχουμε πρόσωπα και καταστάσεις κρυστάλλινες, καθαρές, αδρές. Οι καλοί είναι καλοί κι οι κακοί είναι κακοί, τα σύκα είναι σύκα και η σκάφη- σκάφη.

Έτσι, αν με τον όρο «μελόδραμα» (έναν όρο δύσκολο να οριστεί όπως σημειώνει ο Γρηγόρης Πασχαλίδης) εννοούμε το έργο που περιέχει «μονοδιάστατους και στερεότυπους χαρακτήρες, αναληθοφάνεια περιπλοκών και καταστάσεων, απλοϊκή ηθικολογία και την απαραίτητη τελική δικαίωση της αρετής»<sup>2</sup>, τότε *Οι κληρονόμοι του Κροίσου* είναι ασφαλώς τυπικό δείγμα του είδους. Κι εδώ, όπως και στα περισσότερα μελοδράματα, παρατηρούμε ζαφνικές και ριζικές αλλαγές στην τροπή της ζωής των ηρώων, με έντονο το αίσθημα της απιθανότητας. Η πλοκή διέπεται από ένα είδος ηθικολογικής επεξεργασίας, ενώ στο φινάλε του έργου επιβάλλονται οι άγραφοι νόμοι της ηθικής, όπου το κακό τιμωρείται και το καλό επιβραβεύεται.<sup>3</sup>

Ο δραματουργός βέβαια δεν είναι αφελής, ούτε στοχεύει στο μαζικό κοινό, όπως συνήθως οι δημιουργοί των μελοδραματικών έργων.<sup>4</sup> Έτσι, δύο από τους χαρακτήρες, ο πρωταγωνιστής Δημοσθένης κι ο γιος του Αλέκος, ξεφεύγουν από την μονοδιάστατη και στερεότυπη φύση τους και υφίστανται αλλαγές, σε μια προσπάθεια να αποτελέσουν χαρακτήρες κι όχι τύπους. Επίσης, ενώ στο παραδοσιακό μελόδραμα η φτώχεια ταυτιζόταν με την αρετή κι ο πλούτος με την αχρειότητα<sup>5</sup>, εδώ έχουμε πρόσωπα που εξαχρειώνονται τόσο από την φτώχεια όσο κι από τον πλούτο<sup>6</sup>. Ο συγγραφέας χρησιμοποιεί κάποια νατουραλιστικά στοιχεία, πιστεύει όμως βαθιά μέσα του (ή θέλει να πιστεύει) πως δεν υπάρχει ευθεία συνεπαγωγή, δεν ισχύει ο κοινωνικός ντετερμινισμός.

Πάντως η «αναληθοφάνεια» του μύθου και της κατάληξης του είναι δεδομένη, κάτι που γνωρίζει ο δραματουργός, αποκαλώντας κι ο ίδιος το έργο του «παραμύθι»: «ΔΗΜΟΣΘΕΝΗΣ: Πολύ απίθανα μού φαίνονται όλ' αυτά, κύριοι. Σαν παραμύθι».<sup>7</sup> Το τέλος τού έργου, με την επικείμενη ένωση Αλέκου και Λου, επιβραβεύει την αρετή, τιμωρεί την κακία όσων

<sup>2</sup> Πασχαλίδης (2001), 63.

<sup>3</sup> Κοκκώνης (2001), 362.

<sup>4</sup> Ο Τερζάκης πίστευε ότι, «όλα τα πολύ μεγάλα έργα των αιώνων, αν τ' αναγάγετε στο σχηματικό τους διάγραμμα, θα ιδίτε πως είναι 'μελοδράματα' του πιο λαϊκού τύπου». Τερζάκης Α (1993), 197

<sup>5</sup> Hartnoll, (2000), 324-325.

<sup>6</sup> «Η οικονομική άνεση δεν οδηγεί αναγκαστικά στον εξευγενισμό. Χρειάζεται να συμβαδίζει και η εσωτερική καλλιέργεια –μόρφωση, αγωγή- διαφορετικά η πέτσα που χοντραίνει με την καλοπέραση γίνεται πιο αδιαπέραστη από τις ακτίνες της ανθρωπιάς» σημειώνει ο Τερζάκης στην επιφυλλίδα «Ευδαιμονία», Τερζάκης (1990), 202.

<sup>7</sup> Τερζάκης, δακτυλόγραφο, χρον. 1954, 17.

επιβουλεύτηκαν την άτυχη κορασίδα κι επισφραγίζει την ροπή προς την ηθικολογία του πρωταγωνιστή Δημοσθένη.

Τέλος επισημαίνω τηλεγραφικά ορισμένους μηχανισμούς του κωμικού, οι οποίοι χρησιμεύουν αφενός στην γελοιογράφηση ορισμένων προσώπων κι αφετέρου στην δημιουργία μιας πιο ανάλαφρης ατμόσφαιρας, κάτι που συνηθίζεται στο μελόδραμα. Πρόκειται για τη χρήση υψηλού ύφους εκεί που αναμένεται καθημερινό, για γλωσσικά ολισθήματα, για παρεξηγήσεις- ασυνεννοησίες, σάτιρα των συμπεριφορών της άρχουσας τάξης, αφελείς παιδικές σκέψεις.

### *Επιρροές*

Θα έλεγε κανείς, ότι, ο Τερζάκης εφάρμοζε με επιτυχία την λεγόμενη δημιουργική γραφή, με την έννοια ότι πάμπολλα έργα του αποτελούν σπουδές πάνω σε γνωστά θεατρικά πρότυπα σπουδαίων δραματουργών (Τσέχωφ, Ίψεν, Σαίξπηρ, κλπ.). Εδώ, ξεκινά από έναν μύθο αγαπητό και αρκετά διαδεδομένο στην λογοτεχνία, τον απότομο πλουτισμό ενός φτωχού ήρωα και τις -δυσάρεστες, συνήθως- επιπτώσεις στην ζωή του. Το έργο - πρότυπο στην περίπτωση των *Κληρονόμων του Κροΐσου* εκτιμώ πως είναι *Η Ήρα και το παγώνι* του Σων Οκείζυ (1924).

Ο Τερζάκης, όπως έκανε σε πολλά άλλα έργα του, ανοίγει διάλογο με το ξένο πρότυπο, κρατάει ό,τι του χρειάζεται και αναπλάθει δημιουργικά τα υπόλοιπα. Εδώ, για παράδειγμα, πέρα από την ομοιότητα της κληρονομιάς που ο πρωταγωνιστής θεωρεί για ένα διάστημα ότι του ανήκει, υπάρχει και η ομοιότητα των δύο κεντρικών ηρώων ως προς το χαρακτηριστικό της επαγγελματικής τους αποτυχίας. Και στα δύο έργα στηλιτεύονται η ματαιοδοξία και η έκπτωση των αξιών, απότοκα της φτώχειας, της ανέχειας.

Μεγάλες, όμως, διαφορές παρατηρούνται στη σκιαγράφηση των προσώπων. Και πριν, αλλά και μετά τον πλουτισμό τους, οι ήρωες του έργου αποτελούν, κατά κάποιον τρόπο, τις αντεστραμμένες εικόνες των προτύπων τους: ο Δημοσθένης έχει βρει καταφύγιο στη θρησκεία, για την οποία αδιαφορεί ο Τζακ, ενώ όταν ο πρώτος εισπράττει την κληρονομιά εξελίσσεται σε δυναμικό επιχειρηματία, πλήρως ενταγμένο πολιτιστικά στη μεγαλοαστική τάξη, αντίθετα με τον Τζακ, που παραμένει αλήτης, ζοδεύοντας λεφτά που δεν έχει εισπράξει. Οι γυναίκες-σύζυγοι είναι δυναμικές και γκρινιάζουν στους άντρες τους, αλλά εντελώς διαφορετικές: στην περίοδο της φτώχειας τους, η μεν Ήρα στηρίζει τον Τζακ και γενικά έχει καρδιά μάλαμα, η δε Ευρυδίκη είναι μέγαιρα που καταπιέζει και λαιδορεί τον Δημοσθένη. Όταν πάλι πλουτίζουν, η Ήρα παραμένει χαρακτήρας ακέραιος, ντόμπρος και δυναμικός, ενώ η Ευρυδίκη αποκτά εραστή και καταπιέζει τις αδύναμες κοπέλες του σπιτιού (την υπηρέτρια και τη Λου). Κάτι αντίστοιχο, συμβαίνει με τα πρόσωπα των δύο αδελφών (αγόρι - κορίτσι): θετικός ήρωας - αρνητική ηρωίδα στους *Κληρονόμους*, θετική ηρωίδα - αρνητικός ήρωας στην *Ήρα*.

Στο έργο του Οκείζυ, υπάρχει έντονος ο πολιτικός προβληματισμός, φόντο

είναι ο αιματηρός αγώνας των Ιρλανδών για απελευθέρωση. Στον Τερζάκη, προέχει σαφώς η κοινωνική διάσταση, όμως η μόνη πολιτική-ιστορική αναφορά, δηλαδή η εκτέλεση των γονιών της Λου από τους Γερμανούς κατακτητές, γίνεται με τρόπο που να υπονοηθεί ότι οι γονείς της Λου ήταν αντιστασιακοί: «ΛΟΥ: «Οι Γερμανοί όταν μπήκανε στο σπίτι μας, τα κάνανε όλα λίμπα. Ψάζανε, ως και τα στρώματα».<sup>8</sup>

Εκτιμώ ότι, η συνομιλία με τον Οκείζυ οφείλεται στις μεταπολεμικές οικονομικές συνθήκες της κατεστραμμένης Ελλάδας και στη μόνη διέξοδο που έβλεπε τότε ο μέσος Έλληνας, δηλαδή στο θαύμα της αμερικανικής βοήθειας. Θα μπορούσαμε να πούμε επίσης ότι, ενώ διάφοροι τυχάρπαστοι λυμαινόνται την εθνική περιουσία, οι πραγματικοί κληρονόμοι της έχουν εξωθηθεί στο περιθώριο. Ο τελικός συμβιβασμός των δύο παρατάξεων, όμως, δείχνει, ίσως, και τα κεντρικά αντανάκλαστα του δραματούργου. Ορισμένα μοτίβα έχουν χρησιμοποιηθεί από τον Τερζάκη σε προγενέστερα αλλά και μεταγενέστερα έργα του: ο αποτυχημένος επιχειρηματίας που καταπιέζεται από την γυναίκα του και αναμένει παθητικά την οικονομική του ανάκαμψη μοιάζει με τον Φέκλα του *Μεγάλου παιχνιδιού* (1944), ενώ στα *Λύτρα της εντυχίας* (1959), εμφανίζεται απροσδόκητα ένα νέο κορίτσι με ξενικό όνομα, η Ρόζα, που αλλάζει άρδην τις ισορροπίες. Την ίδια ανατροπή των συνθηκών έχουμε στο *Μεγάλο παιχνίδι*, για χάρη μιας νεαρής κοπέλας, της Φιφής, η οποία αποτελεί νησίδα καλοσύνης και ηθικού μεγαλείου σε μια έρημο οικονομικής εξαθλίωσης και ηθικής εξαχρείωσης των προσώπων. Επίσης, την απότομη μεταβολή της προσωπικότητας και της συμπεριφοράς του κεντρικού ήρωα έχει πραγματευτεί ο δραματούργος στο έργο *Άλφα συν Βήτα* (1952), αλλά εκεί με όρους φαρσοκωμωδίας. Ο Τερζάκης, άλλωστε, περιέγραφε γλαφυρά τον τρόπο δουλειάς του: «ΤΩΝΗΣ: Ο συγγραφέας δεν έχει επινοήσει τίποτα. Έχει πάρει την τράπουλα, τη βρώμικη από την πολλή χρήση, ανακάτεψε τα χαρτιά και περιμένει να ιδεί τι παιχνίδι θα βγάλουν οι νέοι συνδυασμοί τους. Περίπου έτσι γίνεται ένα θεατρικό έργο».<sup>9</sup>

### *Ο χώρος και ο χρόνος. Η δράση - η πλοκή*

Τα γεγονότα συμβαίνουν μέσα σε περίπου ενάμισι έτος. Μεταξύ πρώτης και δεύτερης πράξης έχουν μεσολαβήσει έντεκα μήνες,<sup>10</sup> όμως η αλλαγή των συνθηκών ζωής της οικογένειας είναι, όπως είπαμε, εντυπωσιακή. Μεταξύ δεύτερης και τρίτης έχουν περάσει πέντε μήνες,<sup>11</sup> διάστημα κατά το οποίο η Λου μένει στο σπίτι του Δημοσθένη κι έχει φέρει τα πάνω κάτω στη ζωή των αντρών: ο Αλέκος διαβάσει για το πανεπιστήμιο που το είχε παρατήσει, ενώ ο Δημοσθένης έχει πέσει σε μελαγχολία, κνηγιμένος από

<sup>8</sup> Τερζάκης, δακτυλόγραφο, χρον. 1954, 30.

<sup>9</sup> Τερζάκης (2000), 196.

<sup>10</sup> «ΔΗΜΟΣΘΕΝΗΣ: Κ' ύστερα από τόσον καιρό! ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ: Έντεκα μήνες», Τερζάκης, δακτυλόγραφο, χρον. 1954, 7.

<sup>11</sup> Τερζάκης, δακτυλόγραφο, χρον. 1954, 4.



τις τύψεις για τις πράξεις του. Με αυτήν την διευθέτηση του δραματικού χρόνου επιδιώκονται δύο πράγματα: πρώτον η αδικία δεν προλαβαίνει να διαιωνιστεί, ο δραματουργός επισημαίνει ότι το ψέμα έχει κοντά ποδάρια και δεύτερον η Λου παραμένει παιδούλα, κοντά στην ηλικία της Ιουλιέτας και της Σταχτοπούτας.

Αντίστοιχα, μεγάλες είναι οι αλλαγές του χώρου. Με βάση τις σκηνικές οδηγίες, αρχικά βρισκόμαστε σε μία «τρώγλη», ενώ στην δεύτερη πράξη μεταφερόμαστε στο γραφείο ενός πλουσιόπιστου με όλες τις ανέσεις. Ενδιαφέρουσα είναι η αλλαγή της τρίτης πράξης, όταν το γραφείο του Δημοσθένη μετατρέπεται σε «λίβινγκ ρουμ» με άπλετο φως, όταν δηλαδή ο ψυχρός χώρος των επιχειρηματικών ενασχολήσεων έχει μετατραπεί σε χώρο αληθινής, ζεστής ζωής. Η αγάπη έχει κερδίσει το χρήμα κι έχει μεταμορφώσει το μέσα και το έξω του σπιτιού.

Σημειώνω ότι σε κάθε πράξη τηρείται η αρχή των τριών ενοτήτων (χώρου, χρόνου, δράσης). Η τρίπρακτη φόρμα έχει χρησιμοποιηθεί από τον δραματουργό σε άλλα οχτώ έργα του, όλα γραμμένα μετά το 1940, όλα με κοινωνικό περιεχόμενο. Όπως συνήθιζε ο Τερζάκης, η κάθε μία πράξη αντιστοιχεί στο κλασικό δραματουργικό σχήμα «έκθεση – δέση – λύση».

Ως προς τις δραματουργικές τεχνικές του έργου, σημειώνω μόνο τα εξής: ο δραματουργός χρησιμοποιεί τεχνικές όπως, διακειμένα, προοικονομίες, απρόοπτα, «περιπέτεια» (η εις το εναντίον μεταβολή), ωτακουστία, υποβολή (νυχτερινή εμφάνιση Λου), κορυφώσεις- κρεσέντα, αγώνες λόγων, «κάθαρση» και μοτίβα όπως το ζωτικό ψεύδος, τη διπλή φύση του ήρωα, την παγίδευση που λειτουργεί εις βάρος του θύτη (όπως και στους *Κληρονόμους του μεγαλείου*), τις Ερινύες του ένοχου παρελθόντος.

Η πρώτη πράξη ξεκινά με την χρήση ενός διακειμένου, δύο αποσπασμάτων από τις προφητείες του Ησαΐα, που διαβάζει μεγαλόφωνα ο Δημοσθένης ένα πρωινό Κυριακής κι ενώ είναι μόνος στην σκηνή. Πρόκειται για προοικονομία, καθώς τα αποσπάσματα αναφέρονται στην φροντίδα που θα δείξει ο Θεός για τους «ενδεείς» αυτού του κόσμου.

Όμως οι είσοδοι των υπόλοιπων μελών της οικογένειας φανερώνουν τον Γολγοθά που ανεβαίνει ο Δημοσθένης: η γυναίκα του τον βρίζει σκαιά και διατυπώνει την γνωστή άποψη, πως με την κλεψιά κι όχι με το Ευαγγέλιο μπορεί να προκόψει κάποιος. Ένας τύπος του υποκόσμου, με το μάγικο όνομα «Νώντας», ψάχνει την Μπίλιω με κακές προθέσεις. Η Μπίλιω καταφτάνει σε κακά χάλια, εξαντλημένα σωματικά και ψυχικά, ενώ ο Αλέκος επιστρέφει στο σπίτι μετά από ολονύχτια χαρτοπαιζία. Η έκθεση της κατάστασης είναι νατουραλιστικού τύπου, είναι μια εικόνα «Μοιραίων», που θυμίζει έντονα το *Μεγάλο παιχνίδι* και τον *Βυθό* του Γκόρκυ.

Ένα δεύτερο διακειμένο, μια δεύτερη προοικονομία αποτελεί η αγγελία στην εφημερίδα που φέρνει ο Αλέκος: κάποιος συνονόματος ομογενής εξ Αμερικής πέθανε, αφήνοντας αδιάθετη μια τεράστια περιουσία κι αναζητούνται οι κληρονόμοι του. Ακολουθεί ένας μακρύς και κάπως φλύαρος διάλογος Δημοσθένη- Αλέκου, όπου τα ζωτικά ψεύδη του πατέρα

για τον γιο καταρρίπτονται.

Τότε εμφανίζονται ο κύριος Α΄ κι ο κύριος Β΄, οι οποίοι θα παραμείνουν ανώνυμοι ως το τέλος. Προτείνουν στον Δημοσθένη αστρονομική αμοιβή σε χρυσές λίρες, ώστε να συμπράξει σε μια νομιμοφανή οικονομική απάτη, θεωρώντας τον κληρονόμο του ομογενούς Κροίσου. Ο Δημοσθένης φτάνει σταδιακά σε οριακό σημείο, στην κορύφωση: αρχικά αρνείται, όμως η εξωφρενική αμοιβή, η κατάρρευση τού ζωτικού του ψεύδους και οι προηγηθείσες λαιμοδαίες της Ευρυδίκης, εξαφανίζουν τις συνειδησιακές του αναστολές, και τον κάνουν να συμφωνήσει και να ξεσπάσει σε ένα κωμικοτραγικό κρεσέντο: «ΔΗΜΟΣΘΕΝΗΣ: Ελάτε... τρέξετε... τρεχάτε όλοι! Όλοι εδώ! Εδώ... φωτιά στα τόπια! Πυρ! Θάνατος! Ανάσταση! ΜΠΙΛΙΩ: Τι τρέχει; ΑΛΕΚΟΣ: Τι έπαθε; ΜΠΙΛΙΩ: Τρελάθηκε; ΔΗΜΟΣΘΕΝΗΣ: είκοσι χιλιάδες λίρες... διακόσιες χιλιάδες λίρες! Δυο εκατομμύρια χρυσές λίρες! Είκοσι εκατομμύρια χρυσές λίρες! ΕΥΡΥΔΙΚΗ: Βάλε το χέρι σου Βαγγελίστρα μου! ΔΗΜΟΣΘΕΝΗΣ: Διακόσια εκατομμύρια χρυσές λίρες! Διακόσια δισεκατομμύρια χρυσές λίρες (συνεχίζει ενώ κλείνει γοργά η αυλαία).»<sup>12</sup>

Στην δεύτερη πράξη, όπως και στην πρώτη, μια αναπάντεχη είσοδος ενός προσώπου καταλύει την οικογενειακή κανονικότητα, η οποία είναι το ίδιο ζοφερή ηθικά με την αρχική: ο Δημοσθένης έχει μετατραπεί σ' επιχειρηματία που ξέρει να τοποθετεί τα χρήματά του και να μην υποκύπτει σε κανέναν αετονύχη, συμπεριλαμβανομένης της γυναίκας του. Είναι πλέον αφεντικό. Η Ευρυδική συμμετέχει στην Φιλόπτωχο, μια φιλανθρωπική εταιρεία πλουσίων γυναικών, αλλά διατηρεί μυστική ερωτική σχέση με νεαρό («ζιγκολό» και «νταβατζή» τον αποκαλεί η κόρη της),<sup>13</sup> ενώ η Μπίλιω συχνάζει σε κοσμικά κέντρα και σχετίζεται με βιομήχανο.

Όμως οι κύριοι Α΄ και Β΄ αναγγέλλουν πανικόβλητοι στον Δημοσθένη ότι έχει εμφανιστεί μια κοπέλα, ένα «φτωχό κοριτσάκι», που διεκδικεί την κληρονομιά. Οι τρεις τους συμφωνούν να πολεμήσουν τον εισβολέα με κάθε μέσο, αλλά ο Αλέκος κρυφακούει την συνομιλία τους και θέτει, όπως και στην πρώτη πράξη, το ηθικό δίλημμα στον πατέρα του: τίμιος είναι κανείς από αδυναμία ή για λόγους συνειδησιακούς;

Βοηθημένη από τον Αλέκο, η μικρή Λου μπαίνει στο σπίτι και συναντιέται με τον Δημοσθένη. Μετά από έναν εκτεταμένο διάλογο – αγώνα λόγων μεταξύ τους, ο Δημοσθένης αποφασίζει να μην την πετάξει έξω, αλλά να την κρατήσει στο σπίτι του, ώστε να μπορέσει να την χειριστεί και να εξαφανίσει εν τω μεταξύ τα ίχνη της συγγένειάς της με τον αποθανόντα Κροίσο.

Και η τρίτη πράξη δομείται με βάση το ίδιο σχήμα: αρχική κατάσταση, γεγονός που την μεταβάλλει άρδην, τελική ανατροπή, λύση. Αρχικά ο Δημοσθένης είναι ψυχικά άρρωστος και κρύνει συνεχώς, ενώ, έξω είναι

<sup>12</sup> Τερζάκης, δακτυλόγραφο, χρον. 1954, 29.

<sup>13</sup> Τερζάκης, δακτυλόγραφο, χρον. 1954, 6.



άνοιξη και το καλοριφέρ λειτουργεί. Η κόρη (παντρεμένη πλέον) κι η γυναίκα του συνεχίζουν την έκλυτη ζωή τους, ενώ ο Αλέκος έχει προσδεθεί στο άρμα της Λου κι ανασαίνει τον φρέσκο αέρα που έχει φέρει η μικρή στο σπίτι. Το γεγονός που ξεχειλίζει το ποτήρι είναι η ειδοποίηση από Αμερικανό συμβολαιογράφο ότι όντως η Λου είναι εγγονή του Ντιμ Κρις. Κι ενώ η καταστροφή μοιάζει αναπόφευκτη, η τελική ανατροπή γίνεται από την Λου, η οποία δεν διεκδικεί πλέον τα λεφτά αλλά τον έρωτα του Αλέκου και την αγάπη του Δημοσθένη.

### *Ιδεολογία - Θεματική*

«Δημιουργός ξένος προς τις υπαγορεύσεις, τις επιδράσεις και τις παρορμήσεις του καιρού του είναι κάτι αδιανόητο».<sup>14</sup> Σε μια εποχή που πολλοί Έλληνες λιποθυμούσαν στον δρόμο από την πείνα, αναπτύσσει ο Τερζάκης τον προβληματισμό του για τον ρόλο του χρήματος και την ηθική του αντιμετώπιση. Στην κυρίαρχη αντίληψη ότι το χρήμα δεν έχει μωρωδιά, ο συγγραφέας αντιπαραθέτει την χριστιανική ηθική και την δύναμη του έρωτα. Ο χριστιανισμός του Δημοσθένη φαίνεται προσχηματικός, μοιάζει καταφύγιο των αδυνάτων, οι οποίοι όταν βρουν την ευκαιρία υιοθετούν απεριφραστα τη νιτσειϊκή ηθική, αποτάσσονται το καλό κι ενδίδουν στον πειρασμό. Όμως το αισιόδοξο τέλος του έργου δείχνει ότι η διαφθορά εξαιτίας του χρήματος είναι αναστρέψιμη, ότι ο αδύναμος άνθρωπος περιέχει και τον σπόρο τού Καλού.

Έτσι λοιπόν, ερχόμαστε και στην θεματική του συνεδρίου «Θέατρο και ετερότητα». Φυσικά, το τι σημαίνει «άλλος» μας κάνει αυτόματα να αναρωτηθούμε τι σημαίνει «ίδιος», τι σημαίνει δηλαδή να είναι κανείς κοινωνικά συμμορφωμένος, ένας από τους πολλούς.

Ο Τερζάκης θεωρούσε ότι η ελληνική οικογένεια ήταν πατριαρχική μέχρι «την τέταρτη δεκαετία του αιώνα μας» κι έχει αναφερθεί στο ρόλο του «οικόσιτου προσωπικού», τον οποίο θεωρούσε μεγάλο στην διατήρηση της οικογενειακής συνοχής.<sup>15</sup> Οι κληρονόμοι του Κρόϊσου είναι το ένατο κοινωνικό έργο του Τερζάκη στο οποίο εμφανίζεται υπηρέτρια. Κι εδώ η υπηρέτρια αντιμετωπίζεται από τα αφεντικά της –κυρίως από τις γυναίκες του σπιτιού- υποτιμητικά, ακούει προσβολές, τις οποίες δέχεται χωρίς καμιά αντίδραση. Ακόμα και η Λου, όταν ενσωματωθεί στην ζωή της οικογένειας, έχει παράπονα από την δουλειά της ανώνυμης «καμαριέρας». Το ότι μένει ανώνυμη, άλλωστε, δείχνει και τον τρόπο που την αντιμετωπίζουν τα αφεντικά, αλλά και τον ελάχιστο δραματουργικό ρόλο της. Παρίσταται στο έργο ως βοηθητικό πρόσωπο (να απαντά τυποποιημένα στο τηλέφωνο) και κυρίως για να δείξει την μεγάλη αλλαγή στην ζωή των Χρήστου. Εντελώς ανώνυμη έμενε και η υπηρέτρια στο αμέσως επόμενο έργο του Τερζάκη, στον *Υιό της απωλείας*.

<sup>14</sup> Τερζάκης (1945), 638.

<sup>15</sup> Τερζάκης (1989), 237.

Η παραβατικότητα και η παρανομία βρίσκονται στο κέντρο της δραματουργίας του έργου: πόρνη, χαρτοκλέφτης, πορνοβοσκός για τα κατώτερα στρώματα, επιχειρηματικές νομιμοφανείς απάτες για τους μεγαλοαστούς. Η κόρη μάλιστα μετέχει και των δύο κατηγοριών, παρουσιάζεται όμως συμπαθής όταν είναι φτωχή (την λένε Μπίλιω) και στρίγγλα όταν πλουτίζει (τώρα λέγεται Μπίλλυ). Γενικά οι αστοί καταδικάζονται απερίφραστα, ο συγγραφέας προτιμά το κοινωνικό «υπόγειο»,<sup>16</sup> τους ταπεινούς και καταφρονεμένους.

Δύο ακόμα θεματικοί άξονες είναι η κριτική του θεσμού της οικογένειας και η χρήση του Νόμου προς όφελος των δυνατών. Ο Τερζάκης στηλιτεύει την υποκρισία και την συμβατικότητα των οικογενειακών σχέσεων, όμως τελικά υποδεικνύει πως το κοινωνικό αυτό κύτταρο μπορεί να λειτουργήσει επωφελώς, όταν στηρίζεται στην αγάπη και στον σεβασμό του άλλου. Ως νομικός ο Τερζάκης ήξερε ότι ο Νόμος προστατεύει τα συμφέροντα των δυνατών,<sup>17</sup> έδινε όμως ελπίδες στην φωτεινή πλευρά του ανθρώπου: «ΑΛΕΚΟΣ: Ήσουν λοιπόν τίμιος γιατί δεν σου είχε παρουσιαστεί η ευκαιρία ν' αδικήσεις. Τώρα σου παρουσιάζεται. Εμπρός λοιπόν, να σε ιδώ».<sup>18</sup>

### *Τα πρόσωπα*

Για λόγους οικονομίας χώρου θα αναφερθώ μόνο στα ονόματα των προσώπων.

**Δημοσθένης Χρήστου:** ο αρχαίος ρήτορας είχε κατηγορηθεί ότι για χάρη των χρημάτων μπορούσε να υποστηρίξει ταυτόχρονα και τα δύο αντίδικα μέρη. Μετέτρεπε σε αρνήσεις, όλες τις παλιές του καταφάσεις.<sup>19</sup> Το επίθετο παραπέμπει ασφαλώς στον Χριστό και στην καταφυγή του ήρωα στα θρησκευτικά κείμενα.

Η **Μπίλιω** όπως είπαμε γίνεται **Μπίλλυ**, σατιρίζοντας έτσι την τάση των νεόπλουτων να προτιμούν την αμερικανική γλώσσα.

Η **Ευρυδίκη** σχετίζεται με τον κοινωνικό Άδη, την κόλαση της φτώχειας. Ο Ορφείας της βέβαια δεν θέλει ούτε να την βλέπει...

Γιος του Δημοσθένη είναι ο **Αλέκος**, ο οποίος σαν άλλος Μεγαλέξανδρος, σαρώνει την αντιμακεδονική παράταξη κι επιβάλλει την κυριαρχία του.

Η **Λου** έχει εξωτικό όνομα, που είναι το πραγματικό της, αντίθετα με την δήθεν Μπίλλυ- Μπίλιω. Είναι ένα παράξενο φρούτο, μια δροσερή όαση.

<sup>16</sup> «Θαρρώ πως μέσα στις φλέβες μου τρέχει ένα αίμα με γνήσια λαϊκή προέλευση και για τούτο η κλίση μου είναι πάντα προς το ...ισόγειο ή το υπόγειο». Τερζάκης (1938), 12.

<sup>17</sup> «ΠΕΛΟΠΙΔΑΣ: ...είσαστε ισχυρός [...]; Ο νόμος γίνεται ήπιος και καλόβολος [...] Είσαστε κουρελής [...]; Το σκυλί αγριεύει, σας γαυγίζει, χιμάει να σας δαγκώσει». Τερζάκης, δακτυλόγραφο, χρον. 1954, 8.

<sup>18</sup> Τερζάκης, δακτυλόγραφο, χρον. 1954, 21.

<sup>19</sup> Παπαγιώργης Κ. (1992), 57.

Ο αρχαίος Πελοπίδας δεν ενδιαφερόταν για τα πλούτη του, άφησε την περιουσία του να συρρικνωθεί, αντίθετα με τον ήρωα του έργου μας, τον δικηγόρο **Πελοπίδα** που κάνει ό,τι μπορεί για να την αυξήσει.

Ο πορνοβοσκός **Νώντας** (Επαμεινώνδας) αποτελεί την άλλη όψη του ίδιου νομίσματος με τον μεγαλοδικηγόρο Πελοπίδα. Οι δυο τους δεν έχουν τίποτε ηρωικό.

Οι δύο **Ανώνυμοι κύριοι**, παραμένουν ανώνυμοι επειδή είναι απρόσωποι, απειλητικοί, εκπροσωπούν το άδικο.

### Βιβλιογραφία

Πασχαλίδης, Γ., (2001): «Η κοινοτυπία του καλού», στο *Μελόδραμα, ειδολογικοί και ιδεολογικοί μετασχηματισμοί*, επιμέλεια Σάββας Πατσαλίδης- Αναστασία Νικολοπούλου, Θεσσαλονίκη, 663-682.

Κοκκώνης Μ.: «Το μελόδραμα στον ελληνικό κινηματογράφο», ό.π, 345-402.

Phyllis Hartnoll- Peter Lound, (2000): *Λεξικό του θεάτρου* (μετ. Ν. Χατζόπουλος), Αθήνα.

Παπαγιώργης, Κ. (1992): *Η κόκκινη αλεπού- Οι ξυλοδαρμοί*, Αθήνα.

Τερζάκης, Ά.: συνέντευξη στον Γ. Περραστικό: *Νεοελληνικά γράμματα* φ. 59, 15-1- 1938, 12.

Τερζάκης, Ά.: «Η τέχνη και η εποχή», *Νέα Εστία* τχ. 433, 1- 7- 1945, 638-640.

Τερζάκης, Ά.: (1989): *Κρίση κι έλεγχος της εποχής μας*, Αθήνα.

Τερζάκης, Ά.: (1990): *Επικεφαλής*, Αθήνα.

Τερζάκης, Ά.: (1993): *Ταραγμένες ψυχές*, Αθήνα.

Τερζάκης, Ά.: (2000): *Η θυσία του Ισαάκ, Τετράδια Ευθύνης*, τχ. 4, Αθήνα, 183-247.



Κοινωνικές ταυτότητες, πολιτισμικές ετερότητες  
και διαλεκτικές συγκρούσεις στο θεατρικό έργο  
της Χρύσας Σπηλιώτη *Φωτιά και νερό*.

**Νίκος Φωτόπουλος**

Αναπληρωτής καθηγητής  
Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου  
Τμήμα Κοινωνικής και Εκπαιδευτικής  
Πολιτικής

**Nikos Fotopoulos**

Associate Professor  
University of Peloponnese.  
Department of Social and Educational  
Policy,

e-mail: nfortop@uop.gr

**Ανδρέας Θανασούλας**

Θεατρολόγος, Ηθοποιός,  
Υποψήφιος Διδάκτωρ  
κοινωνιολογίας του Δράματος,  
Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας

**Andreas Thanasoulas**

Theatrolgist, Actor,  
PhD Candidate of Drama Sociology,  
University of Western Macedonia

e-mail: antiploros@gmail.com



## Abstract

The critical approach of the dramatic texts consists of one of the most significant trends in the field of social and cultural studies as well as the modern teatrology. In particular, the theatrical text of Chrysa Spiliotis "*Fire and Water*" is an extremely interesting case of qualitative approach through the scope of contemporary cultural and social analysis. Additionally, due to the crucial and challenging character of contradiction between the dilemma "*West and East*" the Spilioti's text appears an undoubtedly unique interest for a wider both creative and multimodal research.

By exploring the collective representations as are depicted in this text, we are attempting a sociological interpretation based on a primary theatrical work, aiming at analysis and decoding the core of its dramatic universe. Additionally, the work aims to highlight social representations reflecting issues such as love, gender stereotypes, human relationships, cultural conflicts, social and cultural consciousness etc.

**Λέξεις-Κλειδιά:** Κοινωνικές ταυτότητες, συλλογικές αναπαραστάσεις, διαλεκτικές συγκρούσεις, σύγχρονο ελληνικό θέατρο

**Keywords:** Social identities, collective representations, dialectical conflicts, modern Greek theater

Οι νέες μορφές κινητικότητας όπως αυτές εμφανίζονται είτε μέσω της αύξησης των προσφυγικών και μεταναστευτικών ροών, είτε μέσω της επικράτησης του μοντέλου της νεοφιλελεύθερης παγκοσμιοποίησης στην οικονομία και την κοινωνία καθιστούν σχεδόν αναπόφευκτη την αποτύπωση και αντανάκλαση όψεων και διαστάσεων της δραματουργίας με τον έναν ή τον άλλο τρόπο. Ταυτόχρονα, η χρήση και αξιοποίηση των κοινωνιολογικών εργαλείων ανάλυσης και ερμηνείας στη μελέτη των θεατρικών κειμένων, υπό προϋποθέσεις, δύναται να συμβάλει στην έλλογη αποκωδικοποίηση αναπαραστάσεων του κοινωνικού, πρακτική που ενισχύει το επίπεδο συλλογικής αυτογνωσίας, ενθαρρύνοντας ταυτόχρονα κάθε εγχείρημα κατανόησης και υπέρβασης των σύγχρονων μορφών κοινωνικής παθολογίας.

Αναμφίβολα, εν μέσω της ρευστότητας που διέπει το μετανεωτερικό τοπίο,<sup>1</sup> αναδύεται το ύφος ενός έντονου πλουραλισμού ο οποίος εμπεριέχει αναδιατυπωμένες ιδέες, εγχειρήματα αποδόμησης, σύμβολα και αναπαραστάσεις, σηματοδοτώντας την ορμή μιας, χωρίς όρια, τεχνολογικής ανάπτυξης που, εκτός των σημαντικών της δυνατοτήτων, προκαλεί αλληπάλληλες μεταλλάξεις, συγκρούσεις και έντονους μετασχηματισμούς. Ταυτόχρονα, οι βεβαιότητες της νεωτερικότητας καταρρίπτονται η μία μετά την άλλη, με τα κοινωνικά υποκείμενα να πάλλονται μετέωρα στο συνεχές της βίας, των πολιτισμικών συγκρούσεων, των νέων μορφών εκμετάλλευσης και αλλοτρίωσης, επιχειρώντας τη συγκρότηση των ταυτοτήτων τους σε ένα κόσμο δαιμονικά ρευστό.<sup>2</sup>

Η κοινωνική πραγματικότητα ουσιαστικά καλείται καθημερινά να αναπροσαρμόσει τα σημαίνοντα και τα σημασιόμενά της, να αναθεωρήσει τους ρυθμούς της, να διαχειριστεί την αγωνία της, να επαναπροσδιορίσει τα όρια ανάμεσα στο αισθητικό και το πολιτικό, και, κυρίως, να γεφυρώνει αενάως το χάσμα ανάμεσα στο οικείο και το ανοίκειο. Η τέχνη, ως το τελευταίο απομεινάρει του Λόγου,<sup>3</sup> μέσα από την εκ φύσεως αυτονομία που διαθέτει, θα διατηρεί πάντα εκείνο τον παράλληλο δρόμο με την πραγματικότητα. Εκείνο το ασύμπτωτο της αυτονομίας που χαρακτηρίζει κάθε καλλιτεχνικό έργο, είτε το συναντά κανείς σε μια γκαλερί, είτε σε μια θεατρική σκηνή με τεχνητό φως, είτε στους δρόμους και τις υπαίθριες σκηνές των πλανόδιων καλλιτεχνών.

Στο πλαίσιο αυτής της συλλογιστικής, το θεατρικό έργο της Χρύσας Σπηλιώτη *Φωτιά και νερό* ισορροπεί, επιτυχώς, κατά τη γνώμη μας, ανάμεσα στη νατουραλιστική κοινωνική καταγγελία και σε μια «παράδοξη διακειμενική κατασκευή» πάνω στο παραμύθι *Χίλιες και μια νύχτες*. Όχι τυχαία, ίσως, αφού σε αυτή τη μετανεωτερική εποχή, την εποχή του ύστερου καπιταλισμού, η επιβίωσή μας δεν βασίζεται μονομερώς στην παραγωγή και κατανάλωση

<sup>1</sup> Hall (2010) 61.

<sup>2</sup> Δεμερτζής-Περεζούς, (2010) 354.

<sup>3</sup> Marcuse κ.α (1984).



υλικών αγαθών αλλά στηρίζεται σε αλληπάλληλες καθημερινές επινοήσεις και κοινωνικές κατασκευές που συστημικά παράγονται σε μαζική πια κλίμακα.<sup>4</sup> Υπό την έννοια αυτή, οι σύγχρονοι πρόσφυγες και μετανάστες, ως οι νέοι «συστημικοί περιφερόμενοι πλάνητες», αποτελούν τα δομικά «σκουπίδια της (μετά)νεωτερικότητας»,<sup>5</sup> προσεγγίζοντας κρατικές οντότητες και χωρικές ουτοπίες οι οποίες είτε προστατεύονται από ραντάρ ακριβείας, είτε διαμεσολαβούνται από διεθνείς οργανισμούς, είτε φυλάσσονται από απόρθητα ηλεκτροφόρα τείχη ανάμεσα σε λαθρέμπορους ψυχών, βυθισμένες βάρκες στη Μεσόγειο, νεκρά παιδιά στις αγκαλιές των φαράδων. Την ίδια στιγμή, μια «άλλη», κυρίαρχη όψη της πραγματικότητας καταφάσκει με απάθεια στο καταναλωτικό όνειρο που καλλιεργείται μαζικά, ανεβάζει φωτογραφίες της στα social media, κυνηγάει likes στη ματαιοδοξία μιας στιγμής, συντηρητικοποιείται αργόσυρτα δίνοντας ψήφο εμπιστοσύνης στο ρατσισμό και τη μισαλλοδοξία, αφομοιώνεται από τη ψηφιακή κουλτούρα της ασημαντότητας, συνηγορώντας καταφατικά στον παγκόσμιο ανορθολογισμό που περιβάλλει το «Είναι και το Γίγνεσθαι»<sup>6</sup> μιας αβέβαιης και ρευστής πραγματικότητας.<sup>7</sup>

Στην παρούσα εργασία θα επιχειρήσουμε μια ερμηνευτική προσέγγιση αξιοποιώντας εννοιολογικές κατηγορίες που συνδυάζουν τόσο την κοινωνιολογική οπτική όσο και τη σαφή ανατομία της δραματουργικής ανάλυσης. Θα διερευνήσουμε, δηλαδή, στοιχεία, όπως, οι πολιτισμικές ταυτότητες, οι κοινωνικές συγκρούσεις, οι ετερότητες, τα στερεότυπα και οι προκαταλήψεις μέσα σε «κειμενικές χωροταξίες» της θεατρικής γραφής, όπως, η Υπόθεση, ο Τίτλος, ο Χρόνος, ο Χώρος, τα δρώντα υποκείμενα.

## **2. Βασικές δραματουργικές συνιστώσες μιας κοινωνιολογικής ανάγνωσης του έργου «Φωτιά και νερό»**

### **2.1 Ο τίτλος και η υπόθεση του έργου**

Η Υπόθεση του έργου αφορά στην αιχμαλωσία ενός άντρα δυτικής προελεύσεως και κουλτούρας από έναν Ιρακινό μετανάστη στο διαμέρισμα του στο οποίο κατοικεί με την Ιρανή φίλη του. Πρόκειται για μια κατ' οίκον αιχμαλωσία με σαφέστατη χρήση βίας, αλλά με έναν παράδοξο σκοπό. Ο Ιρακινός *Σαϊντ* απαγάγει τον «δυτικό» άντρα -που μπαίνει στο διαμέρισμα του ζευγαριού από λάθος αναζήτησης κάποιου καταστήματος το οποίο πούλα αυθεντικά μπαχαρικά ανατολής- με απώτερο σκοπό να του «διδάξει» τον πολιτισμό της Μέσης Ανατολής αλλά και του αραβικού κόσμου. Η *Χαριάτ*, η Ιρανή φίλη του Ιρακινού «δεσμοφύλακα» θα προσπαθήσει να επιφέρει την ισορροπία. Όταν όμως αυτή η ιδιότυπη αιχμαλωσία θα μετατραπεί σε εθελουσία παραμονή, η ηρωίδα απογοητευμένη από τις έμφυλες διαφορές

<sup>4</sup> Mouzelis, (1999) 141-159.

<sup>5</sup> Δεμερτζής-Περεζούς, (2010) 355-356.

<sup>6</sup> Δάνεια φράση από το ομώνυμο βιβλίο του Ευτύχη Μπιτσάκης βλ. Μπιτσάκης (1996).

<sup>7</sup> Δεμερτζής-Περεζούς, (2010) 355-356.

και την αναγνώριση των ίδιων στερεοτύπων σε Δύση και Ανατολή, θα αποχωρήσει σιωπηλά. Με το δικό της τρόπο, αφήνει ουσιαστικά τους δυο άντρες να μετατρέψουν σε σύμβολο της αφιμαχίας τους το τραπέζι του σκακιού, υποδηλώνοντας πως κάθε διαφορετικότητα αποτελεί επί της ουσίας την ετεροχρωμία ενός παιχνιδιού που κανοναρχείται από την κοινή στρατηγική της ανδρικής κυριαρχίας.

Ο τίτλος αποτελείται από τρεις λέξεις. Δυο ετεροειδή στοιχεία που δρουν εντελώς ανταγωνιστικά μεταξύ τους -το νερό που σβήνει τη φωτιά και τη φωτιά που εξατμίζει το νερό- με τον ενδιάμεσο σύνδεσμο «και» ανάμεσά τους. Μοιάζει να αντιστοιχεί η κάθε λέξη σε έναν από τους τρεις βασικούς ρόλους του έργου: τον Σαΐντ, τον Ξένο και την Χαγιάτ η οποία ως ένας ενδιάμεσος πυλώνας δρα συνδετικά μεταξύ των δυο αντρών. Με αρκετή σαφήνεια ο τίτλος μας προκαταλαμβάνει πως το δραματικό υπόβαθρο στηρίζεται σε μια διαλεκτική σύγκρουση που είναι νομοτελειακή, αφού αφορά χαρακτηριστικά φαινομενικά αντίθετων μερών τα οποία όμως ενέχουν κοινά δομικά υλικά.

Διαβάζοντας αναστοχαστικά το κείμενο, γίνεται κατανοητό πως αυτή η σύγκρουση αφορά τις συλλογικές ταυτότητες των ηρώων οι οποίες συγκροτούνται στη βάση της πολιτισμικής τους προέλευσης και καταγωγής. Κατ' ουσίαν εδράζεται στις πολιτισμικές συγκρούσεις μεταξύ ανατολικού και δυτικού κόσμου στο πλαίσιο μιας ανοίκειας συνύπαρξης η οποία επήλθε λόγω ενός τυχαίου συμβάντος. Κατ' αντιστοιχία, στο πλαίσιο της παγκοσμιοποιημένης μεταβιομηχανικής και μετανεωτερικής πραγματικότητας, η συνύπαρξη πολύχρωμων και ποικιλότροπων ετεροτήτων καθίσταται, εκτός των άλλων, μια τόσο τυχαία, όσο και αναγκαία συνύπαρξη, η οποία υπερβαίνει τις στενές οριοθετήσεις του παραδοσιακού έθνους-κράτους.<sup>8</sup>

Στο φόντο του έργου διακρίνονται διαφορετικές ιδεολογίες, νοοτροπίες και παραδόσεις καθώς και πολλαπλές αναπαραστάσεις που προσδιορίζουν ευθέως την έννοια της συλλογικής ταυτότητας.<sup>9</sup> Ταυτόχρονα, γίνεται άμεσα ορατό πως, στο πλαίσιο της ύστερης νεωτερικότητας, οι κλασικές ταξικές συγκρούσεις επανέρχονται όχι μέσω της βασικής ταξινομικής διάκρισης ανάμεσα σε κατέχοντες ή μη μέσων παραγωγής, αλλά μέσω μιας θολής πραγματικότητας, όπου εμφιλοχωρούν διαμεσολαβήσεις καθώς αντίπαλες πολιτισμικές ομάδες εμφανίζονται να αλληλοαμφισβητούνται, να συγκρούονται, να αλληλοσπαράσσονται.<sup>10</sup> Το παράδοξο είναι πως το ταξικό ζήτημα ενώ εμφανίζεται να μην πρωτοστατεί στην εικόνα της συλλογικής ταυτότητας, μοιάζει να αποκτά υπόσταση μέσα από τα στοιχεία που ενώ φαινομενικά εντάσσονται στη σφαίρα του πνευματικού εποικοδομήματος (ήθη, συνήθειες, μύθοι, πρότυπα), στην ουσία σχετίζονται άμεσα με τους υλικούς (και σαφώς οικονομικούς) όρους ανάπτυξης των πολιτισμικών ετεροτήτων.<sup>11</sup>

<sup>8</sup> Alexander (2005) 81.

<sup>9</sup> Hall (1992) 274-316.

<sup>10</sup> Κυρίδης κ.α. (2005) 11.

<sup>11</sup> Ο.π.

Εδώ ακριβώς, εντοπίζεται η ουσία και η συμβολή της κοινωνιολογικής ανάγνωσης και ερμηνείας, αφού η έννοια της ετερότητας, ενώ εδράζεται σε φαινομενικώς εξω-οικονομικά στοιχεία τα οποία την καθιστούν ορατή, ο πυρήνας της αποτελεί την άλλη όψη του ίδιου νομίσματος που δεν είναι άλλο από την υλική αντικειμενική πραγματικότητα, η οποία ενυπάρχει ως κοινός παρανομαστής σε όλους τους πολιτισμούς, σε όλες τις γλώσσες, σε όλες τις αποχρώσεις.

Πρόκειται, με άλλα λόγια, για μια οριζόντια συνιστώσα της ίδιας της ζωής, η οποία πέρα από το εξωτερικό περιβάλλον αποτελεί την κοινή μοίρα και υπαρξιακή σταθερά της ανθρώπινης κατάστασης. Με άλλους όρους, αυτό που φαινομενικά εμφανίζεται ως πολιτισμικά διαφορετικό και αλλότριο δεν αποτελεί τίποτα περισσότερο από το ποιοτικά έτερο το οποίο διαλεκτικά συνδέεται με την έννοια της ολότητας, την ουσία δηλαδή της νομοτέλειας που συγκροτεί την αντικειμενική πραγματικότητα.<sup>12</sup> Υπό την έννοια αυτή, η διαφορά μετουσιώνεται σε ενεργητικό στοιχείο της διαλεκτικής ενότητας που περιβάλλει την ύπαρξη και αλληλεπίδραση των αντιθέτων.

## **2.2. Οι χωροχρονικές συντεταγμένες μιας τυχαίας συνάντησης: ιστορικός χρόνος και κοινωνικός χώρος μιας αναγκαίας συνύπαρξης.**

Ο Χρόνος στο κείμενο, ακολουθεί μια ομαλή πορεία με ενδιάμεσα κενά για χάρη της δραματικής πύκνωσης. Δεν λείπουν ασφαλώς και οι αναδρομές μέσω του ευρύτερου δραματικού χρόνου, δηλαδή του ρητά προσδιορισμένου χρόνου ενός κειμένου,<sup>13</sup> ο οποίος αφορά σκηνικά, όπως και εξω-σκηνικά γεγονότα<sup>14</sup> μέσα από ιστορικές αναφορές και μυθοπλασίες στις αφηγήσεις των ηρώων. Ιδιαίτερως, για τον Σαΐντ, οι εφιάλτες από το παρελθόν, αλλά και οι χρονικές παλινδρομήσεις σε επιβεβαιωμένα ιστορικά πεπραγμένα διεγείρουν τις ιδεολογικές συγκρούσεις του παρόντος, δημιουργώντας εκ νέου δραματικά κίνητρα και μηχανισμούς με στόχο την εξέλιξη της πλοκής. Για παράδειγμα, αναφορές σε γεγονότα όπως η επίθεση των Ηνωμένων Πολιτειών της Αμερικής στο Ιράκ ή οι μεσαιωνικές σταυροφορίες, θα καταστούν τα ιστορικά συγκείμενα μιας ετεροχρονισμένης μάχης για την υπεράσπιση της πολιτιστικής ταυτότητας και της πολιτισμικής ιδιαιτερότητας, τόσο της χώρας του όσο και ολόκληρης της Μέσης Ανατολής. Η αθώα και απροσδόκητη είσοδος του Ξένου στο διαμέρισμα του Ιρακινού θα πυροδοτήσει, αφ' ενός τους συνειρμούς των ιστορικών εισβολών της Δύσης, αφ' ετέρου θα γίνει αφορμή να γνωστοποιηθεί και να αναδειχθεί, τρόπον τινά, ο αραβικός πολιτισμός στο Δυτικό άντρα, ο οποίος γίνεται εν τέλει ο αποδέκτης μιας συσσωρευμένης αντίδρασης απέναντι στο ιστορικό συλλογικό απωθημένο.

Ο Χώρος που διαδραματίζεται το έργο, είναι το σπίτι που κατοικεί ο Σαΐντ και η Χαγιάτ. Ένα μικρό διαμέρισμα σε κάποια ευρωπαϊκή πόλη, την οποία η συγγραφέας σκοπίμως δεν αναφέρει. Και οι δυο πρωταγωνιστές είναι

<sup>12</sup> Woods και Grant (1997) 53.

<sup>13</sup> Χουρμουζιάδης (2003) 91.

<sup>14</sup> Pavis (2006) 534.

πρόσφυγες από την Ανατολή. Ο Σαΐντ είναι ένας ξεριζωμένος πρόσφυγας από τον πόλεμο στο Ιράκ και η Χαγιάτ μια νέα γυναίκα που αναζητά μια διέξοδο από τον πατριαρχικό φονταμενταλισμό του Ιράν. Ωστόσο, καθίσταται ευνόητο πως η ευρωπαϊκή πόλη καθίσταται το καταφύγιο που προσφέρει μια ανοιχτή υπόσχεση για τη μετάβαση στην ελευθερία, εκείνη η χωρική συνθήκη για τη μετάβαση, από το βασίλειο της καταπίεσης και της καταστροφής στο βασίλειο της ελευθερίας. Αν στο παρελθόν, τα αστικά περιβάλλοντα αποτελούσαν οάσεις αποδέσμευσης από την αβάσταχτη υποτέλεια στο Φεουδάρχη,<sup>15</sup> στις μέρες μας, εμφανίζονται ως οι εγγυητές των ελάχιστων που παρέχει μια ευνομούμενη και ειρηνική κοινωνία, η λειτουργία της οποίας εδράζεται στις εξαγγελίες του νεωτερικού προτάγματος.<sup>16</sup>

Μια μπάλα που προσκρούει τυχαία στο παράθυρο του ζευγαριού, σηματοδοτεί το είδος μιας -ειρηνικού τύπου- εισβολής, αφού, ό,τι εισβάλλει στον ιδιωτικό σου χώρο δεν αποτελεί κατ' ανάγκη μια εχθρική κίνηση, πόσο μάλλον όταν πρόκειται για ένα παιχνίδι παιδιών. Η εικόνα αυτή μάς δίνει εμμέσως την πληροφορία πως βρισκόμαστε στο ισόγειο ή το υπόγειο ενός οικοδομικού συγκροτήματος. Στην πατρίδα του Σαΐντ, όμως, από το παράθυρο εισέβαλαν οι «έξυπνες» ή αλλιώς οι «ανθρωπιστικές βόμβες» που σκότωσαν την οικογένειά του. Έτσι ο Ιρακινός πρόσφυγας ζώντας ακόμα με τους εφιάλτες του, θα εισπράξει την εισβολή της μπάλας στο ειρηνικό δυτικοευρωπαϊκό του σπίτι απειλητικά, μετατρέποντας το συμβάν σε ετεροτοπία της εμπόλεμης χώρας του. Πρόκειται ουσιαστικά για ένα καθρέφτισμα ικανό να ζυπνήσει τους εφιάλτες του παρελθόντος αλλά και να ενεργοποιήσει ανοικτούς λογαριασμούς με την ίδια του τη ζωή.

Η εμπλοκή μιας εμπορικής ταμπέλας, η οποία αναφέρεται σε κάποιο κατάσταση μαχαρικών θα οδηγήσει τον *Ξένο*, κατά λάθος, στο σπίτι του Σαΐντ, κατευθύνοντας τη σκέψη μας σε μια γειτονιά από αυτές που τείνουν να μεταμορφωθούν σε γειτονιές γκέτο ή γειτονιές, όπου ο δυτικός πολιτισμός αναπτύσσει αθόρυβα τις «κοινωνικές του χωματερές».<sup>17</sup> Πρόκειται ουσιαστικά για ένα δραματικό χώρο, ο οποίος προσφέρει τις «*πρώτες ύλες*» μιας δραματικής σύγκρουσης η οποία νομοτελειακά θα εξελιχθεί παράφορα, με πρωταγωνιστές τα υποκείμενα που εμπλέκονται στο εν λόγω δράμα. Αρχικά το λάθος του ντόπιου ήρωα, ο οποίος εισέρχεται από παραδρομή στο διαμέρισμα του Σαΐντ -μπερδεμένος από την ταμπέλα του μαγαζιού των μαχαρικών που βρίσκεται σε λάθος σημείο-, μάς κατευθύνει στην εικονοποίηση ενός γειτονικού πρώην διαμερίσματος ή μιας οικιακής αποθήκης που έχει υποστεί αλλαγή χρήσης και έχει μεταβληθεί σε κατάστημα. Είναι μια ταμπέλα που δεν έχει καμιά σχέση με το διαμέρισμα των προσώπων του έργου, αλλά που -όπως ισχυρίζεται η *Χαγιάτ*, για να κατευνάσει την οργή του *Σαΐντ*- είναι τοποθετημένη έτσι, που, στην ουσία, μπερδεύει τον όποιο περιφερόμενο στην περιοχή αναζητά το εν

<sup>15</sup> Νικολαΐδου (1993) 161.

<sup>16</sup> Habermas (2012).

<sup>17</sup> Δεμερτζής-Περεζόου, (2010) 361-362.

λόγω κατάσταση.<sup>18</sup> Είναι εύκολο να αντιληφθεί κανείς πως αυτά τα σύγχρονα κλουβιά από μπετόν, σαν το σπίτι του σκηνικού μας χώρου, ανήκουν κατά κανόνα σε κάποιους από την πλατιά μάζα των μικροαστικών στρωμάτων που, τόσο η μικρή και παρηκμασμένη ουσιαστικά ιδιοκτησία τους, όσο και η ιθαγένειά τους, τούς καθιστά «προνομιούχους» και ταυτόχρονα ικανούς να βιώνουν την ψευδαίσθηση πως η ευημερία τους απειλείται από την εξαθλίωση των «άλλων», των αλλόθρησκων, των αλλόγλωσσων, των διαφορετικών που παλεύουν να επιβιώσουν ως πλάνητες του ελέους. Πρόκειται για μια ψεδώνυμη αίσθηση υπεροχής, την οποία παρέχει η μικροϊδιοκτησία, η οποία εκτός των άλλων αποκτήθηκε είτε από το πικρό στέρημα μιας ζωής γεμάτης οικονομίες, είτε με άλλους αθέμιτους τρόπους, οι οποίοι ευδοκιμούν στο πλαίσιο λειτουργίας του καπιταλιστικού συστήματος. Η «αδιαχώρητη» πόλη, είναι μια πόλη που ορίζει διαρκώς τα σύνορα της νεωτερικής τάξης και ισορροπίας, συμπυκνώνει τις διαδικασίες ελέγχου και κυριαρχίας, παγώνει αντιθέσεις και ταξινομήσεις, διαμορφώνοντας μια καταπιεστική πραγματικότητα, η οποία επιβεβαιώνει τις σχέσεις εξουσίας ανάμεσα σε ιδιοκτήτες και μη, ανάμεσα σε ντόπιους και ξένους.<sup>19</sup>

Ένα άλλο στοιχείο που αναφέρεται στις σκηνικές οδηγίες που δίνει η συγγραφέας του έργου στις αρχικές περιγραφές, είναι η απλωμένη μουγάδα εντός του δωματίου. Σαφώς η πληροφορία πως, στο δωμάτιο υπάρχει μόνο ένα παράθυρο, συνάδει με την δυτικοευρωπαϊκή αρχιτεκτονική, όπου η πλειοψηφία των σπιτιών δεν έχει μπαλκόνι, αλλά όσοι ταξίδεψαν στην Ευρώπη γνωρίζουν πως υπάρχουν άλλοι χώροι, κυρίως κοινόχρηστες σοφίτες ή στεγνωτήρια με κερματοδέκτες, που εξυπηρετούν τους διαμένοντες στα οικοδομικά συγκροτήματα. Αυτή η μουγάδα καταμεσής του δωματίου θα μπορούσε να καταστεί το σημειωτικό προφίλ της ποιότητας ζωής,<sup>20</sup> αποκαλύπτοντας αρκετά στοιχεία για τους ενοικιαστές, αφού ως εικόνα διεγείρει τον οίκτο, πιστοποιεί έναν δείκτη ανέχειας, αλλά και αναπαριστά συμβολικά το μεσίστιο λάβαρο της σύγχρονης παγκοσμιοποιημένης κοινωνίας που ενώ διαλαλεί την ελεύθερη μετακίνηση προσώπων, εμπορευμάτων και υπηρεσιών, δεν φαίνεται να ενδιαφέρεται για τα εκατομμύρια των κοινωνικά αποκλεισμένων, των εξαθλιωμένων της (μετα)νεωτερικότητας.<sup>21</sup>

Επιπροσθέτως, η παρουσία της μουγάδας επί σηνής συνδέεται με τον «δεότυπο της καθαρότητας»,<sup>22</sup> αποκαλύπτοντας τις πολιτισμικές συνήθειες των ενοικιαστών. Ταυτόχρονα, μας παραπέμπει ευθέως στην κάθαρση, κατευθύνοντας τους συνειρμούς μας σε ένα λυτρωτικό πέρασμα από το παρελθόν στο παρόν, σε μια εκκαθαριστική προσπάθεια εξυγίανσης της μνήμης για τους ένοικους του διαμερίσματος. Η απλωμένη μουγάδα ως καθημερινή μέριμνα συνδέεται και με την διαδικασία ομογενοποίησης

<sup>18</sup> Σπηλιώτη (2007) 17.

<sup>19</sup> Νικολαΐδου (1993) 161

<sup>20</sup> Lloyd, κ.α. Auld (2003) 339-356

<sup>21</sup> Δεμερτζής-Περεζούς, (2010) 366

<sup>22</sup> Bendle, M. F. (2002)

των ανθρώπων μέσα από την ομοιότητα των αναγκών, το ζέπλυμα των ακαθαρσιών καθώς και με μια διαρκή στρατηγική καθαρότητας και εξαγνισμού, διαδικασιών που εδραιώνονται από τον ορθό Λόγο και την κυρίαρχη ιδεολογία της υφιστάμενης πραγματικότητας μέσα στο σύγχρονο αστικό περιβάλλον.<sup>23</sup>

### 2.3 Τα πρόσωπα του έργου ως δρώντα υποκείμενα

Τα πρόσωπα του έργου ως δρώντα υποκείμενα, είναι αυτά, όπου μέσα από τις συγκρούσεις τους, γνωστοποιούν τις ετερότητές τους. Επιπλέον, μέσα από αυτές τις διαφορετικές ταυτότητες γίνεται ορατή η συμπληρωματικότητά τους, η οποία θα πρέπει να εννοηθεί ως η πλέον εύγλωττη υπερασπίστρια της ουσιαστικής ομοιότητας των δυο αντρικών ρόλων που ενσαρκώνουν τις διαλεκτικές συγκρούσεις της πολιτισμικής τους ετερότητας. Ο Άνθιμος Γαζής ερμηνεύει την ετερότητα ως διαφορετική ιδιότητα. «*Η ετερότητα γίνεται μια άλλη ταυτότητα όταν ετεροπροσδιορίζεται*».<sup>24</sup> Είναι εύλογο πως η διαφορετικότητα γίνεται αντιληπτή μόνο ως αντικατοπτρισμός της ταυτότητας μέσα από την οποία προσδιορίζεται το έτερο. Η σύγκρουση τότε μοιάζει αναπόφευκτη μέχρι τη στιγμή της πλήρους αφομοίωσης, αφού είναι αδύνατον, σύμφωνα με τους νόμους της φυσικής, το αντικείμενο και το είδωλό του να καταλαμβάνουν τον ίδιο χώρο. Ο μόνιμος κάτοικος απολαμβάνει την τρισδιάστατη στερεότητα του εγκατεστημένου στο χώρο, ενώ ο πλάνητας - πρόσφυγας αναπαριστά το δισδιάστατο είδωλο, που εμφανιζόμενο θαμπώνει τις αντανάκλασεις της σιγουριάς του πρώτου. Για να αποφευχθεί η σύγκρουση των δυο στοιχείων, πρέπει να πλησιάσουν τόσο πολύ, ώστε να είναι αδύνατον να προβληθεί επάνω στο έτερο στοιχείο η ταυτότητα του πρωτοτύπου, είτε, να αποκτήσει ο ξένος τα στερεομετρικά χαρακτηριστικά της πλήρους εγκαθίδρυσης, ή να κατακτηθεί η πλέρια αποδοχή της διαφορετικότητας του άλλου, εκατέρωθεν.

Τα αντρικά πρόσωπα του έργου οδηγούνται σε μια αορίστου χρόνου σύγκρουση, που χάνει ωστόσο τον αρχικό βίαιο χαρακτήρα της και επαναπροσδιορίζεται μέσα από παρτίδες σκάκι, οι οποίες δεν τελειώνουν με το πέρας του έργου. Πρόκειται ουσιαστικά για την επιβεβαίωση ενός αέναου ετεροπροσδιορισμού ταυτοτήτων, που δεν βοηθά στη κατανόηση ιδιοτήτων ή ιδιαιτεροτήτων, αλλά αναπαράγει συγκρουσιακά δίπολα, τα οποία που καθορίζουν την κίνηση της ιστορίας.<sup>25</sup> Ο άλλοτε αξιολύβητος δάσκαλος της Ανατολής, ο Σαϊντ, είναι τώρα ο παρίας της ευρωπαϊκής πολιτείας. Το παράδειγμά του αποτελεί φαινόμενο της μετανεωτερικής κοινωνίας μέσω των διαρκών μετασχηματισμών που επήλθαν στο πλαίσιο της ρευστής πραγματικότητας του σύγχρονου κόσμου.<sup>26</sup> Ο Σαϊντ, ο Ιρακινός που έχασε την οικογένειά του από βομβαρδισμούς, σέρνει τις φοβίες του

<sup>23</sup> Hattenhauer (1984).

<sup>24</sup> Όπως αναφ. στο Σουλιώτης (2005) 19-21

<sup>25</sup> Ο. π.

<sup>26</sup> Hall κ.α. (2010) 405.



και ένα σκάκι στη δυτικοευρωπαϊκή πολιτεία της προσφυγικής του πορείας, αποφασισμένος να παίζει τη νέα παρτίδα με τα λευκά πιόνια. Κατανοεί πως οι ντόπιοι τον κοιτάζουν μέσα από το φακό των στερεότυπων. Το εξηγεί στη Χαγιάτ «θέλουν να δώξουν τον βρομιάρη απ' τη ρειτοριά τους» θα της πει, ενώ αυτή θα υπερασπίζεται διαρκώς τους νέους γείτονες, αλλά και τη σπιτονοικοκυρά τους.<sup>27</sup> Ο Σαϊντ είναι ο πρόσφυγας που κατατρώχεται από τους εφιάλτες των βομβαρδισμών, κάτι που θα του απαγορεύσει σχεδόν να εργαστεί πρόσκαιρα σαν οικοδόμος, αφού όταν ζυπνούν οι μετατραυματικές εμπειρίες του πολέμου καθίσταται ανήμπορος να ισορροπήσει στις σκαλωσιές των οικοδομών. Ο άνεργος αυτός άντρας αποκτά αναγκαστικά ακόμα μια ταυτότητα όλο και πιο συνηθισμένη στη μεταβιομηχανική κοινωνία. Αυτό θα πυροδοτήσει μια έκρηξη οργής, θεωρώντας πως σύντομα θα του κάνουν έξωση από το σπίτι λόγω αδυναμίας καταβολής του ενοικίου. Όταν εισέρχεται στο χώρο του ο δυτικός άντρας, θα τον θεωρήσει σαν εισβολέα, σαν τον εντεταλμένο αρμόδιο για την έξωση και την εκδίωξή του με αποτέλεσμα να του επιτεθεί κρατώντας τον όμηρο.

Στο εν λόγω έργο, στο πλαίσιο της ιδιότητας αυτής ομηρίας, το σκάκι αποκτά μια άλλη προοπτική καθώς ο παρίας μετανάστης της Ανατολής αποφασίζει να παίζει με τα λευκά πιόνια και να ξεκινήσει πρώτος την σύγκρουση. Ο φιλοξενούμενος, που κουβαλάει εντός του το στίγμα του παρεϊσακτου, περνάει από τη συρρίκνωση της άμυνας σε μια βίαιη επίθεση. Η τοπική κοινωνία υποδοχής στο κείμενο, παρ' όλο που δεν περιγράφεται ικανοποιητικά, μοιάζει να σκιαγραφείται με τον τρόπο που και ο ίδιος ο Ζίγκμουντ Μπάουμαν επιλέγει να αναφερθεί στους τρόπους με τους οποίους κάθε κοινωνία παράγει τους δικούς της ξένους. Σύμφωνα με αυτό το σκεπτικό, κάθε κοινωνία παράγει τους «άλλους» της με τον δικό της τρόπο, ενώ λόγω της σύγχυσης που τα όρια ανάμεσα σε «ημέτερους» και «ξένους» δημιουργούν, η αναζήτηση μιας ευτυχούς και ισορροπημένης συνύπαρξης καθίσταται αδύνατη.<sup>28</sup> Εν κατακλείδι, η κοινωνία υποδοχής του Σαϊντ, αδυνατεί να τον εντάξει, να γιατρέψει τους εφιάλτες του, να τον πείσει έστω πως θα αντικαταστήσει το οδυνηρό παρελθόν με ένα καλύτερο μέλλον. Εδώ ακριβώς εντοπίζεται η απώλεια της διαχωριστικής γραμμής ανάμεσα στην ευτυχία και τη δυστυχία, με συνέπεια ο αμυνόμενος πρόσφυγας να αντιστρέψει τη ροή σε μια ύστατη προσπάθεια, υπερασπιζόμενος την ετερότητά του, τη διεκδίκηση της κοινωνικής ισοτιμίας του μέσα από την ανάδειξη της συλλογικής του ταυτότητας.

Ο Σαϊντ εμπίπτει στην περίπτωση των ανθρώπων που προτιμούν την ανωνυμία επειδή νιώθουν άβολα στο κοινωνικό περιβάλλον τους.<sup>29</sup> Η ετερότητά του ωστόσο δεν σηματοδοτείται ευθέως από τις ευρύτερες συνθήκες του έργου. Μιλάει ο ίδιος για τις διαφορές του ακριβώς γιατί

<sup>27</sup> Σπηλιώτη (2007) 14.

<sup>28</sup> Bauman (2002) 44.

<sup>29</sup> Σακαλάκη (1996) 26.

νιώθει «πολιτισμικά έτερος».<sup>30</sup> Είναι ο άνθρωπος που ο Μαρκούζε περιγράφει ως «κοινωνικό outsider».<sup>31</sup> Είναι αυτός που εκπροσωπεί μια νέα κοινωνική κατηγορία που βρίσκεται σε ελεύθερη πτώση στο συνεχές της περιθωριοποίησης και του κοινωνικού αποκλεισμού.

Ο Ξένος, όπως ονομάζεται ο κάτοικος της χώρας που φιλοξενεί τους δυο αλλοδαπούς ήρωες, θα πάρει το όνομα του από μια ευφυή παραδοξότητα της συγγραφέως. «Είμαι ξένος στην γειτονιά» θα πει, υπογραμμίζοντας το ανούσιο των προσδιορισμών της ετερότητας και επισημαίνοντας πως, η ετερότητα με βάση τα γεωγραφικά δεδομένα είναι ανεπαρκέστατη για να προσδιορίσει την οποιαδήποτε ουσιαστική διαφορά. Αναγκαστικά φέρνει τον αναγνώστη ή θεατή ενώπιον της αντίληψης του φαύλου κύκλου ερμηνείας της ετερότητας με βάση το αποκλειστικό κριτήριο του τόπου καταγωγής. Διαμέρισμα, πολυκατοικία, γειτονιά, συνοικία, πόλη, νομός, χώρα, ήπειρος γιατί όχι και πλανήτης, γαλαξίας, σύμπαν είναι τα σύνορα που διαρρηγνύονται σε κάθε διεύρυνση ή συρρίκνωση, σε κάθε μετάβαση από τη μια κατάσταση στην άλλη. Ταχυδρομικός υπάλληλος ο ίδιος, γεμάτος φοβίες, θύμα αυτού του «πελώριου νεκροταφείου ρημαγμένων ελπίδων»<sup>32</sup>, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Bauman για τη μετανεωτερική εποχή των διαρκών φόβων, της ρευστότητας και της συνεχούς αβεβαιότητας. Από την άλλη, το όνομα «Ξένος» είναι το καταλληλότερο για να περιγράψει τον απρόσκλητο επισκέπτη ενός διαμερίσματος, αλλά και να επισημάνει την αντιστροφή της ρατσιστικής ενεργειακής ροής μεταξύ των δυο προσώπων, αφού τώρα, ο απολίτιστος εισβολέας είναι ο γηγενής κάτοικος, ενώ ο πραγματικός μετανάστης από την Ανατολή διεκδικεί τον τίτλο του πολιτισμένου και κυρίαρχου οικοδεσπότη, που εκδηλώνει απροκάλυπτα τις ρατσιστικές του αντιπάθειες προς τους ανεπιθύμητους και απρόσκλητους δυτικούς.

Το τρίτο πρόσωπο του έργου, η Χαγιάτ, θα γίνει κάποια στιγμή το μήλο της έριδος και το υπό διεκδίκηση σκοτεινό αντικείμενο του πόθου. Μέσα από το άτυπο φλερτ με τον Ξένο, θα αναδειχθούν διαστάσεις του πάθους σε συνδυασμό με τις έντονες πολιτισμικές και ιδεολογικές διαφορές με αποτέλεσμα την κορύφωση μιας σύγκρουσης που θα περάσει μέσα από πολλά στάδια, επίπεδα και εντάσεις. Εκεί, για μια ακόμα φορά, θα δούμε τον Ξένο να φλερτάρει τη Χαγιάτ γράφοντάς της ποίηση, ενώ εκείνη με τη σειρά της θα κατευνάζει την οργή του Σαϊντ αφηγούμενη ιστορίες από τις *Χθιές και μια νύχτες*. Η μεταγραφή αυτή της Σεχραζάτ που μπαίνει στο παιχνίδι της αφήγησης ιστοριών, όχι για να σώσει τον εαυτό της, αλλά τον Ξένο, προωθεί τον αναγνώστη ή θεατή να προβληματιστεί πάνω στην πρόκληση των έμφυλων ταυτοτήτων. Και, σε αυτό το σημείο, αναδεικνύονται μια σειρά από διαχρονικά στερεότυπα και κοινωνικές αναπαραστάσεις για το ρόλο της γυναίκας σε Δύση και Ανατολή, υπενθυμίζοντάς μας πως οφείλουμε συστηματικά όχι μόνο να ερμηνεύουμε τα ζητήματα αυτά αλλά και να

<sup>30</sup> Ο.π., 27.

<sup>31</sup> Marcuse (1971) 254.

<sup>32</sup> Bauman (2007) 11.



παλεύουμε συλλογικά για τη δραστική αντιμετώπισή τους.

Σαφέστατα λοιπόν η Χαγιάτ, θεωρείται το πρόσωπο που τείνει να αμβλύνει τις πολιτισμικές διαφορές επιχειρώντας να ενσωματωθεί στην τοπική κοινωνία, είναι ο μέτοικος που ενώ γνωρίζει πως δεν θα γίνει ποτέ εντελώς ισότιμο μέλος, διεκδικεί όχι την παροδική φιλοξενία αλλά έναν τόπο ισόβιας ισοπολιτείας. Είναι το πρόσωπο που κινείται με σαφή βούληση προς «κοινούς τόπους» με την κοινωνία υποδοχής κι αυτό του δίνει μια επιπλέον ελπίδα απόδρασης από ιδεολογικές συγκρούσεις ή στερεότυπα. Λειτουργεί, όχι μόνο συνδετικά μεταξύ των δυο αντρών, αλλά προωθεί το μύθο, παρουσιάζοντας την κοινωνική όψη των ανθρώπων που επιθυμούν διακαώς να ξεχάσουν, προκειμένου να πάψουν να είναι οι δακτυλοδεικτούμενοι διαφορετικοί<sup>33</sup>.

Ωστόσο, δεν έχει απαλλαγεί εντελώς από την συρρικνωμένη αμυντική διάθεση του φιλοξενούμενου σε μια ξένη χώρα. Θα καταστεί η αφορμή να συγκρουστούν σε ένα ακόμα σημείο οι άρρενες του δράματος στον τρόπο αποδοχής ή ακόμα και κατάκτησης της γυναικείας παρουσίας. Ωστόσο, θα ενδώσει για λίγο στο φλερτ του *Ξένου*, ίσως γιατί μοιάζει απόλυτα διαφορετικός ο τρόπος που την προσέγγισε αρχικά σε σχέση τόσο με την ανατολίτικη φαλλοκρατική αντιμετώπιση που είχε από τον Ιρακινό σύντροφό της, όσο και από τον Ιρανό πρώην άντρα της. Παράλληλα θα καταστεί η αφορμή να θυμηθεί ο Ξένος την παθολογία της δικής του (Δυτικής) οικογένειας, ομολογία που θα συμβάλει σαφέστατα σε μία σχετική ανακουφιστική ηρεμία ανάμεσα στα δύο μέρη, μέσα από εξομολογήσεις και λυτρωτικές αναφορές στο παρελθόν. Η παρουσία της, όμως, θα οδηγήσει αναπόφευκτα σε μια φαλλοκρατική μονομαχία διεκδίκησής της από την οποία η ίδια θα επιλέξει την απόδραση, αφήνοντας πίσω της οριστικά και αμετάκλητα και τους δύο άντρες και εν τέλει - σε συμβολικό επίπεδο - την κοινωνία - δυτική και ανατολική - των διακρίσεων αλλά και των έμφυλων στερεοτύπων.

### *Επιλογικό Σημείωμα*

Το έργο πραγματεύεται ασφαλώς το ζήτημα της σύγκρουσης των ταυτοτήτων σε πολιτισμικό αλλά και ιδεολογικό επίπεδο μέσα από το προσωπικό παράδειγμα των ηρώων του, οι οποίοι καλούνται τόσο τυχαία όσο και αναγκαία να συνυπάρξουν εντός μιας συγκεκριμένης χωρο-χρονικής συνθήκης. Ωστόσο, κάτω από τις φαινομενικά αγεφύρωτες διαφορές, θα αναδυθούν ομοιότητες μεταξύ ανθρώπων με διαφορετικά φυλετικά, θρησκευτικά, πολιτισμικά και αλλά χαρακτηριστικά, γεγονός που καθιστά το αίτημα της συνύπαρξης με το διαφορετικό, επίκαιρο και επιτακτικό περισσότερο από ποτέ.

Αναμφίβολα, η προσέγγιση του δράματος μέσω εννοιολογήσεων, οι οποίες εμπίπτουν στο χώρο της κοινωνιολογικής θεωρίας συμβάλλουν

<sup>33</sup> Σακαλάκη, (1996) 29.

στην αποκάλυψη δομών, πολιτισμικών πρακτικών και κοινωνικών αναπαραστάσεων, οι οποίες, εκτός των άλλων, μας βοηθούν να κατανοήσουμε την ανθρώπινη κατάσταση με σύγχρονους όρους. Είναι αξιοσημείωτο πως οι συγγραφείς συχνά προχωρούν σε αποτυπώσεις της κοινωνικής δράσης, οι οποίες απορρέουν από κοινωνικές αναπαραστάσεις, που δεν έχουν καν διασχίσει το κατώφλι της συνειδητότητας. Πολύ δε περισσότερο σε μια ρευστή εποχή, που οι ταυτότητες αλλά και εν γένει οι ετερότητες έχουν διαχυθεί σε αχαρτογράφητες περιοχές του κοινωνικού.

Στην εν λόγω περίπτωση, η τυχαία συνάντηση τριών ανθρώπων, οι οποίοι στις αποσκευές τους φέρνουν τρία ξεχωριστά, προσωπικά αλλά και πολιτισμικά φορτία, γίνεται το έναυσμα για να αναστοχαστούμε πάνω στο θολό και ρευστό τοπίο της μετανεωτερικότητας, της παγκοσμιοποίησης των ταυτοτήτων, των νέων μορφών κυριαρχίας και ιδεολογικής ηγεμονίας, των νέων όψεων χειραγώγησης και ελέγχου καθώς και των νέων συγκρούσεων που η μονοδιάστατη νεοφιλελεύθερη παγκοσμιοποίηση επιβάλλει ηγεμονικά.

Είναι σαφές στο πλαίσιο μιας τέτοιας περίπτωσης, ο σύγχρονος δραματολόγος χρειάζεται νέα εργαλεία για να ξεκλειδώσει το κείμενο, διαμορφώνοντας τους όρους μιας αυθεντικής σκηνικής και υποκριτικής αρχιτεκτονικής. Τα εργαλεία, οι έννοιες, οι θεωρίες και οι προεκτάσεις δεν επιδρούν ως οριοθετήσεις. Αντίθετα, δρουν αλληλεπιδραστικά με στόχο τα δραματικά έργα να ερμηνεύονται αναστοχαστικά και παραγωγικά με κατεύθυνση τη διαμόρφωση μιας ελεύθερης ανθρωποκεντρικής κοινωνικής συνείδησης.

### Βιβλιογραφία

- Alexander, J. C. (2005): «“Globalization” as collective representation: the new dream of a cosmopolitan civil sphere». *International Journal of Politics, Culture, and Society*, 19(1-2), 81-90.
- Bauman, Z. (2002): *Η μετανεωτερικότητα και τα δεινά της*, (μετ. Γιώργος – Ίκαρος Μπαμπασάκης), Αθήνα.
- Bauman, Z., (2007): *Ρευστός φόβος*, (μετ. Γιώργος Καράμπελας), Αθήνα.
- Bendle, M. F. (2002): «The crisis of ‘identity’ in high modernity», *The British journal of sociology*, 53(1), 1-18.
- Δεμερτζής, Ν., Περεζούς, Κ. (2000): «Ο Ζίγκμουντ Μπάουμαν και η Διφορούμενη Νεωτερικότητα», στο Κονιόρδος Σ. (επιμ.) *Κοινωνική σκέψη και Νεωτερικότητα*, Αθήνα: Gutenberg, 347-369.
- Hall, S., Mc. Crew, An., (2010): *Η νεωτερικότητα σήμερα*, (μετ. Θανάσης Τσακίρης), Σαββάλας.

- Hall, S. (1992): *The question of cultural identity. Modernity and its futures*, 274-316.
- Habermas, J. (2012): *Modernity: An Unfinished Project [1980]. Contemporary Sociological Theory*, επιμ.: Calhoun, C. και Gerteis, J. West Sussex, 444-450.
- Hattenhauer, D. (1984): «The rhetoric of architecture: A semiotic approach». *Communication quarterly*, 32(1), 71-77.
- Κυρίδης, Α· Ανδρέου, Α. (επιμ.) (2005): *Όψεις της Ετερότητας*, Αθήνα.
- Pavis, P. (2006): *Λεξικό του Θεάτρου*, (μετ. Αγνή Στρουμπούλη), Αθήνα
- Marcuse, H. (1971): *Ο Μονοδιάστατος Άνθρωπος*, (μετ. Μπάμπης Λυκούδης), Αθήνα.
- Marcuse, H· Adorno, Th· Horkheimer, M· Lowenthal, L. (1984): *Τέχνη και μαζική κουλτούρα*, (μετ. Ζήσης Σαρίκας), Αθήνα.
- Lloyd, K· Auld, C. (2003): «Leisure, public space and quality of life in the urban environment». *Urban policy and research*, 21(4), 339-356.
- Mouzelis, N. (1999): «Modernity: a non-European conceptualization». *The British Journal of Sociology*, 50(1), 141-159.
- Νικολαΐδου, Σ. (1993): *Η κοινωνική οργάνωση του αστικού χώρου*, Αθήνα.
- Σακαλάκη, Μ. (1996): *Ετερότητες*, Αθήνα.
- Σουλιώτης, Μ. (2005): «Περί ετερότητας φιλολογικό σημείωμα» στον τόμο *Όψεις της ετερότητας*, επιμ: Κυρίδης, Α. και Ανδρέου, Α. Αθήνα 17-22.
- Σπηλιώτη, Χ. (2007): *Φωτιά και νερό*, Αθήνα.
- Χουρμουζιάδης, Ν. (2003): *Όροι και μετασχηματισμοί στην αρχαία ελληνική τραγωδία*, Αθήνα.
- Wood, A· Grant, T. (1997): *Η διαλεκτική σε αντεπίθεση*, Αθήνα, 53-96.



Η έννοια της γυναικείας ετερότητας  
και οι αποτυπώσεις της στο θέατρο του Ανδρέα Στάικου

The notion of female alterity  
and its manifestations in Andreas Staikos' theatre

**Κωνσταντίνα Ζηροπούλου**

Επίκ. Καθηγήτρια  
Πανεπιστήμιο Πατρών  
Τμήμα Θεατρικών Σπουδών

**Constantina Ziropoulou**  
Assistant Professor  
University of Patras  
Department of Theatre Studies,



## **Abstract**

Sexual attraction between males and females features prominently in Andreas Staikos' theatre. In this context, female characters are consistently invested with stereotypical qualities, defined solely through their connection with male characters, and perceived by the latter as an object of desire, a symbol of sensuality and sexual fantasies. The present article explores the notion of female alterity and its manifestations in Andreas Staikos' theatre. The origins, dramaturgical goals and functions of this manifestation are explored throughout his oeuvre. Furthermore, I intend to demonstrate how the use of female alterity is connected with the overall playful character of Staikos' plays, contributing to the emergence of a multifaceted theatricality, which lends his theatre its distinctive character.

**Λέξεις-κλειδιά:** Ανδρέας Στάικος, γυναικεία ετερότητα, ερωτικό παιχνίδι, θεατρικότητα.

**Keywords:** Andreas Staikos, female alterity, sexual attraction, theatricality.

Στο σύνολο των θεατρικών έργων του Ανδρέα Στάικου<sup>1</sup> κεντρικό δραματουργικό άξονα αποτελεί ο έρωτας και ειδικότερα το ατελεύτητο ερωτικό παιχνίδι ανάμεσα στο αρσενικό και το θηλυκό. Η έκβασή του υπονομεύεται διαρκώς, με ποικίλα μέσα, από τον συγγραφέα και παραμένει αβέβαιη ως και τη λύση του δράματος, καταδεικνύοντας το ανέφικτο και ουτοπικό της πλήρωσής του. Ο έρωτας στο θέατρό του<sup>2</sup> είναι συνηθέστατα μονόπλευρος και μη ανταποδοτικός (*Φτερά στρουθοκαμήλου*, 1843, *Καπνοκράτωρ*, *Άλκηστις και όνειρα γλυκά*), ενώ συχνά εμπλέκονται σ' αυτόν δύο ή περισσότερα πρόσωπα ως διεκδικητές του ίδιου ερωτικού αντικειμένου (*Δαίδαλος*, *Ναπολεοντία*). Η ρίζα του μπορεί να ανάγεται σε ένα μακρινό παρελθόν με πρόδηλη αδυναμία ευόδωσής του στο παρόν (1843, *Το Μήλον της Μήλου*, *Ακόλαστες εσπερίδες*), τα δε δραματικά πρόσωπα συνδέουν την παρουσία ή την απουσία του με τη ζωή και τον θάνατο αντίστοιχα, καθιστώντας κεντρικό στο θέατρό του τον ρόλο του -προσφιλούς στη λογοτεχνία- διπόλου, έρωτας – θάνατος.<sup>3</sup>

Στο ίδιο αυτό πλαίσιο του ερωτικού παιχνιδιού το ζήτημα της γυναικείας ετερότητας προβάλλει, εν πρώτοις, με στερεοτυπικούς όρους ενός ανδροκρατικού πολιτισμικού μοντέλου, όπου το δραματικό πρόσωπο της Γυναίκας λειτουργεί ως σύμβολο ερωτισμού, σεξουαλικής φαντασίωσης και μέσον ικανοποίησης της ανδρικής ερωτικής επιθυμίας. Με άλλα λόγια, συναιρούνται υποδειγματικά στο γυναικείο δραματικό πρόσωπο του Ανδρέα Στάικου, τα παγιωμένα χαρακτηριστικά του είδους από τις κοινωνικές νόρμες, που κατασκευάζουν τη θηλυκότητα και συνιστούν τροχοπέδη για την απελευθέρωση της γυναίκας, όπως χαρακτηριστικά σημείωνε η πρώτη φιλόσοφος-φεμινίστρια, Simone De Beauvoir.<sup>4</sup>

Πιο συγκεκριμένα, σε όλα ανεξαιρέτως, τα έργα του οι γυναίκες είναι παρούσες. Ο άνδρας ως φυσική παρουσία και αντικείμενο του πόθου είναι συχνά απών και κάποιες φορές νεκρός. Ο αποκλεισμός του Άλλου, του άνδρα, διασφαλίζει τον αέναο χαρακτήρα του ερωτικού παιχνιδιού, καθώς εκείνος, σκηνικά απών, εξακολουθεί να διαδραματίζει έναν απόλυτα καθοριστικό ρόλο στη ζωή των γυναικών.<sup>5</sup>

Αντιπροσωπευτικές τέτοιες περιπτώσεις αποτελούν τα έργα *Κλυταιμνήστρα*, *Καπνοκράτωρ*, *Ακόλαστες εσπερίδες* και *Ναπολεοντία*. Στο πρώτο από αυτά, ο Αγαμέμνων και ο Αίγισθος, απόντες από τη σκηνή, αποτελούν

<sup>1</sup> Τα δημοσιευμένα θεατρικά έργα του Ανδρέα Στάικου μέχρι σήμερα είναι: *Δαίδαλος* (1971), *Κλυταιμνήστρα*; (1974), *Καρακορούμ* (1989) *1843* (1990), *Το μικρό δαχτυλάκι της Ολυμπιάδος* (1992), *Φτερά Στρουθοκαμήλου* (1994), *Το μήλον της Μήλου* (1996), *Η αυλαία πέφτει* (1999), *Ακόλαστες εσπερίδες* (2003), *Καπνοκράτωρ* (2005), *Ναπολεοντία* (2007), *Άλκηστις και όνειρα γλυκά* (2012).

<sup>2</sup> Για την πραγμάτευση του θέματος του έρωτα στη δραματουργία του Στάικου, βλ. μεταξύ άλλων: Σιβετιδίου (2000) 46-8· Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου (2000) 152-7· Τζουμάκα (2001) 355-62.

<sup>3</sup> Για το δίπολο έρωτας – θάνατος στη δραματουργία του Στάικου, βλ. Σιβετιδίου (2000) 46-8.

<sup>4</sup> Beauvoir (1979) 293.

<sup>5</sup> Για το θέμα βλ. επίσης Πατσαλίδης (2004) 480.



σταθερό σημείο αναφοράς των δύο γυναικών (Κλυταιμνήστρας και Ηλέκτρας) και τροφοδοτούν αποκλειστικά τον μεταξύ τους διάλογο. Αντιστοίχως, στον *Καινοκράτορα*, ενώ οι ανδρικοί ρόλοι απουσιάζουν, ο δραματικός μύθος δομείται επάνω στις αφηγήσεις τεσσάρων γυναικών για τις ερωτικές τους περιπέτειες με τους ίδιους άνδρες.<sup>6</sup> Στο μονολογικό έργο για ένα πρόσωπο, τις *Ακόλαστες εσπερίδες*, η θελκτική οικοδέσποινα αναμοχλεύει μνήμες από τις ερωτικές περιπτώσεις στις οποίες παρέσυρε τους άντρες προσκεκλημένους της. Στην περίπτωση της *Ναπολεοντίας*, το σχήμα διαφοροποιείται μερικώς: εδώ συμμετέχουν μεν δύο ανδρικοί ρόλοι (Χαλδούπης, Γιαννόπουλος), ωστόσο, ο άνδρας, που αποτελεί και αντικείμενο του πόθου των γυναικών και μοχλό εξέλιξης της δράσης του έργου (Βαυαρός χοροδιδάσκαλος), απουσιάζει και δίνει το 'παρών' μόνο μέσω ερωτικών επιστολών με αποδέκτες μητέρα, κόρη και υπηρέτρια.

Σε κάθε περίπτωση, είτε πρόκειται για αρχαιοθέμα έργα, όπως ο Δαίδαλος, εμπνευσμένο από τον ομώνυμο μύθο, ή το έργο *Αλκίσις και όνειρα γλυκά* -παρωδιακό σχόλιο του ευριπίδειου προτύπου της πιστής και αφοσιωμένης συζύγου, είτε για έργα ιστορικοφανή, όπως είναι *Το μικρό δαχτυλάκι της Ολυμπιάδας*, που διαδραματίζεται κατά τη ρωμαϊκή εποχή, ή το έργο *1843*, που διαδραματίζεται κατά την εποχή του Όθωνα, η γυναίκα αντιλαμβάνεται τον εαυτό της ως εν δυνάμει ερωμένη του άνδρα, ενώ το αρσενικό συνιστά γι' αυτήν το κύριο μέσο αυτοπροσδιορισμού της. Οι γυναίκες προβάλλονται με υπερτονισμένη τη θηλυκότητά τους, ως εξόχως γοητευτικές και αιθέριες υπάρξεις, ικανές να ελκύσουν την προσοχή των ανδρών με την εξωτερική τους εμφάνιση και να εκπληρώσουν τον ρόλο τους ως ερωτικά αντικείμενα. Άλλωστε, στο θέατρο του Ανδρέα Στάικου, η έμφαση στην επικοινωνία μεταξύ των δραματικών προσώπων δίνεται στο φαίνεσθαι και επιτυγχάνεται ουσιαστικά μέσω των αισθήσεων.<sup>7</sup> Κόκκινα μαλλιά, κόκκινα χείλη, κόκκινα νύχια, κόκκινα τακούνια<sup>8</sup> – προδήλως σχετιζόμενα με το πάθος και τη σεξουαλικότητα – εκλαμβάνονται από τις ίδιες ως πολύτιμα εφόδια στο ερωτικό παιχνίδι με τους άντρες, μαζί με κάθε λογής στοιχεία επιτηδευμένης ή εξεζητημένης αμφίσεσης (π.χ. «γούνες από αλεπούδες», «καπελίνα με φτερά αλλόκοτων πτηνών»). Τα γυναικεία σώματα, επιρρεπή στην ερωτική απόλαυση, προβάλλονται ως «έλλειψη» που επιζητούν τη συμπλήρωση από τον Άλλον, τον άνδρα. Υπό την έννοια αυτή εκπληρώνεται ο παραδοσιακά προκαθορισμένος ρόλος της γυναίκας με το κυρίαρχο σώμα να σηματοδοτεί την έμφυλη ταυτότητα και να αποτελεί

<sup>6</sup> Αυτή η εμμονή με την αφήγηση ερωτικών ιστοριών από τις γυναίκες στο θέατρό του, όπως εύστοχα επισημαίνει η Τζουμάκα (2001) 357-358, λειτουργεί ως υποκατάστατο, δεδομένου ότι ο επιδιωκόμενος έρωτας δεν μπορεί να ικανοποιηθεί στην πράξη.

<sup>7</sup> Όπως εύστοχα επισημαίνει η Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου (2000) 156, τα στολίδια αυτά «πλασιώνουν κυριαρχικά την ύπαρξη των προσώπων του Στάικου, έτσι, ώστε να μην αποτελούν απλές οριοθετήσεις της όποιας φιλοκαλίας, αλλά και κλειδιά για τη μόνη δυνατή επικοινωνία: την επικοινωνία μέσω των αισθήσεων [...]».

<sup>8</sup> Τα χαρακτηριστικά αυτά συνοψίζονται μάλιστα στα λόγια της ηρωίδας του, Σουρνούζ, Στάικος (1991α)94.

ταυτόχρονα φορέα κοινωνικής δράσης.<sup>9</sup>

Συνεπώς, η γυναίκα αποτελεί ανταλλακτική αξία μεταξύ των ανδρών και εμπόρευμα. Είναι πολύ χαρακτηριστικά τα παρακάτω λόγια από το *Καρακορούμ*: «Είμαι εμπόρευμα... Είμαι ακατανάλωτη. Πουλάω το ίδιο πράγμα, πολλές φορές».<sup>10</sup> Από την άλλη, οι άνδρες αποτελούν τα μόνα «δρώντα υποκείμενα» στα έργα του Στάικου, τα οποία και καθορίζουν την αξία της κάθε γυναίκας στο ερωτικό παιχνίδι.<sup>11</sup> Η γυναίκα είναι, δηλαδή, ένα είδος αιώνιας εταίρας ή «εταίρας του αιώνος», όπως αναφέρει «κολακευτικά» για την Σουρνούαζ, ο Ζοζέφ στο *Καρακορούμ*.<sup>12</sup> Αντίστοιχα, στο *Μήλον της Μήλου* όλοι οι γυναικείοι ρόλοι είναι ιερόδουλες. Το μοτίβο της εταίρας απαντά επίσης στο *Μικρό Δαχτυλάκι της Ολυμπιάδος*, με πρωταγωνίστρια τη Σιγγαλίνα, την πιο διάσημη εταίρα της αρχαίας Ρώμης, στο ερωτικό κλίμα της οποίας κινούνται όλα τα αρσενικά του έργου.

Επιπροσθέτως, κεντρική θέση στη δραματουργία του καταλαμβάνει η γυναίκα, με την ιδιότητα της ιερόδουλης, που είναι επιπλέον θεατρίνα. Μια τέτοια χρήση της γυναικείας ετερότητας παραπέμπει, εν είδει σχολίου, στην ευρέως διαδεδομένη αντίληψη για τη γυναίκα ηθοποιό 'ελευθερίων ηθών,' που διαμορφώθηκε από την πρώτη στιγμή που η γυναίκα εισχώρησε σε έναν μέχρι τότε ανδροκρατούμενο χώρο, όπως ήταν το θέατρο, παραβιάζοντας τον προκαθορισμένο στο οικογενειακό πλαίσιο ρόλο της.<sup>13</sup> Χαρακτηριστικό τέτοιο δείγμα διαπιστώνεται στο έργο *Φτερά Στρουθοκαμήλου*, με πρωταγωνίστρια μια λαμπερή θεατρίνα, ερωτικό αντικείμενο για τον ανδρικό πληθυσμό της κοσμοπολίτικης Αλεξάνδρειας στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα.<sup>14</sup>

Ο στερεοτυπικός τρόπος παρουσίασης της γυναίκας στη δραματουργία του Στάικου ενισχύεται επίσης μέσω της συχνής χρήσης του ονόματος «Εύα», που, παρωδιακά, παραπέμπει στο αρχέτυπο της πρωτόπλαστης,<sup>15</sup> αλλά και της χρήσης βιβλικών συμβολισμών γύρω από τον πειρασμό (γυναίκες με έντονη σεξουαλικότητα και άντρες με αδυναμία αντίστασής τους), τον απαγορευμένο καρπό (μήλο)<sup>16</sup> και την απώλεια του Παραδείσου.<sup>17</sup> Οι παραδοσιακοί αυτοί γυναικείοι ρόλοι υπαγορεύουν συγκεκριμένους κανόνες και τρόπους συμπεριφοράς κατά το ερωτικό παιχνίδι. Η γυναίκα οφείλει, λ.χ., να μην παρουσιαστεί ως εύκολο θύμα στα

<sup>9</sup> Περί του σώματος στη δυτική σκέψη βλ. Connell (2006) 17.

<sup>10</sup> Στάικος (1991α) 77.

<sup>11</sup> Βλ. σχετικά Irigaray (1981) 105

<sup>12</sup> Στάικος (1991α) 78.

<sup>13</sup> Η Μ. Wandor (1986) 23 διαπιστώνει ότι η λέξη «θεατρίνα» στην ιστορία του δυτικού πολιτισμού θεωρείται ταυτόσημη με τη λέξη «πόρνη».

<sup>14</sup> Για τον ρόλο της πόρνης-θεατρίνας στο θέατρο του Στάικου, βλ. Διαμαντάκου (2005) 422-423· Τζουμάκα (2001) 359-360.

<sup>15</sup> Βλ. Εύα Σαββίδη στα *Φτερά Στρουθοκαμήλου*, Εύα Παπαγιάννη στις *Ακόλαστες Εσπερίδες*.

<sup>16</sup> Βλ. το έργο του *Το Μήλον της μήλου* και τη χρήση του μήλου στην *Κλυταιμνήστρα*.

<sup>17</sup> Για το αρχέτυπο της Εύας στις γυναικείες μορφές του Στάικου, βλ. Σαμαρά (1999) 225· Πατσαλίδης (2004) 477-478. Για τους βιβλικούς συμβολισμούς, βλ. επίσης Σαμαρά (1999) 230.

μάτια του άνδρα που τη διεκδικεί, και γι' αυτό επιδεικνύει σχεδόν πάντα ένα είδος αιδούς, το οποίο ουδόλως σχετίζεται με ειλικρινή συστολή, αλλά αποτελεί αναγκαίο κανόνα. Παραθέτω ενδεικτικά το απόσπασμα από το *1843* (σ.52):<sup>18</sup>

ΟΛΓΑ: *Και μετά θα με παντρευτείτε, θα μου το ζητάτε, θα μου το ζητάτε κι εγώ θα αρνούμαι, θα αρνούμαι και όταν θα ενδώσω θα αρνείστε εσείς και ούτω καθ' εξής και κάποτε, όταν θα ενδώσετε εσείς, εγώ ξέρετε τι θα κάνω;*

Από την άλλη, ο άντρας παραδίδεται άνευ όρων στα γυναικεία θέλητρα και παρόλο που συχνά αντιλαμβάνεται το φέμα των γυναικας, συμμετέχει εκουσίως σε αυτήν την πλάνη και την ψευδαίσθηση.<sup>19</sup> Εντέλει, εκείνος δεν επιβεβαιώνει το ρόλο του ως το ισχυρό φύλο, στο οποίο η γυναίκα φαινομενικά υποτάσσεται. Παρατηρείται, μάλιστα, συχνά το πρότυπο του άντρα ήρωα ή του αγωνιστή να απομυθοποιείται επιμελώς από τον συγγραφέα.<sup>20</sup> Αντίθετα, οι γυναίκες, ακόμα κι από τη θέση που έχουν ως αντικείμενα του πόθου των ανδρών, απεκδύονται τον παθητικό ρόλο του θύματος και κινούν τα νήματα σύμφωνα με τις προτιμήσεις τους, άλλοτε παραδίδοντας εαυτάς άνευ όρων και άλλοτε υιοθετώντας δήθεν αποστάσεις.<sup>21</sup> Σε αρκετά, μάλιστα, από τα έργα του εμφανίζονται οι γυναίκες ανά ζεύγη που αλληλοσυμπληρώνονται.<sup>22</sup>

Από τη παραπάνω σύντομη περιδιάβαση στα θεατρικά έργα του Ανδρέα Στάικου γίνεται αντιληπτό ότι ο συγγραφέας έχει δημιουργήσει ένα αρχετυπικό θηλυκό, που φέρει εγγενώς ορισμένα στερεοτυπικά χαρακτηριστικά και προσλαμβάνονται από το συγγραφέα ως ενιαίο πρόσωπο με μικρές διαφοροποιήσεις από το ένα έργο στο άλλο. Σε αυτό συντελεί και το γεγονός ότι το γυναικείο δραματικό πρόσωπο είναι επιμελώς απογυμνωμένο από οποιοδήποτε εξατομικευμένο χαρακτηριστικό, βιολογικό, κοινωνικό,

<sup>18</sup> Στάικος (1991).

<sup>19</sup> Για το ίδιο θέμα βλ. και Τζουμάκα (2001) 361.

<sup>20</sup> Λ.χ. στο *Μήλον της Μήλου* ο αγωνιστής Θεοδωρής Παπακωνσταντακόπουλος, που όλοι θεωρούσαν ότι είχε χάσει τη ζωή του στη μάχη υπέρ πατρίδος, αποκαλύπτεται ότι ζει και, μάλιστα, εθεάθη σε καφενείο στο Αμύνταιο, στα αποκαλυπτήρια του ανδριάντα του. Στο *1843*, ο φερόμενος ως Κωστάκης Λάμπας, είναι στην πραγματικότητα ο «λιποτάκτης» Αλέξανδρος Σακελλάρης, που άλλαξε όνομα, ενώ ο υποτιθέμενος «γενναίος αγωνιστής» Παναγιώτης Αργυρόπουλος πλούτισε μέσα από τις δосоληψίες του με την Υψηλή Πύλη κατά την προεπαναστατική περίοδο.

<sup>21</sup> Για το θέμα βλ. και Πατσαλίδης (2004) 478-479.

<sup>22</sup> Βλ. π.χ. την Μαντώ και την Όλγα στο *1843*, τη Σουρνοιάζ και την Υψηλοτάτη στο *Καρακορούμι* ή την *Κλυταιμνήστρα* και την Ηλέκτρα στο έργο *Κλυταιμνήστρα*; Η ύπαρξη του άλλου ως συμπληρωματικής προσωπικότητας, ανεξαρτήτως της διαφορετικότητάς του ως προς τα εξωτερικά χαρακτηριστικά ή την ιδιοσυγκρασία, μπορεί να εκληφθεί ως «εκδήλωση ενός ατομικού διχασμού των προσώπων». Βλ. Σιβετίδου (2000) 57-59. Ενδεικτικά είναι τα παρακάτω αποσπάσματα: ΜΑΝΤΩ: *Θα ήθελα Όλγα όταν κοιμάσαι να βλέπω εγώ τα όνειρά σου κι όταν πονάς να βρίσκω μία πληγή πάνω στο σώμα μου. Κι όταν κοιμάμαι και πονάω, να ονειρεύεσαι σ' και να πληρώνεσαι* (1843, σ. 42). ΗΛΕΚΤΡΑ: *Κοίταξε με και θα δεις πως είσαι* (*Κλυταιμνήστρα*, σ. 148).

αλλά και ψυχοπνευματικό, το οποίο θα φώτιζε άλλες, επιμέρους πτυχές του έργου πέραν αυτής της θηλυκότητας.<sup>23</sup> Έτσι, στα γυναικεία πρόσωπα ανεξάρτητα από τον δραματικό τόπο, τον δραματικό χρόνο και τα ιστορικά τους συμφραζόμενα, αποτυπώνονται οι ίδιες πάντα όψεις του θηλυκού, που κατέχει την τέχνη να σαγηνεύει το αρσενικό, παραπέμποντας στην ηδύτητα της ερωτικής πράξης και στη διονυσιακή έκσταση.

Οι ρίζες αυτού του στερεοτυπικού τρόπου προβολής της γυναίκας, αλλά και του διάχυτου ερωτισμού στο θέατρο του Στάικου εντοπίζονται, πιθανότατα, στο μεταφραστικό του έργο και συνδέονται με τις καταβολές του στη γαλλική λογοτεχνία της περιόδου του Διαφωτισμού. Ο Ανδρέας Στάικος έχει μεταφράσει, μεταξύ άλλων, έργα ερωτικής λογοτεχνίας, που θεωρήθηκαν στην εποχή τους «εξοργιστικής ανηθικότητας», καθώς θεματοποιούσαν τις σκανδαλώδεις ερωτικές περιπέτειες διαφόρων γυναικών. Ενδεικτικά, αναφέρουμε εδώ, τις *Επικίνδυνες σχέσεις* του Πιερ Σοντερλό ντε Λακλό, τα μυθιστόρημα *Γκαμιανί* ή *Δνο νύχτες παραφοράς* του Αλφρέ ντε Μυσσέ και το *Δίχως επαύριον* του Βιβάν Ντενόν. Αναμφίβολα, η κυρίαρχη θεματολογία του έρωτα, όπως και ο -γλωσσικά, επιτηδευμένος- τρόπος έκφρασής του στη δραματοουργία του, ανάγεται στις ισχυρές επιρροές του από το θέατρο του Μαριβώ μέσω της μετάφρασης των έργων του.<sup>24</sup> Βασική διαφορά του, σε σχέση με αυτόν, ως προς την πραγμάτευση του έρωτα, είναι το γεγονός ότι, στο θέατρο του Μαριβώ ο έρωτας έχει ευτυχή κατάληξη,<sup>25</sup> ενώ στον Στάικο δεν πραγματώνεται ποτέ, συνιστώντας πάντα κάτι ανέφικτο και απατηλό.<sup>26</sup>

Ποια είναι, όμως, η στόχευση μιας τέτοιας -μάλλον, ακραίας και γενικευμένης-δραματοουργικής επιλογής της γυναικείας ετερότητας; Πώς λειτουργεί στο δραματικό σύμπαν των έργων του και τι τους προσδίδει; Αυτή, η εκ πρώτης όψεως υπεραπλουστευμένη, αλλά και προκλητική δραματοουργική επιλογή εύκολα θα μπορούσε να εντάξει το θέατρο του Ανδρέα Στάικου στην κατηγορία εκείνων των έργων, που αναπαράγουν -με πρόσχημα τη βιολογική έμφυλη τάξη- κυρίαρχες, κατασκευασμένες εικόνες του κοινωνικού φύλου (gender) και εδραιώνουν ποικίλες ιεραρχικές κατηγοριοποιήσεις, σύμφωνα με τις κοινωνικές προσδοκίες.<sup>27</sup>

Ωστόσο, λαμβάνοντας υπόψη την παιγνιώδη διάθεση του συγγραφέα, η οποία διατρέχει το θέατρό του σε όλα τα επίπεδα, εύκολα γίνεται αντιληπτό ότι η χρήση αυτής της γυναικείας ετερότητας λειτουργεί σατιρικά και υπονομευτικά. Καταρχάς, το θέατρο του Ανδρέα Στάικου δεν μπορεί να ερμηνευτεί στο πλαίσιο της ρεαλιστικής γραφής.<sup>28</sup> Ακόμη και στα ιστορικοφανή

<sup>23</sup> Βλ. και Διαμαντάκου (2005) 425.

<sup>24</sup> Για τις μεταφράσεις του Μαριβώ από τον Ανδρέα Στάικο, βλ. Μπαϊρακτάρη (2016).

<sup>25</sup> Όπως, βέβαια, αναφέρει χαρακτηριστικά ο Στάικος (1991β) 73, ο έρωτας, για τον Μαριβώ, δεν διαθέτει αγνότητα, αλλά είναι «η έκφραση δύο εγωισμών, έτοιμων να συνθηκολογήσουν με ανταλλάγματα».

<sup>26</sup> Σιβητίδου (2000) 48. Για τις επιρροές του από τον Μαριβώ βλ. και Στάικος (1995) 14.

<sup>27</sup> Βλ. ενδεικτικά: Laqueur (2003) 262· Evans (2003) 103.

<sup>28</sup> Για τη σχέση του ή, ακριβέστερα, την «απέχθεια» του συγγραφέα για τον ρεαλισμό βλ. Στάικος (1995)13.

έργα του, ο ρεαλισμός ακυρώνεται με την ανάμειξη διαφόρων χρονικών επιπέδων παρελθόντος – παρόντος και την εισβολή σύγχρονων γλωσσικών αναφορών.<sup>29</sup> Η ίδια η λειτουργία, άλλωστε, της γυναικείας ετερότητας με όρους τόσο σχηματικούς και στερεοτυπικούς υπονομεύει το ρεαλιστικό πλαίσιο και, ως εκ τούτου, δε μπορεί να ερμηνευτεί εντός του. Όπως αναφέρθηκε, τα δραματικά πρόσωπα στερούνται ψυχολογικού υποβάθρου και οι αντιδράσεις τους είναι σχεδόν μηχανιστικές και επαναλαμβανόμενες. Γίνεται σαφές ότι, τον συγγραφέα δεν ενδιαφέρει η ατομική περίπτωση ούτε το ερωτικό ζευγάρι, αλλά το στοιχείο το «διαφορετικό», το οποίο δίνει νόημα στην αντιπαράθεση. Έτσι, ορίζει την έννοια της θηλυκότητας μέσα από τη συγκεκριμένη χρήση της γυναικείας ετερότητας και καταφέρνει να θεμελιώσει το ερωτικό παιχνίδι με όρους αέναης πάλης.

Επιπλέον, η εντελώς σχηματική αυτή χρήση της γυναικείας ετερότητας διευκολύνει την κεντρική δραματική σύλληψη επί της οποίας δομούνται όλα τα έργα του Ανδρέα Στάικου: την αντίθεση αλήθειας και φέματος και είναι – φαίνεσθαι.<sup>30</sup> Τα γυναικεία δραματικά πρόσωπα θέτουν το φέμα και την πλαστοπροσωπία στην υπηρεσία του ερωτικού παιχνιδιού, καθώς, «εκ φύσεως διαθέτουν μεγαλύτερα αποθέματα θεατρικότητας», όπως, χαρακτηριστικά, γράφει σε σχόλιό του για το θέατρο του Ανδρέα Στάικου ο Σάββας Πατσαλίδης.<sup>31</sup> Άλλωστε, το ίδιο το ερωτικό παιχνίδι με τους ναρκισσιστικούς κανόνες, στους οποίους μοιραία υπακούει, υπαγορεύει στα πρόσωπα το παιχνίδι των ρόλων και τη χρήση της μάσκας, δημιουργώντας, εντέλει, μία ρευστή ταυτότητα.<sup>32</sup> Υπό αυτήν την οπτική, η αντίθεση αλήθειας – φέματος, οι πλαστοπροσωπίες ανδρικών και γυναικείων ρόλων γίνονται, στο θέατρο του Στάικου, συνώνυμο της ερωτικής ίντριγκας, ενισχύοντας τη μεταξύ τους απόσταση και καταδεικνύοντας τελικά τη γλυκιά ματαιότητα του ίδιου του ερωτικού παιχνιδιού. Άλλωστε, αυτή η ματαιότητα υποστηρίζεται και από τη λύση των έργων του που έχει πάντα νεφελώδη χαρακτήρα, παραπέμποντας σε κάτι απατηλό, μη οριστικό και άπιαστο.<sup>33</sup> Ενδεικτικά είναι τα παρακάτω αποσπάσματα:

<sup>29</sup> Λ.χ. στο έργο του, *1843*, το οποίο διαδραματίζεται στη Σύρο, λίγα χρόνια μετά από την Ελληνική Επανάσταση, και εμπεριέχει στον δραματικό πυρήνα, πιστά ιστορικά στοιχεία, η ρεαλιστική ατμόσφαιρα διαρκώς υπονομεύεται από τα ίδια δραματικά πρόσωπα, αλλά και από τη χρήση μιας γλώσσας επιτηδευμένης, στην οποία συμφύρονται γλωσσικοί τύποι του παρελθόντος με απλές, καθημερινές, λαϊκές εκφράσεις. Βλ. και Ζηροπούλου (2010).

<sup>30</sup> Για το παιχνίδι είναι – φαίνεσθαι στα γυναικεία δραματικά πρόσωπα του Ανδρέα Στάικου, βλ. Τσατσούλης (2007) 308-310.

<sup>31</sup> Πατσαλίδης (2004) 477.

<sup>32</sup> Για το παιχνίδι των ρόλων και το ζήτημα της πλαστοπροσωπίας στη δραματολογία του Ανδρέα Στάικου, βλ. μεταξύ άλλων: Σιβετίδου (2000) 53-63· Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου (2000) 155· Μπακονικόλα (2001) 13· Τσατσούλης (2007) 102-103, 307.

<sup>33</sup> Σε αυτό συμβάλλει, ιδιαίτερα, η συνήθης κυκλική δομή των έργων του Στάικου, βλ. λ.χ. τα έργα του: *1843*, *Καρακοροϊμί* και *Κλυταιμνήστρα*. Η δομή αυτή αποκλείει μεν τη λύση του θανάτου των ερωτευμένων ή το οριστικό τέλος της σχέσης, υπογραμμίζει, όμως, ταυτόχρονα τη ματαιότητα της αέναης επανάληψης του ερωτικού παιχνιδιού.



ΑΡ. ΒΑΚΟΝΤΙΟΣ: *Εύα το φέμα σας ήταν τόσο γλυκό [...] ανώτερο από κάθε αλήθεια [...] Δεκαπέντε μέρες, Εύα, με το φέμα σας ανέπνεα και ζούσα, με το φέμα σας στα ουράνια πετούσα (Φτερά Στρουθοκαμήλου)*<sup>34</sup> ΗΛΕΚΤΡΑ: *σαν φέμα λες την αλήθεια (Κλυταιμνήστρα, 125)*.<sup>35</sup> Η ίδια φράση επαναλαμβάνεται μάλιστα στο *1843* και στο *Καρακορούμ*.<sup>36</sup>

Μια άλλη, βασική, δραματουργική στόχευση που εξυπηρετείται με τη συγκεκριμένη χρήση της γυναικείας ετερότητας, σχετίζεται με το κωμικό αποτέλεσμα. Παρά τη ρευστότητα των ειδολογικών διακρίσεων στη σύγχρονη δραματουργία, που θα καθιστούσε αμφίβολη την οριστική ένταξη της δραματουργίας του Στάικου στο κωμικό είδος, τα έργα του δεν παύουν να τηρούν πολλές από τις προδιαγραφές της κωμωδιογραφίας.<sup>37</sup> Αυτός ο κωμικός χαρακτήρας ενισχύεται από τις δήθεν ερωτικές εξομολογήσεις και τους μελοδραματισμούς που παραδοσιακά προσιδιάζουν στη γυναικεία ταυτότητα και αναγνωρίζονται εύκολα από τα κοινό. Παράλληλα, ο συγγραφέας προκαλεί το γέλιο του θεατή με τη χρήση φαρσικών μοτίβων, όπως αυτών της αντιστροφής των ρόλων του θύτη – θύματος αλλά και της πλαστοπροσωπίας, τα οποία θεμελιώνει με προφανή υπονομευτική διάθεση επάνω στις αντιθέσεις των παγιωμένων ρόλων των δύο φύλων.

Πέραν όμως της κωμικής στόχευσης, η χρήση αυτή της γυναικείας ετερότητας λειτουργεί επίσης, ως βασικός φορέας του γλωσσικού παιχνιδιού του συγγραφέα, το οποίο προσδίδει στο θέατρό του την ιδιαίτερή ταυτότητά του. Πρόκειται για μια γλώσσα επινοημένη, ευφυή, περίτεχνη, πνευματώδη και ιδιαίτερα εξεζητημένη, που, όπως, ήδη, αναφέρθηκε, φέρει έντονες επιρροές από το μαριβωντάζ και αναδεικνύει το συγγραφέα σε έναν στυλίστα της γραφής με πολύ διακριτά γλωσσικά χαρακτηριστικά.<sup>38</sup> Υπό το πρίσμα αυτό, ο έρωτας μετατρέπεται σε ένα διαρκές παιχνίδι και η γλώσσα επιβάλλει σ' αυτό τους δικούς της κανόνες.<sup>39</sup> Η ενσωμάτωση στο έργο του τυπικών φράσεων κλισέ, ξεπερασμένων φιλοφρονήσεων και τρόπων επικοινωνίας με το άλλο φύλο, γλωσσικών ακροβασιών, σχημάτων λόγου, τετριμμένων λογοτεχνικών ρήσεων και συμβατικής φρασεολογίας – συχνότατα γελοιωδώς αισθηματολογικής – δημιουργούν ένα γλωσσικό ιδίωμα που συνιστά από μόνο του παρωδιακό σχόλιο στερεοτυπικών γυναικείων και ανδρικών ρόλων στο ερωτικό παιχνίδι, καταργώντας ταυτόχρονα κάθε ίχνος ερωτισμού.<sup>40</sup> Παραθέτω, χάριν παραδείγματος, από το *1843* το διάλογο μεταξύ της Όλγας και του Αργυρόπουλου (σ. 51-52):

<sup>34</sup> Στάικος (2001) 209.

<sup>35</sup> Στάικος (2001).

<sup>36</sup> Για τη διαπίστωση αυτή βλ. Σαμαρά (1999) 228.

<sup>37</sup> Για την ένταξη του Α. Στάικου στην περιοχή της κωμωδιογραφίας βλ. και Χατζηπανταζής (2006) 248.

<sup>38</sup> Για τη γλώσσα στη δραματουργία του Στάικου, βλ. μεταξύ άλλων: Σιβετίδου (2000) 49-53 Σιδηρά (2014).

<sup>39</sup> Μπακονικόλα- Γεωργοπούλου (2000) 155.

<sup>40</sup> Τζουμάκα (2001) 356-358.

’ΟΛΓΑ: *Είστε πολύ πλούσιος, Παναγιώτη; ΑΡΓΥΡΟΠΟΥΛΟΣ: Είμαι πολύ πλούσιος [...].* ’ΟΛΓΑ: *Θα μου χτίσετε λοιπόν ένα θέατρο, ένα δικό μου θέατρο. Ορκιστείτε ότι θα με ζηλεύτε πολύ[...].*

Επίσης, από τα *Φτερά Στρουθοκαμήλου* το παρακάτω χωρίο (σ.172):

ΕΥΑ: *Δεν τρελάθηκα σήμερα. Τρελάθηκα πριν από δέκα πέντε μέρες, όταν σας πρωτοείδα. Όταν σας πρωτοείδα. Και εξακολουθώ να τρελαίνομαι, να τρελαίνομαι. Μια τρέλα που ποτέ μέχρι τώρα δεν γνώρισα, μια τρέλα πάνω στην τρέλα, μια δεύτερη, ισχυρότατη τρέλα που πλακώνει την πρώτη τρέλα, με πλακώνει, με τρελαίνει.* ΕΥΑ: *Πονάω [από έρωτα], πονάει η καρδιά, πονάει.* ΕΥΑ: *[...] Αλίμονο αυτήν τη στιγμή, σ’ αυτή τη σκηνή, δεν είμαι ηθοποιός. Είμαι μόνον εγώ, μόνον εγώ, με ό,τι έχω και δεν έχω, με την οδύνη που έχω, τον έρωτά σας που δεν έχω. Δεχτείτε τα πικρά δάκρυα της Εύας. Δεχτείτε τα. Σας τα αφερώνω.*

Τέλος, όπως διαπιστώθηκε και από τα παραπάνω, η γυναίκα στο θέατρο του Ανδρέα Στάικου αυτοπροσδιορίζεται αποκλειστικά σε σχέση με τον Άλλον, δηλαδή τον άνδρα και τις ερωτικές του επιθυμίες. Η αδυναμία αυτοπροσδιορισμού της ανεξάρτητα από τον άνδρα, έχει ως αποτέλεσμα να παραμένει μέχρι το τέλος του έργου ξένη από τον εαυτό της και τους άλλους – γεγονός που λειτουργεί αποστασιοποιητικά για το ίδιο το δραματικό πρόσωπο. Η συνθήκη αυτή μαζί με άλλα παιγνιώδη στοιχεία της δραματουργίας του, όπως είναι το γλωσσικό παιχνίδι, και το παιχνίδι αλήθειας – ψέματος και είναι – φαίνεσθαι, διασφαλίζοντας την απόσταση, αποτελούν ταυτόχρονα ένα είδος σχολίου για την ίδια την τέχνη του θεάτρου. Με τον τρόπο αυτό, το παιχνίδι, στην περίπτωση του έργου του, αναδιπλασιάζεται -δεδομένου ότι το θέατρο, ούτως ή άλλως, είναι συνυφασμένο με την έννοια του παιχνιδιού-, συντελώντας σε έναν θρίαμβο της θεατρικότητας.<sup>41</sup> Το παιχνίδι, άλλωστε, όπως και το θέατρο, αποτελεί ένα δικό του αυτονομημένο σύμπαν και ταυτόχρονα, ένα είδος αυταπάτης ή, για να θυμηθούμε τον κλασικό ορισμό του Huizinga: «Το παιχνίδι [όπως και το θέατρο] βρίσκεται έξω από τη λογική του ‘πρακτικού βίου’, δεν έχει καμία σχέση με την αναγκαιότητα ή τη χρησιμότητα, με το καθήκον ή με την αλήθεια».<sup>42</sup> Σε αυτήν την παιγνιώδη χρήση όλων των στοιχείων του έργου διαπιστώνεται, εν τέλει, η προσπάθεια ανίχνευσης του θεατρικού αινίγματος που παρουσιάζει όλα τα χαρακτηριστικά της πλαστότητας του παιχνιδιού.

Συνοψίζοντας, η όψη της γυναικείας ετερότητας με συγκεκριμένα στερεοτυπικά χαρακτηριστικά, που παραπέμπουν, εν πρώτοις, στο ανδροκρατικό πολιτισμικό μοντέλο και τις κυρίαρχες προκατασκευασμένες

<sup>41</sup> Ο Στάικος (1992) 8, σχολιάζει τη σχέση του θεάτρου με το παιχνίδι: «[...] αν το παιχνίδι λειτουργήσει πραγματικά, μπορεί να παρασύρει στη δίνη του και ένα κοινό. Και στο κοινό, δεν λείπει το θέατρο, δεν λείπει το θεατροφανές ‘θέατρο’ της εποχής μας, αλλά το παιχνίδι. Το παίζει και το εμπαιζειν εαυτόν και αλλήλους, ίσως, είναι η νέα μορφή έκφρασης, η νέα μορφή ελευθερίας σε έναν κόσμο, όπου οι αξίες και οι ιδεολογίες έπαυσαν πια να εμπαιζουν τους ανθρώπους και, ως εκ τούτου, καταρρέουν φυσιολογικά».

<sup>42</sup> Huizinga (1989) 235.

αντιλήψεις για το γυναικείο φύλο, διατρέχει με συνέπεια το σύνολο των θεατρικών έργων του Στάικου. Οι καταβολές αυτής της χρήσης της γυναικείας ετερότητας θα μπορούσαν να αναζητηθούν στο μεταφραστικό έργο του συγγραφέα και ιδιαίτερα στη θητεία του στην περιοχή της γαλλικής ερωτικής λογοτεχνίας του Διαφωτισμού. Η λειτουργία της μπορεί να ερμηνευτεί στο πλαίσιο της μη ρεαλιστικής δραματοουργίας με χαρακτήρες που στερούνται ψυχολογικού υπόβαθρου. Η χρήση της εξυπηρετεί τη γενικότερη παιγνιώδη διάθεση του συγγραφέα, η οποία διαπιστώνεται στον τρόπο κατασκευής του δραματικού μύθου, στη χρήση της γλώσσας και των τεχνικών του κωμικού, συμβάλλοντας σημαντικά στην εν γένει θεατρικότητα του έργου του και την ανίχνευση της σχέσης πραγματικού – φανταστικού.

### Βιβλιογραφία

- Beauvois, S. (1979): *Το δεύτερο φύλο*, (μετ. Κ. Σιμόπουλος), Αθήνα.
- Connell, R. G. (2006): *Το κοινωνικό φύλο*, (μετ. Ε. Κοτσουφού), Θεσσαλονίκη.
- Διαμαντάκου, Κ. (2005): «Τα αλλεπάλληλα είδωλα της φαντασιακής γυναίκας στο θέατρο του Ανδρέα Στάικου», στον τόμο: *Ιστορία και Λογοτεχνία-Histoire et Littérature. Ο Δυισμός στη νεοελληνική λογοτεχνία-Le double dans la littérature néohellénique*, επιμ.: Α. Chatzisavas, France, 415-428.
- Evans, M. (2003): *Φύλο και κοινωνική θεωρία*, (μετ. Α. Κιουπκιολής), Αθήνα.
- Ζηροπούλου, Κ. (2010): «Το 1843 του Ανδρέα Στάικου και η χρήση της ιστορίας», *Παράβασις* 10, 93-109
- Irigaray, L. (1981): «The sex which is not one», στον τόμο: *New French Feminisms*, επιμ. E. Marks and E. Courtivron, Brighton.
- Laqueur, T. W. (2003): *Κατασκευάζοντας το φύλο: σώμα και κοινωνικό φύλο από τους αρχαίους Έλληνες έως τον Φρόϊντ*, (μετ. Π. Μαρκέτου), Αθήνα.
- Μπαϊρακτάρη, Μ. (2016): *Οι μεταφράσεις του Μαριβώ από τον Ανδρέα Στάικο και οι παραστάσεις τους στην Ελλάδα*, Αθήνα.
- Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, Χ. (2000): *Κανόνες και εξαιρέσεις. Κείμενα για το νεοελληνικό θέατρο*, Αθήνα.
- Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, Χ. (2001). «Ανδρέας Στάικος, Ένα θέατρο ειδώλων και υπαρξιακών αντικατοπτρισμών», στον τόμο: *Φτερά στρουθοκαμήλου*, επιμ: Δ. Τσατσούλης, Αθήνα, 11-19.
- Πατσαλίδης, Σ. (2004): «Οι άλλοι λόγοι του Ανδρέα Στάικου. Το παιχνίδι της



δια-κειμενικότητας και των ορίων», *Θέατρο και Θεωρία. Περί (υπο)κειμένων και (δια)κειμένων*, Θεσσαλονίκη, 467-481.

Σαμαρά, Ζ. (1999): «Τα προσωπεία της τέχνης στο θέατρο του Ανδρέα Στάικου», στον τόμο: Πανελλήνια Πολιτιστική Κίνηση, *Έκδοση πολύτιμης ύλης, 20 χρόνια Νεοελληνικό Θεατρικό Έργο. Α' Συμπόσιο Νεοελληνικού Θεάτρου*, Αθήνα, 224-231.

Σιβετιδίου, Α. (2000): *Η θέαση της σιωπής στο έργο του Ανδρέα Στάικου*, Αθήνα.

Σιδηρά, Μ. (2014): «Η γλώσσα ως στοιχείο πλοκής στο θέατρο του Ανδρέα Στάικου», *Χρόνος* 18 <http://chronosmag.eu/index.php/se-glss-s-pl-s-th-e-s.html> [20-01-18].

Στάικος, Α. (1991α): 1843. *Καρακορούμ*, Αθήνα.

— (1991β): «Η μεταμφίεση της μεταμφίεσης», *Διαβάζω* 257, 72-73.

— (1992): *Το Μικρό Δαχτυλάκι της Ολυμπιάδος*, Αθήνα.

— (1995): «Αι συνέπειαι της παλαιάς ημών ιστορίας», στο: Στάικος, Α. 1843, Πρόγραμμα παράστασης, Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, 1994-1995, 12-17.

— (2001): *Φτερά Στρουθοκαμήλου*, Αθήνα.

Τσατσούλης, Δ. (2007): *Σημεία γραφής – Κώδικες σκηνής στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο*, Αθήνα, 102-103 και 305-309.

Τζουμάκα, Ζ. (2001): «Ο ερωτισμός στο θέατρο του Ανδρέα Στάικου», στον τόμο: *Φτερά στρουθοκαμήλου*, επιμ.: Δ. Τσατσούλης, Αθήνα, 355-362.

Χατζηπανταζής, Θ. (2006): *Το ελληνικό ιστορικό δράμα, από τον 19ο στον 20ο αιώνα*, Ηράκλειο.

Huizinga, J. (1989): *Ο άνθρωπος και το παιχνίδι*, (μετ. Στ. Ροζάνης, Γ. Λυκιαρδόπουλος), Αθήνα.

Wandor, M. (1986): *Carry on, Understudies: Theatre and sexual politics*, California.



Ο ανθρωπισμός ως παραβατικότητα  
στο θέατρο του Δημήτρη Δημητριάδη

Humanism as a transgression  
in D. Dimitriadi's theatre

**Καλλιόπη Εξάρχου**

Αναπληρώτρια Καθηγήτρια  
Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης  
Τμήμα Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας

**Kalliopi Exarchou**

Associate Professor,  
Aristotle University of Thessaloniki  
School of French Language and Literature

kalexarhou@gmail.com



## Abstract

If the theatre is so successfully defined by D. Dimitriadis as “conceptual resurrection”, then his theatre is the conceptual “resurrection of humanism”, seen through the holistic picture of the human, through the resurrection and performance of his humanity as a whole as well as through the collaboration of each side, otherness and difference aiming at a meeting between Me and the Other. Having the confidence of the creator who perceives the “theatre game” – where the human’s relationship with Me and the world is defined by the concept of *separation* – the writer invites the characters and the spectators to “the time of the crime”, in order to witness the reconsideration of human being through its neglected and transgressive version.

In Dimitriadi’s theatre, a connection of the human with the human takes place perpetually. The creator foresees the *complexity* and multiplicity of the human, in order to understand his undiscovered side, negotiating with what makes him tragic: mortality, separation and divergence.

**Λέξεις-κλειδιά:** Ανθρωπισμός, σύνθετον του ανθρώπου, α-τελές

**Keywords:** Humanism, complexity of human, im-perfect

Αν το θέατρο ορίζεται τόσο εύστοχα από τον Δ. Δημητριάδη ως «επινοημένη ανάσταση», τότε το θέατρό του είναι η επινοημένη ανάσταση του *ανθρωπισμού*, ιδωμένου μέσα από την ολιστική εικόνα του ανθρώπου, μέσα από την ανάσταση και παράσταση της ανθρωπινότητάς του ως όλου καθώς και μέσα από τη σύμπραξη κάθε πλευράς, ετερότητας και ξενότητας, με στόχο τη συνάντηση του Εγώ με τον Άλλον. Στο σύνθετον<sup>1</sup> του ανθρώπου προσβλέπει για να κατανοήσει την ανεξερεύνητη πλευρά του, κάνοντας διαπραγματεύσεις με το *ανθρώπινο, το τραγικό και την κάθαρση*, με άλλα λόγια με τις συντεταγμένες του *ανθρωπισμού*.

Ο συγγραφέας κατακερματίζει τον άνθρωπο στην σκηνή του δικού του σύμπαντος με τα ρευστά όρια, διαρρηγνύει τα εντόσθια του που ζέχουν, βυθίζεται στα απόβλητά του, με στόχο να τον ανασυνθέσει και να μας τον παραστήσει στην τερατώδη εκδοχή του. «Ο ελλείπων άνθρωπος, να ποιο είναι το μέλλον»,<sup>2</sup> λέει ο συγγραφέας και είναι αυτή ακριβώς η *έλλειψη* που μετατρέπεται σε τέχνη μέσω της δραματουργίας του, για να οδηγήσει τον άνθρωπο στην αυτογνωσία και την αναγέννηση. Στη θεωρία της, η Kristeva υπερθεματίζει τη ζωτική ενέργεια της *έλλειψης* «ως θεμελιωτή κάθε ύπαρξης, έννοιας, λόγου, επιθυμίας»,<sup>3</sup> και αλλού ως «μια ανάσταση που περνά μέσα από τον θάνατο (του εγώ). Είναι μια αλχημεία που μεταβάλλει την ενόρμηση θανάτου σε πέταγμα ζωής, με καινούρια σημασία».<sup>4</sup>

Η *έλλειψη* του ανθρώπου πλαισιωμένη από τρόμο, αυτό είναι το πλαίσιο του θεάτρου του Δ. Δημητριάδη, που αναζητά να κάνει θέαμα το αθέατο και το ανείπωτο: «αυτό το ανείπωτο και αθέατο είναι ότι ο άνθρωπος πρέπει να καταστραφεί. [...] το θέατρο [...] αναλαμβάνει να μολυνθεί το ίδιο απ' αυτόν τον έσχατο κίνδυνο για να σώσει την περιχαρακωμένη πραγματικότητα εκθέτοντάς την στο *θέαμα του έσχατου κινδύνου*».<sup>5</sup> Αποσυνάγωγα θεατρικά όντα κατοικούν το θέατρο του Δ. Δημητριάδη, ο οποίος ευαγγελίζεται τον θρίαμβο της λογοτεχνίας, γενικότερα, και του θεάτρου, ειδικότερα, μέσα από τη δημιουργία ενός *ανθρωπισμού* που επαναδιαπραγματεύεται τον άνθρωπο στην τελειότητά του, που είναι η ατέλειά του: «Άνθρωπος χωρίς δαίμονες δεν είναι ένας νέος, λυτρωμένος, άνθρωπος, αλλά το τέλος του ανθρώπου, είναι ο μη άνθρωπος. [...] Με τον θρίαμβο του Κακού θριαμβεύει και η λογοτεχνία».<sup>6</sup> Στο σημείο αυτό συναντιέται ο στοχασμός του Δ. Δημητριάδη με την οπτική του Michel Corvin, ο οποίος διακηρύσσει ότι «είναι επείγον να απο-ανθρωπίσουμε τον άνθρωπο, απαλλάσσοντάς τον από τον ανθρωπισμό, από την προσφιλή μίμηση του Αριστοτέλη και όλο το δυτικό θέατρο που δεν

<sup>1</sup> Στη μελέτη του *Περί πίστωσης/Εμείς (και) Οι Δαιμονισμένοι* (2012) 19, ο Δημήτρης Δημητριάδης αναφέρεται στον όρο *σύνθετον* που χρησιμοποιεί ο Πλωτίνος για να ονομάσει το «πολύπλοκο και πολύπλευρο ανθρώπινο, αυτό δηλαδή που είναι ο ίδιος ο άνθρωπος».

<sup>2</sup> Δημητριάδης, ό.π. 117.

<sup>3</sup> Kristeva, (1980) 13.

<sup>4</sup> Kristeva, ό.π. 22.

<sup>5</sup> Δημητριάδης, (2007) 92.

<sup>6</sup> Δημητριάδης, (2012), ό. π. 88.

αντιλαμβάνονται πάνω στη σκηνή παρά μόνο αναγνωρίσιμα όντα».<sup>7</sup> Εστιάζοντας στην άλλη όχθη της ανθρώπινης φύσης, στο κακό, ο Δ. Δημητριάδης αφήνεται με θαυμαστή υπευθυνότητα στην απόλυτη ελευθερία που του παρέχει το κακό με την έννοια που το ερμηνεύει ο Paul Ricoeur: «Το κακό προκύπτει [...] από μια προβληματική της ελευθερίας. Βαθιά. Για αυτό μπορούμε να είμαστε υπεύθυνοι για αυτό, [...] να το ομολογήσουμε και να το παλέψουμε. [...] Το κακό είναι εγγεγραμμένο στον πυρήνα του ανθρώπινου υποκειμένου».<sup>8</sup> Το κακό οδηγεί στην απόλυτη καταστροφή, που μπορεί να γίνει πάραυτα δώρο ζωής για μια νέα γέννηση.

Όσον αφορά το τραγικό, οι όροι της αισθητικής του μοντέρνου και σύγχρονου θεάτρου σήμερα το εμφανίζουν, όχι ως μεγαλειώδες, αλλά ως ισόβιο. Πρόκειται για νέα εγγραφή του τραγικού, ως μόνου ικανού να αναπαραστήσει την αστοχία, αλλά και να επιτρέψει να γίνει αποδεκτή η ανθρωπινότητα στον άνθρωπο.

Στη θεατρική γραφή του Δ. Δημητριάδη, το τραγικό συνίσταται «στην απόρριψη από τον άνθρωπο της ίδιας του της πραγματικότητας [...], διότι η απόρριψη αυτή έχει τα επακόλουθά της, τα οποία πλήττουν τόσο την ίδια την ανθρώπινη φύση όσο και τη Φύση γύρω της».<sup>9</sup> Με άλλα λόγια, στο θέατρό του είναι τραγική κάθε παρέκκλιση από την αποδοχή της εντέλειας της ανθρώπινης φύσης που είναι η ατέλειά της. Ο συγγραφέας προσβλέπει σε μια πρωτοφανή αποκάλυψη του ανθρώπινου. Σημαντικό στοιχείο του τραγικού στη γραφή του Δ. Δημητριάδη είναι η έννοια της *αναπόδραστης* κατάστασης, που εγκλωβίζει τα πρόσωπα και τα υποτάσσει στη προδιαγεγραμμένη μοίρα τους: «Θύματα μιας αστοχίας και μιας αποτυχίας, οδηγήθηκαν στο να ζουν με τον μισό εαυτό τους, εθελουφλώντας απέναντι στον άλλο μισό ο οποίος τους εκδικείται γι' αυτήν την αγνόηση [...]. Κυριάρχησε το Παρά Φύσιν».<sup>10</sup> Όσο για την *κάθαρση*, το θέατρο του Δ. Δημητριάδη, ουσιαστικά, μας κάνει τη χάρη να απορροφήσει και να εκθέσει στη συνέχεια την αθέατη και μη αποδεκτή ατέλεια της ανθρώπινης ουσίας, να κατεδαφίσει, με άλλα λόγια, το οικοδόμημα του αλαζονικού απ-ανθρωπισμού και στη θέση του να ανεγείρει τον ανθρωπισμό, προτιθέμενο να πληρώσει το βαρύτατο τίμημα.

Πλήρη κινητοποίηση και επαγρύπνηση του θεατή υπόσχεται η δραματουργία του Δ. Δημητριάδη, με σκοπό τον αναστοχασμό και συνειδητοποίηση μέσα από περάσματα δαιδαλώδη, για να αποκαλυφθεί το σκιάδεσ της ανθρώπινης υπόστασης. Αυτή την παράφορη *κάθαρση* αναλαμβάνει το θέατρο του Δ. Δημητριάδη, εξ ονόματος των θεατών του. Πρόκειται για το «Πυρηνικό Πυρ»<sup>11</sup> που είναι η τέχνη, στην οποία προσφεύγει ο συγγραφέας για να αποκαλυφθεί σε όλο του το μεγαλείο το κρυμμένο, το

<sup>7</sup> Corvin, (2014) 268.

<sup>8</sup> Gisel, Πρόλογος στο Ricoeur, (2004) 13, 14.

<sup>9</sup> Δημητριάδης, (2013) 23.

<sup>10</sup> Δημητριάδης, (2013), ό.π. 26.

<sup>11</sup> Δημητριάδης, (2007), ό.π. 171.

σκοτεινό και ανομολόγητο, το εντός του ανθρώπου και όχι έξω από αυτόν.<sup>12</sup>

Τα βασικά υλικά, που χρησιμοποιεί ο συγγραφέας για να οικοδομήσει το θέατρο του *ανθρωπισμού*, είναι ο *πόνος* και ο *πόθος*. Στο θέατρο του Δ. Δημητριάδη, το θέαμα του ανθρώπινου πόνου θυμίζει σκηνικό της τραγωδίας, κατά Barker, η οποία στη συνέχεια «σύρει το ασυνείδητο στη δημόσια πλατεία».<sup>13</sup> Ο Δ. Δημητριάδης το διατυπώνει παρομοίως: «Ο πόνος είναι ιδιωτικό γεγονός δημόσιου αναμετρήματος».<sup>14</sup> Με άλλα λόγια, ένα οικιακό σύμπαν, που εκλαμβάνεται στην ερημία της αποσύνθεσής του, γίνεται η σκηνή του ανθρωπισμού, με βασικό υλικό τον πόνο.

Λόγος πάσχων και σώμα πάσχον συνθέτουν την τραγική κατάσταση, ως αναπόδραστη συνθήκη ζωής, που παραπέμπει στη στενή σχέση «κειμένου-σώματος».<sup>15</sup> Πάσχουν οι ήρωες του Δ. Δημητριάδη από έναν πόνο που είναι γνώση της ανθρωπότητάς τους, άνοιγμα τολμηρό, γενναίο και αυτοανααιρούμενο.

Αν θελήσουμε τώρα να αναζητήσουμε την πηγή του *πόθου* στο έργο του Δ. Δημητριάδη, θα βρεθούμε ενώπιον του πιο βασικού στοιχείου του, την *έλλειψη* του ανθρώπου από τον άνθρωπο. Και είναι ακριβώς αυτή η έννοια της *έλλειψης* και της στέρησης το υλικό που συνενώνει άρρηκτα τον *πόθο* με τον *πόνο*.

Ο *πόθος*, με την ανάσχεση που τον συνοδεύει, λειτουργεί ως συστατικό γνώσης της ανθρώπινης ιδιοσυστασίας, όπως την διερευνά ο Δ. Δημητριάδης στο πλαίσιο του *ανθρωπισμού* του, δηλαδή, ως «πάθος απαγορευμένο που δέχτηκε την απαγόρευση σαν μια αυτογνωσία»<sup>16</sup>.

Η αυτογνωσία, όμως, και η γνώση τελειούνται μέσα από τη συνάντηση του κάλλους με το τερατώδες που ορίζουν τον *πόθο*. Έτσι, ο *πόθος* και ο *πόνος*, τα δυο θεμελιώδη υλικά του *ανθρωπισμού*, ανοίγουν με την έκθεσή τους τον δρόμο για την αναθεώρηση του *Καταστατικού Χάρτη του ανθρώπου*.<sup>17</sup>

Υπάρχει ακόμη ένα σημαντικό πεδίο στην έρευνα της έννοιας του *ανθρωπισμού* ως παραβατικότητας στο θέατρο του Δ. Δημητριάδη. Πρόκειται για τη σκηνική φόρμα, όπως αυτή υπηρετεί και αναδεικνύει με συνέπεια το εσωτερικό σκοτάδι. Ο Δ. Δημητριάδης για να έχει πρόσβαση στο αφανές της λογοτεχνίας, συνθέτει κείμενα με λόγο ιλιγγιώδη, που ανασκάπτει τη νυχτερινή ενέργεια των λέξεων, τη σωματικότητά τους, την υπαρκτική οδύνη, της οποίας ο ίδιος είναι θύμα και θύτης συγχρόνως.

Στο ρυθμό της ασθμαίνουσας κλιμάκωσης των λέξεων, ο Δ. Δημητριάδης χρησιμοποιεί τρόπους γραφής, που εμπεριέχουν την παρέκκλιση, είτε αυτή είναι η υπερβολή, είτε είναι η *επανάληψη*, είτε η αναζήτηση του *έπειτα*, όλα στην υπηρεσία της άλλης πλευράς του *ανθρωπισμού*, ούτως ώστε

<sup>12</sup> Δημητριάδης, ό. π. 180-181.

<sup>13</sup> Barker, (2006) 21.

<sup>14</sup> Δημητριάδης, (2011) 26.

<sup>15</sup> Lehmann, (2002) 235.

<sup>16</sup> Δημητριάδης, (1986) 36.

<sup>17</sup> Δημητριάδης, (2013), ό.π. 24.



να προκύψει το όλον της ανθρώπινης φύσης.

Το *υπέρ* της *υπερβολής* στο θέατρο του μεταμφιέζεται μέσα από τον λόγο σε φανταστικό τεράστιο σώμα, φοβερό δίχως άλλο, για να αποκτήσει υπόσταση, ως σκηνική εγκατάσταση, η αφανής χώρα του *απρόσβατου*<sup>18</sup> για να έχει τελικά επαφή με τον άνθρωπο άπαντα.

Η *επανάληψη* ενισχύει με αγωνιώδη τρόπο την *κατάσταση* του εγκλωβισμού, στην οποία ζουν και κινούνται οι ήρωες. Σε γλωσσικό επίπεδο, αλλά και σε στοχαστικό, κάθε *επανάληψη* ανοίγει διάπλατα την πύλη στην άβυσσο της έννοιας του *ανθρωπισμού*, σε όλες τις διαστάσεις του, σκοτεινές και μυστικές. Οι έννοιες του *έπειτα*, του *μετά*, του *ξανά*, ως λεκτικών μέσων της *επανάληψης*, ως αέναης αναζήτησης, θα προσπαθούν πάντα να ανασκάπτουν εκ βαθέων την ανθρωπινότητα, που δεν έχει λεχθεί ή ιδωθεί ακόμη, αυτή που οράται τη ζωή ανάποδα.

Στο πλαίσιο πάντα της σκηνικής φόρμας, η *αντιστροφή* ή *συνέχεια των μύθων* είναι μια ακόμη θεατρική τεχνική πρόσβασης στην έννοια του *ανθρωπισμού* κατά Δημητριάδη. Έχοντας ως επίκεντρο τον άνθρωπο και τη μοίρα του, με φόντο την τραγικότητα των μύθων, ο δραματουργός διαστέλλει τη μορφή των μύθων μέσα από μια νέα σύλληψη, με τους ήρωες να διάγουν ένα νέο βίο. Αποστρεφόμενος τους κανόνες και τα όρια, που συγκαλύπτουν την αλήθεια, μετέρχεται του «ζωτικού βιασμού»,<sup>19</sup> για να απελευθερώσει την *κατάσταση*, δηλαδή, την αναπόδραστη συνθήκη ζωής, που βαραίνει μέχρι τελειωτικής καταστροφής τα πρόσωπά του. Ο Δ. Δημητριάδης κάνει θέατρο «το νεκρό αστέρι»<sup>20</sup> του ανθρώπου που εξορύσσει η γραφή του. Κατακρημνίζει τα μοντέλα των ηρώων από το βάθρο τους, όπως μας κληρονομήθηκαν, ακτινογραφώντας τον εξανθρωπισμό τους από την άλλη όψη του *ανθρωπισμού*.

Η άλλη θεατρική τεχνική, στην υπηρεσία του *ανθρωπισμού*, είναι η *συνέχεια*, που επιφυλάσσει ο Δ. Δημητριάδης στα πρόσωπα των μύθων, πάντοτε υπό την σκέπη του *μετά*. Αυτή η *συνέχεια* της ζωής, που χαρίζει ο Δ. Δημητριάδης στους ήρωες των μύθων, είναι το κλειδί που ξεκλειδώνει τον έσω κόσμο τους για να υπάρξουν *ξανά* και *ξανά*, αποκαλυμμένοι και με πλήρη ανάληψη του εαυτού τους στη χώρα του *ανθρωπισμού* του συγγραφέα, όπου βασιλεύει ο «Αένας ετερισμός».<sup>21</sup>

Ολοκληρώνοντας τις εκδοχές της σκηνικής φόρμας, πάντα στη υπηρεσία του *ανθρωπισμού* σύμφωνα με τον Δ. Δημητριάδη, θα αναφερθούμε στη χρήση της αφηγηματικής φόρμας, που συναντάμε σε πολλά έργα του. Σύμφωνα με τη θεωρία του μοντέρνου και σύγχρονου δράματος, η αφηγηματική φόρμα του δραματικού λόγου, είναι προνομιούχο όχημα, που διαθέτει την άμεση πρόσβαση στη συνείδηση της εμπειρίας του θεατή, ως ανθρώπου στην ολότητά του.

Ανάμεσα στην παράσταση του μύχιου του προσώπου και του θεατή, που

<sup>18</sup> Δημητριάδης, (2013), ό.π. 72.

<sup>19</sup> Δημητριάδης, (2007) 309.

<sup>20</sup> Δημητριάδης, (2007) 40-41.

<sup>21</sup> Δημητριάδης, (*Ομηριάδα*, 2007) 96.

το προσλαμβάνει, το αφηγηματικό θέατρο του Δ. Δημητριάδη συνθέτει την εικόνα του *ανθρωπισμού*, με τον τρόπο που την μεταφέρει μονολογικά ο αφηγητής, δηλαδή, αποκαλυμμένος, εξομολογητικός, γεμάτος από τα λάθη και τα πάθη που αναδεικνύουν επιτέλους την άλλη όψη που θα τον ολοκληρώσει. Θα παρατηρήσουμε ότι στο αφηγηματικό θέατρο του Δ. Δημητριάδη η ενέργεια είναι το «στόμα ανάποδο».<sup>22</sup> Εκεί οδηγεί η *υπερβολή* του λόγου του, που παίρνει σάρκα και οστά, πάσχει, καταρρέει, ανασηκώνεται και υπερψύεται, και τελικά μετατρέπεται σε δραματική πράξη από ένα και μόνο πρόσωπο.

Θέτοντας την ερώτηση «πότε επιτέλους θα γίνεις άνθρωπος;»<sup>23</sup> ο Δ. Δημητριάδης συγγραφέας καλεί εαυτόν, ήρωες και θεατές στην «ώρα του εγκλήματος»,<sup>24</sup> για να παραστούν στην αναθεώρηση της ανθρώπινης ύπαρξης μέσα από την αγνοημένη εκδοχή της. Εισβάλλει με τόλμη και παρρησία στην ανεξερεύνητη χώρα του *ανθρωπισμού*, που τολμά να εξερευνήσει τον «δραματικό ομφαλό»,<sup>25</sup> εκεί όπου σπαρταράει το γένος των ανθρώπων.

Με πρωταγωνιστή τον άνθρωπο ως «παράλειψη»,<sup>26</sup> με παρεκκλίσεις, υπερβάσεις των ορίων και στερεοτύπων παντός είδους, ο Δ. Δημητριάδης στήνει τη χώρα του *ανθρωπισμού*, πάντα σε αδιάπτωτη επαφή με το γίνεσθαι της εποχής και με αρωγούς τη διαχρονικότητα και τη συλλογικότητα των στοχασμών του, που λειτουργούν αρκετές φορές ως προφητικά αγγέλματα.

### Βιβλιογραφία

Barker, H. (2006): *Arguments pour un théâtre*, (μετ. Élisabeth Angel-Perez, Ivan Bertoux, Isabelle Famchon, Sarah Hirschmuller, Sinéad Rushe, Mike Sens), Besançon.

Δημητριάδης, Δ.

— (1986): *Κατάλογοι 1-4*, Αθήνα.

— (2007): *Η Εμπράγματη φαντασία. Μια πολύπλευρη συνεύρεση*, Αθήνα.

— (2007): *Ομηριάδα*, Αθήνα.

— (2011): *Ο πόνος ως πόλη*, Θεσσαλονίκη.

— (2012): *Περί πίστεως/Εμείς (και) οι Δαιμονισμένοι*, Θεσσαλονίκη.-

— (2013): *Το απρόσβατο*, Αθήνα.

Corvin, M. (2014): *L'Homme en trop. L'abhumanisme dans le théâtre contemporain*, Besançon.

<sup>22</sup> Δημητριάδης, (1986), ό.π. 44.

<sup>23</sup> Δημητριάδης, ό.π. 250.

<sup>24</sup> Sloterdijk στο Naugrette, (2004) 11.

<sup>25</sup> Δημητριάδης, (2007), ό.π. 94.

<sup>26</sup> Δημήτρης Δημητριάδης, (1986), ό.π. 26.

Kondylaki, D. (2007): «Πεθαίνω σαν χώρα, Συζήτηση και πορτρέτο του Δ. Δημητριάδη», *Au Sud de l'Est. Les cultures des Balkans*.

Kristeva, J. (1980): *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris.

Lehmann, H.-T. (2002): *Le Théâtre postdramatique*, (μετ. Philippe-Henri Ledru), Paris.

Naugrette, C. (2004): *Paysages dévastés*, Belval.

Ricoeur P. (2004): *Le Mal*, Genève.



II. ΙΣΤΟΡΙΚΕΣ ΜΕΤΑΠΛΑΣΕΙΣ ΤΗΣ ΕΤΕΡΟΤΗΤΑΣ  
ΣΤΟ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ



«...με δυνατές τσεκουριές να γκρεμίση όλα τα ιδανικά’: οι πρώτες αντιδράσεις των λογίων γυναικών στην Ελλάδα για τον Ίψεν»\*

«... To Destroy All the Ideals with Mighty Blows:’ First Women’s Reactions to Ibsen in Greece»

**Άννα Σταυρακοπούλου**

Αναπληρώτρια Καθηγήτρια  
Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης  
Τμήμα Θεάτρου

**Anna Stavrakopoulou**

Associate Professor  
Aristotle University of Thessaloniki  
of Theatre Studies

stavrak@thea.auth.gr





## Abstract

The article addresses the first reactions of literate women in Greece, either emancipated or not, to Ibsen's ideology, as it unfolds in his plays. I discuss articles (original or translated) that appeared in the *Newspaper of the Ladies* (*Efimeris ton Kyriion*) after 1894, as well as the material presented in a lecture series on "Ibsen's Women" in 1921 by Eleni Negreponi-Koryllou (who became known eventually as Alkis Thrylos). Last, I include the opinions of a well-known doctor, Anna Katsigra, who included excerpts from an Ibsen play in an instructional book on love and marriage. The reactions of women vary a lot: from admiration towards an internationally acclaimed playwright, who rules on the European stages, to clear disapproval of his ideas, which shift the balances within the family and society at large. This range of reactions complete the picture on the reception of Ibsen in Greece and have a particular weight, given that women's rights was a rather central issue in Ibsen's path-breaking dramaturgy.

**Λέξεις-κλειδιά:** Γυναίκες, Ίψεν, Φεμινισμός

**Keywords:** Women, Ibsen, Feminism

\* Θα ήθελα να ευχαριστήσω την Όλγα Σπυροπούλου, θεατρολόγο και research associate του Κέντρου Ελληνικών Σπουδών του Harvard (2016-2017), για την ουσιαστική συμβολή της στη συλλογή του πρωτογενούς υλικού, καθώς και τις Έφη Αβδελά και Ιουλία Πιπινιά για τις πολύτιμες παρατηρήσεις τους και τις βιβλιογραφικές τους υποδείξεις σε σχέση με το γυναικείο ζήτημα στην Ελλάδα.

Στον τάφο του Χένρικ Ίψεν, στο νεκροταφείο του Σωτήρος στο Όσλο, όπου τάφηκε τον Ιούνιο του 1906 υπάρχει χαραγμένο ένα σφυρί.<sup>1</sup> Το σφυρί ως σύμβολο προέρχεται από ένα ποίημα που έγραψε ο Ίψεν στα 1851, με τον τίτλο «Ο μεταλλωρύχος» που τελειώνει με τους εξής στίχους «Σφυριά τη σφυριά μέχρι να σβήσει η λάμπα της ζωής, καμιά ακτίνα ελπίδας, καμιά λάμψη του πρωινού».<sup>2</sup> Κάπως έτσι έβλεπε την αποστολή του ο 23-χρονος (στα 1851) Ίψεν κι έτσι και πολύ χειρότερα τον αντιμετώπισαν οι σύγχρονοί του στο δεύτερο μισό του 19<sup>ου</sup> αιώνα, όταν πέταγε «στα μούτρα» (για να χρησιμοποιήσουμε έναν όρο του 20<sup>ου</sup> αιώνα) των αναγνωστών και θεατών του, τη μια σκληρή πραγματικότητα μετά την άλλη. Από τη Νόρα του *Κουκλόσπιτου* που φεύγει και παρατάει άντρα και παιδιά για να βρει τον εαυτό της, στην Έντα της *Έντας Γκάμπλερ*, που αυτοκτονεί αν και εγκυμονούσα, όταν αντιλαμβάνεται ότι είναι καταδικασμένη να ζήσει μια αφόρητη οικογενειακή ζωή, πλάι σ' ένα βαρετό σύζυγο, κι έναν εκβιαστικό επίδοξο εραστή, και από τον ναρκισσευόμενο ιδεολόγο Στόκμαν στον *Εχθρό του Λαού*, στον επίσης μεγαλοϊδέατη Μπόρκμαν, στο ομώνυμο έργο, που θέλουν να φτιάξουν τον κόσμο, υπερτιμώντας τις δυνάμεις τους, όλες και όλοι λένε σκληρές αλήθειες, χωρίς να μασάνε τα λόγια τους, πληρώνοντας πάντα ένα ακριβό τίμημα για τις επιλογές τους. Πολλά καυτά ζητήματα του δεύτερου μισού του 19<sup>ου</sup> αιώνα (και όχι μόνο), από την κρίση στον θεσμό του γάμου, την υποκρισία των ευπόληπτων πολιτών, τη χειραφέτηση των γυναικών, μέχρι και τη σύφιλη (το AIDS του 19<sup>ου</sup> αι.) κ.ά., δίνουν παλμό στα έργα του και ο τρόπος που τα διαχειρίζεται τού χάρισε θαυμαστές αλλά και ορκισμένους πολέμιους, ειδικά στην εποχή του.

Σ' αυτό το άρθρο που είναι κομμάτι μιας ευρύτερης έρευνας, εκτός από το υλικό που έχει αποδελτιωθεί από εφημερίδες και διάφορα έντυπα, ψηφιοποιημένα και μη, για το θέμα μου άντλησα πληροφορίες από βιβλία και άρθρα της αρκετά εκτενούς ψενικής βιβλιογραφίας στα ελληνικά. Εντελώς ενδεικτικά θα πρέπει να αναφέρουμε τον Γεώργιο Βιζυηνό που πρωτοπαρουσίασε τον Ίψεν στην Ελλάδα σε ένα άρθρο του (με δύο συνέχειες) στην *Εστία* του 1892, τον Γρηγόριο Ξενόπουλο που προλόγισε την πρώτη παράσταση των *Βρυκολάκων* του 1894 και που συνέχισε να τον υπερασπίζεται συστηματικά. Σημαντική είναι η μελέτη του Γιάννη Σιδέρη (που δημοσίευσε ένα πρώτο εκτενές άρθρο στο αφιέρωμα της *Νέας Εστίας* για τα 50 χρόνια από τον θάνατο του Ίψεν το 1956). Από μελετητές/θεατρολόγους αναφέρουμε τον Νικηφόρο Παπανδρέου, τη Βαρβάρα Γεωργοπούλου, τον Αντώνη Γλυτζουρή και βέβαια τον Γιάννη Μόσχο.<sup>3</sup> Αυτό το τελευταίο μελέτημα

<sup>1</sup> Βλ. την ιστοσελίδα της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Νορβηγίας, που είναι αφιερωμένη στον Ίψεν <http://ibsen.nb.no/id/11154388> [15-12-2017].

<sup>2</sup> Ibsen, H. (1912) 21. Το ποίημα γράφτηκε το 1851 και μεταφράστηκε από τον Fydel Edmund Garrett για την έκδοση του 1912. Παραθέτω εδώ τους στίχους της αγγλικής μετάφρασης «Hammer-blow on hammer-blow/Till the lamp of life is low./Not a ray of hope's fore-warning;/Not a glimmer of the morning».

<sup>3</sup> Βιζυηνός (1892), Ξενόπουλος (1894), Σιδέρης (1956), Παπανδρέου (1983), Γεωργοπούλου (2004), Γλυτζουρή (2014), Μόσχος (2016).

αποτελεί μια λεπτομερέστατη παρουσίαση των ανεβασμάτων του Ίφεν στην Ελλάδα του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Στην περίπτωση της ιστορίας του φύλου στην Ελλάδα, τα πράγματα δεν είναι τόσο απλά διότι υπάρχει πληθώρα υλικού και τα άρθρα και βιβλία επί του θέματος αυξάνονται με γεωμετρική ταχύτητα, αρχής γενομένης από μελέτες στη δεκαετία του 1980, ανάμεσα στις οποίες και η πάντα αξιωματική *Εξέγερση των Κυριών*.<sup>4</sup>

Το θέμα του άρθρου σχετίζεται με το πώς προσέλαβαν τον Ίφεν, μια σειρά ελληνίδων λογίων γυναικών από τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα, μέχρι τη δεκαετία του 1930. Εν τούτοις, εν είδει εισαγωγής θα ήθελα να αναφέρω κάποιες κατ' εμέ βαρύνουσες λεπτομέρειες της ζωής του Ίφεν, να περιγράψω εν συντομία τη σημασία των γυναικών στο έργο του, καθώς και το πώς τον αντιμετώπισαν οι γυναίκες γενικότερα, έτσι ώστε να υπάρχει ένα πλαίσιο στις απόψεις των λογίων ελληνίδων για τον ριζοσπάστη νορβηγό συγγραφέα. Ας πάρουμε όμως τα πράγματα με τη σειρά.

Ο Ίφεν γεννήθηκε το 1828, πέρασε τα πρώτα 35 χρόνια της ζωής του στη Νορβηγία, μαθαίνοντας κυρίως δύο πράγματα: 1. την πατρίδα του, δεδομένου ότι αφιέρωσε χρόνο στο να εξοικειωθεί με τον λαϊκό πολιτισμό της χώρας του, βιώνοντας ταυτόχρονα στο πετσί του τις αστικές συνήθειες των συμπατριωτών του και 2. το θέατρο –αφού ξεκίνησε να γράφει από τα είκοσί του και μυήθηκε πολύ νωρίς στις ιδιαιτερότητες του θεατρικού χώρου– διετέλεσε καλλιτεχνικός διευθυντής δύο σπουδαίων θεάτρων (στο Μπέργκεν και στη Χριστιανία, το σημερινό Όσλο) και κατάφερε να χρεοκοπήσει ολοκληρωτικά μέχρι τα 35 του.<sup>5</sup> Εν τούτοις, αφού ξενιτεύτηκε το 1864, σε ηλικία 36 ετών, τα άλλαξε όλα, μέχρι και τον γραφικό του χαρακτήρα, πέρασε τα επόμενα 27 χρόνια μεταξύ Ιταλίας και Γερμανίας, όπου έγραφε όλα τα ζακουστά ρεαλιστικά έργα του. Σε μια ομιλία του, το 1898, στον Νορβηγικό Σύνδεσμο για τα Δικαιώματα των Γυναικών είπε «έχω υπάρξει περισσότερο ποιητής και λιγότερο κοινωνικός φιλόσοφος από ό,τι πιστεύεται γενικότερα. [...] δεν δέχομαι την τιμή που μου κάνετε, υποστηρίζοντας ότι δούλεψα συνειδητά για το κίνημα των δικαιωμάτων των γυναικών. Δεν καταλαβαίνω καλά-καλά τι είναι αυτό το κίνημα. Για μένα αυτό είναι ένα πρόβλημα της ανθρωπότητας γενικότερα».<sup>6</sup>

Σε αυτό το γενικότερο πλαίσιο δίνει κεντρικό ρόλο στις γυναίκες στα έργα του και τους κάνει ένα σπουδαίο δώρο. Για να το καταλάβουμε με σημερινούς όρους: θα ήταν σα να γέμιζε μία ή ένας ετερόφυλος συγγραφέας τα έργα του με μοναδικές περιπτώσεις συναρπαστικών ομοφυλόφιλων χαρακτήρων, υποστηρίζοντάς τους έτσι έμμεσα στη διεκδίκηση ίσης αντιμετώπισης και δικαιωμάτων.

Ως εκ τούτου, πρέπει να γίνει σαφές ευθύς εξαρχής ότι ο Ίφεν δεν ήταν ένας λάβρος φεμινιστής. Ήταν όμως ένας οξυδερκέστατος παρατηρητής

<sup>4</sup> Βαρίκα (1987, 2011, 6η έκδοση), Πετράκου (2007), Γκότση και Ριζάκη (2017).

<sup>5</sup> Meyer (1971), McFarlane (1994) καθώς και Nygaard (2014) για μια πιο πρόσφατη προσέγγιση στη βιογραφία του Ίφεν.

<sup>6</sup> Finney (1994) 90.

της κοινωνίας του καιρού του, εντός και εκτός Νορβηγίας, ευαίσθητος στους κοινωνικούς κραδασμούς και έτοιμος να ενσωματώσει στο έργο του ό,τι πίστευε ότι αξίζει παρουσίασης.

Το θέμα είναι πολύ ευρύ, διότι οι λόγιες και πολιτικοποιημένες γυναίκες άρχισαν να αντιδρούν στον Ίφεν διεθνώς από τα πρώτα χρόνια της κυκλοφορίας/παρουσίασης κάποιων σημαδιακών έργων του. Τόσο στις σκανδιναβικές χώρες, όσο και στη Γερμανία, τη Βρετανία και αλλού, οι γυναίκες άρχισαν να θεωρούν τον Ίφεν απόστολο του φεμινισμού,<sup>7</sup> ανεξάρτητα από την αποδοχή αυτής της «χειροτόνησης» από τον ίδιο το συγγραφέα, όπως είδαμε παραπάνω· για παράδειγμα, η μούσα πολλών διανοουμένων και λογίων Lou Andreas Salomé (1861-1937) εκπόνησε γυναικοκεντρική μελέτη για επίλεκτες ιφενικές ηρωίδες.<sup>8</sup> Ταυτόχρονα, υπάρχει πληθώρα διάσημων γυναικών που «αγκάλιασαν» την υπόθεση Ίφεν, και αναφέρουμε εντελώς ενδεικτικά την ηθοποιό Elisabeth Robins (1862-1952) που υποδύθηκε ιφενικές ηρωίδες και την Eleanor Marx (1855-1898), νεαρότερη κόρη του Karl Marx, σοσιαλίστρια που ανήκε στον κύκλο των ιφενιστών του Λονδίνου, έμαθε νορβηγικά για να τον μεταφράσει και έζησε μια ιφενική ζωή η ίδια, αυτοκτονώντας όταν έμαθε ότι ο σύντροφός της είχε κάνει ένα μυστικό γάμο με κάποια άλλη.<sup>9</sup>

Στη μέχρι τώρα ενασχόληση με τον Ίφεν στην Ελλάδα δεν έχουν αποτελέσει αντικείμενο μελέτης οι αντιδράσεις των γυναικών στο έργο του (εκτός των γυναικών ηθοποιών δηλαδή, που παρουσιάζονται αναλυτικο-εξαντλητικά στο βιβλίο του Μόσχου), παρά το γεγονός, όπως είπαμε, ότι ο Ίφεν ασχολείται μετ' επιτάσεως με τη μοίρα των γυναικών, εντός και εκτός γάμου. Εδώ θα περιοριστούμε μόνο σε λόγιες ελληνίδες, με πιο εκτενή αναφορά σε τρεις περιπτώσεις, την Καλλιρόη Παρρέν (1861-1940), την Ελένη Ουράνη (1896-1971) και την Άννα Κατσίγρα (1877-1962).

Η Παρρέν θεωρείται εμβληματική μορφή του φεμινιστικού κινήματος στην Ελλάδα, με τεράστιο έργο, κοινωνικό και συγγραφικό, και εκδότρια της *Εφημερίδας των Κυριών* που κυκλοφόρησε για τριάντα χρόνια (1887-1917). Η δράση της Παρρέν έχει αποτελέσει αντικείμενο συστηματικής μελέτης τα τελευταία τριάντα χρόνια και έχουν γραφτεί γι' αυτήν πλήθος άρθρων και μονογραφιών καθώς και η ογκωδέστατη βιογραφία της από τη Μαρία Αναστασοπούλου που κυκλοφόρησε σχετικά πρόσφατα.<sup>10</sup> Δεν μπορούμε να μπούμε σε πολλές λεπτομέρειες εδώ, αλλά θα ήθελα να παραθέσω την επιγραμματική αποτίμηση της Αγγέλικας Ψαρρά για το πώς κινήθηκαν ως προς τις διεκδικήσεις τους η Παρρέν και οι συνεργάτριές της. Επιχείρησαν τη «συγκρότηση μιας μετριοπαθούς και προσαρμοσμένης, καθώς έλεγαν, στα ελληνικά δεδομένα εκδοχής της χειραφέτησης, ικανής, καθώς εύχονταν, να

<sup>7</sup> Βλ. ενδεικτικά Meyer (1890) και Elliott (1986).

<sup>8</sup> Salomé (1892) και Markotic (1998).

<sup>9</sup> Για την Robins βλ. Gates (1985)· για την Marx βλ. την πρόσφατη βιογραφία της από την Holmes (2014).

<sup>10</sup> Αναστασοπούλου (2012).

κάμψει τις αντιστάσεις και να καθησυχάσει και τους πλέον δύσπιστους». <sup>11</sup> Γίνεται φανερή η δύσκολη «πιρουέτα» που έπρεπε να κάνουν οι πρώτες ελληνίδες φεμινίστριες, διεκδικώντας δικαιώματα για το φύλο τους, μέσα στο πλαίσιο της ελληνικής πατριαρχικής κοινωνίας. <sup>12</sup>

Οι αναφορές στον Ίφεν στην *Εφημερίδα των Κυριών* ξεκινούν από το 1894, ταυτόχρονα με την πρώτη έντονη αίσθηση που προκαλεί το ανέβασμα των *Βρυκολάκων* που είπαμε ότι είναι το πρώτο έργο του Ίφεν που ανεβαίνει στην Ελλάδα, σε μετάφραση εκ του γαλλικού. <sup>13</sup> Είτε με ανυπόγραφα άρθρα (που τις περισσότερες φορές γράφονταν από την ίδια την Παρρέν), <sup>14</sup> είτε με μεταφράσεις από ξένες πηγές (που δεν αναφέρονται δυστυχώς, αναφέρονται όμως οι μεταφράστριες), είτε με κείμενα άλλων συνεργατριών της Παρρέν, είναι σαφές ότι υπάρχει μεγάλη χαρά και αγαλλίαση για τον Ίφεν και τις ιδέες του, όσο στενάχωρες κι αν είναι αυτές ενίοτε. Κυρίαρχη μορφή στα σχόλια της *Εφημερίδας των Κυριών* είναι η Νόρα που βιώνει μια «ανηλεή αφύπνισι» και «φεύγει, αλλά μένει τιμία και αγνή και δεν συμμετέχει εις την συμπαιγνία του ψεύδους και της ατιμίας, η οποία κατά το παλαιόν καθεστώς χαρακτηρίζει την μεγάλη μερίδα των οικογενειακών συμβολαίων». <sup>15</sup> Εν τούτοις, αυτό που έχει σημασία είναι ο τρόπος με τον οποίο συνδυάζεται ο Ίφεν με την πραγματικότητα του τέλους του 19<sup>ου</sup> αιώνα στη χώρα μας. Για παράδειγμα σ' ένα ανυπόγραφο άρθρο του 1898 με τον τίτλο «Κούκλα αντί γυναικός» η συζήτηση ξεκινάει με αναφορά στο *Σπίτι της Κούκλας*, η αρθρογράφος επισημαίνει ότι τα κορίτσια ανατρέφονται με το σκεπτικό να είναι κούκλες και στη συνέχεια οι προτάσεις που κάνει στις νεαρές συζύγους είναι μάλλον διαμετρικά αντίθετες από τη «λύση» του δράματος στον Ίφεν. <sup>16</sup> Συμβουλευει τις νεαρές γυναίκες να αφήσουν τη διεύθυνση του σπιτιού τους στην πεθερά τους και να μάθουν παρατηρώντας την, να τους διευθύνει το σπίτι:

«Λοιπόν η πενθερά σου και εάν έχη ελλείψεις και εάν δε σε αγαπά, είναι όμως γυναίκα παλαιότερων χρόνων και επιπλέον νησιώτισσα, το οποίο θα είπη οικοκυρά πρώτης δυνάμεως και Ελληνίς γνησία. Λοιπόν κράτησε δι' εσέ τας εξωτερικάς υποχρεώσεις, αλλά ανάθεσέ της αμετακλήτως την διεύθυνσιν του εσωτερικού μηχανισμού του σπιτιού σου. Η τάξις, η καθαριότης, η οικονομία, οι υπηρεταί, το συγύρισμα, τα έπιπλα, τα σκεύη σου, όλα θα τεθούν ως υπό ασφάλειαν υπό το άγρυπνον βλέμμα της και την πεπειραμένην αντίληψίν της. Δε σου λέγω να αποξενωθής από το σπίτι σου, αλλά να την αφήσεις επί του παρόντος να το διευθύνη, να παρακολουθής το έργον της και να

<sup>11</sup> Ψαρρά (1999) 411.

<sup>12</sup> Βλ. και το εκτενές κεφάλαιο της Βαρίκα (2011), «Ο φεμινισμός της *Εφημερίδος των Κυριών*» 274-377.

<sup>13</sup> *Εφημερίς των Κυριών*, 30-10-1894.

<sup>14</sup> Βαρίκα (2011) 279.

<sup>15</sup> Ανυπ.: «Ο Ίφεν και αι γυναίκες», *Εφημερίς των Κυριών*, 12-11-1900.

<sup>16</sup> Ανυπ.: «Κούκλα αντί γυναικός», *Εφημερίς των Κυριών*, 22-2-1898.

διδάσκειται από την πείραν και τον πρακτικόν νουν της».<sup>17</sup>

Όπως όλοι ξέρουμε, όσο προβληματικές κι αν είναι πολλές σύζυγοι στον Ίφεν, πεθερές (ως κατηγορία χαρακτήρων) δεν υπάρχουν. Είναι πολύ ενδιαφέρον ο συνδυασμός δύο κόσμων που πετυχαίνει η Παρρέν σ' αυτό το άρθρο, που ξεκινάει από την φενική ιδέα της γυναίκας ως κούκλας και καταλήγει να προτείνει την υπακοή στην πεθερά, που είναι και «γνησία Ελληνίς», γιατί προφανώς άλλο είναι το θέατρο κι άλλο η ζωή.<sup>18</sup>

Σε κατοπινό άρθρο της εφημερίδας διαβάζουμε μια σύνοψη του τι πιστεύει η γράφουσα ότι «βροντοφωνεί» ο Ίφεν: «Γυναίκες εγεθθήτε διά να σώσετε τα παιδιά σας, ανδρισθήτε διά να σωφρονίσετε τους άνδρας, διά να σώσετε την φυλήν, διά να αναστήσετε την ανθρωπότητα [...] Με το δράμα του το οποίο χρωματίζει μόνον το αίμα της αλγούσης επί αιώνας τώρα γυναικείας ψυχής, με το δράμα εναντίον του οποίου εξηγέρθησαν οι το ψεύδος και την απάτη θεοποιούντες, ο Ίφεν κηρύσσει το ευαγγέλιον της αληθινής θρησκείας εις τας γυναίκας όλου του κόσμου».<sup>19</sup> Η στάση της *Εφημερίδας των Κυριών*, που εξελίσσεται μαζί με τις γράφουσες, είναι συνολικά θετική απέναντι στον Ίφεν, στηρίζει τις ιδέες του, παινεύει τα ανεβάσματα του Χρηστομάνου (κυρίως, αλλά και των υπόλοιπων) και συνολικά προσπαθεί να αξιοποιήσει τις «προτάσεις» του, με σώφρονα τρόπο, δηλαδή υπογραμμίζοντας τις διαφορές των βόρειων προτεσταντικών λαών από τον νότιο δικό μας («τα έργα του Ίφεν έχουν τοπικόν χαρακτήρα και αισθάνεται κανείς ότι εγεννήθησαν εις χώραν προτεστάντων, εις χώραν όπου η κοινωνική ζωή είνε αναγκαίως αδύνατος και αποκεντρωτική»),<sup>20</sup> υποστηρίζοντας τα δικαιώματα της γυναίκας, αλλά και υπενθυμίζοντας τις υποχρεώσεις της Ελληνίδας.

Ως προς την ίδια την Παρρέν οι επιδράσεις του Ίφεν υπάρχουν και στο θεατρικό έργο της, τη *Νέα Γυναίκα* (του 1907, που βασίζεται στο μυθιστόρημά της *Η χειραφετημένη*, 1900), κυρίως ως προς κάποια αδρά δραματουργικά χαρακτηριστικά του Ίφεν, όπως οι ισχυροί γυναικείοι χαρακτήρες, ερωτικό τρίγωνο (Μαρία Μύρτου – Κώστας Μεμιδώφ και Ελένη), η υποκρισία των αστών και βέβαια η κληρονομικότητα.<sup>21</sup> Αν και οι περιορισμοί αυτού του άρθρου δε μας επιτρέπουν πιο εκτενή ανάλυση, θα έλεγα ότι η *Νέα Γυναίκα* της Παρρέν, παρά τις σοβαρές ατέλειές της, σφύζει από ζωή περισσότερο από τον αναιμικό *Τρίτο* του Ξενόπουλου, που συχνά αναφέρεται ως το πρώτο δείγμα φενικής επιρροής στην εγχώρια δραματογραφία, ενώ στην ουσία πρόκειται για ένα μπουλβάρ με κάποιες επικολημένες ψηφίδες φενικής επίδρασης.<sup>22</sup>

<sup>17</sup> Ο.π.

<sup>18</sup> Ενδεχομένως γι' αυτό η Αναστασοπούλου (2012) που δεν ασχολείται με το ζήτημα, σε μια υποσημείωσή της (σ. 610, υποσ. 824) αναφέρει «η Παρρέν ήταν πολύ επιφυλακτική στην αποδοχή των φενικών ηρωίδων».

<sup>19</sup> Ανυπ.·: «Αι γυναίκες του Βορρά *Εφημερίς των Κυριών*, 19-11-1900.

<sup>20</sup> «Ibsen», (μετ. Ειρήνη Νικολαΐδου), *Εφημερίς των Κυριών*, 4-1906., ό.π.

<sup>21</sup> Παρρέν (1908), Πετράκου (2007) 68-80.

<sup>22</sup> Παπανδρέου (1983), 104 και Πούχγερ (2002), 211.



Η Ελένη Ουράνη (το γένος Νεγρεπόντη) ανήκει στη δεύτερη γενιά των φεμινιστριών στην Ελλάδα και είναι κόρη της Μαρίας Νεγρεπόντη (που ήταν κόρη ενός γερμανού αρχιτέκτονα που εργάστηκε στην Ελλάδα και πρέπει να ήταν περίπου συνομήλικη της Παρρέν). Η Μαρία Νεγρεπόντη υπήρξε ιδρυτικό μέλος και ήταν η πρώτη πρόεδρος του Συνδέσμου για τα Δικαιώματα της Γυναίκας (1920-1922).<sup>23</sup> Η Ελένη Νεγρεπόντη-Κορούλλου-Ουράνη ήταν επίσης σημαντική, πολυγραφότατη, επίσης φεμινίστρια στα νιάτα της, αλλά και κριτικός θεάτρου που έγραφε με το ανδρικό (όχι τυχαία) ψευδώνυμο Άλκης Θρύλος επί σειρά δεκαετιών στη *Νέα Εστία*. Η εικοσιπεντάχρονη Ελένη Κορούλλου μπήκε στον κόπο στα 1921 να παρουσιάσει (ή της ανατέθηκε από τη μητέρα της άραγε;) μια σειρά πέντε διαλέξεων με τον τίτλο «Οι γυναίκες στο θέατρο του Ίφεν».<sup>24</sup> Αυτή η εκτενής μελέτη της δημοσιεύτηκε στη *Νέα Εστία* το 1956, στο επετειακό τεύχος για τα πενήντα χρόνια από τον θάνατο του Ίφεν που προαναφέραμε.<sup>25</sup> Διαβάζοντας κανείς σήμερα αυτό το κείμενο αναρωτιέται από πού αντλεί υλικό η γράφουσα για την προετοιμασία των διαλέξεών της, γιατί ενώ είναι απόλυτα βέβαιο ότι χρησιμοποίησε ξένα βιβλιογραφία (δεδομένου ότι στα ελληνικά είχαν μεταφραστεί κάποιες ελάχιστες μελέτες για τον Ίφεν εκείνη την εποχή<sup>26</sup>) δεν αναφέρεται δυστυχώς πουθενά στις πηγές της. Επιπλέον, οι προσπάθειες που έκανα για να εντοπίσω το αρχείο ή τη βιβλιοθήκη της (στο Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη της Ακαδημίας Αθηνών που ουσιαστικά φτιάχτηκε με την περιουσία της) δεν απέδωσαν. Το πρώτο μέρος (σ. 1561-1579) των διαλέξεων αποτελεί μια εισαγωγή στο σύνολο του έργου του Ίφεν, ενώ το δεύτερο παρουσιάζει μια ανάλυση κάποιων επίλεκτων έργων του με εστίαση στους γυναικείους χαρακτήρες. Μεγάλο ενδιαφέρον έχει η κατηγοριοποίηση των γυναικείων χαρακτήρων σ' αυτό το δεύτερο μέρος:<sup>27</sup>

1. οι φεμινίστριες: αυτές είναι σπάνιες σύμφωνα με τον Θρύλο στο έργο του Ίφεν, σωστά κατά τη γνώμη μου, ίσως σ' αυτή την κατηγορία κατατάσσεται η Νόρα.
2. οι γυναίκες που νιώθουν τον άντρα, τον αγαπούν και τον εμπνέουν (γυναίκα του Κατιλίνα, του Μπραντ, η Χίλντε Βάνγκελ στον *Σόλνες*). Αν και υπάρχουν μεγάλες διαφορές ανάμεσα στη γυναίκα του Μπραντ – που τού είναι αφοσιωμένη μέχρι θανάτου – και στην Χίλντε Βάνγκελ που οδηγεί τον Σόλνες στον θάνατο, κατά κάποιο τρόπο, είναι ενδιαφέρον ότι συμπεριλαμβάνονται από τον Θρύλο στην ίδια κατηγορία.
3. οι γυναίκες που είχαν τις ίδιες δυνατότητες (με τις προηγούμενες) αλλά που θυσιάσαν την αγάπη τους, όπως η Έλλα στον *Ιωάννη Γαβριήλ*

<sup>23</sup> Βλ. το “Ιστορικό του Συνδέσμου για τα Δικαιώματα της Γυναίκας” <http://leagueforwomenrights.gr/o-syndesmos/history> [15-12-2017].

<sup>24</sup> Παντελάκη (1921).

<sup>25</sup> Θρύλος (1956).

<sup>26</sup> Lourié (1913).

<sup>27</sup> Θρύλος (1956) 1579.

*Μπόρμαν.*

4. οι γυναίκες που μόνο ποθούν αισθησιακά, όπως η Ρίτα στον *Έγιολφ*, η Μάγια στο *Όταν ζυπνήσουμε εμείς οι νεκροί*, η Ρεγγίνα στους *Βρυκόλακες* κ.ά.

5. οι μικρόφυχες γυναίκες που σέρνονται χωρίς ιδανικά.

Αυτή η τελευταία κατηγορία κατά τον Θρύλο είναι η πιο πολυπληθής («ο Ίφεν θέλησε να παρουσιάσει όσο είναι δυνατό περισσότερες μορφές της μικρόφυχης γυναίκας»,<sup>28</sup> και σ' αυτήν κατατάσσει αρκετά ετερόκλητους χαρακτήρες όπως η θεία Γιούλε στην *Έντα Γκάμπλερ* «είναι η γριά γεροντοκόρη που όλη της την αγάπη την συγκέντρωσε στον ανεφιό της...»,<sup>29</sup> η μητέρα του Μπραντ, η μητέρα του Πεερ Γκυντ, αλλά και η κ. Στόκμαν στον *Εχθρό του Λαού*, η Γκίνα στην *Αγριόπαπια*, η Αλίνε στον Σόλνες κλπ. Η Χέντβικ όμως, το νεαρό κορίτσι που αυτοκτονεί στην *Αγριόπαπια* γιατί την απέρριψε ο πατέρας της, είναι μια «από τις πιο γοητευτικές, από τις πιο εξαιρετικές μορφές του Ίφεν».<sup>30</sup> Όπως και στις προηγούμενες αδρές κατηγοριοποιήσεις, έτσι κι εδώ, όλες αυτές οι ηρωίδες που κατατάσσονται στην ίδια κατηγορία, παρά τις ομοιότητές τους έχουν και μεγάλες διαφορές και σίγουρα αυτό το «σέρνονται χωρίς ιδανικά» ισοπεδώνει και αδικεί τουλάχιστον τις μισές.

Κλείνοντας το άρθρο της η 25χρονη Ουράνη φέγει τον Ίφεν γιατί «δεν τόλμησε να παρακολουθήσει τις ιδέες του ίσαμε το ακραίο τους τέρμα [...] Για ν' αποδεσμευτεί το άτομο, και για να αναπτυχθεί ελεύθερο κι ανεξάρτητο όπως το ήθελε θα έπρεπε να είχε ζητήσει την κατάργηση της οικογένειας που διατηρεί κάτι από τον πατριαρχικό της χαρακτήρα, θα έπρεπε να είχε ζητήσει την ανατροφή και μόρφωση των παιδιών να την αναλάβουν σε δημόσια διδασκαλία».<sup>31</sup>

Κι αυτό ακριβώς το σχόλιο της ομιλήτριας μάς οδηγεί από τις σφυριές του «Μεταλλωρύχου» του Ίφεν, στις «τσεκουριές» του τίτλου αυτού του άρθρου. Σε ένα επικριτικό άρθρο της η Ελμίνα Παντελάκη (1894-1968) σχολίαζε (και καυτηρίαζε θα λέγαμε) τις διαλέξεις της Ελένης Κορύλλου. Πιο συγκεκριμένα η Παντελάκη γράφει ότι η κ. Κορύλλου

«υπενόμεινε οικογενειακά αισθήματα και οικογενειακές υποχρεώσεις, την ιδέα του καθήκοντος και της αυτοθυσίας και αυτάς τας βάσεις της Χριστιανικής θρησκείας που είχε κατ' αυτήν στενή και καταστρέφει την δημιουργικότητα. Όλα αυτά προσεπάθησε με δυνατές τσεκουριές να τα γκρεμίσει, να γκρεμίσει όλα τα ιδανικά με τα οποία εξούσεν ο κόσμος ως τώρα, θυσιάζουσα αυτά με ενθουσιασμό στον βωμό της ελευθερίας του ατόμου και της κυριαρχίας της Αγάπης».<sup>32</sup>

<sup>28</sup> Θρύλος (1956) 1584.

<sup>29</sup> Θρύλος (1956) 1580.

<sup>30</sup> Θρύλος (1956) 1586.

<sup>31</sup> Θρύλος (1956) 1606.

<sup>32</sup> Παντελάκη (1921).



Αμέσως μετά η Ρόζα Ιμβριώτη τής απάντησε, εκ μέρους του Συνδέσμου, με άλλο άρθρο ισχυριζόμενη ότι η Παντελάκη δεν πρόσεξε «τις γνώμες της ομιλήτριας, γιατί όλα που είδε με τρόμο τάχα να γκρεμίζονται, δεν έπεφταν παρά για ν' ανυψωθούν σε πιο γερή, πιο ασάλευτη βάση». <sup>33</sup> Και κλείνει το άρθρο της με συμφιλιοτική τάση προς την Παντελάκη λέγοντας ότι «αν θελήσει να παρακολουθήσει στ' αληθινά και δη τις πράξεις κι όχι “τα πολλά ωραία λόγια” θα επιδοκιμάσει την κατεύθυνση και τον σκοπό του συλλόγου μας». <sup>34</sup>

Επιγραμματικά θα ήθελα να πω τα εξής για το κείμενο του Άλκη Θρύλου: αυτό που κάνει μεγάλη εντύπωση στη διατύπωση των απόψεών του για τις γυναίκες στον Ίφεν είναι η απόλυτη ταύτιση της γράφουσας, που υπογράφει και με ανδρικό ψευδώνυμο, με την ανδρική σκοπιά. Είναι σαφές ότι το επίκεντρο των έργων, στην αρκετά παθιασμένη αυτή νεανική ανάλυση είναι οι ανδρικοί χαρακτήρες, γύρω από την ύπαρξη των οποίων περιστρέφονται οι γυναίκες του Ίφεν. Αυτό γίνεται φανερό και από την απλή κατηγοριοποίηση που αναφέρεται ανωτέρω. Από την ξένη βιβλιογραφία που εικάζω ότι συμβουλευεται, η συντριπτική πλειοψηφία των μελετών μέχρι το 1921, με ελάχιστες εξαιρέσεις (όπως η Emma Goldman, 1869-1940), <sup>35</sup> είχαν γραφτεί από άντρες, και αναρωτιέμαι μήπως υιοθετεί συλλήβδην τα δικά τους σχήματα, με κάποιες μικρές δικές της προσθήκες. Μήπως αρκούσε και μόνη η παρουσίαση των γυναικών του Ίφεν για την Ελένη Κορούλλου ως πράξη ενίσχυσης των δικαιωμάτων των γυναικών; Δεν μπορούμε να ξέρουμε επίσης, κατά πόσο είχε διαβάσει η ίδια από πρώτο χέρι όλα τα έργα του Ίφεν στα 1921, πάντως στα ελληνικά δεν είχαν μεταφραστεί αρκετά έργα μέχρι το 1921, για παράδειγμα ο *Κατιλόνας* (1978) και ο *Μπραντ* (1938) από τα οποία αναφέρει παραδείγματα. <sup>36</sup> Ως εκ τούτου, θεωρώ ότι οι κριτικές της στη *Νέα Εστία* αντιπροσωπεύουν πολύ περισσότερο τη δική της άποψη για τα έργα και τις ηρωίδες, σε αντίθεση με αυτό το πρώιμο κείμενο. Μια πρόχειρη αντιπαραβολή των πρώιμων με τις ύστερες απόψεις της δείχνει, όπως λέει και ο Γιάννης Μόσχος, ότι ο Άλκης Θρύλος από ένθερμη υποστηρίκτρια του Ίφεν στα νιάτα της, την περίοδο 1928-1938 είναι σταθερός πολέμιος, ενώ από το 1939 και μετά κατατάσσει τον Ίφεν στο πάνθεο των δημιουργών, χαρακτηρίζοντας κάποια έργα του κλασικά (όπως η *Έντα Γκάμπλερ*). <sup>37</sup> Πέρα από την κριτική παραστάσεων, όπου η έμφαση δίνεται στις ερμηνείες και σπανιότερα στα μηνύματα των έργων, ποτέ ξανά δε θα ασχοληθεί με μια συστηματική μελέτη των γυναικείων χαρακτήρων στον Ίφεν. Είναι ειρωνικό ότι στα νιάτα της δεχόταν πυρά γιατί είχε ριζοσπαστικές απόψεις, ενώ μετά τον θάνατό της το 1971, αφού είχε γίνει ακαδημαϊκός, ούσα η πρώτη ελληνίδα που εκλέχτηκε στην Ακαδημία, περιέπεσε σε λήθη, μάλλον γιατί δεν ήταν

<sup>33</sup> Ιμβριώτη (1921).

<sup>34</sup> Βλ. ανωτέρω.

<sup>35</sup> Goldman (1914).

<sup>36</sup> Μόσχος (2016), παράρτημα στο CD, 392 και 398.

<sup>37</sup> Μόσχος (2016), 75, 133-134.

επαρκώς «αντιστασιακή». Δεν είναι βέβαια ούτε η πρώτη, ούτε η τελευταία που αλλάζει πολιτικές απόψεις στη διάρκεια του βίου της, αλλά καλό θα ήταν οι ιστορικοί να κρατάνε μια πιο νηφάλια στάση στην αποτίμηση του έργου σημαντικών ανθρώπων των γραμμάτων.

Θα ήθελα να τελειώσω μ' ένα κείμενο που συμπεριέλαβε η Άννα Κατσιόγρα στο βιβλίο της *Έρωτος-Γάμος*, που σώζεται χωρίς χρονολογία (αλλά που πρέπει να εκδόθηκε κάπου εκεί στις αρχές της δεκαετίας του 1930).<sup>38</sup> Είναι πολύ ενδιαφέρον ότι αυτή η πολυγραφότατη γιατρός, που φλέρταρε με την ευγονική σε άλλα βιβλία της<sup>39</sup> συμπεριλαμβάνει στο δεύτερο μέρος του βιβλίου της μια παρουσίαση, με μεταφρασμένα αποσπάσματα, και μελέτη (σίγουρα την πρώτη που τυπώθηκε στην Ελλάδα) της *Κωμωδίας του έρωτα*, της μοναδικής «κωμωδίας» του Ίφεν, όπου βλέπουμε το ζευγάρι σε κάθε πιθανή εκδοχή. Στην *Κωμωδία του έρωτα* (του 1862), ανάμεσα σε ένα πλήθος χαρακτήρων που συμπεριλαμβάνουν χήρες, χήρους, παντρεμένους, ανύπαντρους, πλούσιους και φτωχούς, ιδεολόγους και πραγματιστές, αλαφροϊσκιωτους καλλιτέχνες και νεαρά κορίτσια με άποψη, οι ερωτευμένοι πρωταγωνιστές είναι η Σβάνχιλντ (που κατά τη βιβλιογραφία την εμπνεύστηκε ο Ίφεν από τη γυναίκα του τη Σουζάνε Τόρεσεν, την οποία είχε μόλις παντρευτεί), ένα κορίτσι με όλα τα χαρίσματα, και ο ονειροπόλος ποιητής Φαλκ (είναι προφανές σε ποιον μοιάζει αυτός). Φυσικά και υπάρχει και ένας τρίτος ανάμεσά τους, ο ευκατάστατος επιχειρηματίας Γκούλσταντ που κερδίζει την καρδιά της κοπέλας στο τέλος. Όπως έχει πει ένας νορβηγός μελετητής του 19<sup>ου</sup> αι. (ο Marcus Jacob Monrad) η «κύρια ιδέα του έργου είναι ότι ο έρωτας και ο γάμος δεν έχουν καμιά σχέση μεταξύ τους».<sup>40</sup> Αν και πολεμήθηκε ως ανήθικο τα πρώτα χρόνια που κυκλοφόρησε, μετά έγινε από τα πιο πολυπαιγμένα έργα του Ίφεν στον 19<sup>ο</sup> αι.

Η Κατσιόγρα, που ειρήσθω εν παρόδω, χρησιμοποιεί πολύ τη λογοτεχνία στα εκλαϊκευμένα βιβλία με ιατρικές συμβουλές που δημοσίευε, θεωρεί αυτό το έργο «ευαγγέλιο του κοινωνικού ανθρώπου» εξαιτίας της λύσης που προτείνει ο Ίφεν, δηλ. του συμβατικού γάμου που κάνει η νεαρή ερωτευμένη Σβάνχιλντ, για χάρη της μητρότητας.<sup>41</sup> Οι απόψεις της για τον προορισμό της γυναίκας στο *Έρωτος-Γάμος*, συμπίπτουν με αυτές που εκφράζει και στο *Υγεία-ομορφιά-ηθική* που εξετάζει ο Σπυρίδης, δηλαδή την αναπαραγωγή του είδους. Το γεγονός ότι μια ελληνίδα επιστήμων, εβδομήντα χρόνια μετά την κυκλοφορία του πιο νεανικού και «αφελούς» έργου του Ίφεν το θεωρεί «ευαγγέλιο του κοινωνικού ανθρώπου» λέει πολλά για το πώς αποτιμάται ο Ίφεν από κάποιες πρώτες γενιές μορφωμένων και εργαζόμενων γυναικών στην Ελλάδα.

Συμπερασματικά, ακόμη και από αυτό το μικρό δείγμα

<sup>38</sup> Κατσιόγρα (χχ).

<sup>39</sup> Ευχαριστώ τον Σάκη Σπυρίδη που μοιράστηκε ένα κομμάτι μιας αδημοσίευτης μεταπτυχιακής εργασίας του για την ευγονική, με αναφορές ανάμεσα σε άλλους και στην Άννα Κατσιόγρα.

<sup>40</sup> Dingstad (2012) 112.

<sup>41</sup> Κατσιόγρα (χχ) 115.

αντιλαμβανόμαστε ότι οι λόγιες ελληνίδες του τέλους του 19<sup>ου</sup> και των πρώτων δεκαετιών του 20<sup>ου</sup> αιώνα, γνωρίζουν το έργο του Ίφεν, αλλά προτείνουν μια χρήση και ερμηνεία του που να μην διασαλεύει υπέρμετρα τις ισορροπίες της ελληνικής οικογένειας. Αυτό δεν σημαίνει ότι παρά τη συγκαταβατική τους αποδοχή, δεν υπήρχαν αντιδράσεις και από γυναίκες (βλ. Παντελάκη) αλλά και από άντρες (με πρώτο και καλύτερο τον Σπύρο Μελά, που διασταύρωσε τα πυρά του και με την Παρρέν και με τον Άλκη Θρύλο, η δε Κατσίγρα υπήρξε η πρώτη του σύζυγος, επί συνόλου τριών).<sup>42</sup> Από τις τρεις, η Ελένη Ουράνη είναι αυτή που ασχολείται πιο συστηματικά και επί μακρόν με τον Ίφεν, επανεπισκεπτόμενη τα έργα του, σε κάθε νέο τους ανέβασμα, ενώ οι άλλες δύο μοιάζουν να τον χρησιμοποιούν για να δώσουν μια φρεσκάδα στα κάπως συντηρητικά επιχειρήματά τους, για τον ρόλο της γυναίκας και τον προορισμό της στην κοινωνία.

Όπως παρατηρεί η Françoise Héritier (1933-2017), η σπουδαία γαλλίδα ανθρωπολόγος και συνεχίστρια του έργου του Lévi-Strauss, που αφιέρωσε τη ζωή της στη μελέτη των φύλων, «η παρατήρηση των διαφορών ανάμεσα στα φύλα είναι στη βάση κάθε σκέψης, τόσο παραδοσιακής όσο και επιστημονικής».<sup>43</sup> Σε μια ιστορική ομιλία του σε εργάτες του Trondheim το 1885 (σε μια επίσκεψή του στην πατρίδα του, πριν την οριστική επιστροφή του το 1891) ο Ίφεν είπε ότι «η μεταμόρφωση των κοινωνικών συνθηκών που επιχειρείται στην υπόλοιπη Ευρώπη, ασχολείται σε μεγάλο βαθμό με τη μελλοντική κατάσταση της εργατικής τάξης και των γυναικών. Αυτό ελπίζω και περιμένω, γι' αυτό θα δουλέψω με όλες μου τις δυνάμεις».<sup>44</sup> Κι έρχεται κανείς να αναρωτηθεί πάνω από έναν αιώνα αργότερα και με την τρέχουσα τάση συντηρητικοποίησης που παρατηρούμε σε Ανατολή και Δύση: πόση πρόοδος στ' αλήθεια έχει γίνει και στα δύο ζητήματα; Το βέβαιο είναι ότι τα δικαιώματα και των δύο ομάδων εξακολουθούν να αποτελούν και σήμερα, όπως και τότε, θεμελιώδη κοινωνικο-πολιτικά ζητήματα.

## Βιβλιογραφία

### I. Ελληνική

Αναστασοπούλου, Μ. (2012): *Η συνετή απόστολος της γυναικείας χειραφεσίας: Καλλιρρόη Παρρέν – η ζωή και το έργο*, Αθήνα.

Βαρίκα, Ε. (2011<sup>6</sup>): *Η εξέγερση των κυριών: η γένεση μιας φεμινιστικής συνείδησης στην Ελλάδα 1833-1907*, Αθήνα.

Βιζυηνός, Γ. (1892): «Ερρίκος Ίβσεν», *Εστία* 10, 153-156 και *Εστία* 11, 167-171.

Γεωργοπούλου, Β. (2004): «Η πρόσληψη του Ίφεν στο ελληνικό θέατρο του

<sup>42</sup> Για την Παρρέν βλ. Μελάς (1909), για την Ουράνη, Μελάς (1921).

<sup>43</sup> «C'est l'observation de la différence des sexes qui est au fondement de toute pensée, aussi bien traditionnelle que scientifique» Héritier (2001).

<sup>44</sup> Finney (1994) 89.

- Μεσοπολέμου», *Πρακτικά Β' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών*, επιμ. Κωνσταντίζα Γεωργακάκη, Αθήνα, 303-322.
- Γκότση, Γ. και Ριζάκη, Ε. (2017): *Ελληνική Βιβλιογραφία της Ιστοριογραφίας των Γυναικών και του Φύλου (1974-2016)*, Αθήνα.  
<http://anemi.lib.uoc.gr/metadata/6/6/7/metadata-1382700536-109398-18169.tkl> [25-10-2017].
- Γλυτζουρής, Α. (2014): «Ο Χένρικ Ίψεν, ο Κάρολος Κουν και η διαμόρφωση του ελληνικού θεατρικού μοντερνισμού», στον τόμο *Σκηνική πράξη στο μεταπολεμικό θέατρο – συνέχειες και ρήξεις: Διεθνές επιστημονικό συνέδριο αφιερωμένο στον Νικηφόρο Παπανδρέου*, επιμέλεια Α. Δημητριάδης, Ι. Πιπινιά, Α. Σταυρακοπούλου, Θεσσαλονίκη, 151-163.
- Θρύλος, Ά. (1956): «Οι γυναίκες στο θέατρο του Ίψεν», *Νέα Εστία* 705, 1561-1607.
- Ιμβριώτη, Ρ. (1921): «Περί την κριτικήν της κ. Παντελάκη», *Έθνος*, 19-4-1921.
- Κατσίγρα, Ά. (χχ): *Έρωσ-Γάμος*, Αθήνα.
- Μελάς, Σ.: «Λόγοι και έργα», *Πατρίς (του Βουκουρεστίου)*, 30-11-1909.
- Μελάς, Σ.: «Επί μίας επιστολής», *Ελεύθερος Τύπος*, 18-5-1921 [υπογράφει ως Φορτούνιο].
- Μόσχος, Γ. (2016): *Ο Ερρίκος Ίψεν στην ελληνική σκηνή: από τους Βρυκόλακες του 1894 στις αναζητήσεις της εποχής μας*, Αθήνα.
- Λουγιέ, Ο. (1913): *Η φιλοσοφία του Ίψεν*, σε μετάφραση Γ. Τσοκόπουλου, Αθήνα.
- Ξενόπουλος, Γ.: «Οι Βρυκόλακες», *Εστία*, 30-10-1894, 31-10-1894, 1-11-1894.
- Παντελάκη, Ε.: «Πέντε διαλέξεις επί των γυναικών του Ίψεν – Αι ιδέαι της κ. Κορυλλού», *Έθνος*, 15-4-1921.
- Παπανδρέου, Ν. (1983): *Ο Ίψεν στην Ελλάδα, Από την πρώτη γνωριμία στην καθιέρωση 1890-1910*, Αθήνα.
- Παρρέν, Κ. (1908): *Η νέα γυναίκα*, Αθήνα.
- Πετράκου, Κ. (2007): «Η εμφάνιση του φεμινισμού στο νεοελληνικό θέατρο» στον τόμο *Θεατρικές (σ)τάσεις και πορείες: δεκαέξι μελετήματα για το νεοελληνικό θέατρο*, Αθήνα, 51-97.
- Πούχγερ, Β. (2002): «Τα πρώτα δραματικά έργα του Γρηγόριου Ξενόπουλου, ήτοι η (σχεδόν) αποτυχημένη θεατρική σταδιοδρομία του Νέστορα της

ελληνικής δραματογραφίας στη στροφή του αιώνα», στον τόμο *Αναγνώσεις και ερμηνεύματα*, Αθήνα, 171-265.

Σιδέρης, Γ. (1956): «Ο Ίψεν στην Ελλάδα», *Νέα Εστία* 705, 1538-1552.

Ψαρρά, Α. (1999): «Το μυθιστόρημα της χειραφέτησης ή η “συνετή” ουτοπία της Καλλιρρόης Παρρέν», επίμετρο στο Καλλιρρόη Παρρέν, *Η Χειραφετημένη*, Αθήνα, 407-486.

## II. Ξενόγλωσση

Dingstad, S. (2012): «“Resolved to Sow Dissension?”: Ibsen’s *Love’s Comedy* (1862) Revisited», *Ibsen Studies* 12/2, 103-126.

Elliott, B. (1986): *Ibsen’s Women on Stage - Feminist and Anti-Feminist Reactions to Selected English Language Productions of A Doll [sic] House, Ghosts, and Hedda Gabler* unpublished doctoral dissertation Temple University, Philadelphia.

Finney, G. (1994): «Ibsen and Feminism», στον τόμο: *The Cambridge Companion to Ibsen*, επιμ.: James McFarlane, Cambridge, 89-105.

Gates, J. E. (1985): «Elizabeth Robins and the 1891 production of *Hedda Gabler*», *Modern Drama* 28/4, 611-619.

Goldman, E.: (1914): *The Social Significance of Modern Drama*, Boston & Toronto.

Héritier, F.: *Le Monde de l’ éducation*, juillet - août 2001.

Holmes, R. (2014): *Eleanor Marx – A Life*, London.

Ibsen, H. (1912): *Lyrics and Poems*, London.

Markotic, L. (1998): «Epiphanic Transformations: Lou Andreas-Salomé’s Reading of Nora, Rebecca and Ellida», *Modern Drama* 41/3, 423-441.

Meyer, A. N. (1890): «Ibsen’s Attitude Toward Woman[sic]», *The Critic: A Weekly Review of Literature and the Arts* 13, 325.

Meyer, M. L. (1971): *Ibsen – A biography*, New York.

Nygaard, J. (2014): «The Wilder the Starting Point: Some Critical Remarks to Michael Meyer’s *Ibsen: A Biography*», *Scandinavian Studies*, 86/1, 72-97.

Salomé, L. A. (1892): *Henrik Ibsens Frauengestalten*, Berlin.



Η πρόσληψη του γαλλικού θεάτρου ως ετερότητας  
στον ελληνικό περιοδικό Τύπο του 19ου αιώνα:  
μια πρώτη προσέγγιση

The reception of French theatre as alterity  
in the Greek 19th century periodical Press:  
a first approach

**Μαρία Σπυριδοπούλου**

Επίκουρη καθηγήτρια  
Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών  
Τμήμα Γαλλικής Γλώσσας & Φιλολογίας

**Maria Spyridopoulou**

Assistant Professor  
National and Kapodistrian University of Athens  
Department of French Language and Literature

[spiridop@firl.uoa.gr](mailto:spiridop@firl.uoa.gr)





## Abstract

In the context of an open and significant “dialogue” between France and Greece –two countries that, during the second half of the 19th century have been identified, culturally speaking, as “metropolis” and “periphery” respectively–, our aim is to trace the presence of French theatre, viewed as a form of alterity, in the Greek Press of the 1880s and, more specifically, within the pages of the following periodicals: *Parnassos*, *Poikili Stoa*, *Attikon Mouseion*, *Akropolis Filologiki*, *Estia*, *Evdomas*, *Athinais*. The paper presents the theatrical plays and the excerpted secondary texts which are telling of the ambivalence of the periodical press towards what is foreign, non-national. The cultural dialogue between Paris and Athens sends contradictory signals: acceptance of alterity as something beneficial for the nation, on one hand, and, on the other hand, castigation of what is foreign, which is characterized as “light” and “immoral”. The search of our own self-image as a prerequisite in the choice of the translated theatrical plays comes hand in hand with the search for a national character, a national theatre, in the image of our ancestors who “became the fathers of drama”.

**Λέξεις-κλειδιά:** εθνικό, ετερότητα, μονόπρακτη κωμωδία, περιοδικός Τύπος.

**Keywords:** national, alterity, one-act comedy, periodical press.

Η νεοελληνική πολιτισμική ταυτότητα παρουσιάζει κοινωνικές, οικονομικές και πολιτισμικές ιδιαιτερότητες σε σχέση με τα άλλα δυτικά ευρωπαϊκά έθνη/κράτη, όπως το γεγονός ότι το ελληνικό κράτος εκκολάπτεται χωρίς να έχει προηγηθεί καμία διαδικασία κοινωνικής ωρίμανσης, ενώ η υπό διαμόρφωση νεοελληνική λογοτεχνική παραγωγή θα χρειαστεί να περιμένει τα τέλη του 19ου αιώνα μέχρις ότου βρει τον βηματισμό της και ξεπεράσει γλωσσικά ζητήματα, ιδεολογικές αγκυλώσεις και εθνοκεντρικά σύνδρομα.<sup>1</sup> Αντλεί στοιχεία από τα ιστορικά βιώματα και συγχρόνως δομείται μέσα από μια διαλεκτική αλλά ενίοτε και συγκρουσιακή σχέση με τον «Άλλον». Το επείγον αίτημα συγκρότησης μιας εθνικής ταυτότητας και η ωρίμανση της «νηπιάζουσας» εθνικής λογοτεχνίας είναι άμεσα συναρτημένα με την πολύπλοκη σχέση της Ελλάδας με τη Δύση.<sup>2</sup> Εδράζεται σε τουλάχιστον δύο αντίρροπες κινήσεις: αφενός στο ξενόφερτο τρόπον τινά ενδιαφέρον των Ελλήνων λογίων για το αρχαίο κλέος, με στόχο την απόδειξη πολιτισμικής συνέχειας με το ένδοξο παρελθόν – ένα ενδιαφέρον που υποκινείται και αναζωπυρώνεται από τον θαυμασμό των Ευρωπαίων για την αρχαία Ελλάδα και το αρχαίο ελληνικό δράμα,<sup>3</sup> επανεισάγοντας ένα μεγαλοπρεπές, αλλά αντεστραμμένο, δάνειο είδωλο ταυτότητας· και αφετέρου στην αποδοχή της εισαγωγής ξένων στοιχείων υπό μορφή μεταφρασμάτων, για χάρη της ανανέωσης της εθνικής λογοτεχνικής παραγωγής, παράλληλα με την απεμπόληση κάθε στοιχείου πολιτισμικής ετερότητας με τον συνεπαγόμενο προσδιορισμό του ως φθοροποιού και ξένου προς τα αγνά ήθη της πατρίδας.<sup>4</sup>

Στο πλαίσιο της επιτακτικής ανάγκης δημιουργίας όχι μόνο μιας εθνικής λογοτεχνίας αλλά και ενός εθνικού θεάτρου<sup>5</sup> και με δεδομένο τον σημαίνοντα «διάλογο» μεταξύ της Γαλλίας και της Ελλάδας<sup>6</sup> –οι οποίες στο

<sup>1</sup> Σχετικά με τις προσπάθειες συγκρότησης ενός ενοποιημένου εθνικού χαρακτήρα, των ιδεολογικών θεμελίων του και της ενσωμάτωσης όλων των διασκορπισμένων μέσα στην ιστορική διαχρονία στοιχείων/συνιστωσών κατά τον 19ο αιώνα βλ. Tabakí (1996) 55-58. Για την «ισχυρή πρόσδεση σε εθνοκεντρικές αρχές» βλ. Μητσού (2016) 189.

<sup>2</sup> Αφήνουμε κατά μέρος την εξίσου προβληματική σχέση της Ελλάδας με την Ανατολή, με χαρακτηριστικό παράδειγμα την εισαγωγή των καφέ-αμάν στην Αθήνα τη δεκαετία του 1880, που λειτουργούσαν με μουσικούς από τη Μικρά Ασία, συναγωνίζονταν σε αίγλη την ιταλική και γαλλική μουσική των καφέ-σαντάν και έβρισκαν απήχηση τόσο σε κοινό λαϊκής προέλευσης όσο και στους λόγιους της εποχής. Βλ. σχετικά Χατζηπανταζής (1986).

<sup>3</sup> Για την αναβίωση αρχαίων δραμάτων στην Ελλάδα του δεύτερου μισού του 19ου αιώνα και το αδιάλειπτο ενδιαφέρον της Δύσης γι' αυτά βλ. Μαυρολέων (2016) 57-60.

<sup>4</sup> Για τη μεταφραστική έκρηξη του 19ου αιώνα, την αμφίσημη στάση των λογίων και τη μετάφραση ως καταλύτη της δημιουργίας εθνικής φιλολογίας σε συνάρτηση με τον Οικονομίο μεταφραστικό αγώνα βλ. Κασίνης (2006) 152-159. Για τις προκλήσεις των μεταφραστικών διαγωνισμών (1870-1880) και «τις εθνοφειλές εκδοχές ετερότητας» που προάγουν οι φορείς βλ. Μητσού (2016) 189.

<sup>5</sup> Σχετικά με την αναζήτηση του εθνικού χαρακτήρα τόσο στην ιστοριογραφία και τη φιλοσοφία όσο και στο θέατρο στον 19ο αιώνα, που χαρακτηρίζεται ως «γοητευτικά μεταβαλλόμενος» βλ. Ταμπάκη (2005) 25-26.

<sup>6</sup> Για την πρωτοκαθεδρία της γαλλικής γλώσσας στους λόγιους κύκλους της Αθήνας, την υποχρεωτική εκμάθησή της από τις κόρες των καλών οικογενειών, που, μαζί με το πιάνο τα θεωρούσαν αμφότερα απαραίτητα εφόδια μιας καλής συζύγου, καθώς και την

δεύτερο μισό του 19ου αιώνα προσδιορίζονται πολιτισμικά ως μητρόπολη η πρώτη και ως περιφέρεια η δεύτερη<sup>7</sup> θα ιχνηλατήσουμε την παρουσία του γαλλικού θεάτρου στον ελληνικό περιοδικό Τύπο της προτελευταίας δεκαετίας του 19ου αιώνα, εκλαμβάνοντάς την όχι απλώς ως ετερότητα αλλά ως πολιτισμική διαμεσολάβηση και σύνθετη πολιτισμική μεταφορά<sup>8</sup> (βλ. μεταφράσματα θεατρικών έργων αλλά και άλλα πολυειδή τεκμήρια)· ένα *transfert* που ενέχει μια δυναμική ανασηματοδότησης του εκάστοτε τεκμηρίου και συγχρόνως την εγγραφή του σε ένα μη ομοιογενές, μεταβαλλόμενο ιστορικά και πολιτισμικά περιβάλλον.

Με δεδομένο ότι οι δημοσιευμένες στον περιοδικό Τύπο αναγραφές σχετικά με το γαλλικό θέατρο δεν έχουν συστηματικά αξιοποιηθεί μέχρι σήμερα και η παρούσα προσπάθεια αποδελτίωσης αποτελεί μία από τις πρώτες συμβολές στην ειδολογική καταγραφή της σημαίνουσας αυτής πολιτισμικής μεταφοράς, επιλέγουμε τη δεκαετία 1881–1890 επειδή: α) είναι η περίοδος ανάκαμψης και εθνικής ανάτασης των υποσχόμενων εκσυγχρονισμών του Χαρίλαου Τρικούπη, μια «περίοδος ανόδου και ορμής», που συνδέεται με την ελληνική αστική πραγματικότητα και τις «ρεαλιστικές αξιώσεις του σήμερα»<sup>9</sup> και δίνει ώθηση στον αθηναϊκό Τύπο – η στιγμή της επικαιρότητας και της πληροφόρησης· β) ο αθηναϊκός θεατρικός χώρος δέχεται ολοένα και περισσότερους γαλλόφωνους θιάσους και συγχρόνως το ρεπερτόριο των μουλουκιών εμπλουτίζεται δυναμικά με γαλλικά έργα σε μετάφραση<sup>10</sup> γ) μετά τη δημοσίευση της *Νανάς* του Ζολά και τους διαγωνισμούς του Άγγελου Βλάχου, η δεκαετία 1881–1890 σηματοδοτεί την εξέλιξη του ελληνικού ρεαλισμού, δηλώνοντας ενδεχομένως το τέλος εποχής του ρομαντισμού και των πατριωτικών και όψιμων ρομαντικών δραμάτων.

Έχοντας εξαιρέσει τις –πλούσιες κατά τα άλλα– αναγραφές σε μουσικά δράματα, κωμικά μελοδράματα και θεατρικές ειδήσεις για το λυρικό θέατρο, περιορίσαμε την αναζήτηση τεκμηρίων για το γαλλικό θέατρο σε περιοδικά του αθηναϊκού Τύπου και χρησιμοποιήσαμε τις ψηφιοποιημένες

---

ένταξή της γαλλικής στο εκπαιδευτικό σύστημα της ελευθερωμένης Ελλάδας – στοιχεία που καταδεικνύουν την ολοφάνερη προτίμηση των Ελλήνων για τον γαλλικό πολιτισμό, βλ. σχετικά Pronata (2011) 288-292. Για τη διαπιστευμένη γαλλομανία των Ελλήνων μεταφραστών αλλά και των αναγνωστών ήδη από τα μέσα του 19ου αιώνα τόσο στον ελλαδικό χώρο όσο και στον υπόλοιπο ελληνισμό βλ. Παπαλεοντίου (1998) 17-20· για την κυρίαρχη θέση των μεταφράσεων γαλλικών έργων βλ. Κασίνης (2006). Η «γαλλομανία» των Ελλήνων λογίων και η εξοικείωσή τους με τη γαλλική γλώσσα τεκμαίρεται και από την άμεση, αδιαμεσολάβητη ενημέρωση που έχουν για τα πολιτισμικά τεκταινόμενα της Γαλλίας μέσω της ανάγνωσης του γαλλικού περιοδικού και ημερήσιου Τύπου, βλ. σχετικά Roussel (2003) 132.

<sup>7</sup> Χαρακτηριστική η φράση του Γρ. Ξενοπούλου, διατυπωμένη στη διάλεξή του το βράδυ της παράστασης των *Βρυκολάκων* του Ίφεν: «Φιλολογικώς αποτελούμεν μίαν επαρχίαν της Γαλλίας», βλ. *Εστία* (1894).

<sup>8</sup> Βλ. σχετικά Espagne (2013) 1-7.

<sup>9</sup> Βλ. Μουλλάς (1993) 86-87. Σχετικά με την αστικοποίηση, το αστικό εγγράμματο κοινό και την κυκλοφορία των εντύπων βλ. Πολίτης (2017) 331.

<sup>10</sup> Βλ. σχετικά Πούχνηρ (1999) 82, 109.

βάσεις «Κοσμόπολις»<sup>11</sup> και «Πλειάς»,<sup>12</sup> το αρχείο του ΕΛΙΑ<sup>13</sup> καθώς και αποδελτιωμένο υλικό από το προσωπικό αρχείο της κας Χρυσοθέμιδος Σταματοπούλου-Βασιλάκου.<sup>14</sup>

Από το *corpus* των περιοδικών τής υπό εξέταση δεκαετίας αποδελτιώθηκαν συνολικά επτά (βλ. Παράρτημα Ι) και σε αυτά ανήκουν: α) οικογενειακά περιοδικά, ενταγμένα στην παράδοση του ετήσιου φιλολογικού ημερολογίου (*Ποικίλη Στοά*), β) ακραιφνώς φιλολογικά περιοδικά όπως ο *Παρνασσός*, η *Εβδομάς* και η *Εστία* με αδιάλειπτη, επί σειρά ετών εκδοτική παρουσία, γ) βραχύβια περιοδικά ποικίλης ύλης όπως το *Αττικόν Μουσείον* και η *Ακρόπολις Φιλολογική* και δ) η εφημερίδα των *Νέων Αθηναϊς*. Αξίζει να σημειωθεί ότι τα τέσσερα από αυτά (*Αττικόν Μουσείον*, *Εβδομάς*, *Ακρόπολις Φιλολογική*, *Ποικίλη Στοά*) πρωτοεμφανίζονται στη δεκαετία 1881–1890, ενώ η *Εστία*<sup>15</sup> – σημαντικό περιοδικό της εποχής και το μακροβιότερο όλων–, ο *Παρνασσός* και η *Αθηναϊς* αποδελτιώθηκαν από το 1881 και μετά, για λόγους συγκεκριμένης χρονικής οριοθέτησης της έρευνας, μολοντί εμφανίζονται ήδη από την προηγούμενη δεκαετία. Τα επτά αυτά περιοδικά δεν καλύπτουν ασφαλώς το σύνολο του ελληνόφωνου περιοδικού Τύπου της δεκαετίας 1881–90, αλλά αποτελούν ικανό και αντιπροσωπευτικό δείγμα της παρουσίας του γαλλικού θεάτρου στην αστικοποιημένη πλέον Αθήνα της εποχής.

Εντοπίστηκαν 115 συνολικά τεκμήρια, από τα οποία όμως τη μερίδα του λέοντος κατέχει το περιοδικό *Εβδομάς* (48 ευρήματα : εκδοτική παρουσία επτά ετών) και ακολουθούν η *Εστία* (36 τεκμήρια : 9 έτη), ο *Παρνασσός* (13 : 9 έτη) και η *Ποικίλη Στοά* (6 : 8 έτη). Το *Αττικόν Μουσείον* εμφανίζει 7 τεκμήρια σε 4 χρόνια, ενώ η βραχύβια *Ακρόπολις* 4 και η *Αθηναϊς* μόλις 1.

Τα διαφορετικής έκτασης και είδους τεκμήρια μπορούν να χωριστούν, σύμφωνα με μια πρώτη, προφανή κατηγοριοποίηση, σε ποικίλης θεματικής μονάδες και σε θεατρικά έργα,<sup>16</sup> που εμφανίζονται είτε αυτοτελώς είτε σε συνέχειες είτε αποσπασματικά, με επιλογή ορισμένων σκηνών. Παρατηρούμε έτσι ότι τα δευτερογενή κείμενα ποικίλης θεματικής είναι παραπάνω από τετραπλάσια των μεταφρασμένων έργων (94 : 21), γεγονός που επιβεβαιώνει τον διαμεσολαβητικό ρόλο του περιοδικού Τύπου, βασικού πυλώνα συσπείρωσης της διανοήσης,<sup>17</sup> στη μετακένωση ιδεών και πληροφοριών για τα θεατρικά τεκταινόμενα στη Γαλλία.

<sup>11</sup> <http://kosmopolis.lis.upatras.gr/>

<sup>12</sup> <http://pleias.lis.upatras.gr/>

<sup>13</sup> <http://www.elia.org.gr/>

<sup>14</sup> Το εν λόγω αποδελτιωμένο υλικό μάς το παραχώρησε ευγενώς η καθηγήτρια Θεατρολογίας κα Βασιλάκου και την ευχαριστούμε θερμά γι' αυτό.

<sup>15</sup> Μετονομάζεται σε *Εστία εικονογραφημένη* από το 1890 και μετά.

<sup>16</sup> Στην κατηγορία αυτή συμπεριλάβαμε και τους προλόγους που έχουν γραφτεί από τον μεταφραστή του έργου εκλαμβάνοντάς τους ως περικειμενικά στοιχεία και ενιαίο τεκμήριο.

<sup>17</sup> Πολίτης (2006) 147-148.

### Θεατρικά έργα

Η μετάφραση συνδέεται άμεσα με την αναγκαία άσκηση για την πρωτότυπη δημιουργία και συνεπαγωγικά με την ανάδυση νέων θεατρικών ειδών ή νέων τάσεων και γι' αυτό θα μας απασχολήσει η ταυτοποίησή τους σε σχέση με το πρωτότυπο, ο χρόνος εμφάνισής τους στον ελληνικό περιοδικό Τύπο σε σχέση με τη χώρα-πηγή και το είδος του έργου που μεταφράζεται.

Τα εντοπισμένα 21 τεκμήρια αφορούν 19 έργα (βλ. Παράρτημα II), δεδομένου ότι δύο έργα του Ουγκώ (*Ο Βασιλεύς διασκεδάζει*, *Ερνάνης*) εμφανίζονται δύο φορές σε δύο διαφορετικά περιοδικά: το πρώτο στον *Παρνασσό* και το *Αττικόν Μουσείον* και το δεύτερο στην *Ποικίλη Στοά* και την *Εστία*. Μολονότι τη δεκαετία του 1880 φαίνεται να αναδύεται μια νέα εποχή και να προβάλλουν πρόσφοροι όροι αλλαγής στην αθηναϊκή αστική πραγματικότητα, ο Ουγκώ εμφανίζεται σε τρία από τα επτά περιοδικά με τέσσερα έργα (*Ερνάνης*, *Ο βασιλιάς διασκεδάζει*, *Ρουϊ Βλας*, *Τορκουεμάδας*),<sup>18</sup> υποδηλώνοντας ότι δεν είναι εύκολο να ξεπεραστεί ο ρομαντισμός εν Ελλάδι και συνεπαγωγικά να απεγκλωβιστούν από την εικόνα του πρωτεργάτη του φιλελληνισμού και του ρομαντικού δράματος οι δύο λόγιοι μεταφραστές του, ο Ευγ. Γ. Ζαλοκώστας και ο Γ. Παράσχος. Οι υπόλοιποι θεατρικοί συγγραφείς ανήκουν στη μετα-ρομαντική εποχή και με την απλή, οικιακή, θα λέγαμε, θεματολογία τους συμβάλλουν στη σταδιακή διαμόρφωση νέων όρων πρόσληψης τόσο του γαλλικού βουλεβάρτου και της ελαφριάς φάρσας όσο και των οικογενειακού χαρακτήρα δραμάτων στην ελληνική θεατρική πραγματικότητα. Αναφερόμαστε στους Ωζιέ, Λαμπίς, Φεγιέ, Μπανβίλ (βλ. Παράρτημα II).

Με βάση τα ειδολογικά κριτήρια κωμωδία/δράμα και μονόπρακτο/πολύπρακτο, παρατηρούμε ότι από τα συνολικά 19 θεατρικά έργα, ρομαντικά και μη, τα δέκα είναι μονόπρακτα (εννιά κωμωδίες και ένα δράμα) και τα εννιά πολύπρακτα (πέντε δράματα: τρεις κωμωδίες). Η αναλογία κωμωδία/δράμα είναι 12 : 6 και η μονόπρακτη κωμωδία υπερέχει κατά πολύ της πολύπρακτης (9 : 4), επιβεβαιώνοντας τη δυναμική ανάδυση του κωμικού είδους,<sup>19</sup> αλλά ενδεχομένως και την προτίμηση των μεταφραστών για σύντομες μεταφραστικές προσπάθειες όπως τα μονόπρακτα. Η σημαίνουσα θέση της κωμωδίας, και διη της μονόπρακτης, είναι ενδεικτική της διεργασίας αλλαγής του αισθητικού θεατρικού κανόνα και της στροφής προς την καθημερινή πραγματικότητα και τον ρεαλισμό. Θα παρουσιάσουμε τα τεκμήρια σε τρεις ενότητες: α) μονόπρακτες κωμωδίες, β) μονόπρακτα δράματα και γ) πολύπρακτα έργα.

Πρώτη χρονολογικά μονόπρακτη κωμωδία είναι *Η μικρά ανεψιά* της γαλλόφωνης Ελβετίδας Berthe Vadier, λογοτεχνικού ψευδώνυμου της Celesti-

<sup>18</sup> Σχετικά με την πρόσληψη του Ουγκώ και την καταγραφή αυτοτελών εκδόσεων των έργων του βλ. Tabaki (1985-86).

<sup>19</sup> Για τη λειτουργικότητα της μονόπρακτης κωμωδίας διασκευασμένης από τα γαλλικά ως «γέμισμα» σε βραδινές παραστάσεις και ως αντίδοτο στις ρομαντικές συγκινήσεις βλ. Πούχγερ (1999) 97· Βάλας (1994) 477· Πολίτης (2017) 319.

ne Benoit, η οποία έχει αποδώσει σε έμμετρη γαλλική μετάφραση την *Αλκηστη* του Ευριπίδη. Δημοσιεύεται το 1882 στο περιοδικό *Αθηναίς*, ακριβώς ένα χρόνο μετά την πρώτη της δημοσίευση στο *Magasin d'éducation et de récréation* (1881) με τον τίτλο *La petite nièce* – το γαλλικό περιοδικό απευθύνεται, όπως και το ελληνικό, σε παιδιά και εφήβους, με αρθρογράφους τον Ιούλιο Βερν, τον Μαλό, τον Δουμά υιό. Ακολουθεί το 1883 στην *Ποικίλη Στοά* η κωμωδία «εκ του γαλλικού μετενεχθείσα εις τα καθ' ημάς πράγματα και ήθη» *Εις τις και μία τις*, η οποία διαδραματίζεται στη Σμύρνη, με εξελληνισμένα τα ονόματα των προσώπων (Παυλάκης και Χαρίκλεια), αγνώστου συγγραφέα, διασκευασμένη από τον Ισίδωρο Σκυλίση.

Το 1884 δημοσιεύεται στο *Αττικόν Μουσείον* –σε δύο συνέχειες– ο *Περιηγητής* του Γάλλου ακαδημαϊκού Οκτάβιου Φεγιέ,<sup>20</sup> που εκδόθηκε την ίδια χρονιά στο Παρίσι από τον οίκο Calman-Lévy στον τόμο *Scènes dialoguées* με τίτλο *Le voyageur*. Το 1886 δημοσιεύεται στο *Εβδομάς* η τελευταία σκηνή από το έργο *Ο Σωκράτης και η γυναίκα του*<sup>21</sup> του Τεοντόρ Μπανβίλ, σε μετάφραση Στέφανου Στεφάνου.<sup>22</sup> Πρόκειται για ιδιαίτερα έντεχνη, έμμετρη, ομοιοκατάληκτη απόδοση του γαλλικού έργου, το οποίο ανέβηκε στις 2 Δεκεμβρίου 1885 στην Comédie Française και εκδόθηκε από τον Calman-Lévy το 1886. Η γλώσσα είναι απλή δημοτική και ιδιαίτερα γλαφυρή· αναφέρουμε ενδεικτικά τους στίχους: «Ήμην άγρια και τρελλή, κακή με δύο λέξεις / χειρότερη του Πύθωνος, γι' αυτό να μου τις βρέξεις. / Πάρε αυτό, είνε χοντρό. Μπρος δόσε μου στην πλάτη / τι το χρειάζομαι αυτό; / Να με κτυπάς, Σωκράτη».<sup>23</sup>

Το 1888 στο *Εβδομάς* ο Αριστοτέλης Κουρτίδης μεταφράζει με τα αρχικά του ονόματός του το μονόπρακτο *Η πρώτη υπηρέτρια* του Charles Monselet, ως επικήδειο αποχαιρετισμό για τον προ δύο εβδομάδων θάνατο του Γάλλου συγγραφέα, τον οποίο χαρακτηρίζει ως την ενσάρκωση του σύγχρονου γαλλικού πνεύματος. Θέμα του έργου τα προβλήματα που ανακύπτουν από την πρόσληψη μιας υπηρέτριας στο σπίτι ενός ζευγαριού. Το 1889 δημοσιεύεται στο *Ακρόπολις Φιλολογική* ο κωμικός μονόλογος *Η σύντομος επιστολή* των René de Cuers και Georges de Bompar με μεταφραστική που υπογράφει με το αταύτιστο αρχικόνυμο Θ.Ν.Φ. Ο Ρενέ ντε Κουέρ είναι δημοσιογράφος της *Figaro* και της *Nouvelle Revue*, το έργο έχει πρωτότυπο τίτλο *Lettre courte*, ανέβηκε στο Théâtre du Vaudeville από την Gabrielle Rejane και εκδόθηκε το 1888. Στο *Ακρόπολις Φιλολογική* δημοσιεύεται το 1888

<sup>20</sup> Ο συγγραφέας είναι γνωστός στο θεατρόφιλο κοινό της Αθήνας. Του ιδίου έχει εκδοθεί αυτοτελώς το 1882 το τετράπρακτο δράμα *Dalila* (1857) σε μετάφραση Ιωάννη Καμπούρογλου στη *Θεατρική Βιβλιοθήκη* της Κωνσταντινούπολης με τίτλο *Δαλιδά*, βλ. Παπαλεοντίου (1998) 34, ενώ ανεβαίνει σε αθηναϊκές παραστάσεις από το 1877: βλ. σχετικά Πούχγκερ (1999) 93, όπου όμως αναφέρεται με τον τίτλο *Dalida*.

<sup>21</sup> Η αθηναϊκή έκδοση του εν λόγω μονόπρακτου έγινε το 1886 και το 1887 η παράσταση στην Πόλη, βλ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου (1996) 467.

<sup>22</sup> Ο Ντελόπουλος ταυτίζει το ψευδώνυμο Στεφάνου Στέφανος με τον Εμμανουήλ Ροΐδη: (2005) 114.

<sup>23</sup> *Εβδομάς* 135 (1886) 465.



το «δραμάτιο», αγνώστου μεταφραστή και σε απλή δημοτική, με τίτλο *Κατά την ώραν του δείπνου* του Eugène Chavette, ψευδώνυμο του E. Vachette και συνεργάτη της *Figaro*. Ο πρωτότυπος τίτλος είναι *L'heure de la soupe*, βρίσκεται στον τόμο *Les petits drames de la vertu*<sup>24</sup> και ανήκει στο είδος του βουλευβάρτου.

Στο περιοδικό *Εβδομάς* δημοσιεύεται το 1889, σε δύο τεύχη, ο *Σαικοπαίριος ερωτευμένος* του δραματουργού και κωμικού ηθοποιού Αλέξανδρου Δουβάλ (1767-1842), μελλοντικού ανταγωνιστή του Ουγκώ στην παρισινή σκηνή των πρώτων δεκαετιών του 19ου αιώνα. Το έργο έχει γραφτεί το 1803, παίχτηκε την 1η Ιανουαρίου 1804 και ο πρωτότυπος τίτλος του είναι *Shakespeare amoureux, ou La pièce à l'étude, comédie en un acte et en prose*. Τέλος, το 1890 δημοσιεύεται στην *Εστία*, σε τρία τεύχη, το αγνώστου συγγραφέα *Φθινοπωρινόν ρόδον*, σε μετάφραση του Δημητρίου Γρ. Καμπούρογλου. Ο πρωτότυπος τίτλος είναι *La rose d'automne* και ανήκει στον Auguste Dorchain, τον οποίο μπορούμε να ταυτίσουμε με ασφάλεια – το μετάφρασμα έχει την ίδια πλοκή με το γαλλικό έργο, ενώ τα ονόματα των τεσσάρων προσώπων έχουν εξελληνιστεί. Το δραματικό μονόπρακτο με τίτλο *Ο κατάσκοπος* του Ερνέστου Δωδέ, μεγαλύτερου αδελφού του Αλφόνσου, δημοσιεύεται στο *Ακρόπολις Φιλολογική* το 1888, είναι σε γλώσσα αρχαιζουσα και όχι αυτοτελής. Θέμα του η αγωνία ενός ζευγαριού για την τύχη του σε ένα σπίτι σε χωριό, όχι μακριά από το πεδίο της μάχης, όπου αντηχούν τα τηλεβόλα.

Από τα εννιά πολύπρακτα έργα παραλείψουμε τα τέσσερα του Ουγκώ, τα οποία έχουν ήδη εντοπιστεί στον περιοδικό Τύπο, δεδομένου ότι ο Γάλλος συγγραφέας έχει αποτελέσει αντικείμενο έρευνας εδώ και αρκετές δεκαετίες.<sup>25</sup> Το τρίπρακτο δράμα *Ιουλία* του Φεγιέ είχε ήδη δημοσιευτεί στην *Πανδώρα*, χωρίς μνεία μεταφραστή και σε γλώσσα αρχαιζουσα το 1869 – την ίδια χρονιά που ανέβηκε στο Théâtre Français. Το 1881 εμφανίζεται εκ νέου ολόκληρο στην *Ποικίλη Στοά*, σε απλή δημοτική και σε μετάφραση του Κωνσταντινουπολίτη Αλέξανδρου Λεονάρδου, ο οποίος το αφιερώνει στην ηθοποιό Σοφία Ταβουλάρη. Το έργο είναι ένα σύγχρονο δράμα, βασισμένο στο τρίγωνο γυναίκα / σύζυγος / εραστής. Στο τέλος της μετάφρασης υπάρχει εκτενής σημείωση με πληροφορίες για 13 μεταφρασμένα δραματικά έργα, τα οποία δώρισε ο Λεονάρδος «εις τους καλλιτέρες των Ελλήνων ηθοποιών»· μνημονεύονται μεταξύ άλλων: *Το ταξίδι του κυρίου Περισσών*, *Μην απατάς ποτέ τη γυναίκα σου* και *Δύο βλάκες* του Labiche, *Ο πωλημένος ευπατρίδης* του Henri Ferrier, που έχει εκδοθεί στη «Θεατρική Βιβλιοθήκη της Κωνσταντινούπολης» (1882–5), *Οι Πειρατές* και *Οι Φυγάδες* του Bourgeois. Η συμβολή του Λεονάρδου στην αναβάθμιση και στην πρόοδο της ελληνικής σκηνής είναι αξιοσημείωτη, αφού από το προαναφερθέν σημείωμα απορρέει ότι εργάστηκε αφιλοκερδώς για τις μεταφράσεις αυτές, με μοναδικό σκοπό την τροφοδότηση του ρεπερτορίου των ελληνικών θιάσων (όπως ο «Μένανδρος») με έργα γαλλικής δραματουργίας.

<sup>24</sup> Πρωτοεκδόθηκε το 1882 από τον εκδοτικό οίκο Flammarion.

<sup>25</sup> Για την αποδελτίωση του έργου του Ουγκώ στον περιοδικό Τύπο βλ. Provatà (1994) και Σταματοπούλου-Βασιλάκου (2006) 370.

Το 1887 δημοσιεύεται σε επτά συνέχειες η τρίπρακτη κωμωδία *Τα πουλάκια* του Λαμπίς, σε μετάφραση του Νικόλαου Πολίτη, ο οποίος κρατά τα γαλλικά ονόματα των προσώπων, αποφεύγοντας κάθε είδους εθνοκεντρικό στοιχείο και προτάσσοντας μάλιστα εκτενή εισαγωγή περί της λαμπρότητας και της υπεροχής των Γάλλων δραματουργών και της πρωτοτυπίας του Γάλλου θεατρικού συγγραφέα. Το έργο ανέβηκε στο Théâtre du Vaudeville την 1η Απριλίου 1862, με τίτλο *Les petits oiseaux*. Ακολουθεί στο *Εβδομάς* του 1888, σε απλή δημοτική, η δίπρακτη κωμωδία *Κώνειον*, με μεταφραστή τον Ισίδωρο Σκυλίση, Πρόκειται για απόσπασμα της πρώτης πράξης από το πρώτο θεατρικό έργο του Emile Augier, που ανέβηκε στο Théâtre Français στις 13 Μαΐου 1844, με τίτλο *La ciguë*. Η αρχαιόθεμη υπόθεση έπαιζε ενδεχομένως σημαντικό ρόλο στη μεταφραστική επιλογή του γαλλοτραφούς Σκυλίση, ο οποίος το μετακένωσε στα ελληνικό Τύπο μετά από 44 χρόνια από την πρώτη του εμφάνιση. Κλείνουμε την ενότητα αυτή με δύο έργα που εντοπίστηκαν στο περιοδικό *Παρνασσός*, το πρώτο το 1888 και το δεύτερο το 1889. Πρόκειται για α) την τετράπρακτη κωμωδία *Το ταξίδι του κυρίου Περισσών* του Λαμπίς, σε μετάφραση του Κεφαλλονίτη αρθρογράφου Μαντζαβίνου, που παρουσιάστηκε στο Théâtre du Gymnase στις 10 Σεπτεμβρίου 1860 και β) το τρίπρακτο δράμα *Η σύζυγος του Κλαυδίου* του Δουμά υιού,<sup>26</sup> σε μετάφραση του διηγηματογράφου Λεωνίδα Κανελλόπουλου, που ανέβηκε στο Παρίσι στις 16 Ιανουαρίου 1873 στο Théâtre du Gymnase. Αμφότερα δημοσιεύονται ολόκληρα, δεν εξελληνίζουν τα γαλλικά ονόματα, ενώ η γλώσσα τους είναι απλή δημοτική.

Κλείνοντας αυτή την ενότητα μπορούμε να πούμε ότι αν η μεταφρασμένη μονόπρακτη κωμωδία εγγράφεται στη θεατρική ζωή της Αθήνας γύρω στα μισά του 19ου αιώνα ως νέο είδος προορισμένο για τη σκηνή και όχι για την ανάγνωση,<sup>27</sup> η δυναμική παρουσία της στα αποδελτιωμένα περιοδικά της δεκαετίας 1881–90 σηματοδοτεί μια πολιτισμικού και αισθητικού χαρακτήρα μετατόπιση, που δεν μπορεί να εξηγηθεί απλώς από το γεγονός ότι προτιμάται λόγω της μικρής της έκτασης· αφενός καθίσταται φιλολογικό γεγονός, προσφέροντας στους αναγνώστες της απλή τέρψη, απαλλαγμένη από πατριωτικά και διδακτικά προτάγματα, και αφετέρου, με την αμεσότητα της απλής, οικογενειακής θεματικής της, προωθεί αστικές αξίες και διαταράσσει τα λιμνάζοντα νερά του όψιμου ρομαντισμού. Είναι επίσης αξιοσημείωτο ότι όλες οι μονόπρακτες μεταφρασμένες κωμωδίες δημοσιεύονται σχεδόν ταυτόχρονα (το πολύ με διαφορά ενός έτους) με τα πρωτότυπα, γεγονός που υπογραμμίζει την αμεσότητα της πληροφόρησης των μεταφραστών είτε από τον γαλλικό Τύπο είτε από εκδοθέντα στη Γαλλία βιβλία, αλλά και την ετοιμότητα των αθηναϊκών περιοδικών να φιλοξενήσουν σύγχρονα θεατρικά είδη. Αντίθετα, τα πολύπρακτα έργα εμφανίζονται με μεγάλη χρονολογική διαφορά από τα πρωτότυπα γαλλικά· ωστόσο,

<sup>26</sup> Έχει ήδη εντοπιστεί, βλ. Δελβερούδη (1994) 226.

<sup>27</sup> Βλ. Λαδογιάννη (2002) 133-135.



αναδεικνύουν την κωμωδία ηθών με εκπρόσωπο τον Ωζιέ, την κωμωδία πλοκής του Λαμπίς με ψυχαγωγικό χαρακτήρα, καθώς και δράματα με αμιγώς αστική θεματική όπως του Φεγιέ και του Δουμά υιού: όλα προλειαίνουν τη στροφή σε πιο ρεαλιστικά πρότυπα και την απομάκρυνση από τα ρομαντικά δράματα του Ουγκώ.

### *Δευτερογενή θεατρολογικά κείμενα – λοιπά τεκμήρια*

Τα 93 τεκμήρια της παρούσας ενότητας (βλ. Παράρτημα ΙΙΙ) είναι διαφορετικής έκτασης και θεματικής και μπορούν να χωριστούν στις εξής πέντε ενότητες: α) ειδήσεις / πληροφορίες για τη θεατρική ζωή, αναγγελίες παραστάσεων και θεατρικών έργων· β) βιογραφίες<sup>28</sup> και νεκρολογίες<sup>29</sup>· γ) μελέτες, άρθρα, πρόλογοι· δ) κριτικές για ερμηνείες ηθοποιών και παραστάσεις γαλλικών θιάσων στην Ελλάδα και στη Γαλλία· ε) εικονογραφικό υλικό.<sup>30</sup>

Η πρώτη (α) μεγάλη ενότητα των ειδήσεων για τη θεατρική ζωή συγκροτείται αφενός από πληροφορίες για το πρόσφατο ή το εν εξελίξει συγγραφικό έργο Γάλλων δραματουργών, για τις παραστάσεις των έργων τους στο Παρίσι και την παρουσία γαλλικών θιάσων στην Ελλάδα και στη Γαλλία, και αφετέρου από πιο ειδικές πληροφορίες γύρω από συμβάντα και νεωτερισμούς στον χώρο του θεάτρου. Η βασική τάση παραμένει η αδιαμεσολάβητη είδηση, ενταγμένη ως γεγονотικό κείμενο σε εξειδικευμένες στήλες όπως *Φιλολογία*, *Επιστήμη*, *Καλλιτεχνία (Εστία)* ή *Τα νεώτατα των Επιστημών, Γραμμάτων και Καλών Τεχνών (Παρνασσός)* ή *Φιλολογικά, επιστημονικά, Καλλιτεχνικά (Εβδομάς)*. Η *Εστία* και η *Εβδομάς* μοιράζονται τον μεγαλύτερο αριθμό τεκμηρίων, με τη διαφορά όμως ότι η μεν πρώτη αναφέρει γεγονότα που σχετίζονται αποκλειστικά με τη θεατρική δράση στο Παρίσι, ενώ η δεύτερη προσφέρει και πληροφορίες για την άφιξη ανώνυμων γαλλικών θιάσων αλλά και γνωστών Γάλλων ηθοποιών όπως ο Κονσταντ Κοκλέν στην Αθήνα.

Έτσι, στο *Εβδομάς* έχουμε: α) αναγγελίες νέων έργων των Δωδέ (*Ο βορράς και η Μεσημβρία*), Σαρδού (*Ο αιώνας, Θερμιδώρ*), Κοππέ, Αλέξανδρου

<sup>28</sup> Στο είδος αυτό καταχωρίσαμε αφενός βιογραφίες ακραιφνώς θεατρικών συγγραφέων όπως του Ρακίνα και ηθοποιών όπως της Σάρας Μπερνάρ και αφετέρου βιογραφίες ανθρώπων του θεάτρου όπως ο Ιούλιος Κλαρετί, που διετέλεσε διευθυντής της Comédie Française, αλλά και συγγραφέων όπως ο Κοππέ, που έγραψε, εκτός των άλλων, και θεατρικά έργα όπως το μονόπρακτο ο *Διαβάτης*. Βασικό κριτήριό μας αποτέλεσε η αναφορά στο θέατρο είτε ως επαγγελματική δραστηριότητα είτε ως συγγραφικό έργο. Για το είδος της βιογραφίας και την πλήρη χρονολογική αναγραφή βιογραφιών ζένων λογοτεχνών σε 36 έντυπα της περιόδου 1837-1899 βλ. Αθήνη (2016) 125-154.

<sup>29</sup> Βλ. α) Ναταλία Μαρτέλ, γνωστή ως Mme Nathalie, Γαλλίδα ηθοποιός σε κωμωδίες του Μολιέρου, βλ. *Παρνασσός* 4-6 (1885) 394-395· β) Φουρνιέ, «ο αρχηγός των εγκαθήμενων των θεάτρων», ομάδων τις οποίες κατάρτιζε και διηύθυνε για να επευφημούν και να χειροκροτούν στις παραστάσεις, βλ. *Εστία* 4 (1890) 63· γ) Οκτάβιος Φεγιέ, βλ. *Εστία* 52 (1890) 408· δ) Ουγκώ, βλ. *Εβδομάς* 64 (1885) 231-232· ε) Αριστείδης Δαμαλάς, σύζυγος της Σάρας Μπερνάρ, βλ. *Εβδομάς* 39 (1889) 11.

<sup>30</sup> Πρόκειται για «Το νέον δράμα του Ζολά *Germinal*» και τη σύντομη παρουσίασή του ανά εικόνες στο *Ακρόπολις Φιλολογική* 13 (1888) 207. Σχετικά με τον Ζολά και το εν λόγω τεκμήριο βλ. Σπυριδοπούλου (2014) 100-101.

Δουμά (*Η οδός των Θηβών*)· β) ειδήσεις για παραστάσεις γαλλικών έργων με συγκεκριμένη αναφορά στον δραματουργό (Σαρντού, Δωδέ, Μπανβίλ, Κοππέ, Ζολά), στον τίτλο (*Georgette* και *Θερμιδώρ / Σαπφώ* και *Η οδός των Θηβών / Η σύζυγος του Σωκράτη / Δια το στέμμα *Ventre de Paris* και *Renée**) και στο θέατρο που παίχτηκαν ή που επρόκειτο να παιχτούν («Gymnase», «Vaudeville», «Ωδείο», «Γαλλικό Θέατρο», «Γαλλική Κωμωδία»)· γ) αναφορά στην άφιξη του ηθοποιού Κοκλέν<sup>31</sup> και ενός γαλλικού θιάσου 56 ατόμων για παραστάσεις στο Δημοτικό Θέατρο.<sup>32</sup>

Στην *Εστία* βρίσκουμε αναφορές για παραστάσεις έργων του Λουδοβίκου Αλεβύ σε συνεργασία με τον Ερρίκο Μειλάκ, του Λαβεντάν (*Une famille*), του Λεμαίτρ (*Ο βουλευτής Αεβώ*), του Λαρπίς (*Πουλάρια*), του Ερρίκου Μπεκ, του Σαρδού (*Κλεοπάτρα*). Ενίοτε, τα εν λόγω δύο περιοδικά φιλοξενούν τις ίδιες πληροφορίες, τις οποίες παρουσιάζουν πανομοιότυπα (βλ. αναγγελίες για το νέο έργο του Δουμά *Η οδός των Θηβών*, για το *Θερμιδώρ* του Σαρντού και για τη *Βασίλισσα Ιωάννα* του «Έλληνας την καταγωγή Αλεξάνδρου Παρώδη»<sup>33</sup>), υποδηλώνοντας ενδεχομένως τη χρήση των ίδιων πηγών από τον γαλλικό ημερήσιο Τύπο.

Προσφέροντας άμεση ενημέρωση στο αναγνωστικό κοινό του με τα παραπάνω τεκμήρια, ο αθηναϊκός Τύπος επιζητά να συνδεθεί με την ανεπτυγμένη θεατρικά Γαλλία, την οποία προσλαμβάνει ως λανθάνον μοντέλο προς μίμηση. Η τάση αυτή αλληλεπίδρασης με το ξένο και οικειοποίησης της ετερότητας ενισχύεται από ειδήσεις σχετικές με θεατρικούς νεωτερισμούς και νέες θεατρικές πρακτικές στην «πολιτισμική πρωτεύουσα». Η είδηση περί της ύπαρξης παρισινών θεάτρων για την παιδική ηλικία με νευρόσπαστα,<sup>34</sup> μιμικά δρώμενα<sup>35</sup> και πραγματικές ημερήσιες παραστάσεις με παραμύθια μεταφέρει ένα καίριο στοιχείο μιας εξελιγμένης θεατρικής πραγματικότητας και συγχρόνως υποδεικνύει την αναγκαιότητα ψυχαγωγίας των παιδιών – «αντικείμενο αγωγής και παιδείας»<sup>36</sup> και σύνδεσής της με τον διαπαιδαγωγική λειτουργία του θεάτρου.<sup>37</sup> Αξιοσημείωτη είναι η είδηση στη στήλη *Επιστημονικά* της *Εστίας* περί της πρόσφατης εφεύρεσης του «θεατροφώνου», δηλαδή της δυνατότητας ακουστικής και επί πληρωμή παρακολούθησης θεατρικών παραστάσεων από τα δωμάτια των μεγάλων ξενοδοχείων.<sup>38</sup> Σημαινούσα είναι επίσης η λεπτομερής επιστημονική περιγραφή, στο *Αττικόν Μουσείον*, ενός νέου τύπου ανεξάρτητης ηλεκτρικής δάδας στο θέατρο.<sup>39</sup> Εξίσου ενδιαφέρουσα είναι

<sup>31</sup> *Εβδομάς* 45 (1887) 3.

<sup>32</sup> *Εβδομάς* 37 (1889) 12.

<sup>33</sup> *Εβδομάς* 47 (1890) 11 και *Εστία* 47 (1890) 336 («Παράσταση με ιστορικό δράμα του Παρώδη»).

<sup>34</sup> Αναγράφεται σε παρένθεση το γαλλικό *marionettes*.

<sup>35</sup> Αναγράφεται σε παρένθεση το γαλλικό *pantomimes*.

<sup>36</sup> Μουλλάς (1993) 89.

<sup>37</sup> *Εστία* 371 (1883) 88.

<sup>38</sup> *Εστία* 21 (1890) 335.

<sup>39</sup> *Αττικόν Μουσείον* 3 (1890) 24.

η αναγγελία της δημιουργίας ενός θεάτρου κωφαλάλων<sup>40</sup> στην *Εστία*, αλλά και η πληροφορία στο *Εβδομάς* περί της απόφασης του Πλημμελειοδικείου του Παρισιού να επιτρέψει σε ένα μόνο άτομο το σφύριγμα στο θέατρο –σε ένδειξη δυσαρέσκειας για την απόδοση κάποιου ηθοποιού– και να τιμωρεί την εν λόγω πρακτική όταν γίνεται από περισσότερους θεατές.<sup>41</sup>

Από την τρίτη (γ) ενότητα των μελετών και άρθρων ποικίλης θεματικής (*Πώς γράφονται τα δραματικά έργα, Η Γαλλική Ακαδημία και ο Σαρσαί, Η πρώτη παράσταση του Ερνάνη, Ο Ταρτούφος του Μολιέρου*, κ.ά.) σταχυολογούμε δύο τεκμήρια ενδεικτικά της αμφίρροπης στάσης της *Εβδομάδος* απέναντι στο μη εθνικό. Το 1885 δημοσιεύεται στη στήλη *Παρεκβάσεις* το άρθρο «Οι μεταφρασταί των δραμάτων. Τι μας δίδουσι και τι πάσχομεν. Τι μας αρνούνται και τι θέλομεν»,<sup>42</sup> του οποίου θεματική δεν είναι η γλώσσα («Περί της γλώσσης δεν μας μέλει. Οι μεταφραζόμενοι ήρωες ας ομιλώσι την δημώδη ή την καθαρεύουσα»), αλλά η επιλογή των δραμάτων «εκ των ποταμών της ξενικής γραμματολογίας». Τα εν λόγω δράματα προσφέρονται ως «επιδόρπιον» και χαρακτηρίζονται ως «επιζήμιοι αναχρονισμοί των φραγκικών μυθιστοριών».<sup>43</sup> Ο αρθρογράφος υπερασπίζεται την ψυχαγωγική λειτουργία του θεάτρου που στοχεύει στον «ενθουσιασμόν, την συμπάθεια, την φιλανθρωπίαν [...] τον έρωτα και το μειδίαμα και όλους τους τρυφερούς δεσμούς» και επικρίνει τα φρικώδη θεάματα, «την αγχόνην και το δηλητήριον», προσδιορίζοντάς τα ως «τα επτά θανάσιμα αμαρτήματα» και ως «Οθνεία πάθη. Ξένους πόθους. Άγνωστα δηλητήρια!».<sup>44</sup>

Το δεύτερο τεκμήριο αποτυπώνει με τον πιο διαυγή τρόπο την αμφιταλάντευση της αρθρογράφου Αικατερίνης Ζάρκου απέναντι στο ελαφρύ θέατρο του ακαδημαϊκού Λαμπίς και στο νέο είδος της κωμωδίας του.<sup>45</sup> Έτσι, από τη μια ο δραματουργός «δεν είνε ούτε έξοχος συγγραφέας, ούτε ηθικολόγος», η μούσα του «δεν έχει την αξίωση να λύη κοινωνικά ζητήματα» και «αγνοεί [...] τα υψηλά ηθικά συμπεράσματα», και από την άλλη το έργο του, «χωρίς κυρίως ειπείν να είνε φιλολογικόν»,<sup>46</sup> χαρακτηρίζεται από θαυμάσια ευστροφία του πνεύματος και ανεξάντλητη φαντασία. Αυτό, ωστόσο, που κυρίως αναδεικνύεται από το άρθρο είναι η επικριτική αποτίμηση του είδους του «κωμικού δράματος», το οποίο δεν ανήκει ούτε στην τραγωδία ούτε στην κωμωδία, είναι μεικτό, αμφίβολο και αποτελεί «μορφήν καταπτώσεως και

<sup>40</sup> *Εστία* 39 (1890) 207: «Εν Παρισίοις ιδρύεται προσεχώς νέον θέατρο μοναδικόν εις το είδος του, προωρισμένον δια κωφαλάλους. Φωνή δεν θα ακούεται κατά τας παραστάσεις αίτινες θα διεξάγονται δια μιμικής. Ως πρώτον έργο, θ' αναβιβασθή επί της σκηνης το δράμα "Έρωσ και Θάνατος" ποιηθέν υπό κωφαλάλου».

<sup>41</sup> *Εβδομάς* 48 (1887) 8.

<sup>42</sup> *Εβδομάς* 68 (1885) 285-286. Ο αρθρογράφος το υπογράφει με το αρχικώλυμο Ιμδ, πιθανότατα ανήκει στον λογοτέχνη και μετέπειτα διευθυντή του περιοδικού Ιωάννη Δαμβέργη του Μιλτιάδη, μολοντί ο Κυριάκος Ντελόπουλος (2005) αναφέρει μόνο το αρχικώλυμο Ιδμ.

<sup>43</sup> Ο.π. 286.

<sup>44</sup> Ο.π.

<sup>45</sup> *Εβδομάς* 3 (1888) 2-3.

<sup>46</sup> Ο.π.

βαρβαρισμού». <sup>47</sup> Εν ολίγοις, η αρθρογράφος υιοθετεί τον ξεπερασμένο πλέον διαχωρισμό των ειδών της *Ποιητικής* του Αριστοτέλη και του κλασικισμού και χαρακτηρίζει τις ελαφρές κωμωδίες ως υβριδικό είδος, μη αποδεκτό σύμφωνα με τις επιταγές της τέχνης, μιας τέχνης όμως ξεπερασμένης, που δεν ακολουθεί την εξέλιξη των θεατρικών ειδών, αλλά εμμένει σε κανονιστικά μοντέλα του 17ου αιώνα. Ο Λαμπής γίνεται τρόπον τινά αποδεκτός από τη Ζάρκου χάρη στη φαντασία του και κυρίως χάρη στον χαρακτηρισμό του ως «νέου Μολιέρου» από τον Augier, μολονότι η αρθρογράφος επισημαίνει ότι στη Γαλλία έχει εκλείψει «η αυστηρά και αμερόληπτος ομάς των κριτικών εκείνων ων η γνώμη είχε το κύρος αποφάσεως Αρείου Πάγου». <sup>48</sup>

Η τέταρτη (δ) ενότητα της θεατρικής κριτικής αναδύεται αποκλειστικά από το περιοδικό *Εβδομάς* και αποτελείται από α) δύο ισχνά τεκμήρια σχετικά με την πρόσληψη γαλλικών έργων στη Γαλλία και β) πέντε ιδιαίτερα ενδιαφέρουσες αναφορές σε παραστάσεις γαλλικών θιάσων στην Ελλάδα. Συγκεκριμένα, στο πρώτο από τα δύο παραπάνω τεκμήρια, επ' ευκαιρία της μεταθανάτιας έκδοσης (1886) της συλλογής τεσσάρων δραμάτων και πέντε κωμωδιών του Ουγκώ, με τίτλο *Théâtre en liberté*, γίνεται σύντομη αναφορά σε Γάλλο κριτικό, που κρίνει τα έργα δεύτερης τάξης και μη αναπαραστάσιμα. <sup>49</sup> Στο δεύτερο τεκμήριο παρουσιάζεται ετεροχρονισμένα η αρνητική υποδοχή που επεφύλαξε το παρισινό κοινό στο έργο *Ο βασιλιάς των Αματιμπού* του ακαδημαϊκού Λαμπής, όταν παραστάθηκε το 1868 στο Palais Royal· και εξηγείται η αποτυχία του λόγω των μη ηθικών αξιών του περιεχομένου του (βλ. εξεγέρσεις εναντίον της βασιλείας). <sup>50</sup>

Τα πέντε τεκμήρια αφορούν εξ ολοκλήρου το έτος 1887 και σκιαγραφούν απερίφραστα την επίμονη αναζήτηση μιας εθνοκεντρικής θεατρικής στρατηγικής στο *Εβδομάς*, την πρόσδεση σε οικείους και αποδεκτούς αισθητικούς κανόνες και την επακόλουθη απεμπόληση του ξένου στοιχείου ως αρνητικού και επιβλαβούς. Στη στήλη *Έργα και Ημέραι* έχουμε: α) επικριτικό άρθρο για τις παραστάσεις του γαλλικού θιάσου στο θέατρο των «Ολυμπίων» και προσδιορισμό του ρεπερτορίου του με κωμειδύλλια και δράματα ανήθικου περιεχομένου. <sup>51</sup> β) εκ νέου αρνητικό χαρακτηρισμό των εν λόγω παραστάσεων του γαλλικού θιάσου («ερμαφρόδιτος εθιμοταξία, ήτις βασιλεύει εν τοις Ολυμπίοις») και αναφορά στην «ελληνική σκηνή», που «δεν είναι αυτή που επιθυμούμε», εξαιτίας του γεγονότος ότι «σίγουρα ελάχιστα συντελούν στην ανύψωσή της όσοι προτιμούν την γαλλικήν κωμωδίαν». <sup>52</sup> γ) επικριτική κριτική για τα κωμειδύλλια και τα δράματα του γαλλικού θιάσου στο θέατρο «Ολύμπια», αναφορά στην ψυχρή υποδοχή του θιάσου στον Πειραιά και ευχή του αρθρογράφου να συμβεί το ίδιο στην Πάτρα, αλλά και

<sup>47</sup> Ο.π. 2.

<sup>48</sup> Ο.π. 3.

<sup>49</sup> *Εβδομάς* 111 (1886) 179.

<sup>50</sup> *Εβδομάς* 2 (1887) 4.

<sup>51</sup> *Εβδομάς* 23 (1887) 3.

<sup>52</sup> *Εβδομάς* 27 (1887) 4.

προβολή του περιοδικού ως της μόνης μερίδας του Τύπου που αντιστέκεται απέναντι στον εν λόγω θίασο.<sup>53</sup> δ) κριτική στην έλλειψη καλλιτεχνικής διάπλασης του ελληνικού κοινού και αναφορά στην επί 25 χρόνια ανατροφή του με ελαφρύ γαλλικό θέατρο – βασικοί παράγοντες της μη κατανόησης του μεγαλείου του Κοκλέν και αίτιο της μέτριας ανταπόκρισης του κοινού στις δύο παραστάσεις του Γάλλου ηθοποιού στο θέατρο Μπούκουρα.<sup>54</sup> Τέλος, στη στήλη *Αρχαί Ωδίων* γίνεται αναφορά στη «φθοροποιό» επίδραση των κωμειδυλλίων κυρίως στους νέους και στην ανάδειξη του εν λόγω θέματος από τον Τύπο, μετά από τη διαμαρτυρία και της κοινωνίας της Σύρου για τον γαλλικό θίασο.<sup>55</sup>

Συνοψίζοντας, μπορούμε να πούμε ότι ο πολιτισμικός διάλογος μεταξύ Παρισίων και Αθήνας λειτουργεί αντιφατικά και παράγει αντικρουόμενα μηνύματα: εθνωφελείς, παραδειγματικές εκφάνσεις ετερότητας και συγχρόνως καταγγελτική παρουσία του ξένου στοιχείου, το οποίο χαρακτηρίζεται ως ελαφρύ και ανήθικο. Η αναζήτηση της δικής μας εικόνας και των δικών μας οικείων στοιχείων ως επιταγή στην εκλογή μεταφρασμένων θεατρικών έργων συμπορεύεται με την αναζήτηση εθνικού χαρακτήρα και εθνικού θεάτρου, καθ' εικόνα των προγόνων μας που «εγένοντο οι πατέρες της δραματικής».<sup>56</sup> Συνεπώς «παν μη ελληνικό βάρβαρο» σημαίνει μη ηθικό και αμφίβολης φιλολογικής αξίας. Το ψυχαγωγικό θέατρο και το νέο είδος της μονόπρακτης κωμωδίας παρεισφρέει στον περιοδικό Τύπο της εξεταζόμενης δεκαετίας και διαβάζεται από μια κοινωνία ρευστή, μια κοινωνία κατά βάθος συντηρητική, που δεν μεταβολίζει επαρκώς το γαλλικό γίνεσθαι αλλά το παρακολουθεί επιδερμικά και αμήχανα.

### Παράρτημα Ι: ΑΠΟΔΕΛΤΙΩΜΕΝΑ ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ (1881-1890)

Τίτλος	Έναρξη έκδοσης–τέλος έκδοσης	Αποδελτιωμένα έτη
Αττικόν Μουσείον	Φεβρ. 1883-Φεβρ. 1885 10 Ιουνίου 1890-15 Οκτ. 1892	1883-1885, 1890
Εβδομάς	1884-1892	1884-1890
Ακρόπολις Φιλολογική	1888 31 Ιαν. 1888-11 Ιουνίου 1889	1888-89
Αθηναϊς	Ιαν. 1876-Δεκ. 1882	1881-1882
Εστία	4 Ιαν. 1876-1895	1881-1890
Παρνασσός	1877-1895	1881-1890
Ποικίλη Στοά	1881-1887, 1889, 1891-1899	1881-1887, 1889

<sup>53</sup> *Εβδομάς* 30 (1887) 3.

<sup>54</sup> *Εβδομάς* 46 (1887) 3.

<sup>55</sup> *Εβδομάς* 36 (1887) 1.

<sup>56</sup> *Εβδομάς* 68 (1885) 285.

## Παράρτημα II: ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΕΡΓΑ

α/α	Περιοδικό/ έτος	Τίτλος	συγγραφέας	μεταφραστής	είδος
1	Παρνασσός 1883, τχ. 12 1884, τχ. 12	<i>Ο Βασιλεύς διασκεδάζει</i>	Ουγκώ	Ζαλοκώστας	5πρακτη τραγωδία
2	1887, τχ. 5	<i>Ρουί Βλας</i>	Ουγκώ	Ζαλοκώστας	Πολύπρακτο δράμα
3	1888, Οκτ.-Νοέμ., σσ. 69-128	<i>Το ταξίδι του καρίου Περιρυσών</i>	Eugène Labiche - E. Martin	Μαντζαβίνος Ν. Γ.	4πρακτη κωμωδία
4	1889, Απρ.-Μάιος σσ. 385-443	<i>Η σύζυγος του Κλαυδίου</i>	Δουμάς Αλέ- ξανδρος (υιός)	Κανελλόπουλος Λεων. Π.	Τρίπρακτο δράμα
5	Ποικίλη Στοά 1881, έτος Α', σσ. 52-106	<i>Ιουλία</i>	Φεγίε Οκτάβιος	Αλέξανδρος Α. Λεονάρδος	Τρίπρακτο δράμα
6	1883, έτος Γ', σσ. 161-177	<i>Ερνήης</i>	Ουγκώ	Γ. Παράσχος	Πολύπρακτο δράμα
7	1883, έτος Γ', σσ. 182-227	<i>Εις τις και μια τις</i>	άγνωστος	Υπό Σκυλίση	Μονόπρακτη κωμωδία
8	Εστία 1882, τχ. 362	<i>Ερνήης</i>	Ουγκώ	Γ. Παράσχος	Πολύπρακτο δράμα
9	1887 τχ. 605-611	<i>Τα πουλάκια</i>	E. Labi- che&Delacour	Γ. Ν. Πολίτης	Τρίπρακτη κωμωδία
10	1890, τχ. 21, 22, 23	<i>Φθινοπωρινόν ρόδον</i>	Άγνωστος	Δ. Γ. Κ.	Μονόπρακτη κωμωδία
11	Εβδομάς 1886, τχ. 135	<i>Ο Σωκράτης και η σύζυγός του</i>	Banville	Στ. Ι. Στεφάνου	Μονόπρακτη κωμωδία
12	1888, τχ. 24	<i>Η πρώτη υπηρέτρια</i>	Κάρολος Μονσελέ	Α. Κ	Μονόπρακτη κωμωδία
13	1888, τχ. 46	<i>Κώνειον</i>	Emile Augier	Ι. Ισιδωρίδου Σκυλίση	Πολύπρακτη κωμωδία
14	1889, τχ. 32-33	<i>Ο Σαυκαπέρος ερωτευμένος</i>	Αλέξανδρου Δουβάλ	Λαπ	Μονόπρακτος κωμωδία
15	Ακρόπολις Φιλολογική 1888, τχ. 17	<i>Κατά την ώραν του δείπνου</i>	Eugène Chavette	ανώνυμος	Μονόπρακτη κωμωδία
16	1888 τχ. 31, 32	<i>Ο κατάσκοπος</i>	Ερνέστος Δωδέ	ανώνυμος	Μονόπρακτο δράμα

17	1889, τχ. 53	<i>Η σύντομος επιστολή</i>	René de Cuerts G. de Bompert	Θ.Ν. Φ.	Μονόλογος κωμικού περιεχομένου
18	Αττικόν Μουσείον 1883, τχ. 10 1884, τχ. 2	<i>Ο Βασιλεύς διασκεδάζει</i>	Ουγγώ	Ε. Γ. Ζαλοκώ- στας	5πρακτη τραγωδία
19	1883, τχ. 11	<i>Τορκομεμάδας</i>	Ουγγώ	Π. Κ. Αποστολίδης	Πολύπρακτο Δράμα
20	1884, τχ. 7-8	<i>Ο περιηγητής</i>	Οκτ. Φεγιέ	Στρατηγόπουλος	Μονόπρακτος Κωμωδία
21	Αθηναίς 1882, τχ. 14, 15, 16, 17	<i>Η μικρά ανεψιά</i>	Berthe Vadier	Γ. Α. Βαλαβάνης	Μονόπρακτος Κωμωδία

### Παράρτημα III: ΔΕΥΤΕΡΟΓΕΝΗ ΘΕΑΤΡΟΛΟΓΙΚΑ ΚΕΙΜΕΝΑ

#### Ακρόπολις Φιλολογική

α/α	έτος	Αρθρογράφος/ μεταφραστής	Τίτλος/στήλη	Είδος κειμένου
1	1888, έτος Α', τχ. 13 σσ. 207-208	ανώνυμος	Το νέον δράμα του Ζολά <i>Germinal</i>	Αναγγελία

#### Αττικόν Μουσείον

α/α	έτος	Αρθρογράφος / συγγραφέας	Τίτλος/στήλη	Είδος κειμένου
1	1883 τχ. 10, σσ. 146-147	Τιμολέον Ε. Ηλιόπουλος	Βίκτωρος Ουγγώ <i>Ο Βασιλεύς διασκεδάζει</i>	Επιστολή «εν είδει προλόγου»
2	1890 τχ. 3, σ. 24	Ανωνύμως	Επιστημονικά Ηλεκτρική δάς εν τω θεάτρω	Είδηση/πληροφορία
3	1890 τχ. 7, σ. 68	Ανωνύμως	Νεώτερα Επιστημονικά και Καλλιτεχνικά	Αναγγελία Νέας κωμωδίας Α. Δουμά



4	1890 τχ. 11, σ. 115	Ανωνύμως	Νεώτερα Επιστημονικά και Καλλιτεχνικά	Αναγγελία Το νέο έργο Ελεονώρα του Τολέδου προορι- σμένο για την Μπερνάρ
---	---------------------------	----------	--	---

### Παρνασσός

α/α	έτος	Αρθρογράφος/ συγγραφέας	μεταφραστής	τίτλος	Είδος κειμένου
1	1882, τχ. 9, σσ. 691-711	Λεγουβέ Ερνέ- στος	Μ.Π.Α.	<i>Αι δύο Μήδειαι: Αγαμήσεις και σπουδαί θεατρικάί</i>	Άρθρο (Η συναναστροφή του Ε. Λ. με την ηθοποιό Ραχήλ)
2	1883, τχ. 12, σσ. 1008- 1057			<i>Φιλολογικός Σύλλογος Παρνασσός: εργασία συλλόγου</i>	Είδηση (ανάγνωση της μετάφρασης του Ουγκώ από τον Ζαλοκώστα)
3	1883, τχ. 3, Μάρτιος, σσ. 211-222	Λεγουβέ Ερνέ- στος	Δ.Π.Α.	<i>Αγαμήσεις και σπουδαί θεατρικάί: Ο κοινός συνεργάτης</i>	Άρθρο (ο παράγοντας τύχη για τη συγ- γραφή θεατρικών έργων)
4	1884, τχ. 6, 7, 8, σσ. 452-458	Κοκλέν	Παύλος Σ. Οικονόμου	<i>Ο Ταρτούφος του Μολιέρου</i>	Μελέτη (για τον Μολιέρο)
5	1884, τχ. 12, σσ. 731-732	Αργυρόπουλος Τιμολέων		<i>Λογοδοσία περί των εν τω συλλόγω κατά το έτος ΙΘ' γενομένων</i>	Είδηση (αναφορά στην ανάγνωση του Ζαλοκώστα)
6	1885, τχ. 4-5- 6, σ. 395			<i>Τα νεώτατα των επιστημών, Γραμμάτων και Καλών Τεχνών</i>	Αναγγελία (το νέο έργο του Κοππέ <i>Jacobites</i> )
7	1885, τχ. 4-5-6, σσ. 394-395			<i>Τα νεώτατα των επιστημών, Γραμμάτων και Καλών Τεχνών</i>	Νεκρολόγιο (Ναταλία Μαρτέλ)
8	1885, τχ. 4-5-6, σ. 395			<i>Τα νεώτατα των επιστημών, Γραμμάτων και Καλών Τεχνών</i>	Είδηση (περί της ερμηνείας της <i>Marion Delorme</i> )
9	1888 τχ. 12, σσ. 27-33	Αδόλφος Ragot	Ιωακείμ Βαλα- βάνης	<i>Φραγκίσκος Κοππέ</i>	Βιογραφία (εκτενής αναφορά στο έργο <i>ο Διαβάτης</i> )



*Ποικίλη Στοά*

α/α	έτος	Αρθρογράφος	Μτφ.	τίτλος	Είδος κειμένου
1	1883, έτος Γ', σσ. 177-180	Σ.		<i>Σάρρα Βερνάρ</i>	Άρθρο (περί της υποκριτικής τέχνης της ηθοποιού)
2	1883, έτος Γ', σσ. 180-181	Rossignol A. J.		<i>Ανέκδοτον του εν τη Αμερική τελευταίου ταξιδιού της Σάρρας Βερνάρ</i>	Άρθρο (περιγραφή στιγμιό- τυπου στο τελωνείο)
3	1884, έτος Δ', σσ. 364-375	Αικ. Ζάρκου		<i>Ιωάννης Ραχίνας, 1639- 1699</i>	Βιογραφία

*Εστία*

α/α	έτος	Αρθρογράφος	Μτφ.	Τίτλος/στήλη	Είδος κειμένου
1	1882, τχ. 344 σ. 477				Είδηση (για τις θεατρικές επιφυλλίδες)
2	1883, τχ. 371 σ. 88	Λασκαρίδου Λ. Αικ.		<i>Πώς πρέπει να διασκεδάζουν τα παιδιά</i>	Είδηση
3	1883, τχ. 385  σ. 305				Είδηση (για τον Λουδοβίκο Αλεβύ)
4	1885, τχ. 419 σ. 2			<i>Φιλολογία, Επιστήμη, Καλλιτεχνία</i>	Αναγγελία <i>Θεοδώρα</i> , νέο έργο του Σαρντού
5	1885, τχ. 480 σσ. 179-183	Μ. Α. Μ.		<i>Βίκτωρ Ουγκώ: επί τη 83ή επετεώ της γενήσεώς του</i>	Βιογραφία
6	1886, τχ. 535, σ. 208			<i>Θα γείνη ηθοποιός</i>	Πληροφορία Οι μούρες προλέ- γουν τη δόξα της Μπερνάρ
7	1887, τχ. 535 σ. 208			<i>Bernhard Sarah</i>	Άρθρο Περί του ταλέντου της Μπερνάρ
8	1887 τχ. 605 σσ. 492-493	Ανυπόγραφο		<i>Ευγένιος Λαμπίς</i>	Άρθρο Το πρώτο έργο του και αντιδράσεις. Οι κωμωδίες του.

9	1887 τχ. 607-8, σ. 529-532	Α. Ντρεϋφούς		<i>Πώς γράφονται τα δραματικά έργα</i>	Άρθρο (ερωτήσεις) Απαντήσεις των Α. Δουμά, Ωζιέ, Λαμπίς, Γονδινέ, Μπανβίλ, κ.ά.
10	1888, τχ. 642 σσ. 257-259		Μ. Μ.	<i>Ιούλιος Κλαρετή</i>	Βιογραφία
11	1889 τχ. 690, σσ. 277-281	Deschamps,	Δ. Γ. Κ.	<i>Γαλλία και Ανατολή (πρωτοσέλιδο)</i>	Άρθρο Αποσπάσματα ομιλίας με θέμα τη γαλλική επιρροή. Αναφορά στο εν Αθήναις γαλλικό θέατρο
12	1889, τχ. 730, σσ. 405-407	Francisque Sarcey	(Κ.)	<i>Η Γαλλική Ακαδημία και ο Σαρσαί</i>	Άρθρο
13	1890 τχ. 4, σ. 63			<i>Σημειώσεις</i>	Πληροφορία Για την 1η παρά- σταση έργου του Α. Δουμά
14	1890 τχ. 4, σ. 63			<i>Σημειώσεις</i>	Νεκρολογία Για τον Φουρνιέ και την περιουσία του
15	1890 τχ. 11, σ. 176			<i>Θεατρικά</i>	Αναγγελία Η <i>Κλεοπάτρα</i> του Σαρντού
16	1890 τχ. 21, σ. 335			<i>Επιστημονικά</i>	Είδηση Περί του θεατρό- φωνου
17	1890 τχ. 21, σ. 336			<i>Θεατρικά</i>	Αναγγελία Παράσταση κωμω- δίας του Lavedan
18	1890, τχ. 24 (σσ. 380-383), 25 (394-396), 26 (406-410)	X*(Χρήστος Χρηστοβασί- λης)		<i>Η πρώτη παράσταση του Ερνάνη</i>	Άρθρο Αποσπάσματα ( <i>Απομνημονεύματα του Βικτωρος Ουγκώ, συγγραφέντα παρ' ενός μαρτύρου του βίου του</i> )
19	1890, τχ. 27, σ. 16			<i>Θεατρικά</i>	Αναγγελία Η <i>οδός Θηβών</i> του Α. Δουμά
20	1890, τχ. 29, σ. 47			<i>Θεατρικά</i>	Είδηση Παράσταση του Λαμπίς, <i>Τα πουλάκια</i>

21 22 23	1890, τχ. 39, σσ. 207-208			<i>Καλλιτεχνικά Θεατρικά</i>	Είδηση (θέατρο κωφαλάλων) Είδηση ( <i>Ερωτική σελίς</i> του Ζολά) Είδηση (Επιστροφή του Κοκλέν στην Ευρώπη)
24 25	1890 τχ. 40			<i>Φιλολογικά Θεατρικά</i>	Είδηση (παράστα- ση δράματος του Λαμαρτίνου) Πληροφορία (7.536 ηθοποιοί στο Παρίσι)
26	1890 τχ. 42, σσ. 255, 256			<i>Χρονικά Θεατρικά</i>	Αναγγελία Νέο έργο του Σαρντού με τον Κοκλέν
27	1890, τχ. 43, σ. 272			<i>Χρονικά Θεατρικά</i>	Είδηση Παράσταση με έρω του Λεμαίτρ
28	1890, τχ. 44, σ. 288			<i>Χρονικά Θεατρικά</i>	Είδηση <i>Κλεοπάτρα</i> του Σαρντού με την Μπερνάρ
29 30	1890, τχ. 46, σ. 320			<i>Χρονικά Θεατρικά</i>	Είδηση (νέο έργο του Μεγιάκ-παράσταση) Είδηση ( <i>Η Παρισινή</i> του Μπεκ)
31	1890, τχ. 47, σ. 336			<i>Χρονικά Θεατρικά</i>	Είδηση Παράσταση με ιστορικό δράμα του Παρώδη
32	1890, τχ. 51, σ. 399			<i>Χρονικά Φιλολογικά</i>	Είδηση Ο Μπεκ ενάγει τον Σαρσαί για την <i>Παρισινή</i>
33	1890, τχ. 52, σ. 408			<i>Χρονικά Νεκρολογία</i>	Νεκρολογία Οκτ. Φεγιέ

*Εβδομάς*

α/α	έτος	Αρθρογράφος/ μεταφραστής	Τίτλος/στήλη	Είδος κειμένου
1	1884/12 20 Μαΐου, σ. 2		<i>Φιλολογικά, επιστημονικά καλλιτεχνικά</i>	Αναγγελία πεντάπρακτο δράμα του Σαρντού
2	1884/12 20 Μαΐου, σ. 2		<i>Φιλολογικά, επιστημονικά καλλιτεχνικά</i>	Είδηση Παράσταση προς τιμήν του Βερανζέ στο Παρίσι
3	1884/2 11 Μαρτίου, σ. 2		<i>Φιλολογικά, επιστημονικά καλλιτεχνικά</i>	Είδηση Αναφορά στα έσοδα από τη <i>Λουκρητία Βοργία</i>
4	1884/9 29 Απριλίου, σ. 67-70	DaudetAlphonse/ A. P.	<i>Ουγκώ Βίκτωρ</i>	Νέα περί της ζωής του και των θεατρικών του παραστάσεων
5	1885/54 10 Μαρτίου, σ. 117		<i>Φιλολογικά, επιστημονικά καλλιτεχνικά</i>	Είδηση Παράσταση έργου του Κλαρετί <i>Ο πρίγκιπ του ζιά.</i>
6	1885/58 7 Απριλίου, σ. 165		<i>Φιλολογικά, επιστημονικά καλλιτεχνικά</i>	Είδηση <i>Η σύζυγος του Σωκράτους</i> του Θεοδώρου DeBanville.
7	1885/64 9 Ιουνίου, σ.σ. 231-232			Νεκρολογία Για τον Ουγώ (sic!)
8	1885/67 9 Ιουνίου, σ. 273		<i>Φιλολογικά, επιστημονικά καλλιτεχνικά</i>	Είδηση Δύο ανέκδοτα δραματικά έργα του Ουγκώ
9	1885/68 16 Ιουνίου, σ.σ. 285-286	Ιμδ	<i>Παρεμβάσεις</i>	Άρθρο <i>Οι μεταφρασταί των δραμάτων.</i>
10	1885/73 21 Ιουλ., σ. 348		<i>Απαντήσεις άνευ ερωτήσεων: Ανέκδοτον Ουγκώ</i>	Είδηση Περιστατικό μετά τη θυελλώδη παράσταση του <i>Ερνάνη</i> το 1828
11	1885/87 27 Οκτ., σ. 514		<i>Φιλολογικά, επιστημονικά καλλιτεχνικά</i>	Αναγγελία <i>Σαπφώ</i> του Α. Δωδέ
12	1885/95 22 Δεκ., σ. 610		<i>Φιλολογικά, επιστημονικά καλλιτεχνικά</i>	Είδηση <i>Georgette</i> του Sardou <i>Σαπφώ</i> των Daudet και Belot

13	1886/102 9 Φεβρ., σ. 72		<i>Φιλολογική επιθεώρησης</i>	Είδηση Έκδοση έργων του Houssaye
14	1886/104 23 Φεβρ., σ. 95		<i>Φιλολογική επιθεώρησης</i>	Είδηση Παραστάσεις έργων του Ουγκώ
15	1886/109 10 Μαρτίου, σ. 155		<i>Φιλολογικά</i>	Είδηση Έκδοση βιβλίου του Ουγκώ
16	1886/109 10 Μαρτίου, σ. 155		<i>Φιλολογικά</i>	Αναγγελία Νέο έργο του Α. Λωδέ
17	1886/111 13 Απριλίου, σ. 179		<i>Φιλολογικά</i>	Κριτική Για έργα του Ουγκώ
18	1886/128 10 Αυγούστου, σ. 383		<i>Φιλολογικά</i>	Αναγγελία Σύντομα στη σκηνή των «Ολυμπίων» <i>Ο Σωκράτης και η σύζυγός του</i>
19	1887/2 7 Φεβρουα- ρίου, σ. 4		<i>Έργα και Ημέραι</i>	Κριτική Περί του έργου του Labiche <i>Ο βασιλιάς των Αματιμπόν</i>
20	1887/3 14 Φεβρουα- ρίου, σ. 7		<i>Ανάλεκτα</i>	Είδηση 1η παράσταση του νέου δράματος των Ζολά και Busnach <i>Ventre de Paris</i> .
21	1887/3  14 Φεβρουα- ρίου, σ. 7		<i>Ανάλεκτα</i>	Είδηση Για το δράμα του δ' Εννερού
22	1887/7 14 Μαρτίου, σ. 7		<i>Ανάλεκτα</i>	Αναγγελία Νέο έργο του Ζολά
23	1887/7 14 Μαρτίου, σ. 8		<i>Δημόσια Αναγνώσματα</i>	Είδηση <i>Ρουϊ Μπλας</i> στον Παρασσό
24	1887/12 18 Απριλίου, σ. 8		<i>Ανάλεκτα</i>	Αναγγελία Νέο έργο του Σαρδού
25	1887/14 2 Μαΐου, σ. 7		<i>Καλλιτεχνικές εσπερίδες</i>	Είδηση Μικρή γαλλική κωμωδία με κα Ρηγάδη και κα Ρίζου.

26	1887/23 4 Ιουλίου, σ. 3		<i>Έργα και Ημέραι</i>	Κριτική Γαλλικός θιάσος Στα Ολύμπια
27	1887/27 1 Αυγούστου, σ. 4		<i>Έργα και Ημέραι</i>	Κριτική
28	1887/30 22 Αυγούστου, σ. 3		<i>Έργα και Ημέραι</i>	Κριτική Για τον γαλλικό θιάσο
29	1887/30 22 Αυγούστου, σ. 8		<i>Ανάλεκτα</i>	Άρθρο Συζητήσεις στη Γαλλία για τη γλώσσα της εθνικής δραματουργίας
30	1887/36 3 Οκτωβρίου, σ. 1		<i>Αρχαί Ωδίων</i>	Κριτική για τα κωμειδύλλια
31	1887/45 5 Δεκεμβρίου, σ. 3		<i>Έργα και Ημέραι</i>	Αναγγελία Άφιξη του Κοκλέν
32	1887/46 12 Οκτωβρί- ου, σ. 3		<i>Έργα και Ημέραι</i>	Κριτική Παραστάσεις του Κοκλέν στην Αθήνα
33	1887/48 26 Δεκεμβρί- ου, σ. 8		<i>Ανάλεκτα</i>	Είδηση Το σφύριγμα στο θέατρο
34	1888/3 σσ. 2-3	Αικ. Ζάρκου	<i>Ευγένος Λαμπίς</i>	Άρθρο
35	1888/4 σσ. 2-3			Βιογραφία Ιούλιος Κλαρετή
36	1888/12 19 Μαρτίου, σ. 8	Ε. Εμπειρικού	<i>Καλλιτεχνία</i>	Αναγγελία Μονόπρακτο δράμα με τίτλο Τέταρτον ώρας (τρεις σκηνές διάρκειας πέντε λεπτών η καθεμιά)
37	1888/32 6 Αυγούστου, σσ. 6-8	κ. Dujardin/M.	<i>Ο συριγμός εν τω θεάτρω</i>	Μελέτη Περί συριγμού στην αρχαία Ελλάδα, Ρώμη και Γαλλία.
38	1889/37, σ. 12		<i>Καλλιτεχνία</i>	Αναγγελία Άφιξη γαλλικού θιάσου
39	1889/39, σ. 11		<i>Καλλιτεχνία</i>	Νεκρολογία Κηδεία «του εκ Παρισίων μετακομισθέντος νεκρού Αριστ. Δαμαλά»

40	1889/51, σ. 11		Φιλολογία	Αναγγελία Νέο δραματικό έργο του Φρ. Κοππέ
41	1890/27, σ. 12		Φιλολογία	Αναγγελία Νέο δράμα του Α. Δουμά υιού
42	1890/30, σ. 11		Φιλολογία	Αναγγελία Έργα του «Γαλλικού Θεάτρου»
43	1890/45, σ. 11		Φιλολογία	Αναγγελία Νέο δράμα του Σαρντού
44	1890/47, σ. 11		Φιλολογία	Είδηση Νέο ιστορικό δράμα του Έλληνας την καταγωγή Αλεξάνδρου Παρώδη.

## Βιβλιογραφία

### Ξενόγλωσση

- Espagne, M. (2013): « La notion de transfert culturel » *Revue Sciences/Lettres* 1 [www.rsl.revues.org/219](http://www.rsl.revues.org/219) [20/12/2017].
- Provata, D. (1994): *Victor Hugo en Grèce (1842-1902)*, Ανέκδοτη Διδακτορική Διατριβή, Paris.
- Provata, D. (2011): «Construction identitaire et enseignement du français en Grèce au XIX siècle», *Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα)*, επιμ.: Δημάδης Κ., Αθήνα, 281-292.
- Roussel, L. (2003): «La littérature de la Grèce moderne», *Le naturalisme en Grèce: réception et traductions*, επιμ.: Oktapoda-Lu E., *Cahiers naturalistes* 77, Paris, 205-218.
- Tabaki, A. (1985-1986): «L'impact de l'œuvre et de la pensée de Victor Hugo en Grèce», *Folia Neohellenica* VII, 160-177.

### Ελληνόγλωσση

- Αθήνη, Στ. (2016): «Πολιτισμικές μεταφορές στον περιοδικό Τύπο: οι βιογραφίες ξένων λογοτεχνών», στον τόμο *Ελληνικότητα και ετερότητα. Πολιτισμικές*

διαμεσολαβήσεις και εθνικός χαρακτήρας στον 19ο αιώνα, επιμ.: Ταμπάκη Ά.- Πολυκανδριώτη Ουρ., Θεσσαλονίκη, 125-154.

Βάλσας, Μ. (1994): *Το νεοελληνικό θέατρο από το 1453 έως το 1900*, μετ. Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου Χ., Αθήνα.

Δελβερούδη, Ά.-Ελ. (1994): «Βεντετισμός ή έργα με θέση: η ανανέωση του δραματολογίου στην Αθήνα κατά την τελευταία δεκαετία του 19ου αιώνα», στον τόμο *Ζητήματα ιστορίας των νεοελληνικών γραμμάτων. Αφιέρωμα στον Κ. Θ. Δημαρά*, Θεσσαλονίκη, 219-242.

Κασίνης, Κ. (2006): *Βιβλιογραφία των ελληνικών μεταφράσεων της ξένης λογοτεχνίας: ΙΘ΄ - Κ΄ αι.: αυτοτελείς εκδόσεις*, Αθήνα.

Κασίνης, Κ. (2006): «Η μετάφραση ως καταλύτης της δημιουργίας εθνικής φιλολογίας» στον τόμο *Ο ελληνοισμός στον 19ο αιώνα. Ιδεολογικές και αισθητικές αναζητήσεις*, επιμ.: Βουτουρής Π. και Γεωργής Γ., Αθήνα, 150-159.

Λαδογιάννη, Γ. (2002): «Η μεταφρασμένη μονόπρακτη κωμωδία του 19ου αιώνα», *Το ελληνικό Θέατρο από τον 17ο στον 20ό αιώνα*, επιμ.: Βιβιλάκης Ι., Αθήνα, 133-142.

Μαυρολέων, Ά. (2016): «Η αναβίωση του αρχαίου ελληνικού δράματος ως πολιτισμικό επιχείρημα εθνικής ταυτότητας στην Ελλάδα του 19ου αιώνα», *Ελληνικότητα και ετερότητα. Πολιτισμικές διαμεσολαβήσεις και εθνικός χαρακτήρας στον 19ο αιώνα*, επιμ.: Ταμπάκη Ά.-Πολυκανδριώτη Ουρ., Αθήνα, 57-69.

Μητσού, Μ. (2016): «“Εστωσεν ημίν ήρωες του Φιλελληνισμού”: Η πρόσληψη του ξένου ως οικείου στον ελληνικό περιοδικό Τύπο του 19ου αιώνα», *Ελληνικότητα και ετερότητα. Πολιτισμικές διαμεσολαβήσεις και εθνικός χαρακτήρας στον 19ο αιώνα*, επιμ.: Ταμπάκη Ά.-Πολυκανδριώτη Ουρ., Αθήνα, 187-201.

Μουλλάς, Παν. (1993): *Ρήξεις και συνέχειες. Μελέτες για τον 19ο αιώνα*, Αθήνα.

Ντελόπουλος, Κ. (2005): *Νεοελληνικά φιλολογικά ψευδώνυμα*, Αθήνα.

Ξερόπουλος, Γρ. «Οι “Βρυκόλακες”, Διάλεξις γενομένη εν τω θεάτρω των κωμωδιών την εσπέραν της 29ης Οκτωβρίου», *Εστία*, 30-10-1894.

Παπαλεοντίου, Λ. (1998): *Λογοτεχνικές μεταφράσεις του μείζονος ελληνοισμού. Μικρασία-Κύπρος-Αίγυπτος: 1880-1930*, Θεσσαλονίκη.

Πολίτης, Αλ. (2017): *Η ρομαντική λογοτεχνία στο εθνικό κράτος. 1830-1880*, Ηράκλειο.



- Πούχγερ, Β. (1999): *Η πρόσληψη της γαλλικής δραματουργίας στο νεοελληνικό θέατρο (17ος-20ός αιώνας)*, Αθήνα.
- Σπυριδοπούλου, Μ. (2014): «Η πρόσληψη της γαλλικής πεζογραφίας μέσα από τον ελληνικό περιοδικό Τύπο του 19ου αιώνα: η περίπτωση του Εμίλ Ζολά», *Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014)*, επιμ.: Δημάδης Κ., Θεσσαλονίκη, 95-114.
- Σταματοπούλου-Βασιλάκου, Χρ. (1996): *Το ελληνικό θέατρο στην Κωνσταντινούπολη το 19ο αιώνα*, Αθήνα.
- Σταματοπούλου-Βασιλάκου, Χρ. (2006): «Ο Βίκτωρ Ουγκώ στο θέατρο της “καθ’ ημάς” Ανατολής το 19ο αιώνα», *Παράβασις* 7, 369-384.
- Ταμπάκη, Α. (2005): *Το νεοελληνικό θέατρο (18ος-19ος αι.)*. Ερμηνευτικές προσεγγίσεις, Αθήνα.
- Χατζηπανταζής, Θ. (1986): *Της ασιάτιδος μούσης ερασταί... Η ακμή του αθηναϊκού καφέ αμάν στα χρόνια της βασιλείας του Γεωργίου του Α΄*, Αθήνα.

## Περιοδικά

- Αθηναϊς* (1881-1882).
- Ακρόπολις Φιλολογική* (1888-1889).
- Αττικόν Μουσείον* (1883-1885, 1890).
- Εβδομάς* (1884-1890).
- Εστία* (1881-1890).
- Παρνασσός* (1881-1890).
- Ποικίλη Στοά* (1881-1887, 1889).



Ο προσδιορισμός της ‘ιθαγένειας’ στο ελληνικό θέατρο  
της δεκαετίας του ‘70

The determination of “Ithageneia” (=citizenship)  
in the Greek Theatre of the ‘70s

**Γρηγόρης Ιωαννίδης**

Αναπληρωτής Καθηγητής  
Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών  
Τμήμα Θεατρικών Σπουδών

**Grigorios Ioannidis**

Assistant Professor  
National and Kapodistrian University of Athens  
Theatre Department

[grioann@theatre.uoa.gr](mailto:grioann@theatre.uoa.gr)



## **Abstract**

It is generally recognized that the dynamics that were developed during the 70s in Greek theatre had a decisive influence on the formation of the theatre of that era, as well as of the Greek theatre during the whole post-political period that followed.

Perhaps one of the most decisive elements of the era has to do with the wide discussion that took place around critical issues of the identity of the Greek theater and of the determination of its stage character. The term “ithageneia” (=citizenship) was used metaphorically and with emphasis in this critical phase, either as a tool for the analysis of Greek theater by critics, or as an indicator of the formation of repertoire by the Greek theatre groups.

The announcement attempts to examine a part of the large discussion that took place around “ithageneia” in Greek theater. It aims to determine the meaning of the term and to present some characteristic examples of its use by critics and theatrical groups of the decade.

**Λέξεις-κλειδιά:** ιθαγένεια, κριτική, σύγχρονο ελληνικό θέατρο, ρεπερτόριο

**Keywords:** ithageneia, critics, modern Greek theatre, repertoire

Επανερχομαι σε ένα θέμα που απασχολεί επίμονα τις έρευνες τα τελευταία χρόνια και το οποίο σχετίζεται με ένα, κατά την άποψή μου, κεντρικό ζήτημα για την κατανόηση της διαμόρφωσης του σύγχρονου ελληνικού θεάτρου. Στο διάστημα που μου αναλογεί σε αυτό το βήμα, θα προσπαθήσω λοιπόν να εκθέσω ορισμένες υποθέσεις στις οποίες έχω προς το παρόν καταλήξει και οι οποίες αφορούν στην ταυτότητα του ελληνικού θεάτρου και τις αναζητήσεις αυτογνωσίας της ελληνικής σκηνής, όπως αυτές εμφανίζονται στη διάρκεια της Δικτατορίας και στα πρώτα μεταπολιτευτικά χρόνια.

Ας θυμίσω όμως πρώτα πολύ σύντομα, το γενικό σχήμα της υπόθεσης. Η εκ του σύνεγγυς έρευνα του ελληνικού θεάτρου μετά το 1960 αποκαλύπτει πως ορισμένες από τις στερεότυπες αφηγήσεις του έχουν περιορισμένη μονάχα ισχύ. Μια από αυτές, αφορά στην παρουσία του νεανικού θεάτρου και την μάλλον ασθενή σχέση του με τα πρωτοποριακά κινήματα του εξωτερικού. Η μέχρι τώρα, έρευνά μου έχει καταλήξει πως πράγματι, από το '60 και μετά, σχηματίζεται στον ορίζοντα του ελληνικού θεάτρου μια νεανική σκηνή που συντίθεται από ικανά σε αριθμό δυναμικά σχήματα, και η οποία εμπλουτίζεται με ιδέες ανανέωσης της σκηνικής έκφρασης σε συνέχεια, συνάφεια και κατ' αναλογία με τις πιο ενδιαφέρουσες απόπειρες παγκοσμίως. Το αποτέλεσμα αυτής της κίνησης είναι να έχει δημιουργηθεί -ήδη πριν από την Δικτατορία- ένα μέτωπο πρωτοποριακού θεάτρου στο ελληνικό θέατρο, το οποίο α) δεν σχετίζεται με την παραδοσιακή δραματουργική πρωτοπορία που ο Κάρλος Κουν υπηρετεί σταθερά μετά τον πόλεμο, β) εφάπτεται αλλά δεν ταυτίζεται με το θέατρο του παραλόγου (το οποίο και αυτό ας σημειωθεί αναφέρεται συχνότατα από τον Τύπο της εποχής σαν «πρωτοπορία» κληροδοτώντας σε εμάς θεωρητικές συμφύσεις) και γ) φέρει ως αυταξία τη νεότητα, την ανανέωση, συχνά μάλιστα τη ρήξη με το «κατεστημένο» (επίσης μια πολύ ενδιαφέρουσα γλωσσική τυπολογία που αναδύεται στο λεξιλόγιο των θιάσων της εποχής). Έχω μάλιστα προσπαθήσει να δείξω σε παλιότερες εργασίες μου -ελπίζω αρκετά πειστικά- ότι ανεξάρτητα από το ειδικό βάρος ή το κύρος της, η νεανική σκηνή της εποχής, ήταν καλά ενημερωμένη για τις διεθνείς εξελίξεις στο χώρο του θεάτρου: γνωρίζει κι είναι ευαισθητοποιημένη σε θέματα που αφορούσαν αιτήματα για ένα θέατρο που επιτάσσει μια νέα επικοινωνία, θέτει σε ισχύ νέα μέσα έκφρασης, και τοποθετεί τον συγγραφέα και το κείμενο στην άκρη, για χάρη μιας αμεσότερης, ειλικρινέστερης και πολιτικά δραστικότερης επαφής του κοινού με το θεατρικό γεγονός εν γένει.

Για λόγους οικονομίας, θα μου επιτρέψετε να παραπέμψω τις σχετικές πληροφορίες σε παλιότερες εργασίες μου και να αποφύγω εδώ την επανάληψη.<sup>1</sup> Μονάχα να υπενθυμίσω δύο από τις βασικές μου παρατηρήσεις: πρώτον ότι οι συνθήκες της Δικτατορίας όχι μόνο δεν ανέκοψαν αυτό το ρεύμα, αλλά αντίθετα μοιάζει να λειτούργησαν σαν καταλύτης για την

<sup>1</sup> Βλ. ενδεικτικά: Ιωαννίδης, (2014) 395-409· Ιωαννίδης, «Το ελληνικό θέατρο 'της ρήξης'», (2014)· Ιωαννίδης, (2018), 563-576.

ούτως ή άλλως αντιστασιακή ιδεολογία του νεανικού πρωτοποριακού θεάτρου. Εντός της Δικτατορίας, και σε δικό της πείσμα, οι θιάσοι που πειραματίζονται αυξάνουν σε αριθμό -μετά μάλιστα το μέσον της Επταετίας αποκτούν ένα ολοένα και μεγαλύτερο εκτόπισμα στον Τύπο-, και κάποτε μια παρρησία η οποία φέρνει τον ερευνητή, που γνωρίζει το ρίσκο της επιλογής εκείνη την εποχή, σε αμηχανία. Αυτή είναι η πρώτη παρατήρηση.

Η δεύτερη σχετίζεται με τον απολογισμό της προσπάθειας. Όπως προκύπτει, παρά την έντονη και συχνά θορυβώδη παρουσία της, η νεανική πρωτοποριακή σκηνή είχε συνολικά μικρό εκτόπισμα και μικρή συμμετοχή στη διαμόρφωση της εικόνας του ελληνικού θεάτρου τα επόμενα χρόνια. Η φλόγα της η οποία άντεξε στο ψύχος της δικτατορικής λογοκρισίας και ελέγχου, παραδόξως εξασθένησε όταν βγήκε στο ελεύθερο οζυγόνο της Μεταπολίτευσης. Θα έλεγα σωστότερα: διοχετεύτηκε σε άλλες εκδοχές της σκηνικής πράξης συνθέτοντας το τοπίο του ελληνικού θεάτρου που ακολούθησε. Σαν να βρήκε η ελεύθερη σκηνή του θεάτρου με το τέλος της Δικτατορίας ένα νέο στόχο, ένα νέο νόημα στην προσπάθειά της, τόσο σημαντικό μάλιστα ώστε να την κάνει -συντονισμένα- να λησμονήσει τις πρόσφατες αναζητήσεις της και να κινηθεί σε ένα δρόμο νέο.

Θα ήταν πιθανόν δύσκολο να μιλήσουμε για μια νέα «ρήξη», εφόσον οι ίδιοι οι καλλιτέχνες οικειοθελώς προσέρχονται σε αυτό το νέο δρόμο. Ωστόσο στα μάτια του σύγχρονου ερευνητή είναι εμφανής μια κάποια ασυνέχεια, που κάνει, ας πούμε, τον πιο δυναμικό θίασο της εποχής, το «Ελεύθερο Θέατρο», να στρέφεται, μετά το '70, σε έργα όπως η *Στέλλα Βιολάντη*, ή την εξέχουσα μορφή της τότε σκηνικής πρωτοπορίας, τη Μαριέττα Ριάλδη, να ανεβάζει νέους «Έλληνες συγγραφείς» -διαθέτοντας, μάλιστα, έρεισμα ανάμεσά τους, μεγαλύτερο κι από εκείνο ακόμα του Κουν-, ή ακόμη έναν καλλιτέχνη όπως τον Θανάση Παπαγεωργίου της «Στοάς», ο οποίος έχει ξεκινήσει με ξένους συγγραφείς, να επιλέγει κι αυτός τη νεότερη ελληνική δραματουργία για να κτίζει το μεταπολιτευτικό προφίλ του. Γρήγορα, τα αιτήματα της νέας πρωτοπορίας ή λησμονούνται ή υποκαθίστανται από άλλα. Κείμενα που δημοσιεύονται καταμεσής της Δικτατορίας και αναγγέλλουν ρεύματα όπως τον αποδομισμό, το μεταμοντέρνο και το μεταδραματικό θέατρο ακόμη, θα πρέπει να περιμένουν αρκετά χρόνια πριν τεθούν εκ νέου σε εφαρμογή -καθυστερημένα, ωστόσο, πλέον- από το εργαστήριο των θιάσων μας. Ακόμα κι αν δεν είναι αλήθεια πως οι θιάσοί μας χάνουν τον αρχικό πρωτοποριακό οίστρο τους -γεγονός είναι πως δείχνουν να τον διοχετεύουν πλέον σε κάτι διαφορετικό, σε μια άλλη αναζήτηση ή σε μια αναζήτηση άλλου τύπου.

Η αναζήτηση αυτή, ξέρουμε πια, πως έχει στο κέντρο της -ή στο τέρμα της- μια πολύ συγκεκριμένη, ολοένα και περισσότερο κοινόχρηστη έννοια: την έννοια της «θαγένειας». Όπως η «πρωτοπορία» πριν από αυτήν, η «θαγένεια» και η «δραματουργική παράδοση» γίνεται το νέο φετίχ της μεταπολιτευτικής πολιτιστικής επικαιρότητας. Η αναζήτηση των θιάσων συνδέεται μαζί της και την προβάλλει. Το αποτέλεσμα είναι πολύ γρήγορα το ρεπερτόριο να εμπλουτισθεί με ελληνικά θεατρικά έργα τα οποία εντάσσονται

στην απώτερη νεοελληνική παρακαταθήκη και να παρουσιάζονται μέσω αυτής ολόενα και συχνότερα συγγραφείς που παρέμεναν σκηνικά μέχρι τότε εν υπνώσει.<sup>2</sup> Αυτό που, μερικά χρόνια πριν, στις απόπειρες του εικοσάρη τότε απόφοιτου του Εθνικού Σπύρου Α. Ευαγγελάτου, έμοιαζε σαν μια -επαινετή ασφαλώς αλλά περιθωριακή-φιλολογική «κιριοσιτέ», τώρα καταλαμβάνει το κέντρο της ελληνικής σκηνής. Περιέργως, δεν θεωρείται πλέον ζήτημα του Εθνικού Θεάτρου -για το οποίο αυτή η έρευνα στις πηγές θα μπορούσε να θεωρηθεί αναπόσπαστο μέρος του καταστατικού του. Συγγραφείς, όπως, ο Χορτάτσος και ο Φώσκολος, ο Χουρμούζης κι ο Καπετανάκης παραδίνονται στους νέους καλλιτέχνες και τη δική τους οπτική. Διόλου τυχαία είναι η εποχή που ο Κουν αποφασίζει να αφήσει για λίγο στην άκρη τον άξονα του ζένου ρεπερτορίου που τον καθιέρωσε στην πλατιά συνείδηση και να επιστρέφει πίσω, στις δικές του ρίζες, στον Βυζάντιο και στη *Βαβυλωνία* του, όπως και στον Καπετανάκη και στην *Τύχη της Μαρούλας* του (1973-74 – «Θερινό Θέατρο Τέχνης»).

Η κριτική πανηγυρίζει γι' αυτή την εξέλιξη και μάλιστα θεωρεί τον εαυτό της συνυπεύθυνη για τη στροφή. Αξίζει να ακούσουμε τα λόγια ενός εκ των πιο θερμών οπαδών -και όπως θα δείξω στη συνέχεια θεωρητικών εισηγητών- αυτής της στροφής προς την «ιθαγένεια»:

«Δεν ξέρω, αν η φωνή μου έπεισε, ή η ανάγκη ή, η συγκυρία. Είναι γεγονός πως, εδώ και τρία χρόνια, οι απόπειρες πλήθυναν και οι αποδείξεις στην πράξη έπεισαν και η ανταπόκριση του κοινού επιβράβευσε την αναζήτηση. Χουρμούζης, Βυζάντιος, Κορομηλάς, Περεσιάδης, Ξενόπουλος, Επιθεώρηση, Καπετανάκης και Αγ. Βλάχος, και, από κοντά, Καζαντζάκης, Σικελιανός, Ρώτας και Πρεβελάκης δεθήκαν αλυσίδα συνεχής και αδιάσπαστη. Είδη ανόμοια, ετερόκλητα, δάνεια, πρωτόλεια, όμως ενδεικτικά μιας άγρυπνης έγνοιας ενάμιση αιώνα θεατρικής παράδοσης».<sup>3</sup>

Αυτά στα 1977, σαν πρώτος απολογισμός, που θα συνεχιστεί σε ένα άλλο άρθρο, ένα χρόνο μετά: «Δεν μπορεί παρά να αισθάνεται βαθιά ικανοποίηση αυτή εδώ η στήλη, όταν βλέπει να δικαιώνεται ο αγώνας της που άρχισε πριν από επτά χρόνια και πάλευε μονάχη να πείσει ιδιαίτερα τους νέους ανθρώπους του θεάτρου μας, πως, ο μόνος δρόμος που οδηγεί προς τα εμπρός είναι η στροφή προς τα πίσω. Τότε πολλοί, και επώνυμοι, με λοιδορούσαν όταν υποστήριζα πως υπάρχει ελληνική θεατρική παράδοση, υπάρχει τέλος πάντων μια θεατρική γραφή και μια θεατρική τεχνική ελληνική, αποτέλεσμα μιας μείξης ιθαγενών στοιχείων και ευρωπαϊκών επιρροών. Μιλούσα για το *Χάση*, το Χουρμούζη, το κωμειδύλλιο, το δραματικό ειδύλλιο, την επιθεώρηση και τον Ξενόπουλο. Μετά τις πρώτες αντιδράσεις, την άρνηση, την αποστροφή ξεκινήσαμε. Τα τελευταία τέσσερα χρόνια δοκιμάσανε οι νέοι άνθρωποι την επιθεώρηση, δοκιμαστήκανε στην *Γκόλφω*,

<sup>2</sup> Και βέβαια παρουσιάζονται από νέους Έλληνες συγγραφείς πολλά πρωτότυπα έργα με θέμα την (επανα-)θεώρηση της ελληνικότητας. Ρόζη, (2011) 583-595.

<sup>3</sup> Γεωργουσόπουλος, (1977) (για την παράσταση του Αμφι-Θεάτρου *Η Γενοβέφα και το παρελθόν της*).



στο Χουρμούζη (τρεις παραστάσεις σε τρία χρόνια), στην *Τύχη της Μαρούλας*, στα μονόπρακτα του 19ου αιώνα, την υφολογική απόπειρα που παρουσίασε ο Ευαγγελάτος με την *Γενοβέβα* στο *Χάση* 'των Ελεύθερων Καλλιτεχνών', στον Ξερόπουλο (*Ποπολάρος* του ΚΘΒΕ, *Φοιτηταί* στο Εθνικό, *Φύρο του Δεβάντε* στο Θ. Τέχνης). Τώρα ήρθε η σειρά της *Στέλλας Βιολάντη* από το 'Ελεύθερο Θέατρο'. Αν είχε γίνει νωρίτερα αυτή η στροφή θα είχαμε γλυτώσει και από την πλημμυρίδα του Λορκισμού και από τον Πιντερισμό που μας αποπροσανάτλισαν μεταπολεμικά και πρόσφατα».<sup>4</sup>

Ο Κώστας Γεωργουσόπουλος στον οποίο ανήκει ο απολογισμός είναι κατά την άποψή μου ο βασικός θεμελιωτής της «ιθαγένειας» ως βασικού όρου, ποιοτικού συστατικού και αξιολογικού κριτηρίου του μεταπολιτευτικού ελληνικού θεάτρου. Σε αυτόν οφείλεται, όχι μόνο, η θεσμική κατοχύρωση του όρου στο κριτικό λεξιλόγιο, όσο, κυρίως, η χρήση του σαν δείκτη αυθεντικότητας, σημείου γνησιότητας, και, εν τέλει, βασικού κριτηρίου για την αξία ενός ελληνικού έργου ή παράστασης.

Το ζήτημα της «ιθαγένειας» απασχολεί τον κριτικό επίμονα στη διάρκεια της μακρόχρονης θητείας του, και είναι ένας από τους όρους που επανέρχονται με επιμονή στις θεωρήσεις του.<sup>5</sup> Αυτή η διάχυση σε ένα έργο που απλώνεται σε διάστημα πενήντα περίπου χρόνων και σε όλες τις εκφάνσεις της πολιτιστικής ζωής προκαλεί ασφαλώς κάποιο ίλιγγο -ωστόσο νομίζω ότι σε μια συγκεκριμένη κατάθεση του κριτικού η πύκνωση είναι τέτοια που να μας επιτρέπει κάποια συμπεράσματα. Πρόκειται για την εισήγηση του στη διάρκεια του περίφημου πια Συνεδρίου με τίτλο «Ελληνισμός και Ελληνικότητα» που διεξήχθη στα 1981 και έκτοτε εκδίδει τα Πρακτικά του σε αλληπάλληλες εκδόσεις. Θέμα του Συνεδρίου υπήρξε το διακαές ερώτημα τι εστί ελληνισμός και πώς αυτός συνδέεται με την -επινοημένη ή αληθινή- έννοια της «Ελληνικότητας». Το ζήτημα ήταν και τότε επίκαιρο - η Ελλάδα μόλις έχει ενταθεί στην τότε Ε.Ο.Κ.: διόλου τυχαία λοιπόν στο Συνέδριο έλαβαν μέρος μερικοί από τους σημαντικότερους συντελεστές της Μεταπολίτευσης, νομικοί, συνταγματολόγοι, ιστορικοί, μελετητές και επιστήμονες.

Σε αυτό το Συνέδριο ο Κώστας Γεωργουσόπουλος αναλύει τον όρο «ιθαγένεια» με σχετική πληρότητα. Μεταφέρω εδώ τις βασικές θέσεις του: «Η ελληνικότητα είναι μια θεωρητική ταυτότητα, κοντολογίς μια αφηρημένη φόρμα, ένας ιστορικός τύπος... Σε καμιά περίπτωση δεν είναι δυνατό η ελληνικότητα να ταυτιστεί με την ιθαγένεια. Το ένα είναι ταυτότητα, το

<sup>4</sup>Γεωργουσόπουλος, (1978).

<sup>5</sup> Γεωργουσόπουλος, (1971): «Οι νέες μας ομάδες που αντιστρατεύονται στο κατεστημένο θέατρο, που είναι το θέατρο της Ευρώπης του μεσοπολέμου ή του μεταπολέμου, δεν μπορούν να χρησιμοποιούν στον αγώνα τους τα όπλα της σημερινής Ευρώπης, και πρώτα γιατί δεν ξέρουν τον χειρισμό τους. Ύστερα ο δικός μας πόλεμος δεν είναι όμοιος με τον ευρωπαϊκό. Εμείς δεν αποτύχαμε· η όποια αποτυχία μας είναι αντανάκλαση της ευρωπαϊκής δανειοδοτικής πολιτικής των παλαιότερων. Με νέα δάνεια δεν θα εξοφλήσουμε τα πολλά μας χρέη. Η περιουσία του λαού μας έχει μείνει απείραχτη· η προίκά του αφάγωτη».

άλλο διαβατήριο – όσο για την αυτογνωσία, είναι αυτονόητο πώς είναι η συνείδηση πως είσαι μιγάς. Το θέατρο στην Ελλάδα είναι ένας μιγάς, όπως είναι όλη η ελληνική τέχνη, μια ακολουθία, μια σειρά μιγαδικών μορφών. Ο πολιτικός στίχος των Βυζαντινών είναι μιγάς, στον οποίο ακολουθεί ο μιγάς στίχος του Κορνάρου, στον οποίο προστίθεται ο μιγάς δεκαπεντασύλλαβος του Σολωμού και σε κείνον οι μιγάδες της *Φλογέρας του Βασιλιά*, της *Μάνας του Χριστού* του Βάρναλη, του *Ερωτικού Λόγου* του Σεφέρη και της *Αμοργού* του Γκάτσου. Όταν προστίθενται μιγαδικοί αριθμοί, προστίθενται χωριστά τα πραγματικά και χωριστά τα φανταστικά τους στοιχεία. Έτσι θα ονόμαζα παράδοση το άθροισμα των πραγματικών αριθμών και ιθαγένεια τη νομιμοποίηση ως προσθετέου κάθε φανταστικού στοιχείου....

Η αποτυχία ήταν κραυγαλέα στις θεατρικές δοκιμές, που ξεκίνησαν με κριτήριο την ελληνικότητα, π.χ. οι τραγωδίες του Ποριώτη, του Καζαντζάκη και του Σικελιανού. Τα συμπεράσματα είναι τρομακτικό και αποφασιστικό. Το ζολαδικό *Φυντανάκι* και ο ναπολιτάνος *Χάσης* έλαβαν την ελληνική ιθαγένεια, ενώ απορρίφθηκαν ως ξένα και ανοίκεια ο *Καποδίστριας* του Καζαντζάκη και η *Σίβυλλα* του Σικελιανού....

Θέατρο δεν είναι οι ιδέες – θέατρο είναι η μίμηση πράξεως σπουδαίας ή φαύλης και η πράξη είναι δράση με ήθος – ήθος πάλι είναι διαμονή, ενδιαίτημα και, κατ' ακολουθία, τρόπος ζωής. Η πράξη [που] μιμείται τον τρόπο ζωής ενός συγκεκριμένου λαού σε ορισμένο χρόνο, που εξηγεί και φανερώνει με ευανάγνωστες μορφές τις ανάγκες του καιρού, είναι ιθαγενές θέατρο. Η ελληνικότητα για το Θέατρό μας ήταν μια φενάκη. Οι αναφομοίωτες μορφές, που δεν εντάχτηκαν, ήταν μια φενάκη. Το ιθαγενές θέατρο ήταν νόμιμο, γιατί ήταν εύκρατο... Όσοι ταύτισαν την ελληνικότητα με την ιθαγένεια, υποχρεώθηκαν νωρίς να παραδεχθούν τα σολωμικά διώνυμα: εθνικό-αληθινό. Και μεικτό-νόμιμο».<sup>6</sup>

Η «ιθαγένεια» επομένως κουβαλάει έναν ερμηνευτικό κώδικα της ιστορίας του θεάτρου (αν όχι και ολόκληρης της νεοελληνικής τέχνης), κώδικα που ερμηνεύει εσωτερικά την πρόσληψη ενός έργου, τη λαϊκότητά του, την επαφή του με το κοινό ή με το λαό. Προφανώς όταν ένα έργο διαθέτει αυτή την «ιθαγένεια» έχει μαζί και μια εκλεκτική συγγένεια με τις βαθύτερες ανάγκες ή αισθητικές απαιτήσεις ενός λαού, κάποιο λορικό «ντουέντε» που χαρίζει στο έργο τέχνης την ικανότητα της βαθιάς και πλατιάς συγκίνησης. Και αντιστρόφως, κοιτώντας σε εκείνα τα έργα που στο πέρασμα των χρόνων κράτησαν μια βαθιά και πλατιά σχέση με τον ελληνικό λαό, μπορούμε να διακρίνουμε εγγενή στοιχεία που συνθέτουν μια «ιθαγένεια».

Αυτή η πολύ γενική περιγραφή δεν κάνει ασφαλώς στην πράξη τα πράγματα ευκολότερα, ούτε μας βοηθάει στο να κατανοήσουμε τι ακριβώς σημαίνει «ιθαγένεια», και κυρίως γιατί μια ολόκληρη γενιά καλλιτεχνών και συγγραφέων επιλέγει να ακολουθήσει, λίγο πολύ, ταυτόχρονα, την οδό αυτή κατά την συγκεκριμένη περίοδο. Για να βρούμε απαντήσεις σε αυτά τα ερωτήματα

<sup>6</sup> Γεωργουσόπουλος, (2009) 205-209 · Δεληγιάννης, (2018) 547-558.

πρέπει να προχωρήσουμε βαθύτερα.

Η έρευνα μας οδηγεί αναμφίβολα πίσω, στη γενιά του '30 και στη δική της διαπραγμάτευση του ζητήματος της «Ελληνικότητας». Θυμίζω ότι ο Δημήτρης Τζιόβας αναλύει τη σχέση της γενιάς του '30 με την ελληνικότητα πάνω σε καθορισμένους άξονες. Συγκεκριμένα τα «βασικά σχήματα με τα οποία οι Έλληνες άνθρωποι των γραμμάτων είδαν το ελληνικό παρελθόν» είναι τέσσερα: α) το συμβολικό ή αρχαιολογικό σχήμα που προϋποθέτει τη διάσταση ανάμεσα στο κλασικό παρελθόν και το παρόν, και προτείνει τη γεφύρωση μέσω της διαδικασίας αποκάθαρσης του παρόντος. β) το «οργανικό ή ρομαντικό» σχήμα που θεωρεί το παρελθόν ως ζωντανό παρόν «με την έννοια ότι ίχνη του παρελθόντος μπορούν να ανιχνευθούν σε νεότερα πολιτισμικά φαινόμενα», γ) το «αισθητικό ή μοντερνιστικό» σχήμα, που συνάδει με το αμέσως προηγούμενο, προτείνει όμως στη θέση του μια αισθητική ή μεταφορική σχέση παρελθόντος και παρόντος. Και τέλος, δ) τον «ειρωνικό (με την ρητορική σημασία του όρου), κριτικό ή και μεταμοντερνιστικό σχήμα στο οποίο δεν αναζητείται η καθαρότητα ή η λαϊκή αυθεντικότητα και στο οποίο υποχωρεί η μνημειακότητα στη θεώρηση του παρελθόντος.<sup>7</sup>

Η θέση του Γεωργουσόπουλου στηρίζεται ασφαλώς πάνω στον τρίτο άξονα, και σε αρκετά σημεία φέρνει στο νου τον «ελληνικό ελληνισμό» του Γιώργου Σεφέρη, σε αντιδιαστολή με τον «ευρωπαϊκό ελληνισμό» που ο ποιητής ένιωσε τότε ότι σκίαζε και ασφυκτικά κηδεμόνευε τον σύγχρονο ελληνικό πολιτισμό.<sup>8</sup> Το ζητούμενο για τη γενιά του '30 υπήρξε μια σύγχρονη ελληνική τέχνη που θα στηριζόταν πρώτα από όλα στην επανεκτίμηση της τριγωνικής σχέσης Ευρώπη – ελληνικός πολιτισμός- νεοελληνική παράδοση, και η οποία θα προήγαγε την αυτοεκτίμηση και την αυτογνωσία. Αυτή η σχέση δεν θα ήταν διόλου εσωστρεφής, ούτε και συμπλεγματική απέναντι στις κατακτήσεις των άλλων εθνών.

Αν αυτά τα σημεία είναι ορθά, η θέση του Γεωργουσόπουλου για την «ιθαγένεια» δεν αποτελεί μόνο μια απλή επαναδιατύπωση με άλλες λέξεις. Η εισαγωγή της ιθαγένειας δίνει μια νέα οπτική κατά την επανεξέταση του παράγοντα της «ελληνικότητας» στο ελληνικό έργο τέχνης. Καταρχήν καταργεί ριζικά το θέμα της αυθεντικότητας, με το να διαγράφει το κριτήριο της ελληνικής ρίζας. Αυτό που έχει πλέον σημασία είναι η εσωτερική συνάφεια του έργου τέχνης με τον ψυχικό πλούτο του λαού, η αμεσότητα της επικοινωνίας, όπως και η ποιότητα της σχέσης τους. Ένα έργο μπορεί

<sup>7</sup> Τζιόβας, (1989), 6-7. Αναλυτικότερα στο βιβλίο του ίδιου: Τζιόβας, (2006), 31-39.

<sup>8</sup> Σεφέρης-Τσάτσος, (1975), 12-13. Βλ. και: «Για τον Γιώργο, η 'ελληνικότητα' είναι μια έννοια αφηρημένη, τεχνητή, η οποία μπορεί να έχει και ολέθριες συνέπειες: κάθε φορά που χρησιμοποιεί τον όρο, τον βάζει πάντα σε εισαγωγικά, υπαρκτά ή εννοούμενα... Σε αντίθεση με τον μακρύ πέρασμα του χρόνου: δηλώνει το σύνολο του ελληνικού λαού, είτε σε κάποια συγκεκριμένη περίοδο, είτε καθ' όλη τη διάρκεια της ιστορίας του. Κατ' επέκταση, μπορεί να δηλώνει ευρύτερα τον ελληνικό πολιτισμό, ή την παιδεία του λαού αυτού: πάντοτε, ωστόσο, η έννοια 'ελληνισμός' δηλώνει το συλλογικό όλον και ουδέποτε μια αφηρημένη ιδιότητα», Μπήτον, (2003), 256-257.

να έχει φτιαχτεί με τα μέτρα της «ελληνικότητας», κι όμως να παραμένει απόμακρο και ξένο – αντίθετα μπορεί να προέρχεται από ξένους παράγοντες κι όμως μέσω περίπλοκων διαδικασιών να έχει ενσωματωθεί και να εκφράζει τη γνήσια λαϊκή έκφραση. Με τα λόγια του Γεωργουσόπουλου η ιθαγένεια βρίσκεται στα «σολωμικά διώνυμα: εθνικό-αληθές και μεικτό-νόμιμο».

Αναζητώντας επομένως την ιθαγένεια δεν αναζητούμε την εθνική καθαρότητα ή προέλευση ενός έργου, αλλά την εσωτερική ποιότητά του, μια δυναμική σχέση του με την εποχή που το πρωτοδημιούργησε όσο και με την λαϊκή ιδιοσυγκρασία που το υποδέχτηκε. Ανάμεσα στο δίλημμα ή («φευτοδίλημμα όπως καταγγέλλουν αρκετοί από τους συμμετέχοντες στο Συνέδριο) ελληνικότητα και ελληνισμός, η ιθαγένεια είναι μια τρίτη θέση, κοντινή στις θέσεις της γενιάς του '30 και ωστόσο αρκετά εργαλειακή, ώστε να μπορεί να εφαρμοσθεί στο χώρο της κριτικής για την εξέταση παραγόντων της θεατρικής πράξης που ανήκουν στον ρευστό χώρο της πρόσληψης ενός έργου, της λαϊκής επιτυχίας του, του δραματουργικού τρόπου του, της υποκριτικής κ.ά.

Γι' αυτό ο Γεωργουσόπουλος χαιρετά την πρόταση του Ευαγγελάτου με τον *Ερωτόκριτο* ως παραπέρα εφαρμογή και αξίωση αυτής της θέσης περί ιθαγένειας:

«Ο Σπύρος Ευαγγελάτος εφόρμησε πριν από δέκα τρία χρόνια, μειράκιο, στο θέατρό μας με τη 'Νεοελληνική του Σκηνή' κι αμέσως έδωσε το στίγμα του. *Φορτουνάτος, Μαρία Δοξαπατρή, Χάσης...* Στην πρώτη προσωπική θεατρική του δουλειά, επιστρέφει ξανά στις ρίζες, απ' όπου ξεκίνησε και η προσφορά είναι πολυσήμαντη. Σε μια εποχή γενικής σύγχυσης, η επιστροφή στον *Ερωτόκριτο*, είναι στροφή προς τη μέσα Ελλάδα, είναι η επανασύνδεση με ένα γλωσσικό ήθος και ένα ήθος ζωής, μια επιβεβαίωση της ταυτότητάς μας, μια κατάφαση στη γνησιότητα, στην ιθαγένεια του άρτου και του οίνου μας. Είναι κοινωνία ψυχών. Έπρεπε να το ζαναδούμε πάλι πάνω στη σκηνή για να συνειδητοποιήσουμε, για άλλη μια φορά, πόσο το θεμελιώδες αυτό κείμενο αναπνέει με το ρυθμό με τον οποίο ζαναγεννιέται 'η φύση των πραγμάτων'». <sup>9</sup>

Μια τέτοια θέση μοιάζει ίσως σήμερα για τους περισσότερους από εμάς αυτονόητη, αλλά δεν ήταν πάντα έτσι. Ίσως μεγαλύτερη εντύπωση από την θετική αποτίμηση των προσπαθειών του Ευαγγελάτου για την σκηνική μαρτυρία της θεατρικής μας νεοελληνικής βιβλιοθήκης, προκαλεί η πολύ περισσότερο σκεπτική υποδοχή του όλου τολμήματος από άλλους κριτικούς. Στο μυαλό μου έρχεται η παρατήρηση του Βάσου Βαρίκα, όταν πρωτοβλέπει τον *Φορτουνάτο* από τη «Νεοελληνική Σκηνή» μια δεκαετία μόλις πριν:

«Επαινετή η πρόθεσή τους να στηριχθούν κατά πρώτο λόγο στην νεοελληνική παράδοση. Πράγμα, όμως, που δεν σημαίνει, που δεν πρέπει οπωσδήποτε να σημαίνει την περιφρόνηση ή την άγνοια των σύγχρονων ρευμάτων και πειραματισμών στην περιοχή του Θεάτρου, όπως υπαινίσσονται στις προγραμματικές τους αρχές. Να δούμε τον ελληνικό

<sup>9</sup> Γεωργουσόπουλος, (1975).

χώρο σαν κάτι στεγανό και να περιορισθούμε στην καλλιέργεια αυτού που νομίζουμε 'αυτοφύες', αγνοώντας ό,τι γίνεται στις άλλες χώρες, θα σήμαινε σνομπισμό από την ανάποδη, που θα οδηγούσε αναπόφευκτα στο μαρασμό και την πνευματική εξουθένωση. Οι νέοι της 'Νεοελληνικής Σκηνης' δεν πρέπει να το λησμονάνε».<sup>10</sup>

Η κριτική ανήκει στα 1962, σαν σύγχρονη της παράστασης, όταν το ζήτημα της ιθαγένειας δεν έχει γίνει ακόμη κομβικότερο από το ζήτημα της εξωστρεφούς πρωτοπορίας. Την ίδια, περίπου, εποχή, ο Άγγελος Τερζάκης θα προσπεράσει, σχεδόν υποτιμητικά, το θέμα της ιθαγένειας, μιλώντας για ένα προπολεμικό θέατρο «όπου είχαμε την υπερβολή της πάσης θυσίας ιθαγένειας του έργου ως την ηθογραφία».<sup>11</sup> Ωστόσο, δέκα χρόνια μετά, η κριτική διαβάζει τα πράγματα αλλιώς: ένα νεότερο ελληνικό έργο (και γιατί όχι ένα ξένο έργο) κρίνεται καταρχήν με βάση το αν διαθέτει ιθαγένεια.

Είναι ασφαλώς επίτευγμα του συγκεκριμένου κριτικού που με το κύρος του μπόρεσε να επιβάλει την οπτική του σε ένα σημαντικό μέρος της καλλιτεχνικής μας ζωής. Δεν αρκεί όμως μόνο αυτό. Προφανώς, μπόρεσε να συγκεκριμενοποιήσει τις αναζητήσεις της ελληνικότητας με τις οποίες συνδέεται εξαρχής το νεοελληνικό θέατρο συνειδητά, την ίδια στιγμή που επιχειρεί να κατοχυρώσει ένα γενικότερο πολιτισμικό αίτημα, όπως αυτό απλώνεται σε όλες τις εκφράσεις της εποχής: θυμίζω μόνο ότι ανάλογες αναζητήσεις ακολουθεί την ίδια περίοδο ο Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος (για την «ιθαγένεια» μιλάει ο Παντελής Βούλγαρης σε κάποια συνέντευξη για το έργο του την εποχή της Δικτατορίας).<sup>12</sup> Ακόμη και παλιότεροι εικαστικοί καλλιτέχνες, όπως ο Διαμαντόπουλος, που ανήκουν στη γενιά του '30 πλέον αναφέρονται σε αυτό το πλαίσιο.<sup>13</sup>

Η «Ιθαγένεια», ως εννοιολογικό εργαλείο κριτικής αυτογνωσίας, θα πρέπει, κατά τη γνώμη μου, να θεωρηθεί αναμφισβήτητα παιδί και απότοκο της Δικτατορίας. Νομίζω ότι, έχουμε το δικαίωμα να συνδέσουμε την ανάρρησή της σε βασικό όρο της πολιτιστικής ζωής, με τις ενέργειες της Πολιτικής Εξουσίας της περιόδου. Πράγματι, φαίνεται πως, η Δικτατορία με

<sup>10</sup> Βαρίκας, (1972), 63.

<sup>11</sup> Τερζάκης, (1969).

<sup>12</sup> «Δημοσ: Σε ποια πολιτισμική παράδοση εντάσσεται ο ελληνικός κινηματογράφος; -Π.Β.: Η φιλική γλώσσα μας έχει τις ρίζες της στην εθνική μας κουλτούρα που άνθισε τη δεκαετία του '30 με συγγραφείς, ζωγράφους, και ποιητές, όπως ο νομπελίστας Σεφέρης. Προσωπικά, με γοήτευε πάντα ο ρυθμός των γάλλων, των ούγγρων και των τσέχων σκηνοθετών, αλλά αναρωτιέμαι αν μπορεί κανείς να δανειστεί αυτούς τους ρυθμούς και να τους μεταφέρει οπτική στην ελληνική ατμόσφαιρα, κι αν αυτό θα έδινε και πάλι έναν κινηματογράφο ιδιαίτερα ελληνικό», «Αποσπάσματα από συνεντεύξεις 1972-1998», (2002) 67. Και ο ίδιος ο Γεωργουσόπουλος κάποια στιγμή χρησιμοποιεί την έννοια για τον κινηματογράφο, με αφορμή την *Πολιτική Κουζίνα* του Τάσου Μπουλμέτη: «Εντέλει η ιθαγένεια θριαμβεύει. Και εννοώ πως ό,τι παραπέμπει στις αυθεντικές εικόνες, στα γνήσια ήθη, στις βαθύρριζες συμπεριφορές, σε ό,τι τέλος πάντων ονομάζουμε ήθος, δηλαδή τρόπος εν τόπω (γιατί αυτό σημαίνει η πανάρχαια λέξη ήθος: ενδιαίτημα, τόπος φωλιά, και, εν συνεχεία, τρόπος, συμπεριφορά)», Γεωργουσόπουλος, (2003).

<sup>13</sup> Στεφανίδης, (2001), 510 κ. ε.



την αφαίρεση την ιθαγένειας από δημοκρατικούς πολίτες, ήδη από την αρχή της επιβολής της, φέρνει άθελά της στο προσκήνιο έναν διοικητικό όρο (της ιθαγένειας), και το ανάγει σε παράγοντα τιμωρίας και πολιτικής καθαίρεσης του ατόμου. Ωστόσο, κάτι τέτοιο δεν ανήκει αποκλειστικά στο τότε καθεστώς. Η αφαίρεση της Ιθαγένειας αποτελεί πρακτική που εφαρμόζεται τακτικά στην ιστορία του νεότερου ελληνικού κράτους. Ιδιαίτερα, από το καθεστώς του Μεταξά και μετά, παίρνει μεγάλες διαστάσεις στη διάρκεια και μετά τον Εμφύλιο, ώστε μέχρι το 1967, ούτε λίγο ούτε πολύ, να υπολογίζονται σε πολλές χιλιάδες οι πολίτες στους οποίους έχει αφαιρεθεί η ελληνική ιθαγένεια (ή υπηκοότητα εφόσον στο ελληνικό δίκαιο οι δύο έννοιες ταυτίζονται) για πολιτικούς λόγους.<sup>14</sup> Η μεγάλη διαφορά στην αφαίρεση της ιθαγένειας επί Δικτατορίας είναι ότι εφαρμόζεται πλέον ενάντια στο λαϊκό αίσθημα, και κυρίως ότι επιβάλλεται σε άτομα που συνδέουν την ιθαγένεια αυτή με βαθύτερα επίπεδα εθνικού αυτοκαθορισμού και τα οποία μπορούν να εκφράσουν και να διαδώσουν τον αυτοκαθορισμό της ελληνικότητάς τους, τη βαθιά ιθαγένειά τους, σε πολλούς: είναι φαντάζομαι φανερό πως αναφέρομαι κυρίως στην Μελίνα Μερκούρη.<sup>15</sup>

Οι περιπτώσεις όπως της Μελίνας Μερκούρη (αλλά και άλλων που μαζί με εκείνη γίνονται μάρτυρες της εθνοκάθαρσης) δείχνουν ότι η λέξη «ιθαγένεια» δεν ανήκει πλέον στην τυπική γραφειοκρατική δικαιοδοσία του κράτους, αλλά συνδέεται με μια αναφαιρέτη αίσθηση σχέσης ενός πολίτη με το έθνος και το λαό του, με τις ρίζες του, με μια συναισθηματική όσο και υπαρξιακή αναφορά που δεν μπορεί να αφαιρεθεί από κανέναν. Το παράδειγμα αυτοεξόριστων δημοκρατικών πολιτών που χάνουν την ελληνική τους ταυτότητα και περιουσία τους (η αφαίρεση της ιθαγένειας συνοδευόταν από δήμευση της περιουσίας) και γίνονται απάτριδες (όπως μαρτυρεί η Μερκούρη σε κάποια συνέντευξή της, χρόνια μετά) διατηρώντας, ωστόσο, την εθνική τους συνείδηση εκτός του έννομου κράτους, ανάγει πια τον όρο «ιθαγένεια» από διοικητικό σε υπερβατικό παράγοντα αυτοκαθορισμού και αυτοσυνειδησίας.

Και περιέργως φέρνει την ιθαγένεια πίσω χρονικά, σε εποχές που ο ελληνισμός χωρίς κρατική οντότητα, διαχεόταν σαν συνείδηση σε όλες τις περιοχές που κατοικούσαν οι Ρωμιοί. Θα ήθελα να ολοκληρώσω με αυτή την παρατήρηση την ανάλυση της ιθαγένειας σε ποιότητα του νεοελληνικού θεάτρου. Είναι μια εκδοχή ελληνικότητας που παραδόξως έχει διαφύγει μέχρι σήμερα, όσο μπορώ να γνωρίζω, από τις αναλύσεις άξιων μελετητών της εθνικής ταυτότητας και η οποία συνδέεται ακριβώς με αυτή την έννοια της ιθαγένειας. Μιλώ για την έννοια της ελληνικότητας ως «Ρωμιοσύνης».

Η «Ρωμιοσύνη» μοιάζει να συνδέεται με την ιθαγένεια, με την ίδια σχέση που η ελληνικότητα συνδέεται με την ταυτότητα. Την ερμηνεύει και ταυτόχρονα την εγκολπώνεται: γιατί, ενώ μου είναι πολύ εύκολο να πείσω ένα

<sup>14</sup> Κωστόπουλος, (2005), 1-5.

<sup>15</sup> «Μερκούρη και άλλοι επτά Έλληνες», (1967).

ελληνικό κοινό όπως εσάς, ότι, με τη λέξη «Ρωμιοσύνη» εννοώ κάτι σύνθετο και ριζικό, κάτι διαφορετικό και ίδιο μαζί με τον όρο Ελληνισμό, θα μου ήταν πολύ δύσκολο να δείξω σε ένα κοινό ξένων ακροατών τι ακριβώς εννοώ. Η «Ρωμιοσύνη» είναι μάλλον αμετάφραστη λέξη: σημαίνει ταυτόχρονα ένα σύνολο ανθρώπων (το σύνολο των Ρωμιών, συγκεκριμένων υπηκόων της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας με ιδιαίτερη καταγωγική συνείδηση), όσο και μια ιδιαίτερη ποιότητα που προκύπτει από το να είσαι «Ρωμιός». Ακόμα περισσότερο, η «Ρωμιοσύνη» είναι ένας όρος με τον οποίο αναφερόμαστε, όχι σε μια συγκεκριμένη περίοδο, αλλά σε μια μάλλον αόριστη κατάσταση του σύγχρονου ελληνισμού. Είναι ένας ελληνισμός εκτός κράτους, ένα ελληνισμός άπατρις, ένας ελληνισμός καταδιωγμένος και αδικημένος. Και αυτή η ποιότητα της «Ρωμιοσύνης» εξηγεί πιθανόν γιατί χρησιμοποιήθηκε ή διατηρήθηκε και μετά την απόφαση όπως λέει ο Ι. Θ. Κακριδής, των πολεμιστών με την έναρξη της Επανάστασης να αλλάζουν την προσδιορισμό τους σε «Έλληνες», από δύο πόλους της εθνικής ζωής που μοιάζουν εξαρχής αντιφατικοί μεταξύ τους: από την Ορθόδοξη Εκκλησία και από την Αριστερά. Η «Ρωμιοσύνη» δίνει την έννοια ενός Ελληνισμού που ζει και αναπτύσσεται πέραν και ανεξαρτήτως της όποιας εχθρικής κρατικής υπόστασης. Είναι η ψυχή του ελληνισμού, η αναφαίρετη πίστη του, η λαϊκή του ποιότητα.

Παραδόξως, η «Ρωμιοσύνη» δεν βρίσκεται στο κέντρο των αναλύσεων περί ελληνικής ταυτότητας της γενιάς του '30, αν και ένας εκ των βασικών οδηγών της, ο Φώτης Κόντογλου, δίνει στην έννοια την πιο σημαντική ερμηνεία της στο έργο του «Η πονεμένη Ρωμιοσύνη» (ο επιτονισμός των στοιχείων στη συνέχεια δικός μου):

«Η 'Ρωμιοσύνη' βγήκε από τὸ Βυζάντιο, ἢ γιὰ νὰ ποῦμε καλύτερα, τὸ Βυζάντιο στὰ τελευταῖα του χρόνια στάθηκε ἡ ἴδια ἡ 'Ρωμιοσύνη'». Ἀκόμα καὶ τὸν καιρὸ τοῦ Φωκᾶ φανερώνονται καθαρὰ τὰ χαρακτηριστικά της, καὶ στὰ χρόνια τῶν Παλαιολόγων, ποὺ ψυχομαχᾷ τὸ βασίλειο, ἀντρεῖνεται ἡ βασανισμένη 'Ρωμιοσύνη', ἡ καινούργια Ἑλλάδα. Μεγάλωσε μέσα στὴν ἀγωνία ἡ Χριστιανικὴ Ἑλλάδα, γιὰτὶ ὁ πόνος εἶναι ἡ καινούργια σφραγίδα τοῦ Χριστοῦ.

**Ἡ 'Ρωμιοσύνη' εἶναι ἡ πονεμένη Ἑλλάδα.** Ἡ ἀρχαία Ἑλλάδα μπορεί νὰ 'τανε δοξασμένη κι ἀντρεωμένη, ἀλλὰ ἡ καινούργια, ἡ χριστιανικὴ, εἶναι πιὸ βαθειά, ἐπειδὴς ὁ πόνος εἶναι ἕνα πράγμα πιὸ βαθὺ κι ἀπὸ τὴ δόξα κι ἀπὸ τὴ χαρὰ κι ἀπὸ κάθε τι. Οἱ λαοὶ ποὺ ζοῦνε μὲ πόνο καὶ μὲ πίστη τυπώνουνε πιὸ βαθειὰ τὸν χαρακτήρα τους στὸν σκληρὸ βράχο τῆς ζωῆς, καὶ σφραγίζονται μὲ μιὰ σφραγίδα ποὺ δὲν σβῆνει ἀπὸ τὶς συμφορὲς κι ἀπὸ τὶς ἀβάσταχτες καταδρομές, ἀλλὰ γίνεται πιὸ ἄσβηστη. Μὲ μιὰ τέτοια σφραγίδα εἶναι σφραγισμένη ἡ 'Ρωμιοσύνη'. Τὰ ἔθνη ποὺ ἐξαγοράζουνε κάθε ὥρα τὴ ζωὴ τους μὲ αἷμα καὶ μ' ἀγωνία, πλουτίζουνε μὲ πνευματικὲς χάρες, ποὺ δὲν τὶς γνωρίζουνε οἱ καλοπερασμένοι λαοί. Αὐτοὶ ἀπομένουνε φτωχοὶ ἀπὸ πνευματικοὺς θησαυροὺς καὶ ἀπὸ ἀνθρωπιά, γιὰτὶ ἡ καλοπέραση κάνει χοντροειδῆ

τὸν μέσα ἄνθρωπο». <sup>16</sup>

Θυμίζω εδώ, ὅτι ἓνας ἀπὸ τοὺς μαθητὲς τοῦ Κόντογλου στο θέατρο, ὁ Κάρολος Κουν, <sup>17</sup> ἦταν ἐκ καταγωγῆς κι αὐτὸς ἓνας «Ρωμιός». Καὶ ἡ ἀναζήτησι, ἐκ μέρους τοῦ, μίας αὐθεντικῆς ἐθνικῆς φωνῆς θεμελιώνεται πιθανόν σε μίᾳ ἀναζήτησι τῆς «Ρωμιοσύνης» ποῦ ζεῖ ἐλεύθερα καὶ γνήσια πίσω ἀπὸ τὴν κίβδηλη, τεχνητή, καὶ κρατικά παρεμβατική ἐλληνικότητα. Ἀκόμα περισσότερο, ἡ Ρωμιοσύνη με αὐτὴ τὴν ἐννοία, εἶναι ἀπαλλαγμένη ἀπὸ τὸ βάρος τῆς ἐλληνικότητας – δὲν ἔχει καμιά ἀξίωσι ἱστορικῆς μεγαλοσύνης, σὰν συνέχεια τῆς ἀρχαιότητος καὶ μέρος τοῦ αἰώνιου κλέους τῆς. Μπορεῖ ἐπομένως νὰ συγκινηθεῖ με τὶς πληγές τῆς, νὰ διασκεδάσει με τὰ ἐλαττώματά τῆς, νὰ νιώσει περήφανη με τὶς μεικτές καταβολές τῆς καὶ νὰ συσπειρωθεῖ γύρω ἀπὸ κάθε τι, ποῦ ἡ ἴδια αἰσθάνεται σὰν ζωντανὸ κύτταρο τῆς.

Ὡς γνωστόν, στὴν ἐποχὴ τῆς Δικτατορίας ἐπιχειρεῖται μίᾳ ἀκόμη παραχάραξι τῆς ἐλληνικῆς ταυτότητος με πρῶτο κιβδηλοποιὸ τὸ ἴδιο τὸ κράτος καὶ τὴν πολιτικὴ ἐξουσία. Μπορεῖ νὰ παρέμβει ἐδῶ καὶ μίᾳ ψυχαναλυτικῆς ἐρμηνείᾳ τῆς κατάστασις. Ὅπως παρατηρεῖ ὁ Δημήτρης Χριστόπουλος, <sup>18</sup> ὁ πολίτης με τὸ κράτος ἔχει, μέσω τῆς ἰθαγένειας, ἓνα βαθμὸ συγγένειας: κατὰ τὴν ἀφαίρεσι τῆς ἰθαγένειας παρεμβαίνει σὰν γονέας ποῦ ἀποκληρώνει τὸ ἄσωτο παιδί τοῦ. Καὶ ἐκεῖνο στρέφεται, πέρα ἀπὸ τὴν πατρικὴ ἐξουσία, σε μίᾳ μητρικῆ ἐννοία τῆς ἐλληνικότητας, ποῦ ἀγκάλιασε τὸν ἐλληνισμό σε δύσκολες ἐποχές. Ἡ σχέση μας μαζί τῆς εἶναι ἀρχετυπικῆ, φυσικῆ καὶ ἀδιαμεσολάβητη. Ὅταν ἡ Μερκούρη θα εἰρωνευτεῖ στα ἐλληνικά τὴν ἀφαίρεσι τῆς υπηκοότητός τῆς θα τραγουδήσει ἀκριβῶς αὐτό: «Πὼς τὸ λέτε πὼς τὸ λέτε πὼς δὲν εἶμαι πια Ρωμιά;». Οἱ ἐξόριστοι ἀκούνε τὴν μελοποίησι ἀπὸ τὸν Θεοδωράκη τῆς *Ρωμιοσύνης* τοῦ Ρίτσου (1974). Καὶ ὁ Κώστας Γεωργουσόπουλος με τὸ ψευδώνυμο Κ. Χ. Μύρης στιχοῦργεῖ τὴν *Ἰθαγένεια* τοῦ Γιάννη Μαρκόπουλου (1970).

Ὡστόσο τὸ πιο ἴσως ἐντυπωσιακὸ παράδειγμα χρήσις (ἢ καλύτερα

<sup>16</sup> Φ. Κ., (1984) 274.

<sup>17</sup> Ὁ Κουν μιλοῦσε κάθε τόσο για τὸ χρέος τοῦ στὸν Κόντογλου ποῦ τὸν εἶχε γνωρίσει ὅσο δίδασκαν καὶ οἱ δύο στὸ Ἀμερικάνικο Κολέγιο τοῦ Ψυχικοῦ. «Τὸ κήρυγμα τοῦ Κόντογλου για ἐπιστροφή στὸ ρωμῆϊκό εἶχε ὀδηγήσει τὸν ξενόφερτο καὶ ξενόθρεφτο Κούν στὴν ἀνακάλυψι τῶν γνήσιων χυμῶν καὶ μορφῶν τῆς Ἑλληνικῆς ψυχῆς. Καὶ πάνω σ' αὐτό, διαμορφώθηκε ὁ 'λαϊκὸς ἐξπρεσιονισμός' τῆς 'λαϊκῆς σκηνῆς', ποῦ ἔστησε ὁ Κουν με τὸν μαθητὴ τοῦ Κόντογλου, τὸν Γιάννη Τσαρούχη, καὶ τὸν Διονύση Δεβάρη», Καμπανέλλης (2008), 127.

<sup>18</sup> Χριστόπουλος, (2004): «Ὁ πολίτης εἶναι τὸ τέκνο, ἡ πολιτικὴ κοινότητα ἡ οἰκογένεια, ὁ γονέας τὸ κράτος. Ἡ ἰθαγένεια εἶναι ὁ δεσμός συγγένειας. Ἡ στέρησι τῆς ἰθαγένειας εἶναι πράξι ὁμολογῆ τῆς ἀποκλήρωσις στὸ οἰκογενειακὸ δίκαιο. Ὅπως τὰ παιδιά, ἔτσι καὶ οἱ πολίτες ἀπολαμβάνουν προστασίας, ἀλλὰ οφείλουν ἀφοσίωσι. Τὴν ἴδια στιγμὴ λοιπόν ποῦ ἡ κατοχὴ μίας ἰθαγένειας ἀποτελεῖ τὴν «πληρέστερη μορφή ἐνηλικότητος» καθὼς ἡ δυνατότητα ἀσκήσις τῶν πολιτικῶν δικαιωμάτων ἰσοδυναμεῖ με τὴν ἀναγνώρισι τῆς ὀλοκληρωμένης ἐνταξις στὴν πολιτικὴ κοινότητα, ἡ ἰθαγένεια παραπέμπει καὶ στὴν ἀνηλικότητα: ὅποιοι πολίτης δὲν δείχνει τὴν ἀφοσίωσι ποῦ τὸ κράτος προσδοκεῖ ἀπὸ αὐτόν, δύναται νὰ τὴ στερηθεῖ.



επιβολής) του όρου της «Ρωμιοσύνης» αφορά για μια ακόμη φορά τον Κουν και μάλιστα τον πρώιμο εκείνον Κουν της «Λαϊκής Σκηνής» και της *Άλκηστης* του. Ο Κουν ανήκε στη χορεία των διανοούμενων και καλλιτεχνών που, σύμφωνα με τον Τζιόβα, «επρόκειτο για μια γενιά με έντονη αυτοσυνείδηση αλλά και αρκετή φιλοδοξία που είδε μεν τον εαυτό της ως συνέχεια του δημοτικισμού, αλλά προσπάθησε και να απαγκιστρωθεί από το ρωμέικο εθνοκεντρισμό και την ψυχαρική μονολιθικότητά του. Ήθελε, δηλαδή, να φαίνεται πιο ευέλικτη από τους προκατόχους της, εγκαταλείποντας το παρωχημένο, βαρύ ιδίωμα της ρωμιοσύνης και της εθνικής ψυχής, χωρίς, όμως, να χάσει ούτε την επαφή της με τις ρίζες, ούτε να φανεί ότι διασπά τη συνέχεια του δημοτικιστικού αγώνα. Από αυτή την άποψη, η έννοια της ελληνικότητας της πρόσφερε την αποσταγμένη και εξαυλωμένη ιθαγένεια που ζητούσε και τη λεπτή ισορροπία της μέσης οδού, ώστε να μην αντιφάσκει με τον ευρωπαϊκό της προσανατολισμό και τη δημοτικιστική της παράδοση, ικανοποιώντας ταυτόχρονα και την αυταρέσκεια της διαφοράς της από τις προηγούμενες γενιές».<sup>19</sup> Αν ο ερευνητής είναι σωστός στην κρίση του, και ο Κουν πράγματι ζητούσε «να δημιουργηθεί ένας πλατύς, ψυχικά πλούσιος και ακέριος πολιτισμός στον τόπο μας» -φράση που με άλλα λόγια λέει οτι αυτός ο πλατύς πολιτισμός δεν υπήρχε στα δικά του χρόνια-, με βάση τις εθνικές ρίζες, αλλά χωρίς το βαρύ ιδίωμα του «Ρωμηού», ίσως, κοντά στο όραμα εκείνου του «ελληνικού ελληνισμού», του Σεφέρη, τότε θα πρέπει να μας προβληματίσει η αναφορά στα 1975 στη σκηνογραφία του Διαμαντή Διαμαντόπουλου για την *Άλκηστη*:

«Ένας Ήλιος θεατρικός, ένας Ήλιος ρωμιοσύνης, ο Ήλιος του Διαμαντή Διαμαντόπουλου, καλύπτει το ζώφυλλο του τεύχους. Χαρά και τιμή για το «Θέατρο». Με τη θρυλική αυτή κατασκευή του Διαμαντή Διαμαντόπουλου -που δέσποζε στην *Άλκηστη* της 'Λαϊκής Σκηνής' του Κουν το '34- προβάλλουμε μια αποφασιστική στιγμή της ελληνικής Σκηνογραφίας και του Νεοελληνικού Θεάτρου... Η αίσθηση της ρωμέικης λαϊκότητας, που 'δωσε και στην κρητική και στην αρχαία τραγωδία ο Κάρολος Κουν, ήταν αληθινά επαναστατική για κείνη την εποχή. Παραστάτης του, πρωτομάστορας ρωμιοσύνης, ο εικοσάχρονος τότε Διαμαντής Διαμαντόπουλος. Μικρασιάτης και μαρξιστής, σπουδαστής στη Σχολή Καλών Τεχνών. Αυτός φαίνεται να 'χε εισηγηθεί το σκηνικό και τα κουστούμια που 'φτιαξε ο Γιάννης Τσαρούχης στην *Ερωφίλη* της ίδιας χρονιάς. Αυτός τόλμησε να στήσει -λίγους μήνες αργότερα- το σκηνικό της *Άλκηστης* που μέσα του πέρναγαν αρχαιότητα κ' ελληνιστικοί χρόνοι, Βυζάντιο, Καραγκιόζης κι ολ' η λαϊκή νεοελληνική μας παράδοση... Ο Διαμαντόπουλος εισήγαγε τα... καινά δαιμόνια της ρωμέικης λαϊκότητας στη σκηνογραφία μας, το μεσοπόλεμο. Οπωσδήποτε, τόλμησε να στήσει στην *Άλκηστη* σκηνικό με σαφή υπόμνηση του σεραγιού του πασά και της καλύβας του Καραγκιόζη! ... Στην παράδοση αυτή, ο

<sup>19</sup> Τζιόβας, (2006) 39.

Διαμαντόπουλος έδωσε χαρακτήρα ελληνικό».<sup>20</sup>

Με αυτόν τον τρόπο, η ιθαγένεια συνδέεται με την Ρωμιοσύνη και γίνεται πια βασικός όρος αξιολόγησης της ταυτότητας ενός ελληνικού έργου, αν όχι και κριτήριο της ενδόμυχης ιδεολογικής του ταυτότητας. Το ζήτημα δεν είναι μόνο ιστορικό, ούτε κλείνεται σε μια μόδα της εποχής. Μέσω της ιθαγένειας το ελληνικό θέατρο -ακόμα και όταν δρούσε εκτός της εννοιολογικής σκεπής της- μπόρεσε να στραφεί σε βασικές έρευνες της παράδοσής του, απέκτησε αυτοεκτίμηση και χρονικό ορίζοντα. Αλάφρυνε από τα κριτήρια της καθαρότητας, και χάριξε με τη λαϊκή τέχνη, τη γνήσια εκφραστικότητα. Και συνδέθηκε με συγκινησιακές ρίζες που αντλούν από κοιτάσματα του συλλογικού ασυνειδήτου και του ιστορικού χρόνου. Με άλλα λόγια, η ιθαγένεια υπήρξε εργαλείο όσο και μέσο εμβάθυνσης της νεοελληνικής τέχνης και άξονας εξέτασής της. Η ιστορική διερεύνηση θα μπορέσει να δείξει πιθανόν και άλλα μέρη της σημασίας της. Επιφυλάσσομαι, όμως, για μια επιστροφή σε αυτό το σημείο, στο κοντινό μέλλον των ερευνών μου.

### Βιβλιογραφία

- Βαρίκας, Β. (1972): *Κριτική Θεάτρου* (Επιλογή 1961-1971), Παπαζήσης, Αθήνα
- Γεωργουσόπουλος, Κ.: «Το Νακ' της ΑννΤζέλικο», *Το Βήμα*, 9-12-1971.
- Γεωργουσόπουλος, Κ.: «*Ερωτόκριτος* - Αμφι-Θέατρο Ευαγγελάτου», *Το Βήμα*, 22-11-1975.
- Γεωργουσόπουλος, Κ.: «Στα ίχνη ενός κώδικα ερμηνευτικού», *Το Βήμα*, 2-2-1977.
- Γεωργουσόπουλος, Κ.: «Τα σύμβολα και το συμβόλαιο», *Το Βήμα*, 11-1-1978.
- Γεωργουσόπουλος, Κ.: «Πάλι η ιθαγένεια», *Τα Νέα*, 3-12-2003.
- Γεωργουσόπουλος, Κ. (2009): «Ελληνικότητα και θέατρο», στο Δ. Γ. Τσαούσης (επιμ.), *Ελληνικός, Ελληνικότητα: Ιδεολογικοί και Βιωματικοί άξονες της Νεοελληνικής Κοινωνίας* (σ.σ. 205-209), Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα.
- Δεληγιάννης, Ι.: «Η κρίση του ιδεολογήματος της ελληνικότητας στη νεοελληνική πεζογραφία κατά την α' μεταπολεμική περίοδο», *Πρακτικά του Γ' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών: «Ο ελληνικός κόσμος ανάμεσα στην εποχή του διαφωτισμού και στον εικοστό αιώνα»*, Ευρωπαϊκή

<sup>20</sup> Νίτσος, (1975), 14. Το σκηνικό του Διαμαντόπουλου, σαράντα χρόνια μετά την *Αλκηστη* της «Λαϊκής Σκηνής», περιγράφεται ακριβώς με τα στοιχεία αυτής της νέας ελληνικότητας.

Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, Βουκουρέστι 2-4 Ιουνίου 2006, επιμ. Κωνσταντίνος Α. Δημάδης, τόμ. 2, 547-558, από: <http://www.eens.org/archiv/kongress/conference.pdf>, [20-12-2019].

Ιωαννίδης, Γ. (2014): «Από την Πρωτοποριακή στην Πειραματική Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου: Οδοδείκτες μιας τεθλασμένης πορείας», *Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου: «Σκηνική πράξη στο μεταπολεμικό θέατρο: συνέχειες και ρήξεις»* προς τιμήν του Νικηφόρου Παπανδρέου, επιμ. Α. Δημητριάδης – Ι. Πιπινιά – Α. Σταυρακοπούλου, Τμήμα Θεάτρου, Σχολή Καλών Τεχνών, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 395-409..

Ιωαννίδης, Γ. (2014): «Το ελληνικό θέατρο ‘της ρήξης’: Οι πρώτες προσπάθειες του νεανικού θεάτρου και του πειραματικού δραματικού λόγου κατά τη διάρκεια της Δικτατορίας και της πρώτης Μεταπολίτευσης (1967-1981)», *Πρακτικά του Ε΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών / 5th European Congress of Modern Greek Studies, Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία, Θεσσαλονίκη, 2-5 Οκτωβρίου 2014*, επιμ. Κωνστ. Α. Δημάδης, τόμ. 4, 167-189. [http://www.eens.org/EENS\\_congresses/2014/ioannidis\\_grigoris.pdf](http://www.eens.org/EENS_congresses/2014/ioannidis_grigoris.pdf), [20-12-2019].

Ιωαννίδης, Γ. (2018): «Το ‘θέατρο-ντοκουμέντο’ και οι σχέσεις του με το πρωτοποριακό ρεύμα της μεταπολεμικής ελληνικής σκηνης», στο (επιμ.), Κ. Δ. Αλεξία Αλτουβά, *Πρακτικά Ε΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου: Θέατρο και Δημοκρατία*. (Με αφορμή τη συμπλήρωση 40 χρόνων από την αποκατάσταση της Δημοκρατίας, αφιερωμένο στον Βάλτερ Πούχνερ), Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, τόμ. Α΄, 563-577.

Καμπανέλλης, Ι. (2008, Οκτώβριος-Δεκέμβριος). «Αφιέρωμα στον Κόντογλου». *Η λέξη*(198).

Κόντογλου), Φ. Κ. (1963). *Η πονεμένη ρωμιοσύνη*. Αθήνα: Αστήρ.

Κωστόπουλος, Τ. (2003): «Η κληρονομιά του “εσωτερικού εχθρού”». Αφαιρέσεις ιθαγένειας από το ελληνικό κράτος (1927-2003», Εισήγηση στην εκδήλωση της ΕΕΔΑΠ: «Ιστορία και συγκυρία της ελληνικής ιθαγένειας», *Σύγχρονα θέματα*, τχ. 83, 53-75, :<https://www.elaliberta.gr/ιστορία-θεωρία/ιστορία/5016-αφαιρέσεις-ιθαγένειας-η-σκοτεινή-πλευρά-της-νεοελληνικής-ιστορίας>, [ 20-12-2019].

Μπήτον, Ρ. (2003). *Γιώργος Σεφέρης, Περιμένοντας τον Άγγελο*, Βιογραφία. (Μ. Προβατά, Μεταφρ.) Αθήνα: Ωκεανίδα.

Νίτσος, Κ., (1975). *Θέατρο* (43), σ. 41.

- Ρόζη, Λ. (2014): «Η επαναδιαπραγμάτευση της εθνικής ταυτότητας στο ελληνικό θέατρο της μεταπολίτευσης: Αφηγήσεις της ιστορίας», *Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου: «Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνής»*, Αθήνα 26 - 29 Ιανουαρίου 2011, επιμ. Γ. Κ. Βαρζελιώτη, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα, 583-595.
- Σεφέρης, Γ. (1962). *Δοκιμές*. Αθήνα: Ίκαρος.
- Συλλογικό, (2002): *Σταθμοί μιας διαδρομής. Αποσπάσματα από συνεντεύξεις 1972-1998*. (43ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, «Παντελής Βούλγαρης»), Αιγόκερως, Αθήνα.
- Στεφανίδης, Μ. Σ. (2001): *Ελληνομουσείον*, Μίλητος, Αθήνα.
- Τερζάκης, Ά. «Το 'θεατρικό έργο' ίσως δεν βρίσκεται στο σωστό δρόμο», *Το Βήμα*, 6-4-1969.
- Τζιόβας, Δ. (2006): *Ελληνικότητα και γενιά του '30*, Οδυσσέας, Αθήνα.
- Τζιόβας, Δ. (2006): *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στο μεσοπόλεμο*, Οδυσσέας, Αθήνα.
- Χριστόπουλος, Δ. (2004,: «Περιπέτειες της ελληνικής ιθαγένειας: Ποιος (δεν) έχει τα 'προσόντα' να είναι Έλληνας;» *Θέσεις (87)*, [http://www.theseis.com/index.php?option=com\\_content&task=view&id=851&Itemid=29](http://www.theseis.com/index.php?option=com_content&task=view&id=851&Itemid=29) [8-1-2018]

Το θέατρο ατόμων με αναπηρία στην Ελλάδα: Θέατρο Κωφών Ελλάδος,  
ΘΕ.ΑΜ.Α. (Θέατρο Ατόμων με Αναπηρία), Θεατρική Ομάδα Κωφών  
«Τρελά Χρώματα» και Ομάδα «Εν Δυνάμει»

Disability Theatre in Greece: Deaf Theatre of Greece, THE.AM.A.  
(Theatre of People with Disabilities), Deaf Theatre Company  
«Crazy Colours» and Group «Potentially»

**Ευσεβία Χασάπη-Χριστοδούλου**

Δρ.  
Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο  
Αθηνών Τμήμα Θεατρικών Σπουδών

**Efsevia Chasapi-Christodoulou**

Dr.  
National and Kapodistrian  
University of Athens  
Faculty of Theatre Studies

[echasapi@windowslive.com](mailto:echasapi@windowslive.com)



## **Abstract**

Since the decade of 1980, professional theatrical schemes consisted of people with various forms of disability, appear to be an important factor of contemporary theatrical reality, as they perform high quality theatre plays, both in Greece and abroad. In Greece, at least four theatrical schemes are operating successfully: The Deaf Theatre of Greece, the THE.AM.A. (Theatre of People with Disabilities), the Deaf Theatre Company «Crazy Colours» and the Group «Potentially». This presentation attempts to examine the reasons of their creation, their progress in time and the results achieved so far, as regards their presence in theatre and in their audience. This is because these theatre companies, fall within the fragment of worldwide movement that accepts diversity as a factor of theatrical expression, they offer place to people with training and inspiration to create, they put forward and include diversity in the social and cultural reality, which proves to be multidimensional and, due to that, they contribute to the cultivation of an audience excluded of many aspects of artistic expression as well as broaden the horizons of the conventional audience.

**Λέξεις-κλειδιά:** Θέατρο, Αναπηρία

**Keywords:** Theatre, Disability

Από τη δεκαετία του '80,<sup>1</sup> τα επαγγελματικά θεατρικά σχήματα που αποτελούνται ή συναποτελούνται από άτομα με αναπηρία<sup>2</sup> είναι σημαντικός παράγοντας της θεατρικής πραγματικότητας στην Ευρώπη, την Αμερική και την Ασία,<sup>3</sup> δίνοντας το στίγμα της καλλιτεχνικής τους υπόστασης με ποιοτικές παραστάσεις σε διεθνή φεστιβάλ. Στη χώρα μας υπήρξαν απόπειρες από πολύ νωρίς, στον χώρο της ψυχιατρικής<sup>4</sup> και της εκπαίδευσης ατόμων με ειδικές ανάγκες,<sup>5</sup> και δεν άργησαν να καρποφορήσουν προσπάθειες θεατρικών σχημάτων που συγκροτούν το δυναμικό τους ή εντάσσουν επαγγελματικά σ' αυτό άτομα με ποικίλες μορφές αναπηρίας, χωρίς να έχουν ως άμεσο στόχο τη θεραπεία τους, αλλά την προβολή ξεχωριστών ικανοτήτων που μπορούν να αναδείξουν και άλλες διαστάσεις των θεατρικών κειμένων. Στις μέρες μας δραστηριοποιούνται με επιτυχία θεατρικά σχήματα, τέσσερα εκ των οποίων συμπεριλαμβάνονται στην εισήγηση, με κριτήριο τη δημόσια «έκθεσή» τους και όχι τόσο την επίσημα αναγνωρισμένη επαγγελματική τους ύπαρξη: το Θέατρο Κωφών Ελλάδος, το ΘΕ.ΑΜ.Α. (Θέατρο Ατόμων με Αναπηρία), η Θεατρική Ομάδα Κωφών «Τρελά χρώματα» και η ομάδα «Εν δυνάμει». Το Θέατρο Κωφών Ελλάδος (ΘΚΕ) ιδρύθηκε το 1983 από τη ναμερικανοτραφή ηθοποιό, σκηνοθέτη και χορογράφο Νέλλη Καρρά,<sup>6</sup> και τον άνδρα της, θεατρικό συγγραφέα Στρατή Καρρά,<sup>7</sup> έναν χρόνο πριν από την καθιέρωση της Νοηματικής στα σχολεία της Ελλάδας, όπου ήταν απαγορευμένη, και δεκαεπτά πριν από την αναγνώρισή της ως επίσημης γλώσσας των κωφών και κύριο μέσο εκπαίδευσής τους.<sup>8</sup> Η πρώτη παράσταση, διασκευή του λαϊκού παραμυθιού *Ο ποντικός κι η θγατέρα του*,<sup>9</sup> δόθηκε το 1986 στο Παγκόσμιο Φεστιβάλ Θεάτρου Κωφών στη Βαρκελώνη και στη συνέχεια στο Εθνικό Θέατρο στην Αθήνα και στα Διεθνή Φεστιβάλ Κωφών στο Ελσίνκι και την Κοπεγχάγη και αποτέλεσε «το εφελτήριο» για την ίδρυση του ΘΚΕ.<sup>10</sup>

<sup>1</sup> Η πρώτη ομάδα φυσικώς μειονεκτούντων ατόμων (physically handicapped people) στον κόσμο, η Performance Troupe TAIHEN, δραστηριοποιείται επαγγελματικά στην Ιαπωνία από το 1983. Βλ. «“Hutan Kenangan” – A theatre performance by physically disabled Malaysian and Japanese performers», <http://www.jfkl.org.my/events/category/performing-arts/> [24.8.2016].

<sup>2</sup> Για τον ορισμό και τη νομοθεσία που αφορά τα άτομα με ειδικές ανάγκες, βλ. Μανωλάκη (2006). Για τον ορισμό του Θεάτρου της Αναπηρίας (Disability Theatre), Bailey (1.12.2004).

<sup>3</sup> Για τις χώρες με θέατρο της κατηγορίας αυτής, βλ. «ian: international inclusive arts network», <http://inclusiveartsnetwork.com> [24.8.2016]. Για την Αμερική, βλ. Considine (20-10-2015).

<sup>4</sup> «Διδασκαλία αρχαίων τραγωδιών για θεραπεία σχιζοφρενών», περ. *Θέατρο*, τεύχ. 23-24 (Σεπτ.-Δεκ. 1965) 96-98.

<sup>5</sup> Μία περιήγηση στο διαδίκτυο αποκαλύπτει το εύρος της προσπάθειας και τα θετικά αποτελέσματά της.

<sup>6</sup> Για τη Ν. Καρρά, βλ. <http://www.archi.gr/files/user/professors-1pdf> [6-3-2017]. Για το θέατρο των κωφών στην Αμερική, βλ. Becke (12.09.2016).

<sup>7</sup> Πεζοπούλου (1996).

<sup>8</sup> Αντζακάς (17-2-2010).

<sup>9</sup> Μέγας (1996) 32-35.

<sup>10</sup> <http://www.deaftheatreofgreece.com> [25-8-2016], Παπασπύρου και Στυλιανού-Γκίνη (2014).



Από το 1983 μέχρι σήμερα, έχει ανεβάσει 13 παραστάσεις,<sup>11</sup> πολλές θεατρικές δράσεις και έχει πραγματοποιήσει σημαντικές συνεργασίες.<sup>12</sup> Έως το 2007 τη σκηνοθεσία αναλάμβανε η Ν. Καρρά, σε συνεργασία με τον κωφό ηθοποιό και σκηνοθέτη Χρήστο Κωστόπουλο,<sup>13</sup> με εξαίρεση την παράσταση του έργου *Η πεντάμορφη και το τέρας* που σκηνοθέτησε το 1998 ο Γιάννης Διαμαντής. Συνολικά σκηνοθέτησε έξι παραστάσεις: *Ο ποντικός κι η θυγατέρα του*, *Θάψτε τον νεκρούς του Ίρβιν Σόου* (1989), *Ένας ακούων στη χώρα των κωφών* (1994), *Άγρια δύση* του Σαμ Σέπαρντ (2002) και *Με δύναμη από την Κηφισιά* (2007) των Δημήτρη Κεχαϊδη και Ελένης Χαβιαρά και έναν ικανό αριθμό θεατρικών δράσεων. Πρόκειται για παραστάσεις στις οποίες συμμετέχουν πολλοί ηθοποιοί, κωφοί που υποδύονται τους ρόλους τους στη Νοηματική και αυτοί που «ακούγονται» και τους δανείζουν τη φωνή τους: από 18, τους περισσότερους, έως τρεις, τους λιγότερους. Το 2009-2010 επαναλαμβάνεται η παράσταση *Ένας ακούων στη χώρα των κωφών* σε σκηνοθεσία Νίκου Αζιώτη.

Από το 2010, σκηνοθέτης αναλαμβάνει ο Βασίλης Βηλαράς, που μέχρι σήμερα έχει σκηνοθετήσει πέντε έργα, τέσσερα εκ των οποίων, διασκευές κατά κύριο λόγο λογοτεχνικών κειμένων, αναφέρονται σε περιόδους και φαινόμενα της ελληνικής ιστορίας και κοινωνίας, άπτονται κοινωνικών και πολιτικών προβληματισμών και αποσκοπούν στην ενημέρωση και εκπαίδευση των κωφών, στην καταγγελία του αποκλεισμού τους από την κοινωνία και των δυσκολιών με τις οποίες είναι υποχρεωμένοι να αντιπαλέψουν:<sup>14</sup> *Σαράντα μια 41 ημέρες* (2012), *Ξένοι* (2013), *Κάρβουνο* (2014), *Οδός Αστέρων* (2015)<sup>15</sup> και *Το ησίο των σκλάβων* (2017) του Μαριβώ, με το οποίο επανέρχεται στην πρότερη τακτική του ανεβάσματος δραματικών έργων, με σαφές, όμως, πολιτικό μήνυμα.<sup>16</sup> Ο θίασος ακολουθεί το πρόγραμμα της σχολής ΑΡΧΗ της Καρρά, ενώ οι αποφοιτήσαντες ηθοποιοί διδάσκουν στους κωφούς και συμμετέχουν στις παραστάσεις.<sup>17</sup>

Στη μακριά πορεία του θιάσου μπορούμε να παρακολουθήσουμε την εξέλιξη της θεατρικής τέχνης των κωφών: Σε μία πρώτη φάση, που δεν υπήρξε για το συγκεκριμένο θέατρο, έπαιζαν μόνο κωφοί ηθοποιοί, χωρίς

<sup>11</sup> Βλ. την υποδειγματικά οργανωμένη και ικανοποιητικά ενημερωμένη ιστοσελίδα του <http://www.deaftheatreofgreece.com>.

<sup>12</sup> Βλ. «Χρονολογία των παραστάσεων του Θεάτρου Κωφών Ελλάδος» (23-11-2011), <http://theatrokofonellados.blogspot.com> [8-3-2017] για την εν γένει δράση του θιάσου μέχρι το 2009.

<sup>13</sup> Παρουσίαση των στόχων του Θεάτρου Κωφών από τον ίδιο στο βίντεο (7-6-2015) <http://www.youtube.com/watch?v=jil2A2bnXiLE> [8-3-2017].

<sup>14</sup> Αναγνωστοπούλου (7-2-2016). Η κατεύθυνση αυτή υπήρχε και στις προηγούμενες επιλογές του θιάσου. Βλ. για το *Ένας ακούων στη χώρα των κωφών*, Καραπατσία και Πιπίνης (11-10-2013) · τις *41 Μέρες*, Μαρκαντώνη (21-3-2012) · τους *Ξένους*, Φύσσα (28-4-2013) · την *Οδό Αστέρων*, Φαρατζή (28-09-2015) · το *Κάρβουνο*, Αντωνοπούλου (13-4-2014) · *Το ησίο των σκλάβων*, Κεράλη (17-1-2017).

<sup>15</sup> Όλα αποτελούν διασκευές λογοτεχνικών έργων. Βλ. σχετικά την ιστοσελίδα του θιάσου.

<sup>16</sup> Βλ. την ιστοσελίδα του θεάτρου. Επίσης Κεράλη (17-1-2017) · Μαστρογιάννη (24-1-2017).

<sup>17</sup> Μαρκαντώνη (21-3-2012) · Αναγνωστοπούλου (7-2-2016).

φωνές που να αποδίδουν τη Νοηματική. Στη συνέχεια, στη Νοηματική των κωφών ηθοποιών έδιναν τη φωνή τους ακούοντες ηθοποιοί που βρίσκονταν κρυμμένοι σε καμπίνες απέναντι από τη σκηνή, γιατί το ΘΚΕ απευθυνόταν πλέον σε κοινό κωφών και ακούντων θεατών. Ο «χρονισμός», η ρύθμιση με την οποία επιτυγχάνεται η χρονική σύμπτωση ή η αλληλεπίδραση της Νοηματικής και της ομιλούμενης γλώσσας του ακούοντα με τον κωφό, απαιτεί την ταυτόχρονη άσκηση του ρόλου μέσα σε ορισμένα χρονικά όρια, από απόσταση.<sup>18</sup>

Την Άνοιξη του 2014, στην παράσταση *Κάρβονο*, για πρώτη φορά επί σκηνής βρίσκονται κωφοί και ακούντες ηθοποιοί.<sup>19</sup> Όπως επισημαίνει ο Βηλαράς, «ήρθε η στιγμή να συνδυάσουμε την οπτικοκινητική γοητεία της νοηματικής γλώσσας με την ηχητική δύναμη του λόγου των ακούντων, επιδιώκοντας τη συνολικά πιο δυνατή εμπειρία»,<sup>20</sup> δημιουργώντας «μία πλατφόρμα διπλής διανομής, όπου δύο σώματα μοιράζονται έναν ρόλο», με αποτέλεσμα «ο θεατής [να] παίρνει την πληροφορία για τον χαρακτήρα του ρόλου από δύο διαφορετικές πλευρές».<sup>21</sup>

Το αισθητικό αποτέλεσμα είναι απότοκο επίπονης μακροχρόνιας προσπάθειας. Οι κωφοί διδάσκονται επί ένα δίμηνο θεωρητικά θέματα σχετικά με την παράσταση του έργου, προχωρούν στη ανάλυσή του για να κατανοήσουν τις δυσκολίες και να ανταποκριθούν στις απαιτήσεις των ρόλων τους<sup>22</sup> και τέλος, αναλαμβάνουν το πρακτικό κομμάτι στην άσκηση των ρόλων, με στόχο «την ενσωμάτωση των δύο διαφορετικών κόσμων, το χρονισμό των δύο γλωσσών και τις ισορροπίες που πρέπει να κρατηθούν ώστε το τελικό αποτέλεσμα να σέβεται και τις δύο».<sup>23</sup> Σε ό,τι αφορά την κίνηση και την έκφραση του σώματος, η κατάσταση είναι εύκολη, γιατί τα κωφά άτομα μπορούν να αποδώσουν με μεγάλη πιστότητα τις κινήσεις των ηθοποιών που παρακολουθούν.<sup>24</sup> Σημαντική είναι η συμβολή της διερμηνέως Σοφίας Ρομπόλη, που αναλαμβάνει την εξήγηση του κειμένου και των εξωκειμενικών στοιχείων και τη μεταφορά των οδηγιών του σκηνοθέτη στη Νοηματική.<sup>25</sup> Οι ακούοντες, που αγνοούν τη Νοηματική,<sup>26</sup> πρέπει κατά την αλληλεπίδρασή τους με τους κωφούς συναδέλφους τους να εντείνουν τη σωματική και πνευματική ετοιμότητά τους.<sup>27</sup> Εκτός, όμως, από τις πρακτικές δυσκολίες, το κυριότερο κατά τον σκηνοθέτη «είναι η αποδοχή της διαφορετικότητας. Είτε

<sup>18</sup> Χατζηνικολάου και Ρουκά (2014)· Αναγνωστοπούλου (7-2-2016)· «Θέατρο Κωφών-Μια συγκλονιστική θεατρική εμπειρία» (11-3-2014), <http://www.lifo.gr/team/parastasi/46021> [20-12-2016]· Πίκουλας (2014).

<sup>19</sup> Λαζαρίδου (19-4-2014).

<sup>20</sup> «Θέατρο κωφών-Μια συγκλονιστική θεατρική εμπειρία», ό.π.

<sup>21</sup> ΑΠΕ-ΜΠΕ (27-11-2015).

<sup>22</sup> Vasiliou (17-1-2015).

<sup>23</sup> Vasiliou (17-1-2015)· Μαρκαντώνη (21-3-2012).

<sup>24</sup> Πίκουλας (2014)· Αναγνωστοπούλου (7-2-2016).

<sup>25</sup> Λουκρητία (21-3-2012).

<sup>26</sup> Μαρκαντώνη (21-3-2012).

<sup>27</sup> Χατζηνικολάου και Ρουκά (2014).

είσαι κωφός, είτε ακούων, [...] μιλάμε για διαφορετικές ταχύτητες αντίληψης, διαφορετική σωματικότητα και διαφορετική συναισθηματική γενναιοδωρία. Πρέπει [...] να κατακτήσουμε από την αρχή την πεποίθηση ότι είμαστε όλοι ίσοι».<sup>28</sup>

Το κοινό των παραστάσεων είναι μικτό. Τις παραστάσεις μπορούν να παρακολουθήσουν και βαρήκοοι ή κωφοί θεατές, χωρίς γνώση της Νοηματικής, γιατί έχουν στη διάθεσή τους το κείμενο της παράστασης ή διαβάζουν τα χείλη των ακουόντων ηθοποιών.<sup>29</sup> Όταν τελειώνει η παράσταση, η επιβράβευση εκ μέρους του κοινού επιτυγχάνεται είτε με τη Νοηματική είτε με το χειροκρότημα, τη δόνηση του οποίου εισπράττουν οι κωφοί ηθοποιοί.<sup>30</sup>

Η Θεατρική Ομάδα Κωφών «Τρελά Χρώματα», μη εμπορική και μη κερδοσκοπική κίνηση κωφών και βαρήκοων καλλιτεχνών, από το 2010 διευθύνεται από την ηθοποιό και θεατρολόγο Έλλη Μερκούρη και έχει συμμετάσχει σε φεστιβάλ, ημερίδες, performances και χώρους πολιτισμού,<sup>31</sup> με στόχους μάλλον καλλιτεχνικούς παρά κοινωνικούς και πολιτικούς.<sup>32</sup> Μία ενδελεχής διερεύνηση της δραστηριότητάς της δεν απέδωσε τα αναμενόμενα,<sup>33</sup> ενώ η δράση της ήταν καταγιστική το 2016<sup>34</sup> και η τελευταία παράστασή της, *Από το σκοτάδι στο φως*, ένα τολμηρό εγχείρημα που στέφθηκε από επιτυχία.

Πρόκειται για οχτώ αποσπάσματα με κεντρικό τους άξονα το Φως και το Σκοτάδι από τις τραγωδίες *Οιδίποδας Τύρανος*, *Επτά επί Θήβας*, *Αντιγόνη*, *Μήδεια*, *Αίας*, *Ανδρομάχη*, *Βάκχες* και *Πέρσες*,<sup>35</sup> σε μία παράσταση στην οποία τους ρόλους υποδύονται τέσσερις κωφοί ηθοποιοί και δύο ακούοντες που τους «δανείζουν» τη φωνή τους, με συνοδεία μουσικής, καθώς οι κωφοί μπορούν να «αφουγκράζονται» τον κραδασμό της.<sup>36</sup>

Η παράσταση<sup>37</sup> απαιτούσε ένα κοινό εξοικειωμένο με τα έργα των

<sup>28</sup> Vasiliou (17-1-2015). Για τη διαφορετική αντίληψη του αστείου, βλ. και Λυμπεροπούλου (Δεκέμβριος 2015).

<sup>29</sup> Χατζηνικολάου και Ρουκά (2014).

<sup>30</sup> Λουκρητία (21-3-2012) · Καράλη (17-1-2017).

<sup>31</sup> <http://www.lamiareport.gr/index.php/politistika/item> [10-1-2017].

<sup>32</sup> Γεωργιάδου (21-11-2016).

<sup>33</sup> «Παράσταση Sign With Me» (29-5-2010), <http://4noimatiki.blogspot.gr/2010/05/sign-with-me-html> [11-1-2017] · Εφιάλτες (13-7-2013), <http://imagimistes.com> [6-4-2017].

<sup>34</sup> «Τρελά χρώματα. Τα παιδιά παίζει, συμπαραγωγή με το ΔΗΠΕΘΕ Ρούμελης, τον Ιούνιο του 2016» (2016), <https://www.facebook.com/events/175055163083> [2-9-2016] · «Η Θεατρική Ομάδα Κωφών “Τρελά Χρώματα”, στο Σταθμό του Μετρό Συντάγματος την Παρασκευή 30-9-2016» (29-9-2016), [deafestival.gr/df2016/trelaxromata-metro-syntagmatos-30092016/](http://deafestival.gr/df2016/trelaxromata-metro-syntagmatos-30092016/) [2-9-2017] · «Τρελά Χρώματα. Οι Νεράιδες των Χρωματονοημάτων. Χριστούγεννα 2016», Δελτίο Τύπου και <http://www.avgi.gr/article/10971/7761704/-e-diaphore> [11-1-2017].

<sup>35</sup> Αισχύλος, Σοφοκλής, Ευριπίδης (2016).

<sup>36</sup> Πρόγραμμα (2016).

<sup>37</sup> Για την επιλογή και διασκευή της αρχαίας τραγωδίας, βλ. Μαύρου (3-3-2016). Για την παράσταση, βλ. Ράβναλη (2016) · Αϊβαλιώτου (14-9-2016) · Περηφάνου (7-5-2015).

τραγικών και συνδύαζε με ευρηματικότητα τα αποσπάσματα με την συνοδεία κρουστικών μουσικών ήχων. Η εις έπακρον εκδηλωτική και πλήρους εμφάσεως Νοηματική, τόνιζε την υπόκριση και, όποτε συντονισμένα χρησιμοποιείτο από τον χορό, πολλαπλασιαζόταν η ένταση της εντύπωσης, και μάλιστα υπό τους άναρθρους ήχους και τον υποτυπώδη λόγο των κωφών. Σπουδαία κορύφωση ήταν ο μονόλογος της Αντιγόνης, πριν από τον εγκλεισμό, μόνο στη Νοηματική, σε εκκωφαντική σιωπή.

Το θέατρο των κωφών<sup>38</sup> διακρίνεται για τη μοναδική εκφραστικότητα της Νοηματικής που αναδεικνύεται, όταν συνοδεύεται από την ομιλούμενη, και αυξάνεται δραματουργικά, όταν επικρατεί μόνο αυτή στη σκηνή, καθώς «προκαλεί μια ενδιαφέρουσα αλληλεπίδραση μεταξύ δύο κόσμων, του οπτικού και του ακουστικού. Η νοηματική και η ομιλούμενη [...], αλληλοσυμπληρώνονται και η καθεμιά αποκαλύπτει κρυμμένα νοήματα της άλλης. [...] Οι ηθοποιοί [...] εναρμονίζονται σε μια ενιαία θεατρική εικόνα, που προκαλεί στον θεατή μία αίσθηση μαγείας και ολοκλήρωσης».<sup>39</sup> Ας σημειωθεί ότι «οι περισσότερες χειρομορφές συνοδεύονται με έκφραση προσώπου, ενώ η βάση των ποδιών δεν είναι ποτέ σταθερή. Είναι κάτι που πάλλεται» (Β. Βηλαράς).<sup>40</sup> Έτσι, το θεατρικό αποτέλεσμα είναι μοναδικό, αφού η όλη κίνηση δεν υπάγεται μόνο σε υποκριτικούς κανόνες, άλλα και στην ιδιαιτερότητα του συγκεκριμένου κώδικα επικοινωνίας.

Η επαγγελματική θεατρική ομάδα ΘΕ.ΑΜ.Α., «ατόμων με κινητική αναπηρία στην κύρια σύνθεσή της», ιδρύθηκε με την υποστήριξη του Δήμου Αχαρνών<sup>41</sup> το 2010, από τον φιλόλογο, διδάκτορα του ΕΚΠΑ, με μεταπτυχιακές σπουδές στο Αρχαίο Θέατρο, απόφοιτο Ανώτερης Σχολής Δραματικής Τέχνης Βασίλη Οικονόμου,<sup>42</sup> που διεκδίκησε και πέτυχε το δικαίωμα των ατόμων αυτών να φοιτούν σε δραματικές σχολές.<sup>43</sup>

Στόχοι της ίδρυσής της ήταν να γίνουν αποδεκτοί «οι επαγγελματίες ηθοποιοί με κινητική αναπηρία ισότιμα επί σκηνής»<sup>44</sup> και «να μεταβάλει στερεοτυπικές προσεγγίσεις που αντιμετωπίζουν τον ηθοποιό ΑμεΑ ως ερασιτέχνη ήρωα που σχετίζεται με το θέατρο μόνο μέσα από την ψυχοθεραπευτική του διάσταση», αλλά ως άτομο που «διεκδικεί [...] την καλλιτεχνική αυτοπραγμάτωση, [...] χωρίς ειδική αντιμετώπιση παρά μόνο εξειδικευμένη βοήθεια στο να αναδείξουν καθένας το ιδιαίτερο ταλέντο του».<sup>45</sup> Δεν αποτελεί «εργαστήρι δημιουργικής απασχόλησης. Δεν

<sup>38</sup> Για τις γενικότερες επιδιώξεις του, βλ. Αντωνοπούλου (13-4-2014)· Αναγνωστοπούλου (7-2-2016).

<sup>39</sup> Χατζηνικολάου και Ρουκά (2014).

<sup>40</sup> ΑΠΕ-ΜΠΕ (27-11-2015).

<sup>41</sup> «Θεατρική παράσταση της ομάδας Θέ.α.μ.α. “Ηρωες και Μύθοι“» (Ανακοίνωση, 25-07-2011), <http://www.cityofathens.gr/node/19000> [12-04-2017].

<sup>42</sup> Περηφάνου (2016). Το βιογραφικό του Οικονόμου στο [theaterndisability.blogspot.gr](http://theaterndisability.blogspot.gr) [12-04-2017].

<sup>43</sup> Φραγκιουδάκης (18-2-2017).

<sup>44</sup> Μήλα (29-10-2016).

<sup>45</sup> <http://distheater.gr/index.php/projects/57-2016-06-08> [25-04-2017].

εφαρμόζουν δραματοθεραπεία, αλλά εκπαιδεύουν επαγγελματίες, που δεν θα κληθούν να παίζουν μόνο ρόλους αναπήρων, αποκλείοντας κάθε έννοια γκετοποίησης»,<sup>46</sup> αφού στις παραστάσεις συμμετέχουν και ηθοποιοί χωρίς αναπηρία. Ο πυρήνας του αποτελείται από 11 άτομα, αλλά η συμμετοχή στις παραστάσεις είναι πολύ μεγαλύτερη. Όσοι είναι μέλη αναλαμβάνουν οικονομικές, διοικητικές και καλλιτεχνικές αρμοδιότητες.

Από το 2010 έως σήμερα έχει παρουσιάσει 13 παραστάσεις,<sup>47</sup> σκηνοθετημένες οι περισσότερες από τον Οικονόμου: *Λάμα* (2010) της Λίνας Αμπντελχαμίτ,<sup>48</sup> *Ηρώες και μύθοι* (25-7-2011), συρραφή μονολόγων από έργα του Τ. Ουίλιαμς,<sup>49</sup> την περφόρμανς *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή, σε δύο μέρη: video-art *Electra's mourning* της Ρένας Χατζοπούλου και την πειραματική προσέγγιση της σκηνης της αναγνώρισης Ηλέκτρας-Ορέστη (Act for Acting, Avigliana, Ιταλία 17 έως 23-3-2012), *Αύριο* (2012-2013),<sup>50</sup> *Κ. Π. Καβάφης: Επάγγελμα Ποιητής* (2013), «εκκληκτική σύνθεση και εννορχήστρωση συγχορδιών υψηλής πνευματικότητας»<sup>51</sup> 13 ποιημάτων και δύο καβαφικών του Γ. Ρίτσου.<sup>52</sup>

Σταθμό στην ιστορία της ομάδας αποτελεί η συμμετοχή της μέσω του Οικονόμου στο διεθνές φεστιβάλ ειδικών επαγγελματικών θεατρικών ομάδων Proteatr (Μόσχα 23 έως 29-9-2013), ο οποίος έδωσε master class υποκριτικής και συμμετείχε με εισήγηση στο επιστημονικό συνέδριο που ακολούθησε (1 και 2-10-2013).<sup>53</sup>

Ακολουθεί, το 2014, η *Ιστορία του Ζωολογικού Κήπου* του Έ. Άλμπυ,<sup>54</sup> προσπάθεια ανάδειξης «της διεκδίκησης δικαιωμάτων και εξουσιών από άτομα με αναπηρία, μεταγράφοντας το παγκάκι σε αναπηρικό αμαξίδιο με τη συμβολική προέκτασή του σε...“καρέκλα”»,<sup>55</sup> προκαλώντας τον θαυμασμό της κριτικής τόσο για τη σκηνοθεσία όσο και για την υποκριτική, με την οποία καθιερώνεται η διερμηνεία στην ελληνική νοηματική, με διερμηνέα τη Θεοδώρα Τσαποϊτη.

Και έπονται, ο *Φιλοκτήτης* (2015), πειραματική προσέγγιση, σε σύλληψη Σοφίας Σταυρακάκη και σκηνοθεσία και κείμενο Απολλωνίας

<sup>46</sup> Γαλανοπούλου (23-07-2011).

<sup>47</sup> Πληροφορίες για τους συντελεστές των παραστάσεων στην ιστοσελίδα του θιάσου.

<sup>48</sup> ΑΓΓΕΛΟΥ-ΚΕΑ (22-08-2010).

<sup>49</sup> Γαλανοπούλου (23-07-2011).

<sup>50</sup> <http://distheater.gr> [13-4-2017].

<sup>51</sup> Protagon-import (30-11-2013). Το έργο περιέχεται στο πρόγραμμα Αισχύλος (2016).

<sup>52</sup> <http://distheater.gr> [13-4-2017].

<sup>53</sup> <http://distheater.gr> [13-4-2017].

<sup>54</sup> Κυριάκη (6-4-2014). Συνέντευξη του σκηνοθέτη για την παράσταση στο Άνετον Θεσσαλονίκης στο <https://www.facebook.com/Theama.DisabledTheater/posts/261079934015921> [20-01-2017]. Οι Ε. Περηφάνου και Μ. Σιδηροπούλου δημιούργησαν το ντοκιμαντέρ «Spectacle» (ΘΕΑΜΑ), που προβλήθηκε στο εξωτερικό και από τη ΝΕΡΙΤ Plus (27-03-2015, Παγκόσμια Ημέρα Θεάτρου), <http://www.distheater.gr/index.php/theama/history> [20-01-2017].

<sup>55</sup> Πατσαλίδης (2-01-2014).



Τσαντά,<sup>56</sup> *Ιάκωβος ή Υποταγή* (2015-16) του Ιονέσκο,<sup>57</sup> η μαύρη κωμωδία *Τσετσέ* (2016-2017) του Πιραντέλλο, σε σκηνοθεσία Μάνου Τριανταφυλλάκη,<sup>58</sup> η περφόρμανς *Ερημοί: Κασσάνδρα-Φιλοκτήτης* (29-5-2016), σε σύλληψη-εκτέλεση Σ. Σταυρακάκη<sup>59</sup> και κείμενο της ίδιας (*Κασσάνδρα*) και της Α. Τσαντά (*Φιλοκτήτης*)<sup>60</sup> και οι *Πέρσες* (13 και 14-7-2016, «Νέα Σκηνή Εθνικού Θεάτρου» «Νίκος Κούρκουλος», Φεστιβάλ Αθηνών), κλασική εκδοχή της τραγωδίας,<sup>61</sup> «ένας μοναδικός άθλος»<sup>62</sup> σε μετάφραση<sup>63</sup> και σκηνοθεσία Β. Οικονόμου με κορυφαία του Χορού τη Γιώτα Βέη, που απέσπασε διθυραμβικές κριτικές και δικαίωσε τους συντελεστές της για τις προσπάθειές τους να διακριθούν ως ένα ποιοτικό θεατρικό σχήμα.<sup>64</sup> «Έπρεπε να δούμε τα ηρωικά άτομα με αναπηρία να ερμηνεύουν μοναδικά, αυτοθυσιαστικά κι ανεπανάληπτα τους θρηνώντες ηττημένους Πέρσες, [...], για να καταλάβουμε τι εστί αναβίωση του αρχαίου δράματος με σεβασμό στο πνεύμα του συγγραφέα αλλά και στις δομές του κειμένου», σημειώνει έγκριτος κριτικός.<sup>65</sup>

Τελευταία παράσταση το έργο *Τυφλόμυγα-Η νύχτα του κωνηριού*, -κινούμενο στα πλαίσια του θεάτρου του παραλόγου- της Σ. Σταυρακάκη, στο οποίο τους ρόλους υποδύονται τέσσερις ηθοποιοί με αναπηρία,<sup>66</sup> που παρουσιάστηκε στα αγγλικά στο Μπράιτον (5 έως 11-5-2017) και στο Λονδίνο (13-5-2017). Ο προγραμματισμός του θιάσου περιλαμβάνει την *Αντιγόνη* και το *Νεκράσοφ* του Ζαν-Πολ Σαρτρ.<sup>67</sup>

Πρόκειται για ένα θεατρικό σχήμα υψηλών στόχων, με αποτέλεσμα η αναπηρία να μην ξεχωρίζει καθόλου στην καλλιτεχνική πραγμάτωση.

<sup>56</sup> [www.distheater.gr/index.php/projects/50-2016-06-05-20-17-32](http://www.distheater.gr/index.php/projects/50-2016-06-05-20-17-32) [25-04-2017].

<sup>57</sup> Σμυρνή (30-11-2015). Επίσης, «“ΘΕ.ΑΜ.Α.” ή Γιατί μας αφορά ο Ιονέσκο», <http://www.protagon.gr/epikairota/politismos/the-am-i-giati-mas-afora-oionesco-4304800000> [18-09-2015] · ΘΕ.ΑΜ.Α.-ΕΡΤ, «Ιάκωβος ή Υποταγή» (30-09-2016), <https://www.youtube.com/watch?v=CVDig9MfvXA> [13-04-2017].

<sup>58</sup> [www.distheater.gr/index.php/projects/59-2016-06-10-13-26-326](http://www.distheater.gr/index.php/projects/59-2016-06-10-13-26-326) [25-04-2017]. Για την πρεμιέρα (22-03-2016, Ιταλικό Μορφωτικό Ινστιτούτο Αθηνών) οργανώθηκε ημερίδα αφιερωμένη στην παράσταση με θέμα «Luigi Pirandello: η πορεία από τη λογοτεχνία και τη φιλοσοφία στο θέατρο», με προσκεκλημένο τον επίτιμο καθηγητή Ιστορίας Θεάτρου του Πανεπιστημίου του Μιλάνου, καλλιτεχνικό διευθυντή του Teatro Giacosa και σκηνοθέτη όπερας Paolo Basisio.

<sup>59</sup> <http://www.distheater.gr> [13-04-2017].

<sup>60</sup> Αισχύλος (2016).

<sup>61</sup> ΘΕ.ΑΜ.Α. (2016-2017) «Ερημοί. Κασσάνδρα-Φιλοκτήτης», <http://www.distheater.gr> [13-04-2017].

<sup>62</sup> Ζουμπουλάκης (31.7.2016) «Οι Πέρσες στα αναπηρικά αμαξίδια (12-07-2016)», <http://www.athensvoice.gr/politismos/theater/oi-perses-sta-anapirika-amaxidia> [17-04-2017]. 1-07-2016).

<sup>63</sup> Μαρίνου (11-08-2016).

<sup>64</sup> Ο Ιωαννίδης (12-07-2016) επέμεινε στην εκγύμναση του χορού και τη μουσική από δημοτικά τραγούδια της ξενιτιάς και ο Ζουμπουλάκης (31-07-2016) στην ερμηνεία του ρόλου της Ατοσσας από τις Χριστίνα Τούμπα, με σπαστική τετραπληγία, και την κωφή ηθοποιό Χριστίνα Τσαβλή, αλλά και τους ρόλους του Δαρείου (Πάνος Ζουρνατζής), του Αγγελιοφόρου (Μιγάλης Ταμπούκας) και του Ξέρξη (Β. Οικονόμου).

<sup>65</sup> Μπούρας, Κ. (2-8-2016)..

<sup>66</sup> <http://www.distheater.gr> [3-05-2017].

<sup>67</sup> *Η Εφημερίδα των Συντακτών*, 4-5-2017.

Συγκεκριμένα, «η σύνθεση της ομάδας ΘΕ.ΑΜ.Α. από ηθοποιούς με και χωρίς αναπηρία εκφράζει αμιγώς την αυτονόητη υπόσταση του θεάτρου μέσα από τη μοναδικότητα του καθενός τους. Οι αντιζοότητες [...] αφορούν κάποιες πρακτικές συνθήκες. [...] Η αναπηρία είναι μέρος του ανθρώπου, σαν κάθε μοναδικό χαρακτηριστικό του σώματός του και της ζωής του. Άλλωστε με το που ξεκινά το έργο, ο θεατής [...] ξεχνά οτιδήποτε [την] αφορά. Ταξιδεύει στη συναρπαστική και υπέροχη διαδρομή της παράστασης» (Μιχάλης Ταμπούκας).<sup>68</sup>

Η ομάδα «Εν δυνάμει», που ιδρύθηκε το 2008 από την ηθοποιό και σκηνοθέτιδα Ελένη Δημοπούλου και τη Μαρία Ιωαννίδου, από το 2011,<sup>69</sup> αναλαμβάνει θεατρική δράση, με στόχο τη συμβολή της στη θεατρική τέχνη σε «ρήξη με την παραδοσιακή αντίληψη του κοινώς αποδεκτού» και «την ανάπτυξη της προσωπικότητας και της ελεύθερης έκφρασης των μελών της μέσα από δράσεις υψηλής αισθητικής αξίας που θα καλύπτουν τις ανάγκες όλων των συμμετεχόντων», «σε ένα έντονα συμβιωτικό περιβάλλον [όπου] συνυπάρχουν δημιουργικά υπερβαίνοντας τη λογική της ευπρεπούς νοούμενης φιλανθρωπίας και αλληλεγγύης». Επιπλέον, επιδιώκει «να βοηθήσει την κοινωνία να απομακρυνθεί από τις συμβατικές φόρμες αντίληψης ενός κόσμου όπου όλα βαίνουν καλώς». <sup>70</sup> Μετά την επιτυχή παρουσίαση τριών έργων, *Πρωινό άστρο* του Γιάννη Ρίτσου (2011),<sup>71</sup> *Νόμιζα ήσουν ξένος* (μαρτυρίες προσφύγων και αποσπάσματα θεατρικών και λογοτεχνικών κειμένων, 2013) και *Η Κιράνη του δάσους* της Φωτεινής Φραγκούλη (2013),<sup>72</sup> η καλλιτεχνική διευθύντρια της ομάδας Ε. Δημοπούλου συνεργάζεται με την ηθοποιό και σκηνοθέτιδα Ελένη Ευθυμίου, για τη δημιουργία παραστάσεων καλλιτεχνικής αξίας που απροκάλυπτα φέρνουν επί σκηνής το θέμα της αναπηρίας. Πρόκειται για μία επαγγελματική ομάδα μικτή, ανάπηρων και μη ηθοποιών, που συνέβαλε στον εμπλουτισμό της θεατρικής έκφρασης.<sup>73</sup>

Η πρώτη παράσταση, το έργο *Ο άνθρωπος ανεμιστήρας ή πώς να ντύσετε έναν ελέφαντα*<sup>74</sup> (2014, Δημοτικό Θέατρο Καλαμαριάς «Μελίνα Μερκούρη», 11-12.7.2015, Φεστιβάλ Αθηνών),<sup>75</sup> προκαθορίζει την επιλογή της

<sup>68</sup> Σακελλαρόπουλος (13.08.2016).

<sup>69</sup> <http://www.dinamiprosforas.gr/index.php/mko/item/235-en-dynamei-elenedimopoulou> [2-5-2017].

<sup>70</sup> Κοντού (12-2-2014).

<sup>71</sup> Διοργάνωση: Εργαστήρι Θεατρικής Αγωγής της Δημοτικής Κοινοφελούς Επιχείρησης Παύλου Μελά ΙΡΙΣ, σύλληψη και επιμέλεια κίνησης Αλεξίας Γούργουλη, γενική επίβλεψη Ελένης Δημοπούλου. [http://www.cityportal.gr/articles\\_det1.asp?subcat\\_id=58&article\\_id=31099](http://www.cityportal.gr/articles_det1.asp?subcat_id=58&article_id=31099) [3-5-2017].

<sup>72</sup> Δελτίο Τύπου 27-5-2013, «Θεατρική παράσταση στο Αρναούτκιο», Παραστάσεις που δόθηκαν στις 2 και 3-6-2013 στο Αρναούτκιο της Μικράς Ασίας, σε σκηνοθεσία Ε. Δημοπούλου <http://www.rumvader.org/Page/896199> [3-5-2017].

<sup>73</sup> Ασικόγλου (2016)· Μαυρίδου (4-10-2016).

<sup>74</sup> Για τον τίτλο βλ. Καρασουλτάνη (22-8-2014)· Κοντού (12-2-2014).

<sup>75</sup> Τον Μάιο του 2014 παρουσιάστηκε στο Ίδρυμα Μιχάλης Κακογιάννης («Ο άνθρωπος ανεμιστήρας ή πώς να ντύσετε έναν ελέφαντα», <http://www.in.gr/entertainment/archive/article/?aid=1300166112> [3-5-2017])· τον Ιούλιο (21-22-7-2014), στις Γιορτές Ανοιχτού Θεάτρου στη Θεσσαλονίκη («Ο άνθρωπος ανεμιστήρας ή πώς να ντύσε-

σκηνοθέτιδας προς το θέατρο της επινόησης και το θέατρο ντοκουμέντο,<sup>76</sup> αφού «η θεατρική φόρμα αναμειγνύεται με στοιχεία ντοκιμαντέρ και οι ήρωες συστήνονται με το πραγματικό τους όνομα [...], καθώς όλα τα στιγμιότυπα, που διαρθρώνουν την αφήγηση [...] είναι εμπνευσμένα από τις αληθινές ιστορίες των ανθρώπων που τις αναπαριστούν».<sup>77</sup> Με βιντεοπροβολές και στοιχεία μιούζικαλ, σε μουσική της Ευθυμίου, με πολλά παιδικά τραγούδια, αποτελεί ένα ειρωνικό σχόλιο για τους ανθρώπους που δεν μεγαλώνουν ποτέ και καθιστά σαφή τον πολιτικό χαρακτήρα του.<sup>78</sup> Στην παράσταση συμμετείχε μικτή ομάδα 29 ατόμων ηλικίας 12-45 ετών.<sup>79</sup>

Ο *άνθρωπος ανεμιστήρας* αποτέλεσε το πρώτο μέρος της τριλογίας με τον γενικό τίτλο *Το Άλλο το κανόνικο*, που βασίζεται σε μία ιδέα της Ε. Δημοπούλου. Το δεύτερο μέρος, η παράσταση *Το “άλλο” σπίτι* (9-24 Ιανουαρίου 2016),<sup>80</sup> παραγωγή της Στέγης Γραμμάτων και Τεχνών, κινείται στο πλαίσιο του προηγούμενου έργου, με τη συμμετοχή πολυπληθούς ομάδας 23 ηθοποιών, αλλά η προετοιμασία ήταν συστηματικότερη, «αποτέλεσμα πολύμηνης έρευνας που πραγματοποιήθηκε τόσο με στοχευμένα εργαστήρια, ερωτηματολόγια και αυτοσχεδιασμούς της ομάδας [...], όσο και με συνεντεύξεις ανθρώπων που βρίσκονται στη δύσκολη κοινωνική συνθήκη να ζουν ακούσια εκτός της οικογενειακής δομής και προστασίας».<sup>81</sup> «Ερευνητικός προθάλαμος» της παράστασης ήταν η έκθεση *Home? Το μικρό-μικρό σπίτι* (Ιανουάριος 2015, Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Θεσσαλονίκη),<sup>82</sup> και ακολούθησε

---

τε έναν ελέφαντα” στη Θεσσαλονίκη», <http://neupost.gr/entertainment/369155/0-anthropos-anemistiras-h-pws-na-ntysete-enan-elefanta-sth-thessaloniki> [3-5-2017] · τον Σεπτέμβριο στο ΔΗΠΕΘΕ Κοζάνης (Κουτάβας, 2014) και στις 3.12.2014, στο Δημοτικό Θέατρο Θέρμης Θεσσαλονίκης («Θεατρική παράσταση για την Παγκόσμια Ημέρα Αναπηρίας: “Ο άνθρωπος ανεμιστήρας ή πώς να ντύσετε έναν ελέφαντα” στις 3/12 στο ΠΚΘ», <http://www.thermi.gov.gr/info/?p=20175&lang=en> [5-5-2017]).

<sup>76</sup> Κοντού (12-2-2014).

<sup>77</sup> Δελτίο Τύπου (14-2-2014), «Ένας ανεμιστήρας με σώμα και ψυχή. Στο Δημοτικό Θέατρο Καλαμαριάς Μελίνα Μερκούρη», <http://www.naftemporiki.gr/story/764860/enas-anemistiras-me-soma-kai-psuxi/> [5-5-2017].

<sup>78</sup> Κοντού (12-2-2014) · Πατσαλίδης (13-04-2014) · Παναγιώτης (27-9-2014).

<sup>79</sup> Παναγιώτης (27-9-2014) · Παπακωνσταντίνου (13-2-2014). Επίσης, «Η σκηνοθέτις Ελένη Ευθυμίου και τα παιδιά της ομάδας Εν Δυνάμει μιλούν για τον *Άνθρωπο Ανεμιστήρα*» (6.7.2014) <https://www.youtube.com/watch?v=VmPd9IFKXkc> [5-5-2017] · Κυρατζόγλου (1-5-2015) · Ζησοπούλου (21-5-2015) · Νάτσιος (11-7-2015). Για κριτικές, βλ. Κοντού (12-2-2014) και τις ανώνυμες «Ο *άνθρωπος ανεμιστήρας* ή πώς να ντύσετε έναν ελέφαντα. Ένα έργο που χτίζει μια νέα γλώσσα επικοινωνίας ανάμεσα στο “αλλοιώτικο” και το “κανονικό”» (<http://www.elculture.gr/bolg/a-anthropos-anemistiras>, [5-5-2017]) · «Θέατρο για διαφορετικούς ή διαφορετικό θέατρο;» ([http://www.toportal.gr/?i=to\\_portal.el.article&4957](http://www.toportal.gr/?i=to_portal.el.article&4957), [2-5-2017]). Επίσης, Σ. Πατσαλίδης, στο Ζησοπούλου (21-5-2015).

<sup>80</sup> Δελτίο Τύπου (6-10-2016), «Θέατρο Αυλαία, 51α Δημήτρια, 6, 7 και 11-13 Οκτωβρίου 2016», <http://www.thessaloniki.guide.gr/event/to-allo-spiti-theatro-aulaia-2016> [2-5-2017] · Τσολνάρας (10-10-2016).

<sup>81</sup> Δελτίο Τύπου (Ιανουάριος 2016), «Το “άλλο” σπίτι. Ομάδα “Εν δυνάμει”/Σκηνοθεσία Ελένη Ευθυμίου» (<http://www.sgt.gr/gre/SPG1474> [2-5-2017]). Για τη διαδικασία βλ. Χατζηνικολάου (Ιανουάριος 2015) και Δελτίο Τύπου (Ιανουάριος 2016).

<sup>82</sup> «Τα μέλη της ομάδας “Εν δυνάμει” συνεργάστηκαν με τους σκηνογράφους Richard Anthony και Μαρία Καβαλιώτη και τον κινηματογραφιστή Δημήτρη Ζάχο και φαντά-



η συλλογή του υλικού, που δεν αποτέλεσε απλώς δραματοποίηση βιωμένων εμπειριών, αλλά εντάχθηκε από την Ευθυμίου σε έναν «παραστασιακό κώδικα».<sup>83</sup>

Ο Σ. Πατσαλίδης εκφράζει τα συναισθήματά του: «Βαθεία συγκίνηση, απόλαυση και έντονο προβληματισμό».<sup>84</sup> Η Τ. Καραόγλου αξιολογεί την παράσταση: «Η Ελένη Ευθυμίου αποδεικνύει πως είναι [...] ικανότατη στη δημιουργία ενός ολικού θεάτρου γεμάτου τραγούδια και μουσική, βιντεοπροβολές, σωματική αλληλεπίδραση, ρυθμό, συναισθηματικές εναλλαγές και υποδειγματική χρήση της σκηνογραφίας· γνωρίζει, με άλλα λόγια, πολύ καλά πώς να ντύσει το ντοκουμενταριστικό υλικό της με άκρως θεατρικό ένδυμα».<sup>85</sup> Και η Ζ. Βερβεροπούλου την αποτιμάει όχι «αποκλειστικά ως πετυχημένο μηχανισμό ένταξης και κοινωνικής ευαισθητοποίησης», αλλά ως «πολύ καλό θέατρο».<sup>86</sup>

Η δημιουργία, στη χώρα μας, θεατρικών αλλά και άλλων ομάδων συλλογικής καλλιτεχνικής έκφρασης στις οποίες την πλειονότητα αποτελούν άτομα με αναπηρίες μπορεί να αποδοθεί κυρίως στην αλλαγή των αντιλήψεων που απέκλειαν το διαφορετικό και την προβολή του, αλλά και στην πρόοδο που σημειώθηκε στο εκπαιδευτικό σύστημα στο οποίο, παρά τις ελλείψεις του, υπάγονται ευάριθμα σχολεία που προσφέρουν εξειδικευμένη εκπαίδευση και εντάσσουν τα άτομα αυτά στην κοινωνική ζωή, παρέχοντάς τους τις απαραίτητες δεξιότητες.

Μολονότι έχει αρχίσει να ισχύει η λογική του type-free casting και στη χώρα μας, δηλαδή, όπως εξηγεί ο Πατσαλίδης, «αναζητείται πιο πολύ η ουσία του ρόλου παρά η εμφάνισή του»,<sup>87</sup> η διαφορετικότητα στο θέατρο δεν έχει γίνει ακόμη αποδεκτή στον βαθμό που θα έπρεπε και θα ανταποκρινόταν στο καλλιτεχνικό αποτέλεσμα της δραστηριότητας των ομάδων αυτών, όπως αποδεικνύεται από τον μικρό αριθμό θεατών που παρακολουθούν τις παραστάσεις τους, η πλειονότητα των οποίων μάλιστα αποτελείται από άτομα με αναπηρία, αλλά και από τη στάση της κριτικής που στο μεγαλύτερο μέρος των αξιολογήσεών της εστιάζεται στις ιδιαιτερότητες των ομάδων και όχι στην παράσταση καθαυτή. Ελάχιστες είναι οι κριτικές, ενώ υπάρχει μία πληθώρα συνεντεύξεων με τους συντελεστές, που δεν στοχεύουν στο έργο και την παράστασή του, αλλά στην ελλιπή φυσική κατάσταση των ηθοποιών και τα προβλήματα που αντιμετωπίζουν.<sup>88</sup>

---

στηκαν, κατέγραφαν, μεταμόρφωσαν σε μακέτες και σε πραγματικό μέγεθος ένα δωμάτιο, όπως το είχε φανταστεί ο κάθε δημιουργός» (Δελτίο Τύπου, Ιανουάριος 2016).

<sup>83</sup> Βλ. Κακουριώτης (3-1-2016)] .

<sup>84</sup> Πατσαλίδης (13-04-2014).

<sup>85</sup> Καραόγλου (13-1-2016)· Μούσιου (22-1-2016).

<sup>86</sup> Βερβεροπούλου (24-11-2016).

<sup>87</sup> Πατσαλίδης (2-11-2014).

<sup>88</sup> Σε αντίθεση με τον τεκμηριωμένο ισχυρισμό του Οικονόμου: «Δεν πρεσβεύουμε μια “ιδιαίτερη” θεατρική ομάδα αλλά μια θεατρική ομάδα με “ιδιαίτερο” καλλιτεχνικό έργο» («Οι Πέρσες στα αναπηρικά αμαξίδια» (12-07-2016), <http://www.athensvoice.gr/politismos/theater/oi-perses-sta-anapirika-amaxidia> [17-04-2017]).

Όμως οι θίασοι στους οποίους αναφερθήκαμε εντάσσουν το θέατρο ατόμων με αναπηρία της Ελλάδας στην παγκόσμια κίνηση που αποδέχεται τη διαφορετικότητα ως παράγοντα που διαμορφώνει το θεατρικό γίγνεσθαι, εμπλουτίζουν με τις ιδιαιτερότητες της φυσικής τους παρουσίας τη θεατρική έκφραση, δίνουν χώρο σε μία πλειάδα ατόμων με θεωρητική κατάρτιση και καλλιτεχνική έμπνευση να δημιουργήσουν, προβάλλουν τη διαφορετικότητα και την εντάσσουν στην κοινωνική και πολιτιστική πραγματικότητα, που αποδεικνύεται πολυδιάστατη και εξαιτίας αυτής, συντελούν στην καλλιέργεια ενός κοινού που, επειδή λανθασμένα θεωρείτο «ειδικό», παρέμενε αποκλεισμένο από πολλές εκφάνσεις της καλλιτεχνικής έκφρασης, ενώ ταυτόχρονα διευρύνουν τους ορίζοντες του συμβατικού ακροατηρίου.

### Βιβλιογραφία

- ΑΓΓΕΛΟΥ-ΚΕΑ (22-08-2010): «Ομάδα Θε.αμ.α.: “Λάμια”», [angelou-kea.blogspot.com/2010/08/blog-post\\_22.html](http://angelou-kea.blogspot.com/2010/08/blog-post_22.html) [20-01-2017].
- Αναγνωστοπούλου, Β. (7-2-2016): «Στο Θέατρο Κωφών όλοι έχουν φωνή», <http://www.cnn.gr/premium/story/20826/sto-theatro> [30-12-2016].
- Αντζακάς, Γ. (17-2-2010): «Η ιστορία των κωφών», <http://www.enet.gr/?i=news.el.article&=132964> [6-3-2017].
- Αντωνοπούλου, Μ.: «Κωφοί σε πολιτεία...ακούοντων», *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία*, 13-4-2014.
- ΑΠΕ-ΜΠΕ (27-11-2015): «Οδός Αστέγων από το Θέατρο Κωφών Ελλάδος», <http://www.protothema.gr/culture/article/531158/mis> [21-12-2016].
- Ασίκουλου, Ν. (2016): «Ελένη Ευθυμίου: Η νεράιδα που έδωσε πνοή στον Άνθρωπο Ανεμιστήρα...» [συνέντευξη], <http://www.exostispress.gr/Article/eleni-efthimiou-i-neraida-pou-edose-pnoi-ston-anthropo-anemistira> [5-5-2017]. Αισχύλος (2016): *Πέρσες*. Μετάφραση Βασίλης Οικονόμου, Αθήνα.
- Αισχύλος, Σοφοκλής, Ευριπίδης (2016): *Από το Σκοτάδι στο Φως. 8 αποσπάσματα αρχαίων τραγωδιών*.
- Πρόγραμμα (2016): *2ο Φεστιβάλ Δάσους*. Θέατρο Δάσους, Καλοκαίρι.
- Bailey, R. (1-12-2004): «What is Disability Theatre?», <http://disabilityartsonline.org.uk>, [13-8-2016].
- Becke, J. (12-9-2016): «History of Theatre in the Deaf Community», <http://www>.

- verywell.com/deaf-culture-deaf-theatre-1048592 [7-3-2017].
- Βερβεροπούλου, Ζ. (24-11-2016): «Δημήτρια 2016 (2): Θέατρο στη μεθόριο του πραγματικού. Το “άλλο” σπίτι, ομάδα “Εν δυνάμει”, σκηνοθεσία Ελένη Ευθυμίου», <http://www.oanagnostis.gr> [10-06-2017].
- Γαλανοπούλου, Έ.: «Ηρωες και χωρίς πιστοποιητικό αρτιμέλειας», εφημ. *Ελευθεροτυπία*, 23-07-2011, και <http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=295627> [17-04-2017].
- Γεωργιάδου, Μ. (21-11-2016): «Θεατρική Ομάδα “Τρελά Χρώματα”: Ένα Θέατρο Νοημάτων», <https://archicult.gr/parastatikes-tehnes/theatriki-omada-kofon-trela-hromata-ena-theatro-noimatou> [9-1-2017].
- Considine, A. (20-10-2015): «Theatre Artists With Disabilities Are ready, Willing, and, Yes, Able», <http://www.americantheatre> [24-8-2016].
- Ζησοπούλου, Β. (21-5-2015): «ΔΗΠΕΘΕ: “Ο άνθρωπος ανεμιστήρας ή πώς να ντύσετε έναν ελέφαντα”», <http://www.giapraki.com/118020-dipethe-o-anthropos-anemistiras-i-pos-na-ntisete-enan-elefanta> [3-5-2017].
- Ζουμπουλάκης, Γ.: «“Πέρσες” και ΘΕΑΜΑ», *Το Βήμα*, 31-07-2016.
- Ιωαννίδης, Σ. (12-07-2016): «Ένα ευρηματικό ... ΘΕ.ΑΜ.Α. στο φεστιβάλ», <http://www.kathimerini.gr/867098/article/politismos/8eatro/ena-eyrhmatiko-8eama-sto-festival> [17-04-2017].
- Κακουριώτης, Σ. (3-1-2016): «“Εν δυνάμει”: μια ομάδα που γλεντάει τη διαφορετικότητά της». [Συνέντευξη], <http://www.augi.gr/article/10971/6149830/-en-dynamei-mia-omada-pou-glenntaei-te-diaphoretikoteta-tes> [2-5-2017].
- Καράλη, Α. (17-1-2017): «Θέατρο Κωφών Ελλάδος. Παιχνίδι εξουσίας, εκδίκησης και έρωτα», *Έθνος on line*, [https://www.google.gr/?gfe\\_rd=cr&ei+h971WOPPdf](https://www.google.gr/?gfe_rd=cr&ei+h971WOPPdf) [6-4-2017].
- Καράογλου, Τ. (13-1-2016): «Μέσα στο “άλλο” σπίτι. Η νέα δουλειά της ομάδας “Εν δυνάμει” παρουσιάζεται στη Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών σε σκηνοθεσία Ελένης Ευθυμίου», <http://www.elculture.gr/blog/article/> [2-5-2017].
- Καραπατσία, Α. και Πιπίνης, Ι. (11-10-2013): «Το Θέατρο κωφών στο americatina.com.gr», <http://www.idrimakofon.gr/?p=160> [5-1-2017].
- Καρασουλτάνη, Ζ. (22-8-2014): «Συνέντευξη-Ελένη Ευθυμίου: Αυτό που δυσκολευόμαστε να καταλάβουμε είναι ότι οι άνθρωποι με αναπηρίες είναι ίσοι με εμάς», <http://roadstory.gr/> [3-5-2017].

- Κοντού, Μ. (12-2-2014): «Αυτό που κάνεις ότι δεν βλέπεις. Η ομάδα “Εν Δυνάμει” παρουσιάζει την παράσταση “Ο άνθρωπος ανεμιστήρας ή πώς να ντύσετε έναν ελέφαντα”», <http://www.elculture.gr/Blog/article/auto-proukaneis-oti-de-blepeis> [2-5-2017].
- Κουτάβας, Σ. (2014): «“Ο άνθρωπος ανεμιστήρας ή πώς να ντύσετε έναν ελέφαντα”, η παράσταση που μας έκλεψε το δάκρυ», <http://www.dipethekozanis.gr> [3-5-2017].
- Κυρατζόγλου, Π. (1-5-2015): «Ο άνθρωπος ανεμιστήρας ή πώς να ντύσετε έναν ελέφαντα. Πώς ορίζεις το διαφορετικό;», <http://beater.gr/anthropos-ane-mistiras-greek-festival> [5-5-2017].
- Κυριάκη, Κ. (6-4-2014): «Βασίλης Οικονόμου, δημιουργός του Θεάτρου Ατόμων με Αναπηρία “ΘΕ.ΑΜ.Α.” σκηνοθετεί την παράσταση “Η Ιστορία του Ζωολογικού Κήπου” του Edward Albee», <http://episknhhs.gr/2009-05-31-09-20-01/2009-06-04-11-06-13/1249-2014-06-16-39-37> [17-04-2017].
- Λαζαρίδου, Α. (19-4-2014): «Το θέατρο Κωφών σπάει τη σιωπή του», <http://www.tovima.gr/culture/article/?aid=587682> [9-3-2017].
- Λουκρητία (21-3-2012): «Πώς θα φανεί στο χειροκρότημα;», <http://www.protagon.gr/epikairota/politismos/pws-1> [10-1-2017].
- Λυμπεροπούλου, Μ. (Δεκέμβριος 2015): «Ηθοποιοί του Θεάτρου Κωφών “Είμαστε αποκλεισμένοι και βιώνουμε ένα είδος ρατσισμού”», <http://www.presspublica.gr> [24-8-2016].
- Μανωλάκη, Χ. (2006): *Άτομα με ειδικές ανάγκες*, ΕΚΠΑ, Αθήνα.
- Μαρίνου, Έ.: «Κάνουμε τέχνη, όχι τέχνη με ειδικές ανάγκες», *Εφημερίδα των συντακτών*, 11-08-2016.
- Μαρκαντώνη, Μ.: «41 Μέρες. Μια διαφορετική θεατρική εμπειρία», *Athens Voice*, 21-3-2012.
- Μαστρογιάννης, Δ.: (2017): «Πώς είναι να κάνεις θέατρο με κωφούς ηθοποιούς; Ο Βασίλης Βηλαράς μας βάζει στο κλίμα του Θεάτρου Κωφών», *Athens Voice*, 24-1-2017, <http://athensvoice.gr/politismos/theater/pos-einai-na-kaneis-me-kofoys> [6-4-2017].
- Μαυρίδου, Μ. (4-10-2016): «Είναι μεγάλη δύναμη να είσαι στους “Εν δυνάμει”», <http://artplay.gr/theatro/en-dynami-ena-thavma-axio-meletis-ine-megali-dynami-na-ise-stous-en-dynami> [3-5-2017].
- Μαύρου, Ά. (3-3-2016): «Η Έλλη Μερκούρη μας περνάει “Από το Σκοτάδι στο Φως”, μία πρόταση από τη Θεατρική Ομάδα Κωφών “Τρελά Χρώματα”»,

- <http://passiontheater.gr/442-2> [4-9-2016].
- Μέγας, Γ. Α. (1996): *Ελληνικά Παραμύθια, Α'*, Αθήνα.
- Μήλα, Β. (29-10-2016): «Γνωρίζοντας τη Θεατρική Ομάδα “ΘΕ.ΑΜ.Α.” για άτομα με κινητική αναπηρία και μη» [συνέντευξη], <http://www.animartists.com/2016/10/29/%CE%B3%CI> [12-04-2017].
- Μούσιου, Α. (22-1-2016): «Το “άλλο” σπίτι, από τη θεατρική ομάδα “Εν Δυνάμει”», <http://kaboomzine.gr/to-allo-spiti-aro-ti-theatriki-omada-en-dinami/> [2-5-2017].
- Μπούρας, Κ. (2-8-2016): «ΘΕΑΜΑ (Θέατρο Ατόμων με Αναπηρία). Οι Πέρσες του Αισχύλου, όπως δεν τους είχαμε ξαναδεί», <http://diastixo.gr/allestexnes/theatro/5594-theama-perses> [17-04-2017].
- Νάτσιος, Β. (11-7-2015): «Ο άνθρωπος ανεμιστήρας φυσούσε μακριά όποιον τον πλησίαζε», <http://cosmopolitiki.com> [5-5-2017].
- Νουάρου, Θ. και Αρβανίτη, Γ. (2012): «Ομάδα ΘΕ.ΑΜ.Α, Επάγγελμα: Ηθοποιός», <http://www.epathlo.gr/el/2012-09-30-17-43-40/item/> [12-04-2017].
- Παναγιώτης (27-9-2014): «Η ξεχωριστή παράσταση “Ο άνθρωπος ανεμιστήρας ή πώς να ντύσετε έναν ελέφαντα” στην Κοζάνη», <http://kozanimedia.gr> [3-5-2017].
- Παπακωνσταντίνου, Δ. (13-2-2014): «Η ομάδα “Εν δυνάμει” παρουσιάζει την παράσταση Ο άνθρωπος ανεμιστήρας ή πώς να ντύσετε έναν ελέφαντα», [Συνέντευξη], <http://rouamat.com/i-omada-en-dinami-parousiaziti-tin-parastasi-oanthropos-anemistiras-i-pos-na-ntisete-enan-elefanta> [3-5-2017].
- Παπασπύρου, Χ., Στυλιανού-Γκίνη Ε. (2014): *Ειδικό Γυμνάσιο και Γενικό Λύκειο Κωφών και Βαρηκόων Αγίας Παρασκευής 1973-2014. 40 χρόνια προσφοράς στη Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση Κωφών και Βαρηκόων*, Αθήνα <http://lyk-ekv-ag-parask.att.sch.gr/publie-html/theatre> [4-1-2017].
- Πατσαλίδης, Σ.: «Παράσταση-προσφορά: Το ΘΕ.ΑΜ.Α στο “Άνετον”», *Αγγελιοφόρος της Κυριακής*, 2-01-2014.
- Πατσαλίδης, Σ.: «Ηθοποιοί ενός κατώτερου Θεού», *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία*, 13-04-2014.
- Πεζοπούλου, Γ. (1996): *Στρατής Καρράς. Παρουσίαση του συγγραφέα και του έργου του*, Αθήνα.

- Περηφάνου, Ε. (7-5-2015): «Από το Σκοτάδι στο Φως», <http://www.themachine.gr/apo-to-skotadi-sto-fos-tis-elianas-perifanou/> [10-1-2017].
- Περηφάνου, Ε. (2016): «Βασίλης Οικονόμου της Ομάδας ΘΕ.ΑΜ.Α», <http://www.themachine.gr/vasilis-ikonomou-tis> [18-1-2017].
- Πίκουλας, Δ. (2014): *Εθνογραφική προσέγγιση της κοινότητας των κωφών στην Ελλάδα μέσα από την προοπτική της ειδικής αγωγής και εκπαίδευσης, διπλωματική εργασία*, ΕΚΠΑ, Αθήνα.
- Πρόγραμμα (2016): *2ο Φεστιβάλ Δάσους. Θέατρο Δάσους*, Καλοκαίρι.
- Protagon-import (30-11-2013): «Κ. Π. Καβάφης: Επάγγελμα Ποιητής» από το ΘΕ.ΑΜ.Α. (Θέατρο Ατόμων με Αναπηρία), <http://www.protagon.gr/epi-kairotita/politismos/k-p-kavafis-epaggelma-roitis-apo-to> [13-4-2017].
- Ράβναλη, Κ. (2016): «Από το σκοτάδι στο Φως/«Τα δάχτυλα είναι οι γλώσσες και η σιωπή τους εκκωφαντική...», <http://www.exostispress.gr/Article/apo-to-sotadi-sto-fos> [4-9-2016].
- Σακελλαρόπουλος, Τ. (13.08.2016): «Ομάδα ΘΕ.ΑΜ.Α. (Θέατρο Ατόμων με Αναπηρία): Κάνουμε τέχνη, όχι τέχνη με ειδικές ανάγκες», <http://foroline.gr/archives/12165> [21.10.2017].
- Σμυρνή, Δ. (30-11-2015): «Ιονέσκο “Ιάκωβος ή Υποταγή” από το Θέατρο Ατόμων με Αναπηρία – Μία παράσταση έκπληξη», <http://faretra.info/2015/11/30/faretra-info-ionesco-iakovos-i-ipotagi-apo-to-theatro-atomon-me-anapiria> [13-04-2017].
- Τσολνάρας, Α. (10-10-2016): «Συνεχίζει τις παραστάσεις το “Το άλλο σπίτι”», <http://www.thessnews.gr/article/6071/synechizei-tis-parastaseis-to-allo-sipi>- [5-5-2017].
- Φαρατζή, Χ. (28-09-2015): «“Οδός Αστέγων” από το Θέατρο Κωφών Ελλάδος», <http://tospirto.net/theatre/news/24046> [21-12-2016].
- Φραγκιουδάκης, Μ. (18-2-2017): «Καταργήθηκε επιτέλους την Πέμπτη η μεσαιωνική διάταξη που απαγόρευε να σπουδάσουν σε δραματική σχολή άτομα με αναπηρία», <http://www.documentonews.gr/article/epesan-fragmoi-xronwn-sthn-ypokritiki> [10-4-2017].
- Φύσσα, Τ. (28-4-2013): «Χειροκροτώντας τη νοηματική», <http://www.adartes107.gr/xeirokrotwntas-sti-noimatiki> [5-1-2012].
- Χατζηνικολάου, Σ. (Ιανουάριος 2015): «“Εν δυνάμει”: Ηθοποιοί, μουσικοί, αθλητές και πάνω από όλα φίλοι!», *Εμείς*, τχ. 54, <http://pacific.jour.auth.gr/emeis/?p=10862> [2-5-2017].

Χατζηνικολάου, Χ. και Ρουκά, Κ. (2014): «Θέατρο Κωφών Ελλάδας – Φεύγουμε από το Εγώ και πάμε στο Μαζί», <http://www.socartes.gr/content/theatro-kofon-ellada> [21-12-2016].

Vasiliou, I. (17-1-2015): «Θέατρο Κωφών Ελλάδος: Με όχημα το γέλιο!», <http://www.savoirville.gr/theatro-kofon-ellados-me-ohima-to-gelio> [3-1-2017].





### III. Η ΕΠΙ ΣΚΗΝΗΣ ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΟΥ «ΑΛΛΟΥ»



Η σκηνική μουσική στις θεατρικές διδασκαλίες του Θωμά  
Οικονόμου και η ορχήστρα του Βασιλικού Θεάτρου (1901-1906)

Stage music in the directing of Thomas Oikonomou  
and the Royal Theater Orchestra (1901-1906)

**Νικόλαος Αθ. Μάμαλης**

Δρ. Πανεπιστημίου της Σορβόνης  
Ειδικό Επιστημονικό Προσωπικό Πανεπιστημίου  
Πελοποννήσου

**Dr Nikolaos Mamalis**

Sorbonne University  
Teaching Staff at University of the Peloponnese

nikosmamalis@uop.gr



## Abstract

During the short-lived presence of Oikonomou at the Royal Theater (1901-1906), stereotypes of leading European theaters were adopted; the role of music was upgraded, so a middle orchestral ensemble of musicians was included in his staff. In the European theaters, stage music was supplied by renowned musicians (*incidental music*, Germ. *Inzidenz music*), a type that prevailed in Germany, while since the middle of the 19th century it had been established in England. This explores the musical performances given on the stage of the Royal Theater, through the preserved handwritten musical scores. According to these manuscripts, found and kept in the National Theater Library, it is confirmed that Thomas Oikonomou's own interconnection with Vienna and the German Halls, are in full accord with the Palace. Oikonomou contributed so that the musical factor was upgraded and performances for which romantic stage music was imported mainly from German halls were organized. Many of the handwritten musical scores bear seals of State German and Austrian institutions and are signed by foreign performers with dates prior to 1901, the time when they were transferred and performed on stage by the Royal Theater Orchestra.

Moreover, the Romantic German perception of the theater with structure and subjects relating to opera performances required musical intervention through the musical parts identical to those of the opera tradition. Apart from the few scores that were discovered in print, most of them are handwritten; they are classified as romantic theatrical music and it is confirmed that they accompanied the same theatrical performances in halls of Vienna, Berlin and of other German cities.

**Λέξεις-κλειδιά:** Σκηνική μουσική, ρομαντισμός, μουσικά χειρόγραφα

**Key words:** Stage Music, Romanism, handwritten musical scores

Σκοπός της συγκεκριμένης παρέμβασης είναι η ανάδειξη και καταγραφή του μουσικού παράγοντα και του ρόλου που αυτός διαδραμάτισε κατά τη βραχύχρονη λειτουργία του Βασιλικού Θεάτρου· το εγχείρημα αυτό θεμελιώθηκε πρωτίστως στις μουσικές εκδηλώσεις που διοργανώθηκαν, τις προτάσεις για μουσική επένδυση θεατρικών παραστάσεων από ξένους θιάσους, ιδιαίτερα στη σύνδεση της μουσικής παραμέτρου με ορισμένες διδασκαλίες που σκηνοθέτησε ο Θωμάς Οικονόμου (1864-1927). Πολλές μελέτες έχουν επικεντρωθεί στις παραστάσεις και το ρεπερτόριο του Βασιλικού Θεάτρου, ωστόσο, μέχρι σήμερα, ο ρόλος της μουσικής παρέμεινε αδιερεύνητος εκτός από κάποιες γενικές αναφορές. Η παρουσίαση των θεατρικών παραστάσεων στο Βασιλικό Θέατρο έχει διερευνηθεί επισταμένως από πολλούς παλιούς και νέους μελετητές του Νεοελληνικού θεάτρου.<sup>1</sup> Ωστόσο, η προσέγγισή μας διαφοροποιείται γιατί εστιάζεται στην αναδίφηση της μουσικής παραμέτρου, θεμελιωμένης, πρωτίστως, στα εντοπισμένα μουσικά χειρόγραφα του Βασιλικού Θεάτρου που διαφυλάσσονται στο αρχείο του Εθνικού Θεάτρου, συνεπικουρούμενη από συναφείς επιστημονικές μελέτες, δημοσιεύματα και προγράμματα παραστάσεων. Παρότι τα μουσικά χειρόγραφα έχουν διευθετηθεί σε φακέλους, ωστόσο δεν έχουν ταξινομηθεί και κωδικοποιηθεί.

Η εισαγωγή και επιβολή του θεσμού του σκηνοθέτη (ρεζισέρ) συνέπεσε με τον διορισμό του Θωμά Οικονόμου (1864-1927) στη νευραλγική αυτή θέση στο Βασιλικό Θέατρο. Ο Οικονόμου γεννήθηκε στη Βιέννη, σπούδασε στη Δραματική Σχολή, ενώ, στη συνέχεια, εργάστηκε ως ηθοποιός σε γερμανικούς θιάσους. Οι μουσικές δεξιότητες του Οικονόμου έχουν ελάχιστα γνωστοποιηθεί. Εκτός από τις θεατρικές του σπουδές, συμμετείχε σε οπερέτες ως τενόρος, όπως, στο *Ο Πτηνοπώλης (Die Vogelhändler)* σε μουσική του Carl Zeller και στη *Νυχτερίδα (Die Fledermaus)* του Johann Strauss· συνέχισε την καριέρα του στο περίφημο θέατρο της αυλής του Γεωργίου Β΄ της Σαξονίας-Μάινιγγεν και του Βερολίνου.<sup>2</sup> Ο Οικονόμου έφτασε στην Ελλάδα ύστερα από πρόσκληση του διευθυντή του Βασιλικού Θεάτρου Στέφανου Στεφάνου,<sup>3</sup> αρχικά ως καθηγητής της Δραματικής Σχολής του Βασιλικού Θεάτρου· το γεγονός ότι επιμορφώθηκε στα γερμανικά θέατρα έπαιξε καταλυτικό ρόλο για την πρόσληψή του.<sup>4</sup> Μια ουσιαστική ανανέωση που επιχειρήθηκε από τον Οικονόμου στο Βασιλικό Θέατρο ήταν η ένταξη μουσικής ορχήστρας.

Το μουσικό υλικό που εντοπίστηκε, άπτεται της περιόδου που είχε αναλάβει ως σκηνοθέτης ο Θωμάς Οικονόμου, δηλαδή από το 1901 μέχρι το 1906· αρχικά, το 1900, ξεκίνησε ως καθηγητής της Δραματικής Σχολής του Βασιλικού, μετά δε την παραίτηση του Αγγελου Βλάχου (1838-1920),

<sup>1</sup> Θα ήταν παράτολμο να προσπαθήσουμε οποιαδήποτε παράθεση βιβλιογραφίας και αρθρογραφίας σχετικής με το Βασιλικό Θέατρο. Υπενθυμίζω μερικές από τις γνωστές θεατρολογικές μελέτες: Ανδρεάδης (1933), Σιδέρης (1960), Σιδέρης (1962), Σπάθης (1983), Γλυτζουρής (1996), Γεωργίου (2015).

<sup>2</sup> Σιδέρης (1999) 135.

<sup>3</sup> Στεφάνου (1928) 3.

<sup>4</sup> Ο.π.

ανέλαβε ως σκηνοθέτης. Σύμφωνα με το μουσικό υλικό, επιβεβαιώνεται ότι ο Οικονόμου ανέδειξε τον μουσικό παράγοντα, αφού ενστερνίστηκε τις αισθητικές κατευθύνσεις της γερμανικής θεατρικής παράδοσης του 19<sup>ου</sup> αιώνα, όπου θεωρείτο αναπόσπαστος ένα μέρος της επιτυχίας ορισμένων θεατρικών παραγωγών οφείλεται και στην αναβάθμισή του, όπως αντίστοιχα γινόταν στα ευρωπαϊκά θέατρα, που βρήκε αρωγό τη «Μουσική Εταιρεία».<sup>5</sup>

Ο σύλλογος της «Μουσικής Εταιρείας Αθηνών» ιδρύθηκε το 1898, κατάρτισε ορχήστρα, χορωδία και μπάντα και συμμετείχε ενεργά στη μουσική ζωή της Αθήνας. Τη διεύθυνση της ορχήστρας ανέλαβε ο βιεννέζος Γκεόργκ Κρέμσερ (1870-1908), γιος του διευθυντή της Χορωδίας της Βιέννης Έντουαρντ Κρέμσερ (1838-1914), που αφίχθηκε στην Αθήνα στις 9/21 Σεπτεμβρίου 1898.<sup>6</sup> Χάρη στη μεθοδικότητα και τον επαγγελματισμό του Κρέμσερ, η ορχήστρα άγγιζε υψηλό επίπεδο ερμηνευτικής και αισθητικής απόδοσης, διοργάνωσε τακτικά συναυλίες στην αίθυσά της<sup>7</sup>, ενώ, παράλληλα, συνέπραξε με καταξιωμένους Έλληνες και ξένους ερμηνευτές (Σαμάρας, Λαμπελέτ κ.ά.). Κατά τη διάρκεια της βραχύχρονης καλλιτεχνικής δραστηριοποίησης του Κρέμσερ (1898-1903), επιβεβαιώνεται η αγαστή συνεργασία μεταξύ του σωματείου και του Θωμά Οικονόμου. Μετά την αποχώρηση του Κρέμσερ, το καλοκαίρι του 1903, η ορχήστρα εξακολούθησε για σύντομο χρονικό διάστημα να λειτουργεί υπό τη διεύθυνση του καθηγητή του Ωδείου Μπέμερ. Στο Βασιλικό Θέατρο τη διεύθυνση ανέλαβε ο γνωστός μουσουργός, διευθυντής μπάντας της Ανακτορικής Φρουράς και επιθεωρητής φιλαρμονικών, Ιωσήφ Καίσαρης (1846-1922).

Η συντηρητική αντίληψη των Ανακτόρων καθώς και η άρρηκτη συνεργασία του Γεωργίου με τον Αυτοκράτορα Φραγκίσκο Ιωσήφ (1830-1916) της Αυστροουγγαρίας,<sup>8</sup> συνέτειναν ώστε ο Οικονόμου να μην αποζητά πρωτότυπη μουσική σύνθεση ή νέους πειραματισμούς, πόσο μάλλον να συνεργάζεται με Έλληνες συνθέτες· αρκείτο στην ένταξη δοκιμασμένων μουσικών επενδύσεων που είχαν εξασφαλίσει την αποδοχή του ευρωπαϊκού κοινού. Ορχήστρα συντηρούσαν πολλά ευρωπαϊκά θέατρα, ιδιαίτερα όσα εποπτεύονταν από βασιλικές οικογένειες όπως του Λονδίνου (Kingsway), της Βιέννης (Burgtheater) κ.ά. Στο Βασιλικό Θέατρο, όταν η ορχήστρα δεν αναλάμβανε ενεργό ρόλο στις θεατρικές παραστάσεις, ερμήνευε μουσικά τεμάχια για την τέρψη των θεατών.<sup>9</sup> Στις ευρωπαϊκές αίθουσες, οι θίασοι προμηθεύονταν από καταξιωμένους μουσουργούς σκηνική μουσική (αγγλ. *incidental music*), ένα είδος που χρωστά περισσότερα στο είδος της όπερας του 19<sup>ου</sup> αιώνα, παρά στο θέατρο· επικράτησε στη Γερμανία, ενώ, από τα μέσα περίπου του 19<sup>ου</sup> αιώνα, απαντάται και στην Αγγλία.<sup>10</sup> Όπως επιβεβαιώνεται

<sup>5</sup> Μπαρμπάκη, 2009, 344.

<sup>6</sup> Ανυπ, «Μουσική Εταιρεία», *Το Αστρ*, 7-9-1898, 3.

<sup>7</sup> Μπαρμπάκη, 2009, 344.

<sup>8</sup> Στεφάνου (1928) 1-2.

<sup>9</sup> Al. Dumas fils, *Διονυσία, Πρόγραμμα Βασιλικού Θεάτρου*, περ. 1903-1904.

<sup>10</sup> Savage (2015).

παρακάτω η *σκηνική μουσική* που ερμηνεύτηκε στο Βασιλικό Θέατρο δεν προετοιμαζόταν για τις συγκεκριμένες διδασκαλίες, αλλά είχε δοκιμαστεί στις αίθουσες άλλων αιθουσών, πρωτίστως της Γερμανίας και της Αυστρίας.

Ο καταρτισμένος μουσικά, Οικονόμου φαίνεται ότι είχε εντυφίσει στη σπουδαιότητα της σκηνικής μουσικής στο θέατρο του 19<sup>ου</sup> αιώνα και μερίμνησε ώστε, πολλές από τις αθηναϊκές διδασκαλίες να αναβαθμιστούν με την αξιοποίηση του μουσικού παράγοντα. Η *σκηνική* (ή «περιστασιακή») *μουσική* του ρομαντικού θεάτρου του 19<sup>ου</sup> αιώνα συνδυάζει συμφωνικά, δραματικά και χορωδιακά μέρη. Ο συγκεκριασμός φωνητικών και ορχηστρικών τύπων, με παρεμβολή επιτηδευμένων σόλο, ακόμη και σκηνών όπερας, ορατορίου ή συμφωνικών μερών, ήταν του συρμού από τις αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα στην Ευρώπη. Αυτό το μωσαϊκό, σύμφωνα με τον Νταλχάους, δεν αποσκοπούσε τόσο στην ποικιλομορφία, όσο στην επιμόρφωση.<sup>11</sup> Ο συνδυασμός των ετερόκλητων μουσικών μορφών σηματοδότησε νέα είδη μουσικών έργων με ενδεικτικά έργα τη χορωδιακή συμφωνία *Ρωμαίος και Ιουλιέτα* (έρ. 17 Η.79, 1839) του Μπερλιόζ, τη σκηνική μουσική για την *Αντιγόνη* (op. 55, MWV 12, M1841) του Μέντελσον κ.ά.

Στη σκηνική μουσική την έναρξη του θεατρικού έργου αναλαμβάνει η ορχήστρα με σύντομη εισαγωγή (αναφέρεται ως *ouverture* ή *prologue*), που έλκει την καταγωγή της από εκείνη της όπερας. Η εισαγωγή επενεργεί ως προανάκρουσμα, αποβλέπει στο να υποβάλλει ψυχολογικά τον θεατή στην ατμόσφαιρα του έργου. Στα θεατρικά δρώμενα εμφιλοχωρούν ορχηστρικά μέρη, είτε εμβόλιμα, είτε μεταξύ των πράξεων (*entr'acte*). Εκτός των αμιγώς ορχηστρικών μερών, κατά την εξέλιξη των θεατρικών δρώμενων, προβλέπονταν και φωνητικά μέρη (σόλο), χορωδιακά, ακόμη και χορευτικά μέρη<sup>12</sup>. Για τα δραματικά μέρη οι συνθέτες επιφύλασσαν μια ιδιόζουσα μουσικοδραματική φόρμα, το «μελόδραμα» (*melodram*). Πρόκειται για σύντομη μουσική φράση ή αυτοτελή μουσικοδραματική φόρμα που τοποθετείται είτε εμβόλιμα είτε συνοδευτικά προς την πρόζα, ώστε να εντείνεται το δραματικό αποτέλεσμα.<sup>13</sup> Ο όρος «μελόδραμα», κατά τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, νοηματοδοτούσε και άλλες μουσικοθεατρικές φόρμες, ενώ πολλές φορές ταυτιζόταν με το είδος της όπερας. Τα χορωδιακά μέρη και τα «μελοδράματα» προσαρτώνταν σε κρίσιμα σημεία της πλοκής, έντονης συναισθηματικής και ψυχολογικής φόρτισης, που υπαγορεύονταν συνήθως από τον δραματοουργό.<sup>14</sup> Η μουσική δομή που συνδέθηκε με παραστάσεις του Βασιλικού Θεάτρου συναρτάται άμεσα από τα προαναφερθέντα χαρακτηριστικά.

Η πρώτη μεγάλη επιτυχία του Βασιλικού Θεάτρου με μουσική μαρτυρείται τον Νοέμβριο του 1902 με το *Όνειρο Θερινής Νυκτός* σε μετάφραση Γ. Στρατήγη. Το έργο αναφέρεται ως «φαντασμαγορία έμμετρος εις πράξεις

<sup>11</sup> Dahlhaus (1989) 165.

<sup>12</sup> Ο.π.

<sup>13</sup> Lucas (2016).

<sup>14</sup> Savage (2015).



πέντε μετά μουσικής του Μένδελσον εκτελεσθησομένης υπό της ορχήστρας της “Μουσικής Εταιρείας”». <sup>15</sup> Σύμφωνα με τις σωζόμενες πάρτες, η ορχήστρα απαρτιζόταν από 30 όργανα (τρία πρώτα και τρία δεύτερα βιολιά, δύο βιόλες, δύο τσέλο-μπάσα, ένα πρώτο και ένα δεύτερο φλάουτο, ένας οφιαυλος, τρία όμποε, τρεις τρομπέτες, δυο κόρνα, δύο φαγκότο, δύο κλαρινέτα, τρία τρομπόνια, τύμπανο, κάσα, τρίγωνο) και 10 χορωδούς. Στην επιτυχία της πολυδάπανης αυτής παραγωγής, συνέβαλε, ουσιαστικά, η ορχήστρα της “Μουσικής Εταιρείας” η οποία απέδωσε την ομοίτιλη *σκηνική μουσική* του Λούντβιχ Φέλιξ Μέντελσον (*Ein Sommernachtstraum*, ορ.61)<sup>16</sup>, ενώ τα φωνητικά μέρη ανέλαβε η Μαρία Ξανθοπούλου.<sup>17</sup> Εκτός από την εισαγωγή, τα φωνητικά και ορχηστρικά μέρη μεταξύ των πράξεων, αξιολογούνται «μελοδραματικές» σκηνές προοριζόμενες, πρωτίστως, για τους χαρακτήρες των ζωτικών. Στα μουσικά μέρη που επιλέχθηκαν για την αθηναϊκή παράσταση, συγκαταλέγονται και «μελοδραματικά μέρη», τα οποία έχουν μεταφραστεί πάνω στην παρτιτούρα (αρ. 2 «Από δάσος σε λειβάδια», αρ. 4 Όμπερον inc. «Ότι δής σαν ζυπνήσης με λαχτάρα ν’αγαπήσης», αρ. 6, 8, 10 και 12). Η έντυπη παρτιτούρα του εκδοτικού οίκου Breitkopf & Härtel, φέρει τυπωμένο το γερμανικό και το αγγλικό κείμενο, ενώ η προσθήκη της ελληνικής μετάφρασης έγινε χειρόγραφα πάνω στην έντυπη έκδοση. Την ορχήστρα της «Μουσικής Εταιρείας» διύθυνε ο Γκεοργκ Κρέμσερ<sup>18</sup>. Η συνεργασία του Βιεννέζου Κρέμσερ και του Οικονόμου διασφάλισε την επιτυχία της απαιτητικής αυτής παραγωγής.

Το τρίπρακτο ποιητικό δράμα *Ο Άσωτος* (*Der Verschwendter*, 1834) του Ferdinand Raimund επενδύθηκε με *σκηνική μουσική* σε 12 εικόνες (*Zauberspiel*) και μετάφραση Κ. Χατζόπουλου.<sup>19</sup> Η πρεμιέρα, μετά από καθυστερήσεις, ορίστηκε για τις 25 Φεβρουαρίου/10 Μαρτίου 1903. Τη μουσική συνέθεσε ο Γερμανός συνθέτης και διευθυντής ορχήστρας Conradin Kreutzer (Meskirch 1780- Ρίγα 1849), ο οποίος έζησε για αρκετά χρόνια στη Βιέννη, όπου, μεταξύ άλλων, επιδόθηκε στη σκηνική μουσική. Η πρεμιέρα του έργου δόθηκε στο Josephstädter Theater, ένα από τα δημοφιλέστερα θέατρα της Βιέννης. Φημολογείται ότι η παρτιτούρα του Κρόιτσερ καταζιώθηκε ως η πιο επιτηδευμένη που ερμηνεύτηκε στα θέατρα της Βιέννης μετά τον *Μαγικό Αυλό* του Μότσαρτ.<sup>20</sup> Πολλά εκφραστικά μελωδικά μέρη, όπως, «το τραγούδι του κυνηγιού» («Wie sich doch die reichen Herrn») και «το τραγούδι του ζητιάνου» («Habt Dank, ihr guten Leute») απέβησαν εξαιρετικά δημοφιλή στο βιεννέζικο κοινό, ως εκ τούτου επαναφέρονταν συχνά στις θεατρικές αίθουσες.<sup>21</sup>

<sup>15</sup> Shakespeare, *Όνειρο θερινής νυκτός*, Πρόγραμμα παράστασης, Βασιλικό Θέατρο, 1903-1904, σ.1.

<sup>16</sup> Ο.π.

<sup>17</sup> Ο.π.

<sup>18</sup> Ανυπ.:(χ.τ.), *Αθήναι*, 25-10-1902, 3.

<sup>19</sup> Σπάθης (2005) 252.

<sup>20</sup> Branscombe (2016).

<sup>21</sup> Branscombe (2016).

Η παράσταση του Βασιλικού Θεάτρου περιλάμβανε ορχήστρα και χορωδία 30 ατόμων, με πολλές αλλαγές σκηνικών, όπου η εναλλαγή των σκηνικών θα γινόταν «άνευ πτώσεως της αυλαίας»<sup>22</sup>. Η μουσική δομή συγκροτείται από 19 μουσικά μέρη: χορωδιακά (αρ. 5, αρ. 8), 5 *ensemble* (ντούέτο αρ. 3 κ.ά.), τέσσερα τραγούδια (στην παρτιτούρα αναφέρονται ως άριες ή lied), τέσσερες «μελοδραματικές» σκηνές (αρ. 4, 7, 9 και 13) καθώς και ορχηστρικά μέρη. Τα σωζόμενα μουσικά χειρόγραφα για την παράσταση του *Ασωτου* του Βασιλικού Θεάτρου περιλαμβάνουν δύο παρτιτούρες ορχήστρας και 23 μουσικά τεύχη: στην πρώτη, σε φύλλα 20 πενταγράμμων, ταξιθετούνται ορχηστρικά μέρη, ενώ, στη δεύτερη, σε φύλλα 16 πενταγράμμων, τα μουσικοδραματικά ώστε να διδαχτούν στους ηθοποιούς. Η προεργασία των «μελοδραματικών» μερών έγινε σε συλλαβική αντιστοίχιση, πάνω από τη μελωδία του γερμανικού κειμένου στα ελληνικά. Οι πάρτες, καθώς και οι δυο παρτιτούρες, φέρουν σφραγίδες από τη διεύθυνση γερμανικών θεάτρων (Theater-Direction, Stick) και χρονολογούνται (Δεκέμβριος 1899 και Ιανουάριος 1900).

Ανάλογη επιτυχία επιφυλάχτηκε και για τη σαιξπηρική κωμωδία *Χειμωνιάτικο Παραμύθι*, σε μετάφραση Δημητρίου Κακλαμάνου, που, διδάχτηκε στις 25 Νοεμβρίου/8 Δεκεμβρίου 1903.<sup>23</sup> Τη θεατρική μουσική συνέθεσε ο Friedrich Adolf Ferdinand von Flotow (Teutendorf, 1812 – Darmstadt, 1883) ειδικά για την παράσταση του σαιξπηρικού έργου στη Βαϊμάρη, το 1859, σε γερμανική μετάφραση Friedrich von Bondestendt. Ο Bondestendt υπηρετούσε ως ποιητής και μεταφραστής στην αυλή του Δούκα Γεωργίου του Μάινιγκεν, όπου το έργο μεταποιήθηκε σε μουσικό θέατρο από τον Dingelstedt.<sup>24</sup> Σύμφωνα με τον Williams, τα φορμαλιστικά στοιχεία του μουσικού θεάτρου, όπως τα χορευτικά κατά τη διάρκεια του συμποσίου στην έναρξη του έργου και κατά την κουρά των προβάτων, συνέβαλαν ώστε η παράσταση του Dingelstedt να διακριθεί και να γίνει εξαιρετικά δημοφιλής.<sup>25</sup> Όπως τεκμηριώνεται, από τις υπογραφές και τις σφραγίδες που φέρουν τα εντοπισμένα μουσικά χειρόγραφα της σκηνικής μουσικής για το *Χειμωνιάτικο Παραμύθι* του Βασιλικού Θεάτρου, αυτά αξιοποιήθηκαν κατά το παρελθόν σε θεατρικές παραστάσεις στη Γερμανία και συγκεκριμένα στο θέατρο του Μάιντς (στα χειρόγραφα δίνονται οι ημερομηνίες 21 Νοεμβρίου 1872, 16 Ιανουαρίου 1875), του Αμβούργου (187;) και της Χάλε (1892). Η παράσταση των Αθηνών περιλαμβάνει δεκαεννέα, συνολικά, μουσικά μέρη όπου οι δραματικές στιγμές υποστηρίζονται μουσικά.

Η ορχήστρα ακολουθούσε τον θίασο κατά την περιοδεία του στην Αίγυπτο κάθε χρονιά. Μια ακόμη πληροφορία που αντλούμε από τα σωζόμενα μουσικά τεύχη, είναι ότι η συγκεκριμένη *σκηνική μουσική* του Φλοτόφ για το *Χειμωνιάτικο Παραμύθι*, εξακολούθησε να συνοδεύει τις επαναλήψεις

<sup>22</sup> Ανυπ.: (χ.τ.), *Εστία*, 18-2-1903, 2.

<sup>23</sup> Ανυπ.: «Από τα παρασκήνια του Βασιλικού», *Εστία*, 13-9-1903, 1.

<sup>24</sup> Williams (2004) 159-160.

<sup>25</sup> Ο.π.

θεατρικών διδασκαλιών, όχι μόνο στις περιοδείες αλλά και σε επαναλήψεις των παραστάσεων μετά το κλείσιμο του Βασιλικού Θεάτρου. Ενδεικτικά αναφέρουμε ότι το μουσικό τεύχος για το δεύτερο βιολί, φέρει υπογραφή μέλους της ορχήστρας, του Βασιλείου Σκαντζουράκη, με χρονολογία 26 Οκτωβρίου/8 Νοεμβρίου 1919, όταν η παράσταση ανέβηκε από το θέατρο του Ωδείου σε διεύθυνση του Βέλγου συνθέτη και διευθυντή ορχήστρας Αρμάνδου Μάρσικ.<sup>26</sup>

Τον Νοέμβριο του 1903, διδάχθηκε η τριλογία της *Ορέστειας*, σε μετάφραση Γεωργίου Σωτηριάδη. Για πρώτη φορά στην ιστορία των νεότερων χρόνων, επιχειρήθηκε να παρουσιαστεί στην ελληνική σκηνή η περίφημη τριλογία του Αισχύλου. Θεωρείται ως μια από τις πληρέστερες και μεγαλοπρεπέστερες παραγωγές του νεοσύστατου θεάτρου, τόσο ως προς τα σκηνικά και τα κοστούμια, όσο και την ερμηνεία των ρόλων.<sup>27</sup> Η συγκεκριμένη πρόσληψη της τριλογίας κατέστη αντικείμενο σχολιασμού και διένεξης εξαιτίας του γλωσσικού προβλήματος που ανέκυψε και των επεισοδίων που υποκινήθηκαν από τον Γεώργιο Μιστριώτη (1840-1916), γνωστά ως «Ορεστειακά». Σύμφωνα με την παρτιτούρα, η μουσική υπόκρουση της παράστασης είχε ερμηνευτεί, κατά το παρελθόν στο Μπουργκτεάτερ της Βιέννης. Η μουσική, στη βιεννέζικη παράσταση, συνόδευσε το διασκευασμένο κείμενο της μετάφρασης του Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff από τον Paul Schlenther.<sup>28</sup> Η χειρόγραφη παρτιτούρα που προετοιμάστηκε και ερμηνεύτηκε στη Βιέννη τον Δεκέμβριο του 1900 και 3 χρόνια αργότερα επαναλήφθηκε από την ορχήστρα του Βασιλικού Θεάτρου, περιλάμβανε επιλεγμένα ορχηστρικά αποσπάσματα της *σκηνικής μουσικής* *The Eumenides* (ορ. 23) του Charles Villiers Stanford (1852-1924), η οποία είχε παρουσιαστεί στο Theatre Royal στο Κέμπριτζ το 1885.<sup>29</sup> Ωστόσο, ο Στάνφορντ εσφαλμένα αναγράφεται στο πρόγραμμα ως ο αποκλειστικός συνθέτης: στη σωζόμενη παρτιτούρα η μουσική περιλάμβανε και άλλα επιλεγμένα αποσπάσματα *σκηνικής μουσικής* από δυο σκηνικά έργα που υπογράφονται από τον Georg Romberg, ψευδώνυμο του συνθέτη γερμανικής καταγωγής Dr Ferdinand Schultz (1829-1901). Ο Romberg δεν μνημονεύεται στο πρόγραμμα του Βασιλικού Θεάτρου, ούτε στις πάρτες οργάνων, ενώ μέχρι πρόσφατα δεν αναφέρθηκε σε ιστορικές μελέτες, παρότι αναγράφεται στην παρτιτούρα ορχήστρας. Τα επιλεγμένα αποσπάσματα του Ρόμπεργκ αλιεύτηκαν από τις ολοκληρωμένες σκηνικές μουσικές προτάσεις για δυο από τις τρεις τραγωδίες της *Ορέστειας* (αποτελούν επιλογές από τη μουσική υπόκρουση του *Αγαμέμνονα* 1896 και των *Ευμενίδων* 1898 του Ρόμπεργκ) δημοσιευμένες στο Βερολίνο. Για τη σύμπτωση αυτή ευθύνεται ο Σλέντερ, ενώ στο Βασιλικό ακολούθηθηκε, αρχικά, η ίδια μουσική δομή με εκείνη του Μπουργκτεάτερ.<sup>30</sup>

<sup>26</sup> Χ.σ.: «Από τα θέατρα: *Το Χειμωνιάτικο Παραμύθι*», *Εστία*, 27 10 1919, 1.

<sup>27</sup> Ξενόπουλος (1903) 89.

<sup>28</sup> Aprgd (2017).

<sup>29</sup> Dibble (2002) 171.

<sup>30</sup> Μάμαλης (2015) 553-567.

Η παράσταση του *Βασιλιά Οιδίποδα* του Σοφοκλή προετοιμάστηκε σε παραγωγή του Βασιλικού Θεάτρου και μετάφραση του Άγγελου Βλάχου. Η πρεμιέρα της πρόσληψης δόθηκε στις 9/22 Δεκεμβρίου 1903. Για τη μουσική επένδυση επιλέχτηκε η μουσική του Edmond Membrée (1820-1888) που είχε επενδύσει την παράσταση του Jean Monnet Sully (1841-1916). Ο Membrée συνέθεσε, αρχικά, τη μουσική, για την παράσταση *Œdipe roi* (*Βασιλιάς Οιδίποδας*) σε μετάφραση Jules Lacroix, που δόθηκε στις 18 Σεπτεμβρίου 1858, στο Théâtre Français στο Παρίσι. Ωστόσο, το 1881, η Comédie Française ανανέωσε τους συντελεστές με τον Jean Mounet-Sully (1841-1916) στον ομώνυμο ρόλο και υπόκρουση επιλεγμένη από τη μουσική του Membrée,<sup>31</sup> με αποτέλεσμα το έργο να καταζιωθεί διεθνώς και ο Σουλύ να περιαγάγει τον θίασό του σ' όλη την Ευρώπη και την Αθήνα. Όταν η παράσταση ανέβηκε στο Βασιλικό Θέατρο, οι μνήμες από το ταξίδι του Μουνέ-Σουλύ και την αποθέωση που είχε προκαλέσει στο Δημοτικό Θέατρο Αθηνών στις 28 Σεπτεμβρίου/10 Οκτωβρίου 1899, ήταν ακόμη νωπές.<sup>32</sup> Τη μουσική της παράστασης του Μερπρέ στην Αθήνα, είχε συνοδεύσει η ορχήστρα της «Μουσικής Εταιρείας», σε διεύθυνση Κρέμσερ.<sup>33</sup> Σύμφωνα με τη Macintosh, σε αντιδιαστολή προς τη μουσική τεχνοτροπία που υιοθέτησε ο Μέντελσον στη σκηνική μουσική της *Αντιγόνης*, ο Χορός, στη μουσική του Μερπρέ, αναλαμβάνει υποδεέστερο ρόλο, ενώ όλη η παράσταση και ο μουσικός σχολιασμός επικεντρώνεται στον ρόλο του Οιδίποδα.<sup>34</sup> Η *σκηνική μουσική* του Μερπρέ, παρότι αρχικά περιλάμβανε χορωδιακά μέρη, έχει διευθετηθεί σε πέντε πράξεις, 10 μουσικά μέρη, χωρίς χορωδιακά, σύντομα ορχηστρικά μέρη με τίτλους (Αρ. 2 «Invoication», «ειδύλλιο» κ.ά.). Τα μέρη του Χορού αποδόθηκαν από τον Κορυφαίο και δύο νέες κοπέλες της Θήβας (Μ. Κοτοπούλη, Β. Στεφάνου). Στην παράσταση του Βασιλικού η ενορχήστρωση ακολούθησε επακριβώς εκείνη της παράστασης του Σουλλύ εκτός από ελάχιστες τροποποιήσεις<sup>35</sup>.

Στις 24 Οκτωβρίου/6 Νοεμβρίου 1904, ανέβηκε στο Βασιλικό η παράσταση των *Φοινισσών* του Ευριπίδη σε μετάφραση Σ. Ι. Βουτυρά. Η μουσική υπόκρουση αποτελείται από 12 μέρη, τα οποία αντλήθηκαν από την όπερα *Ιφιγένεια στην Αυλίδα* του Γκλουκ.<sup>36</sup> Η επεξεργασία της μουσικής έγινε έτσι, ώστε να συσταθούν επιλεκτικά μουσικά μέρη από τη *λυρική τραγωδία* του Γκλουκ, με πρόθεση να μεταποιηθεί σε σκηνική μουσική. Ενδεικτικά αναφέρουμε το χορωδιακό Αρ. 5 της 4<sup>ης</sup> σκηνής της Α' πράξης («Que d'attraits!») το οποίο αριθμείται ως 4<sup>ο</sup> από τα 12 της μουσικής της παράστασης. Σύμφωνα με χειρόγραφο σημείωση πάνω στην παρτιτούρα, η ορχήστρα

<sup>31</sup> Ανυπ.: (16-8-1881) 1.

<sup>32</sup> Ανυπ.: «*Οιδίπους Τύραννος*, Η Δευτέρα του Μουνέ Σουλλύ», *Εφημερίς*, 29-9-1899, 1.

<sup>33</sup> Σιδέρης (1976) 152.

<sup>34</sup> Macintosh (1997) 289.

<sup>35</sup> Παρόλο, που, η παρτιτούρα του Μερπρέ, για το μουσικό μέρος αρ. 7, προέβλεπε τη χρήση αρμόνιου (harmonium), στη μουσική πρόσληψη του Βασιλικού Θεάτρου δεν χρησιμοποιήθηκε.

<sup>36</sup> Σιδέρης (1976) 206.

για τη μουσική ερμηνεία απαριθμούσε 17 όργανα: ήταν προσαρμοσμένη για τέσσερα πρώτα βιολιά, τρία δεύτερα, άλτο, τσέλο, κοντραμπάσο, φλάουτο, όμποε, κλαρινέτο, κόρνο, φαγκότο, τρομπέτα και τύμπανο.

Μια από τις παραστάσεις που στιγμάτισαν τα θεατρικά δεδομένα της εποχής ήταν εκείνη της φιλοσοφικοποιητικής τραγωδίας του Γκαίτε *Φάουστ* (Α΄ μέρος). Η πρεμιέρα δόθηκε στις 20 Νοεμβρίου/3 Δεκεμβρίου 1904, σε έμμετρη μετάφραση Κ. Χατζόπουλου και μουσική του Βέλγου, δανέζικης καταγωγής, Eduard Lassen (Κοπεγχάγη, 1830- Βαϊμάρη, 1904). Το έργο του Γκαίτε μεταφέρεται για πρώτη φορά στην ελληνική σκηνή, ενώ για την παράσταση του Βασιλικού έγιναν οι απαραίτητες προσαρμογές. Ο Lassen διαφοροποίησε κάθε χαρακτήρα του έργου με την αξιοποίηση leitmotiv· σχεδίασε πολλά καθοδηγητικά μοτίβα με νύξεις σε εκείνα του *Τριστάνου* του Ρίχαρντ Βάγκνερ.<sup>37</sup> Η πρεμιέρα του *Φάουστ* δόθηκε στο Grobherjagt Hof-Theater της Βαϊμάρης στις 6 και 7 Μαΐου 1876, σε παραγωγή του Otto Devrient,<sup>38</sup> ενώ, το 1877 επαναλήφθηκε στο Ανόβερο. Η μεταφορά του *Φάουστ* γνώρισε ιδιαίτερη επιτυχία στην ελληνική σκηνή. Τη διεύθυνση της ορχήστρας είχε αναλάβει ο Ιωσήφ Καίσαρης, ενώ τα χορωδιακά ο Θ. Πολυκράτης,<sup>39</sup> ο οποίος διατελούσε, παράλληλα, διευθυντής χορωδίας της «Μουσικής Εταιρείας».<sup>40</sup> Η μουσική δομή αποτελείται από 27 μέρη με εισαγωγή («Prolog im Himmel») και σύντομα εισαγωγικά μέρη για κάθε πράξη. Ο γνωστός λογοτέχνης Πέτρος Αποστολίδης, με το ψευδώνυμο Παύλος Νιρβάνας, σχολίασε στο περιοδικό *Παναθήναια* την παράσταση: «Αν η ανάβασις δεν ήτο ιδανική δι' ένα σύγχρονον θέατρον, δια θέατρον ελληνικόν υπήρξε οπωσδήποτε ανέλπιστος».<sup>41</sup> Τα μουσικά τεύχη που χρησιμοποιήθηκαν για την παράσταση, δηλαδή οι πάρτες οργάνων και η παρτιτούρα ορχήστρας, φέρουν υπογραφές και σφραγίδες από τη Δημόσια Βιβλιοθήκη της Χάλε. Με δεδομένο ότι στο τέλος του 19<sup>ου</sup> αιώνα ελάχιστες σκηνικές μουσικές είχαν εκδοθεί σε έντυπη μορφή και η πλειονότητα από τις παρτιτούρες που παρουσιάστηκαν στο Βασιλικό είναι σε μορφή χειρογράφων- με πολλές υποδείξεις στη γερμανική γλώσσα- μπορούμε εύλογα να αποφανθούμε ότι αυτές προωθήθηκαν από θέατρα ή ιδρύματα της Γερμανίας για τις ανάγκες των αθηναϊκών παραστάσεων.

Τον Ιανουάριο του 1905, οι αυξημένες οικονομικές ζημιές που παρουσίασε το Βασιλικό Θέατρο, εξώθησαν τη διεύθυνση να αναστείλει την απασχόληση ορχήστρας. Ως εκ τούτου, κατά τη σαιξπηρική παράσταση *Το ημέρωμα της στρέγγλας* σε έμμετρη μετάφραση Νικόλαου Ποριώτη (1870-1943), η πρεμιέρα της οποίας δόθηκε στις 11/24 Ιανουαρίου του 1905, ο Τύπος επέκρινε τόσο την απουσία θεατών και την επιλογή των θεατρικών έργων,

<sup>37</sup> Wiesenfeldt (2014) 102.

<sup>38</sup> Klindworth (2000) 283.

<sup>39</sup> Ανυπ.: «Η παράστασις του Φάουστ», *Καιροί*, 14-11-1904, 1.

<sup>40</sup> Ανυπ.: «Μουσική Εταιρία Αθηνών», *Εστία*, 2-12-1903, 1.

<sup>41</sup> Νιρβάνας (1904) 184.



όσο και την αδικαιολόγητη κατάργηση της ορχήστρας.<sup>42</sup> Ο διευθυντής του θεάτρου Πετσάλης, σε απάντησή του, επικαλέστηκε οικονομικούς λόγους για τις περικοπές.<sup>43</sup> Αυτή η πρόσκαιρη κατάργηση δεν απέτρεψε την επαναφορά ορχήστρας και την απασχόλησή της, όχι μόνο σε παραστάσεις με μουσική, αλλά και σε επαναλήψεις των πετυχημένων παραγωγών με μουσική υπόκρουση, και σε περιοδείες.

Η όσμωση θεατρικών έργων με μουσική εξακολούθησε στο Βασιλικό Θέατρο, παρά τα διογκούμενα οικονομικά προβλήματα. Στις 6/19 Νοεμβρίου 1905, σε έμμετρη μετάφραση του Κ. Χατζόπουλου, δόθηκε το δράμα του Βιεννέζου Franz Grillparzer (Βιέννη 1791-Βιέννη 1872) *Ηρώ και Λεάνδρος* γραμμένο το 1831. Είναι γνωστό ότι ο Γκριλπάρτζερ ασχολήθηκε και με τη μουσική,<sup>44</sup> ενώ, ως ποιητής, ακολουθούσε την παράδοση του Σίλερ· ανάμεσα στα θεατρικά του έργα συγκαταλέγεται και το *Melusina*, το μοναδικό ολοκληρωμένο, σε μορφή λιμπρέτου, γραμμένο για να μελοποιηθεί από τον Μπετόβεν. Οι σωζόμενες πάρτες δεν αναγράφουν τον συνθέτη, ωστόσο υπάρχουν σοβαρές ενδείξεις, σύμφωνα με τις φερόμενες υπογραφές των Γερμανών ερμηνευτών, ότι τη μουσική συνέθεσε ο Johann Evangelist Horzalka (1798-1860) για την παράσταση που δόθηκε, το 1858, στο Burgtheater της Βιέννης.<sup>45</sup> Δεν εντοπίστηκε η παρτιτούρα ορχήστρας παρά μόνο οι πάρτες στις οποίες αναγράφεται ο πρωτότυπος τίτλος *Des Meeres und der Liebe Wellen*. Από τα 12 μουσικά μέρη, τα πέντε αξιολογήθηκαν ως εισαγωγικά για καθεμία από τις πέντε πράξεις, (η εισαγωγή αναφέρεται ως *ouverture* και τα υπόλοιπα τέσσερα ως «Entre Act»), ένα μέρος είναι γραμμένο για χορωδία («Religioso», αρ.8), ενώ ένα άλλο είναι μελοδραματικό (*Melodram*, αρ. 2). Οι υπογραφές των χειρόγραφων επιβεβαιώνουν την προέλευσή τους, ενώ διασαφηνίζουν τη χρήση τους στα θέατρα της Γερμανίας και της Αυστρίας (Αμβούργο 1872, Γκρατς 29/9/1865). Για το θεατρικό έργο σώζονται οι 23 χειρόγραφες πάρτες οργάνων. Σύμφωνα με την έκδοση του 1858, η μουσική για ορχήστρα δεν κυκλοφόρησε σε έντυπη μορφή ούτε στη Βιέννη παρά μόνο σε διασκευή για πιάνο, τραγούδι και χορωδιακό δύο ιερειών.<sup>46</sup>

Στις 26 Ιανουαρίου/7 Φεβρουαρίου 1905, στην αίθουσα του Βασιλικού διδάχτηκε ένα ακόμη έργο του Γκριλπάρτσερ, *Το στοιχείο του πύργου ή Η προμάμη*. Τα χορωδιακά για την παράσταση μελοποίησε ο Θεμιστοκλής Πολυκράτης,<sup>47</sup> ενώ, στη χορωδία συμμετείχαν οι Μωραΐτης, Γκινάτος, Στρουμπούλης, Σταμπόλας και Μαρίνος.

Ενίοτε, οι απαιτήσεις της σκηνικής μουσικής υπερέβαιναν τα δεδομένα ενός θεάτρου, όπως, στην περίπτωση της τετράπρακτης κωμωδίας με τραγούδι, *Αθηγανίς ή Πρετσιόζα (Preziosa)* του Pius Alexander Wolff (1782-

<sup>42</sup> Ανυπ.: «Θεατρικά», *Εμπρός*, 14-1-1905, 3.

<sup>43</sup> Πετσάλης (1905) 3.

<sup>44</sup> Gordon (1916) 552-561.

<sup>45</sup> Ανυπ.: (6-11-1858) 359.

<sup>46</sup> Ο.π.

<sup>47</sup> Ανυπ.: «Θέατρα», *Εστία*, 23-12-1905, 2.

1828) είναι γνωστό ότι βασίστηκε στο θεατρικό έργο *La gitaniilla* του Θερβάντες. Στο έργο αποτυπώνεται το ερωτικό πάθος της σαγηνευτικής χορεύτριας Πρετσιόζα προς τον ιππότη Δον Αλόνσο, με το ρομαντικό στοιχείο της τσιγγάνικης μουσικής να κυριαρχεί με χορούς και χορωδιακά. Το έργο παρουσιάστηκε στο Βερολίνο στις 14 Μαρτίου 1821, ενώ στο Βασιλικό η πρεμιέρα δόθηκε στις 27 Ιανουαρίου/9 Φεβρουαρίου 1906. Τη σκηνική μουσική, η οποία απαρτίζεται από εισαγωγή και έντεκα μουσικά μέρη, συνέθεσε ο Carl Maria von Weber (1786-1826). Το έργο αξιολογείται ως Singspiel, δηλαδή, έργο με ελαφριά πλοκή σε πρόζα ή στίχο, επενδυμένο με σκηνική μουσική.<sup>48</sup> Στην παράσταση της [*Preciosa*] *Πρετσιόζα*, ενέχει ιδιαίτερη σπουδαιότητα η λειτουργικότητα της μουσικής, η απόδοση του τοπικού μουσικού ιδιώματος με το χορωδιακό των τσιγγάνων (αρ. 9α και 10α), σε συνδυασμό με τον δραματικό χαρακτήρα.<sup>49</sup> Η παρτιτούρα περιλαμβάνει ορχηστρικά μέρη (εισαγωγή), μπαλέτο (αρ. 3 Α΄ Πράξη, αρ. 9 Γ΄ Πράξη), φωνητικά μέρη (αρ. 6 «τραγούδι της Πρετσιόζα»), μεικτή χορωδία (αρ. 5, αρ. 8, αρ. 10) τα τρία «μελοδραματικά» μέρη εστιάζονται στην άμεση έκφραση και τον χαρακτηρισμό της ηρωίδας (αρ. 4, αρ. 11), ενώ η ορχηστρική μουσική δεν υστερούσε και ως προς τον ατμοσφαιρικό ρόλο. Για να αποδοθεί η περίτεχνη μουσική του Βέμπερ απαιτείτο ιδιαίτερα υψηλή τεχνική κατάρτιση ως προς τις ερμηνευτικές δεξιότητες των μουσικών της ορχήστρας όσο και των υπόλοιπων συντελεστών. Οι ηθοποιοί όφειλαν να τραγουδούν και να χορεύουν, γεγονός που μέμφθηκε από κριτικούς της εποχής. Η συγκεκριμένη μουσική, όπως αναφέρει ο Α. Σιγανός, ζεφεύγει από τον προορισμό ενός δραματικού θεάτρου.<sup>50</sup>

Στα έργα του νεοελληνικού ρεπερτορίου, η μουσική επένδυση δεν ήταν ενταγμένη στη θεατρική δομή· εξαντλείτο ως εμβόλιμο μουσικό απάνθισμα και είχε ψυχαγωγικό ρόλο. Ενδεικτικά αναφέρουμε το έμμετρο δράμα του Ιωάννη Πολέμη *Το μαγεμένο ποτήρι* (πρεμιέρα 22 Φεβρουαρίου/6 Μαρτίου 1904). Όπως αναγράφεται στο πρόγραμμα, διανθίζοταν από τη μουσική των «Βετόβεν [sic] και Σωπέν [sic] κατ' ενοργάνωσιν του κ. Ι. Καίσαρη».<sup>51</sup> Με παρόμοιο σκεπτικό για την πεντάπρακτη σαιζπηρική κωμωδία *Δωδεκάτη Νύκτα* σε μετάφραση Κ. Χατζόπουλου, επιλέχτηκε μουσική εισαγωγή από έργα Σούμπερτ.<sup>52</sup> Για την παράσταση *Διονυσία* του Αλεξάνδρου Δουμά υιού, σε μετάφραση Μιχαήλ Ζώρα, το πρόγραμμα σχολιάζει ότι η «Ορχήστρα του Βασιλικού Θεάτρου» θα ερμηνεύσει μουσική μεταξύ των πράξεων χωρίς να δίνονται περισσότερες πληροφορίες.<sup>53</sup>

Εκτός από τα προαναφερθέντα έργα δεν εντοπίστηκαν μαρτυρίες

<sup>48</sup> Dannreüther (1905) 16.

<sup>49</sup> Ο.π.

<sup>50</sup> Ο.π.

<sup>51</sup> Πολέμη Ιωάννου, *Το μαγεμένο ποτήρι*, Πρόγραμμα παράστασης, Βασιλικό Θέατρο, 1903-1904.

<sup>52</sup> Ανυπ.: χ.τ. *Αθήναι*, 1-1-1904, 2.

<sup>53</sup> Al. Dumas fils, *Διονυσία*, Πρόγραμμα παράστασης, Βασιλικό Θέατρο, 1903-1904.

για άλλες μουσικές επενδύσεις. Μετά την παραίτηση του Οικονόμου,<sup>54</sup> το 1906, δεν βρέθηκαν μουσικά χειρόγραφα για άλλες παραστάσεις ως συμπληρωματικό υλικό, γεγονός που υποδηλώνει την κατάργηση της μουσικής από τις παραγωγές μετά τον Οικονόμου. Ωστόσο, οι επαναλήψεις παραστάσεων με μουσική υπόκρουση που εξακολούθησαν να προσφέρονται, επανέρχονταν με αξιοποίηση του μουσικού παράγοντα. Η κακή διαχείριση, καθώς και η βαθμιαία παραίτηση δημοφιλών ηθοποιών,<sup>55</sup> οδήγησαν αναπόφευκτα στην παρακμή και την απόφαση του βασιλιά για οριστικό κλείσιμο του Βασιλικού Θεάτρου, την 1<sup>η</sup>/14<sup>η</sup> Μαΐου 1908.<sup>56</sup>

### Συμπεράσματα

Επιγραμματικά μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι κατά τη βραχύχρονη λειτουργία του Βασιλικού Θεάτρου, από το 1901 μέχρι το 1908, η μουσική, σε ορισμένες διδασκαλίες, ανέλαβε θεμελιώδη ρόλο. Η εμπλοκή της ίδιας της βασιλικής οικογένειας, καθώς και, η εξασφάλιση ορχηστρικού συνόλου, συνέβαλε ώστε να ασκείται στο Βασιλικό Θέατρο ένα είδος «μουσικής πολιτικής», όπου προωθούνταν συγκεκριμένες μουσικές κατευθύνσεις (είχε αποκλειστεί το ιταλικό μελόδραμα και το ελαφρύ ρεπερτόριο)· η αίθουσα λειτουργούσε περιστασιακά και ως αίθουσα συναυλιών όπου κλήθηκαν σημαντικοί Έλληνες και ξένοι καλλιτέχνες που εγγυήθηκαν μουσικές εκδηλώσεις δοκιμασμένες σε ευρωπαϊκές μουσικές αίθουσες.

Με την συγκατάθεση του βασιλιά Γεωργίου, ο Θ. Οικονόμου, σε συνεργασία με τον Κρέμσερ και τη «Μουσική Εταιρεία», υπέγραψε στο Βασιλικό Θέατρο συγκεκριμένες θεατρικές προτάσεις με μουσική: μεταλαμπάδευσε από γερμανικά θέατρα παραστάσεις με δοκιμασμένες μουσικές επενδύσεις, οι οποίες δικαίωναν εναργέστερα τις παραγωγές του και απευθύνονταν στο αστικό κοινό του· μερίμνησε ώστε να αναδειχθεί η *σκηνική μουσική* που είχε δοκιμαστεί από καταξιωμένους μουσουργούς στις αντίστοιχες θεατρικές παραστάσεις σε αίθουσες της Αυστρίας και της Γερμανίας· ωθείτο από τα αισθητικά πρότυπα της θεατρικής γερμανικής σχολής και ενστερνίστηκε το γερμανικό πρότυπο του θεατρικού σκηνοθέτη που επέτρεπε την ανάληψη των απαραίτητων πρωτοβουλιών για όλες τις εκφάνσεις της παράστασης καθώς και της μουσικής παραμέτρου. Το είδος της *σκηνικής μουσικής* υιοθετήθηκε όχι μόνο σε έτοιμες μουσικές επενδύσεις αλλά και σε προσαρμογές σκηνικών έργων, όπως στην περίπτωση της *Ορέστειας*, όπου η επεξεργασία δοκιμάστηκε σε παράσταση του Μπουργκτεάτερ της Βιέννης, ενώ στο είδος αυτό προσαρμόστηκε ακόμη και μουσική αντλημένη από την όπερα του Γκλουκ.

Όπως επιβεβαιώνεται και σύμφωνα με τις υπογραφές που φέρουν πολλά από τα μουσικά χειρόγραφα που εντοπίστηκαν στο Βασιλικό Θέατρο,

<sup>54</sup> Ανυπ.: «Ο κ. Οικονόμου θα παραιτηθή;», *Καιροί*, 23-3-1906, 2.

<sup>55</sup> Ανυπ.: «Βασιλικόν Θέατρον», *Ακρόπολις*, 3-5-1907, 3.

<sup>56</sup> Ανυπ.: «Βασιλικό Θέατρο», *Εστία*, 1-5-1908, 1.



πολλά προσκομίστηκαν από θέατρα και βιβλιοθήκες της Γερμανίας. Η συγκέντρωση των μουσικών χειρογράφων επαληθεύει τη στενή σύνδεση του Ιδρύματος με το γερμανικό θέατρο καθώς και την ανάγκη προώθησης θεατρικής μουσικής που είχε αναδειχθεί κατά το παρελθόν στη Γερμανία και την Αυστρία.

Ειδικά οι θεατρικές παραστάσεις με μουσική θεωρούνταν παραγωγές υψηλού κόστους, με επακόλουθο να αναδειχθεί η αθηναϊκή αίθουσα εφάμιλλη άλλων ευρωπαϊκών. Η ανάθεση της προετοιμασίας των μουσικών χειρογράφων σε καταρτισμένους αρχιμουσικούς και η διάθεση πλήρους ορχήστρας απαρτιζόμενης από 17-23 μέχρι και 30 μέλη, ενίοτε και χορωδίας, επιβεβαιώνει τη γόνιμη συνεργασία και την αναβάθμιση των θεατρικών παραγωγών στην Ελλάδα.

Είναι εμφανής η υποταγή στα γερμανικά κυρίως ρομαντικά πρότυπα και όχι η αναζήτηση πρωτότυπων πειραματισμών ή επιλογών που άπτονταν της μετάφρασης των έργων και των γλωσσικών ιδιαιτεροτήτων των θεατρικών έργων. Άμεση συνέπεια μιας τέτοιας πολιτικής αποτελεί το γεγονός ότι στη μελοποίηση του κειμένου δεν λήφθηκε υπόψη ο εκφερόμενος τονισμός των λέξεων και η ηχητικότητα, ούτε άλλες συνιστώσες του ποιητικού λόγου, παρεκτός, η σημασία του στο πρωτότυπο και η συλλαβική αντιστοίχιση της μετάφρασης. Η απλή αντιστοίχιση των στίχων στα ελληνικά πάνω στα μουσικά χειρόγραφα, εξυπηρέτησε τα σχέδια των παραστάσεων, ωστόσο δεν συνέβαλε στη λειτουργικότητα της μουσικής, ούτε στην ανάπτυξη ενός γόνιμου προβληματισμού γύρω από τη σύνδεσή της με το θέατρο.

### Αρθρογραφία - Βιβλιογραφία - Ηλεκτρονικές πηγές

Archive of Performances of Greek & Roman Drama: *Orestie* (1900-1907) <http://www.apgrd.ox.ac.uk/productions/production/179> [10-6-2017].

Branscombe, P. (2016): «Verschwender, Der.» *The New Grove Dictionary of Opera*. επιμ. έκδ. Stanley Sadie, Grove Music Online. Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O008309> [4-1-2016].

Dahlhaus, C. (1989): *Nineteenth-Century Music*, μετ. στα αγγλικά J. Bradford Robinson, University of California Press, Berkeley.

Dannreüther, E.: (1905) «The Romantic Period», *The Oxford History of Music*, τόμ. 6, Oxford

Dibble, J. (2002): *Charles Villiers Stanford, Man and Musician*, Oxford.

Gordon, P. (1916): «Franz Grillparzer: Critic of Music», *The Musical Quarterly*, τόμ. 2, αρ. 4, Oxford University Press.

- Dumas, Al. fils 1903-1904.: *Διονυσία, Πρόγραμμα παράστασης*, Βασιλικό Θέατρο, Klindworth, P. (2000): *Franz Liszt and Agnes Street-Klindworth: a correspondence, 1854-1886*, μετ. από τα γαλλικά, Franz Liszt Studies; αριθ. 8, New York.
- Lucas, A.D. Mc. (2016): «Melodrama» *The New Grove Dictionary of Opera*, επιμ. Έκδ. Stanley Sadie, Grove Music Online. Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O903010> [21-9-2016].
- Macintos, F. (1997): «Tragedy in performance: nineteenth-and twentieth-century productions», *The Cambridge companion to Greek tragedy*, Cambridge, pp. 284-323
- Savage, R. (2015): «Incidental music», *Grove Music Online, Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43289> [14-2-2015].
- Shakespeare, 1903-1904: *Όνειρο θερινής νυκτός, Πρόγραμμα παράστασης*, Βασιλικό Θέατρο, Wiesenfeldt, C. και Panja, M. (2014): *Faust im Wandel: Faust-Vertonungen vom 19. bis 21. Jahrhundert*, Marburg.
- Williams, S. (2004): *Shakespeare on the German Stage*, τομ. 1ος, Cambridge.
- Χ.σ. (1881): «Causerie dramatique: Comédie-Française, Œdipe-Roi traduction M. P. Lacroitre», εφημ. *Le XIXe siècle*.
- Ανυπ. (6-11-1858): *Niederrheinische Musik-Zeitung*, τόμ. 6ος, αρ. 45, 353-360.
- Ανυπ.: «Μουσική Εταιρεία», *Το Άστρ*, 7-9-1898.
- Ανυπ.: «*Οιδίπους Τύραννος*. Η Δευτέρα του Μουνέ Σουλλύ», *Εφημερίς*, 29-9-1899.
- Ανυπ.: «Θέατρα», *Αθήναι*, 25-10-1902.
- Ανυπ.: «Θέατρα», *Αθήναι*, 2-11-1902.
- Ανυπ.: (χωρίς τίτλο) *Αθήναι*, , 25-10-1902.
- Ανυπ.: (χωρίς τίτλο), *Εμπρός*, 27-10-1903.
- Ανυπ.: (χωρίς τίτλο), *Εστία*, 18-2-1903.
- Ανυπ.: «Από τα παρασκήνια του Βασιλικού», *Εστία*, 13-9-1903.
- Ανυπ.: «Μουσική Εταιρία Αθηνών», *Εστία*, 2-12-1903.

- Ανυπ.: (χωρίς τίτλο), *Αθήναι*, 1-1-1904.
- Ανυπ.: «Η παράσταση του Φάουστ», *Καιροί*, 14-11-1904.
- Ανυπ.: «Θεατρικά», *Εμπρός*, 14-1-1905.
- Ανυπ.: «Θέατρα», *Εστία*, 23-12-1905.
- Ανυπ.: «Ο κ. Οικονόμου θα παραιτηθή;», *Καιροί*, 23-3-1906.
- Ανυπ.: «Βασιλικόν Θέατρον», *Ακρόπολις*, 3-5-1907.
- Ανυπ.: «Βασιλικό Θέατρο», *Εστία*, 1-5-1908.
- Ανυπ.: «Από τα θέατρα. Το Χειμωνιάτικο Παραμύθι», *Εστία*, 27-10-1919.
- Γεωργίου, Μ., (2015): «Η θεατρική δράση του Θωμά Οικονόμου σε Βιέννη και Γερμανία», περ. *Σκηνή*, τχ. 7, 275-308.
- Γλυτζουρής, Α., (1996): «Η δημιουργία θέσης σκηνοθέτη στο Βασιλικό Θέατρον (1898-1902)», περ. *Μνήμων*, τχ. 18, 61-88.
- Μάμαλης, Ν. (2015): «Η μουσική πρόσληψη της *Ορέστειας* στο Βασιλικό Θέατρο το 1903», στον τόμο *Πρακτικά Συνεδρίου Ε. Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών*, τομ. 5ος, επιμ. Κων. Δημάδης, 553-571.
- Μπαρμπάκης Μ.: *Οι πρώτοι μουσικοί σύλλογοι της Αθήνας και του Πειραιά και η συμβολή τους στη μουσική παιδεία (1871-1909)*, Διδακτορική Διατριβή ΕΚΠΑ, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, ND 24408.
- Νιρβάνας, Π.: (1-12-1904) «Θεατρική ζωή», περ. *Παναθήναια*, τόμ' Θ, ' 184.
- Ξερόπουλος, Γ. (1903): περ. *Παναθήναια*, τεύχ. 15, τόμ. Ζ', 86-89.
- Πετσάλης, Α. Ν.: «Η μουσική εις το Βασιλικόν Θέατρον», *Εμπρός*, 17-1-1905.
- Πολέμη Ι.: *Το μαγεμένο ποτήρι, Πρόγραμμα παράστασης Βασιλικό Θέατρο, θεατρική περίοδος 1903-1904.*
- Σιδέρης, Γ.: «Αγώνες για μια γνήσια θεατρική τέχνη. Θωμάς Οικονόμου (1900-1927)», *Νέα Εστία*, τχ. 67 (1960), 593-596.
- (1962): «Τα ελληνικά έργα, η παρουσία τους στο Βασιλικό Θέατρον», *Θέατρο*, Α' 3, [1], 23-34.
- (1976): *Το Αρχαίο Θέατρο στη Νέα Ελληνική Σκηνή*, Αθήνα.
- (1999): *Ιστορία του Νέου Ελληνικού Θεάτρου*, τόμ. 2ος, Μέρος πρώτο,

Αθήνα.

Σπάθης, Δ., (1983): «Το νεοελληνικό θέατρο», τόμ. *Ελλάδα, Ιστορία-Πολιτισμός, Θεσσαλονίκη, Μάλλιαρης*.

— (2005): «Ο σκηνοθέτης και η παράσταση της “Ορέστειας” στο Βασιλικό Θέατρο», *Ευαγγελικά (1901) – Ορεστειακά (1903)», Νεώτερες πιέσεις και κοινωνικές αντιστάσεις*, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα, 229-266.

Στεφάνου, Σ. (1928): «Αναμνήσεις από το Βασιλικόν Θέατρον», *Ελεύθερον Βήμα*, 4-3-1928.

— «Αναμνήσεις από το Βασιλικόν Θέατρον», *Ελεύθερον Βήμα*, 3-3- 1928.

Ο ηθοποιός ως ραψωδός: το εγχείρημα του Γεωργίου Μπούρλου να φέρει στο επίκεντρο της δραματικής τέχνης το ομηρικό έπος

“The actor as a rhapsodist: George Bourlos’ venture to bring homeric poetry into focus of the dramatic art”

**Αλεξία Αλτουβά**

Επίκουρη Καθηγήτρια,  
Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών  
Τμήμα Θεατρικών Σπουδών

**Alexia Altouva**

Assistant Professor,  
National and Kapodistrian University of Athens  
Department of Theatre Studies

[alexaltou@theatre.uoa.gr](mailto:alexaltou@theatre.uoa.gr)



## Abstract

“The actor as a rhapsodist: George Bourlos’ venture to bring Homeric poetry into focus of the dramatic art”. The paper focuses on the venture of the actor, George Bourlos, well-known from his interpretation in the role of Prometheus at the Fests of Delphi (1927, 1930), to revive the Homeric poetry by connecting it with the dramatic or more specifically the melodramatic art. The research is based on archival material and aims to feature the following matters: 1. the venture of the actor to keep the Delphic idea alive and pass it on worldwide after having been inspired to it through his collaboration and friendship with Aggelos Sikelianos and Eva Palmer-Sikelianou, 2. The dissemination of the idea that the Homeric Epic must be the starting point of the new drama, having concentrated the attention of several academics, intellectuals and others interested in theatre matters 3. The reception to his art and its general principles.

**Λέξεις-κλειδιά:** ηθοποιός, μελόδραμα, δραματική τέχνη, ομηρικό έπος

**Keywords:** actor, melodram, dramatic art, Homeric epic

Τον Απρίλιο του 2017, με την ευκαιρία του Επετειακού Συνεδρίου για τα 20 χρόνια λειτουργίας του Μεταπτυχιακού Προγράμματος Σπουδών του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών της Αθήνας, παρουσίασα το προσωπικό αρχείο του Γεωργίου Μπούρλου εστιάζοντας στο πλούσιο υλικό που περιλαμβάνει, αλλά και στην καλλιτεχνική πορεία του ηθοποιού.<sup>1</sup> Αναφέρθηκα κυρίως στην περίοδο από τη συμμετοχή του στις Δελφικές Γιορτές, το 1927, μέχρι την επιστροφή του στην Ελλάδα από την Αμερική το 1957, όταν πραγματοποίησε τη θεατρική ανάγνωση του *Προμηθέα* στο Ηρώδειο, σε συνεργασία με την Ήντιθ Χάμιλτον (Edith Hamilton) και Αμερικανούς καλλιτέχνες.

Στην παρούσα ανακοίνωση θα εστιάσω στο κομμάτι εκείνο της πορείας του που, αν και έχει μελετηθεί λιγότερο,<sup>2</sup> αποτέλεσε κατά τη γνώμη μου τη μεγαλύτερη προσφορά και παρακαταθήκη του, και είναι η ενασχόλησή του με το ομηρικό έπος, οι αναζητήσεις για μια σύγχρονη επαναφορά του και η προσπάθεια σύνδεσής του με τη δραματική ή «μελοδραματική» τέχνη.

Η έρευνα βασίζεται κυρίως σε πρωτογενές αρχειακό υλικό και στόχο έχει να αναδειξει: 1. κατ'αρχήν την προσπάθεια του ηθοποιού να κρατήσει ζωντανή και να διαδώσει τη Δελφική Ιδέα με την οποία γαλουχήθηκε μέσα από τη συνεργασία και τη φιλία του με τον Άγγελο Σικελιανό και την Εύα Πάλμερ-Σικελιανού, όπως και την καθοριστική επιρροή που άσκησε στη διαμόρφωση της αισθητικής που θέλησε να εισάγει με την τέχνη του, 2. την προβολή της ιδέας ότι το ομηρικό έπος μπορεί και πρέπει να αποτελέσει τη βάση ενός νέου δράματος, η οποία προσέλκυσε το ενδιαφέρον ακαδημαϊκών, νεοελληνιστών και ανθρώπων του θεάτρου της εποχής του, 3. την ευρύτερη απήχηση που είχε η τέχνη του και τα βασικά χαρακτηριστικά αυτής.

Ο Γεώργιος Μπούρλος μετά την περίοδο της συνεργασίας του με τους Σικελιανούς και την ανάδειξή του στον ρόλο του Προμηθέα των Δελφικών Γιορτών, συνέχισε, μέχρι το τέλος της ζωής του, να περιοδεύει ανά τις ελληνικές κοινότητες, αλλά και αλλού, σε Ευρώπη και Αμερική, ερμηνεύοντας ομηρικές ραψωδίες σε νεοελληνική απόδοση καθώς και σε γαλλικές και αγγλικές μεταφράσεις.

Η προσπάθεια αναβίωσης των ομηρικών επών μέσω της αφηγηματικής αναπαράστασης ξεκίνησε στα τέλη του 1930, όταν ο Μπούρλος, στο πλαίσιο περιοδείας με τον θίασο της Κυβέλης στον οποίο συμμετείχε, παρουσίασε στην Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου την «Ταφή του Έκτορος» από την Ω ραψωδία της Ιλιάδας. Ήδη, από τις πρώτες αυτές

<sup>1</sup> Βλ. Αλεξία Αλτουβά, «Το προσωπικό αρχείο του Γεωργίου Μπούρλου (1899-1974): Οι πηγές», υπό δημοσίευση στον τόμο της ίδιας (επιμ.), *Πρακτικά Επετειακού Συνεδρίου για τα 20 χρόνια λειτουργίας του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών: «Πηγές της έρευνας στη σύγχρονη Ελληνική Θεατρολογία»*, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών – ΕΚΠΑ. Με αφορμή την παρούσα ανακοίνωση, αισθάνομαι την ανάγκη να εκφράσω τις ευχαριστίες μου στην Ομότιμη Καθηγήτρια Χρυσόθεμη Σταματοπούλου-Βασιλάκου από την οποία ενημερώθηκα για την ύπαρξη του αρχείου, καθώς και στην οικογένεια του Γεωργίου Μπούρλου για την παραχώρηση του υλικού του αρχείου.

<sup>2</sup> Ο Γιάννης Σιδέρης κάνει μια πολύ σύντομη αναφορά, βλ. Σιδέρης (1976) 450.



παραστάσεις, που δόθηκαν στην αίθουσα «Απόλλων» στις 30 Νοεμβρίου 1930 και στην αίθουσα του Καζίνο «Φαντάζιο» στις 21 Δεκεμβρίου 1930, ο Μπούρλος εντυπωσίασε το κοινό με τη γεμάτη χρωματικές εναλλαγές φωνή του, καθώς και με τη δραματική απόδοση των θρήνων της Ανδρομάχης, όπου έδειξε το μέτρο της μεγάλης του τέχνης. Η απαγγελία συνοδεύτηκε από τη μουσική σύνθεση του Μπότο Ζίγκβαρντ που –όπως μας ενημερώνει ο Τύπος– ερμήνευσαν στο πιάνο οι μουσικοί Χαρ. Μαυρομάτης και ο καθηγητής Δε Κάστρο.<sup>3</sup>

Ο Ζίγκβαρντ (Botho Sigwart zu Eulenburg, 1884-1915), που αποτέλεσε πηγή έμπνευσης για τον Μπούρλο, ήταν γερμανός μουσικοσυνθέτης αριστοκρατικής καταγωγής που σκοτώθηκε στον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Μετά από ένα ταξίδι του στην Ελλάδα το 1911, εντυπωσιάστηκε από το αρχαιοελληνικό μεγαλείο και συνέθεσε την *Ταφή του Έκτορος*, έργο που χαρακτηρίζεται ως ορχηστρικό μελόδραμα, βασισμένο σε αρχαϊκούς μελωδικούς τρόπους και ρυθμούς, το οποίο εκτελείτο με απαγγελία στίχων της Ιλιάδας. Το έργο υπήρξε ιδιαίτερα δημοφιλές στη Γερμανία και παρουσιαζόταν συχνά από διάσημους καλλιτέχνες.<sup>4</sup> Όταν ο Μπούρλος επισκέφθηκε το Βερολίνο, το 1928, παρακολούθησε την εκτέλεσή του από τη Φιλαρμονική του Βερολίνου, σε μουσική διεύθυνση του αρχιμουσικού Βίλχελμ Φούρτβενγκλερ (Wilhelm Furtwängler, 1886-1954), και απαγγελία του Λούντβιχ Βύλνερ (Ludwig Wüllner, 1858-1938), στον οποίο ο συνθέτης είχε αφιερώσει το έργο του. Η μεγάλη απήχηση που είχε το καλλιτεχνικό γεγονός στη Γερμανία, καθώς και το ότι δεν είχε γίνει, ως τότε, ανάλογη προσπάθεια από έλληνα καλλιτέχνη, στάθηκε η αφορμή για να στραφεί ο Μπούρλος στην αναζήτηση ενός «ελληνικού τρόπου» απαγγελίας του Ομήρου. Ο ίδιος αναφερόμενος στην απόφασή του αυτή περιγράφει:

«Έχουν περάσει πέντε χρόνια σχεδόν, από τότε που άκουσα, για πρώτη φορά, στην αίθουσα της Φιλαρμονικής του Βερολίνου τον μεγάλο

<sup>3</sup> Τις πληροφορίες αντλούμε από αποκόμματα των εφημερίδων. Βλ. σχετικά: Ανυπ. (1-12-1930)· *Θεατής* (1930)· Ν. (1930)· Ανυπ. (12-12-1930). Στο τελευταίο δημοσίευμα της *Εφημερίδος* παρατίθεται το πλήρες πρόγραμμα της εκδήλωσης που δόθηκε προς χάριν των μαθητών της κοινότητας Αλεξανδρείας και περιλάμβανε, εκτός από την απαγγελία της *Ταφής του Έκτορος*, απαγγελία δημοτικών ποιημάτων «εκ της συλλογής του Νικόλαου Πολίτη» («Ο Χάρος κι ο Λεβέντης», «Ο Βρυκόλακας», «Το Μικρό Βλαχόπουλο»), δημοτικών ασμάτων «κατά διασκευήν των Ελλήνων συνθετών [Κ.] Ψάχου, [Θ.] Σπάθη και Γ. Σκλάβου» («Τρεις Σταυραετοί», «Ο Γερωκλέφτης», «Το Λαγιαρνί», «Ο Αητός»), και του ποιήματος του Άγγελου Σικελιανού *Το μαρτύριο του Οσίου Σεραφείμ στον Ελικώνα*. Το παραπάνω πρόγραμμα με μικρές παραλλαγές παρουσίαζε σε συναυλίες του ο Μπούρλος το επόμενο διάστημα στη διάρκεια της περιοδείας και σε άλλες πόλεις ή ελληνικές κοινότητες, όπως στην Κωνσταντινούπολη κ.α.

<sup>4</sup> Είναι πιθανό, τις πληροφορίες για το έργο και την εμπειρία της παράστασης στο Βερολίνο να διάχεο ο ίδιος ο Μπούρλος, μέσω του τοπικού Τύπου των πόλεων που επισκεπτόταν για εμφανίσεις, καθώς βρίσκουμε παρόμοια σχόλια και σημειώσεις σε διαφορετικά δημοσιεύματα. Βλ. ενδεικτικά: Ανυπ.: (29-1-1931)· Ανυπ.: (8-2-1931)· Ανυπ.: «Εξ αφορμής της συναυλίας του κ. Μπούρλου» (7-3-1931)· Ανυπ.: «Η ταφή του Έκτορος» (7-3-1931), κ.ο.κ.

γερμανό καλλιτέχνη Λουδοβίκο Βύλνερ να απαγγέλη την τελευταία ραψωδία της Ιλιάδος σε γερμανική μετάφραση, [...]. Η σκέψις ότι οι Γερμανοί εσκέφθησαν πρώτοι να αναστήσουν έτσι τον Όμηρό μας με εβάραινε σαν τύψις και χρόνια ύστερα από τότε, ασχολήθηκα μελετώντας πώς θα μπορούσα να δώσω μια καθαρώς ελληνική έκφρασι στον τρόπον αυτό της ζωντανής διδασκαλίας των Ομηρικών επών».<sup>5</sup>

Παρόλο που, η παράσταση του Βερολίνου και η ερμηνεία του Βύλνερ αποτέλεσαν εφιαλτήριο για τον Μπούρλο, ο ίδιος δεν παραδέχτηκε ποτέ –όπως τον κατηγορήσαν– ότι προσπάθησε να «κοπιάρει» τον διάσημο γερμανό καλλιτέχνη. Αντίθετα, υποστήριζε ότι θέλησε να διαφοροποιηθεί και να αποδώσει με «δωρικό» τρόπο τους στίχους του Ομήρου, ώστε να δημιουργήσει ένα διαφορετικό αισθητικό αποτέλεσμα με ελληνότροπο στυλ.<sup>6</sup> Προκειμένου να το πετύχει αυτό, και έχοντας ως βασική αρχή ότι ο ορθός τρόπος απόδοσης της αρχαίας ποίησης θα πρέπει να συνάδει με το βαθύ και καθαρώς ελληνικό καλλιτεχνικό αισθητήριο του Άγγελου και της Εύας Σικελιανού, κατέληξε στην μέθοδο εργασίας που ακολούθησε και στην ερμηνεία του αισχύλειου Προμηθέα, όπως περιγράφεται παρακάτω.

Ξεκινώντας ως μαθητής από την τάξη απαγγελίας του Νίκου Παπαγεωργίου, που ανήκε στη Σχολή του Χρηστομάνου –όπως και ο Σικελιανός άλλωστε–, εντρύφησε αρχικά στον νατουραλιστικό τρόπο θεατρικής ερμηνείας. Όμως, όταν κλήθηκε να αναλάβει τον ρόλο του Προμηθέα ήρθε αντιμέτωπος με το πρόβλημα σκηνικής ερμηνείας του τραγικού ήρωα, καθώς θεώρησε «αφύσικη» –υπογραμμίζει τη λέξη– την προσέγγιση του αρχαίου δράματος με όρους νατουραλιστικού θεάτρου. Κατέληξε έτσι, ύστερα από μελέτη στο συμπέρασμα ότι μόνο με ένα ομοιογενές «στυλ» έξω από κάθε ρεαλισμό θα μπορούσε κανείς να επιτύχει μια ορθότερη ερμηνευτική προσέγγιση ρόλων τέτοιων διαστάσεων. Αναφέρει σχετικά με τον τρόπο που ακολούθησε για την ερμηνεία του Προμηθέα:

«Το στυλ αυτό το ένιωσα σαν μια μεγάλωφωνη μουσική απαγγελία, ομοιογενή απ' αρχής μέχρι τέλους, ολόισια σαν δωρική κολώνα, χωρίς τους γνωστούς γλυκασμούς και μελοδραματισμούς των γνωστών σχολών απαγγελίας. Μέσα στη γενική και ενιαία αυτή γραμμή του ύφους, με τους ανάλογους βέβαια αδρούς χρωματισμούς, ενόμισα ότι έπρεπε να ερμηνευθούν και οι θρήνοι, και οι ικεσίες και οι αρές. Μου έμενε μια αμφιβολία για τα καθαρώς αφηγηματικά μέρη. Και γι' αυτά, όμως, ακόμα η αντίληψή μου πληρέστατα εδικαιώθηκε. Όταν αφηγόμενα τις ατέλειωτες τιράντες για την τιτανομαχία ή για τα πάθη της Ιούς, που κανένα ενδιαφέρον δεν έχουν για τον σύγχρονο ακροατή, προσεπάθησα όσο μπόρεσα να κρατηθώ μέσα στο γενικό

<sup>5</sup> Μπούρλος (1933).

<sup>6</sup> Μπούρλος (1931).

στυλ της ερμηνείας. Και μόνο έτσι επέτυχα αυτό που με κανένα άλλο τρόπο ερμηνείας δεν μπορούσε να κατορθωθεί, να κρατήσω στο ίδιο επίπεδο τη συγκίνηση των ακροατών, ώστε ούτε ένας να μη πάψη να έχη καρφωμένα τα μάτια του απάνω μου, με την ίδια αγωνιώδη έκφρασι όπως στα πλέον δραματικά σημεία του έργου».<sup>7</sup>

Είναι προφανές, ότι έχοντας μαθητεύσει ήδη στη Δραματική Σχολή του Ελληνικού Ωδείου, ο Μπούρλος έδωσε κατ'αρχήν έμφαση στη φωνητική απόδοση του κειμένου συνδυάζοντας με αυτόν τον τρόπο τη μουσική με τη δραματική τέχνη. Δημιούργησε έτσι το ιδιαίτερο δικό του ύφος ή «στυλ», όπως το ονομάζει, που θεώρησε ιδανική λύση για τη σωστή απόδοση της αρχαίας ποίησης. Η διεθνής αναγνώριση που έλαβε μετά την εμφάνισή του στις Δελφικές Γιορτές τον δικαίωσε.

«Εγώ τον Προμηθέα τον τραγούδησα» λέει χαρακτηριστικά: –χρησιμοποιώντας το ρήμα τόσο με την ετυμολογική όσο και με τη νεώτερη σημασία του– και, αναφερόμενος σε γάλλους ηθοποιούς που τον παρακολούθησαν: «Όλοι με ένα στόμα μου είπαν ότι πρώτη φορά άκουγαν λόγο να φθάνη σε τέτοιο ύφος μουσικής αποδόσεως».<sup>8</sup> Αυτόν τον ίδιο τρόπο εφαρμόζει και στην απαγγελία των ραψωδιών του ομηρικού έπους προσπαθώντας πάντα να μένει συνεπής στη θεωρία και αισθητική αντίληψη των Σικελιανών περί του τρόπου αναβίωσης του αρχαίου δράματος. Ουσιαστικά, συνεχίζει να τον απασχολεί η περίοδος της αρχαϊκής εποχής που προετοίμασε τη γέννηση της τραγωδίας, στρέφοντας όμως το ενδιαφέρον του, όχι στο κομμάτι της όρχησης, όπως κάνει η Εύα Πάλμερ-Σικελιανού, αλλά στο κομμάτι της ποίησης και συγκεκριμένα της επικής.

Εμμένει στην άποψη ότι ο Όμηρος δεν αποτελεί σχολικό ανάγνωσμα, αλλά ένα μεγάλο τραγούδι, ένα ποίημα, του οποίου το μεγαλείο μπορεί να διαισθανθεί κανείς, μόνο όταν το ακούει κι όχι όταν το διαβάζει. Κατ'αντιστοιχία, όταν αναφέρεται στον αρχαίο ραψωδό, μιλάει για ένα καλλιτέχνη-εκτελεστή που καλείται να ψάλει με τη συνοδεία μουσικής το έργο και να εκφράσει το περιεχόμενό του με μίμηση. Αυτά τα χαρακτηριστικά προσδίδει στη συνέχεια στον ρόλο του ραψωδού που υποδύεται ο ίδιος –ή/και ταυτίζεται μαζί του– για την απαγγελία του Ομήρου, ακολουθώντας πάντα το δικό του στυλ απαγγελίας. Τι ήταν όμως αυτό το «στυλ»;

Επηρεασμένος από το έργο του Ζίγκβαρντ, το εντάσσει στο είδος του γερμανικού melodram. Για τον όρο καθαυτό, την ιστορία του, τη σύνδεσή του με τη μουσικοδραματική παράδοση που θεμελίωσε ο Wagner, καθώς και την ελληνική του απόδοση υπάρχει πλούσια ξενόγλωσση και ελληνική βιβλιογραφία.<sup>9</sup> Για τις ανάγκες της έρευνας δανείζομαι την

<sup>7</sup> Ο.π. Βλ. ακόμα: Γεωργοπούλου (2008) 222-223.

<sup>8</sup> Μπούρλος (1930).

<sup>9</sup> Αναφέρω ενδεικτικά από τις μελέτες της ελληνικής βιβλιογραφίας, τις νεότερες των: Πούχγερ (1995) 216-251· Κουρμπανά (2007) 105-140· Αλεξιάδη (2010) 261 και passim. Βλ. επίσης την παλαιότερη έκδοση του Γιατρά (1991) και ειδ. τα κεφάλαια για τις Δελφικές

περιγραφή που υπάρχει στην παλιότερη *Ιστορία της Μουσικής* του Köstlin (έκδοση του 1908, που επανεκδόθηκε σχετικά πρόσφατα, το 2013). Εκεί, ο όρος μεταφέρεται ως «γερμανικό ανωδικό μελόδραμα» και εξηγείται ως «δράμα συνοδευόμενον υπό μουσικής», όπου η μουσική έχει συνοδευτικό ρόλο και οφείλει να προσαρμόζεται στο περιεχόμενο του κειμένου.<sup>10</sup> Αλλάζει επομένως η ισορροπία της μουσικής και του δράματος με αποτέλεσμα η μουσική να περιβάλλει το κείμενο και να εξυψώνει το δράμα.<sup>11</sup>

Στο ίδιο κεφάλαιο γίνεται επίσης ο γνωστός διαχωρισμός με τον πιο διαδεδομένο όρο μελόδραμα, σύμφωνα με τον οποίο το άνωδον μελόδραμα αντιστοιχεί στο «*musica per dramma*», ενώ το σύνηθες μελόδραμα στο «*drama per musica*» και αναφέρεται στο είδος της Όπερας. Συνοπτικά υπογραμμίζεται ότι πρόκειται για:

«καλλιτέχνημα, του οποίου η πραγμάτωσις εξαρτάται εκ της συνεργίας ακριβώς λόγου και τόνου, ποιήσεως και μουσικής και προέρχεται εκ της συνεργασίας αμφοτέρων των τεχνών. Προϋποθέτει λοιπόν πράξιν ή ποιήσιν, ην η μουσική ου μόνον ανέχεται, αλλά και απαιτεί, ίνα καταστή τελείως έγκυρος και επιτύχη του καλλιτεχνικού σκοπού».<sup>12</sup>

Σε αντιστοιχία με τα προηγούμενα, ενδιαφέρον έχει ο τρόπος ανάλυσης και χρήσης του όρου που κάνει ο Μπούρλος, ο οποίος υπογραμμίζει την ελληνική ετυμολογία της λέξης «μέλος και δράμα», προκειμένου να εξηγήσει τον δικό του τρόπο μουσικής απαγγελίας.

Σε απόκομμα του Τύπου από το προσωπικό του αρχείο και πάλι, διαβάζουμε χαρακτηριστικά: «Το μελοντράμ είναι ένα είδος ρετσιτατίβου, δραματικής αφηγήσεως συνδυσασμένης με μια κατάλληλη μουσική υπόκρουση που σκοπεύει να δημιουργεί μια υποβλητική ατμόσφαιρα διά των τόνων, μεγαλώνοντας έτσι και ολοκληρώνοντας το ποίημα». Κι αμέσως μετά: «Αν όχι ακριβώς αυτό, κάτι όμως πολύ παραπλήσιον θα έκανε και ο αρχαίος ραψωδός όταν εξετέλει τα ομηρικά έπη».<sup>13</sup>

Το είδος του *melodram*, αυτής της δραματικής αφηγήσεως με μουσική υπόκρουση, θεωρεί ο Μπούρλος ως το πλέον ανταποκρινόμενο στην αισθητική της εποχής του, και το μόνο ικανό να αποδώσει κατά τον εντελέστερο τρόπο ποιητικά έργα που γράφτηκαν για να ψάλλονται, όπως είναι οι ραψωδίες του Ομήρου. Εξάλλου, με το συγκεκριμένο είδος ο Μπούρλος είχε ασχοληθεί πάλι, με αφορμή το δραματικό ποίημα του Άλφρεντ Τέννυσον, *Ενόχ Άρντεν*,

Γιορτές («Το πρόβλημα της Μουσικής στις προσπάθειες αναβιώσεως – Εύα Σικελιανού – Ψάχος», 187-200) και τον Θυμελικό Θίασο («Οι προσπάθειες για την αναστήλωση της Μουσικής στα σωζόμενα δράματα – Θυμελικός Θίασος» 201-242).

<sup>10</sup> Köstlin (2013) 439-441.

<sup>11</sup> Ο.π.

<sup>12</sup> Ο.π.

<sup>13</sup> Η άποψη αυτή επαναλαμβάνεται σε διάφορα άρθρα του Τύπου της εποχής. Βλ. για παράδειγμα: Χ. (1931)· Χ. (1932).

που μετέφρασε από τα αγγλικά, προσάρμοσε στη μουσική του Ρίτσαρντ Στράους, και παρουσίαζε σε μουσική απαγγελία από το 1929.<sup>14</sup>

Παρόλα αυτά, όσον αφορά στο επιθυμητό αισθητικό αποτέλεσμα, διευκρινίζει –όπως ήδη ειπώθηκε παραπάνω– ότι απορρίπτει τον τρόπο ερμηνείας του Ομηρικού έπους από τους γερμανούς καλλιτέχνες, καθώς εκείνοι υπολείπονται της ελληνικής αίσθησης της τέχνης όπως καθορίστηκε από τον Σικελιανούς. Ο ίδιος, βρισκόμενος σε σύμπτωση μαζί τους, επιζητούσε το στοιχείο της ελληνικότητας στην αφήγησή του, ενώ δεν αρκείτο σε μια απλή μουσική απαγγελία του ποιήματος, αλλά υποδύοταν ρόλους εναλλάσσοντας το ύφος του, ανάλογα με τα πρόσωπα που ερμήνευε. Έτσι, γινόταν άλλοτε Πρίαμος, άλλοτε Αχιλλέας, Ερμής, Κασσάνδρα ή Ανδρομάχη, και αυτή η εναλλαγή ήταν ένας από τους λόγους που προτιμούσε συγκεκριμένες ραφωδίες, γιατί εμπεριείχαν δραματικότητα και μεγαλύτερη ποικιλία μεταπτώσεων για τον ερμηνευτή.

Το πρόγραμμα που παρουσίαζε, περιλάμβανε μέρη από τις ραφωδίες Χ και Ω της Ιλιάδας, υπό τον τίτλο «Ο θάνατος του Έκτορος» και «Τα λύτρα του Έκτορος», αντίστοιχα. Πιο αναλυτικά ερμήνευε τα παρακάτω επεισόδια: «Ο θάνατος του πολέμαρχου της Τροίας», «Η δραματική μετάβαση του Πριάμου στη σκηνή του Αχιλλέως για την εξαγορά του λειψάνου του Έκτορος», και «Ο θρήνος της Ανδρομάχης και η ταφή του ήρωα των Τρώων».

Η νεοελληνική μετάφραση που είχε επιλέξει ήταν αυτή του Αλέξανδρου Πάλλη ενώ τα ίδια μέρη ερμήνευε και στα αγγλικά, σε μετάφραση του John Bernhoff ή του George Thompson, καθώς και στα γαλλικά, στη μετάφραση του 18ου αιώνα της Ιλιάδας σε στίχους από τον ακαδημαϊκό Étienne Aignan.<sup>15</sup>

Η συνοδευτική μουσική ήταν του Μπότο Ζίγκβαρντ αρχικά, ενώ αργότερα, χρησιμοποιούσε επίσης τη σύνθεση για άρπα του μουσουργού Γεώργιου Κωστάκη, ώστε το αποτέλεσμα να παραπέμπει και ηχητικά στο αρχαίο μουσικό όργανο που συνόδευε τους ραψωδούς.<sup>16</sup> Ο Κωστάκης υπήρξε

<sup>14</sup> Η μετάφραση του Μπούρλου κυκλοφόρησε σε δύο εκδόσεις, το 1930 και το 1956 (βλ. βιβλιογραφία τέλους). Γενικά για τις μεταφράσεις του ποιήματος του Τεννyson στα ελληνικά βλ. στην *Ιστορία* του Γιάννη Σιδέρη: Σιδέρης (2000) Β/2: 234.

<sup>15</sup> Τα στοιχεία προέρχονται από τα αποκόμματα του Τύπου και τα θεατρικά προγράμματα που φυλάσσονται στο αρχείο. Βλ. ενδεικτικά τα προγράμματα των «ομηρικών βραδιών» που πραγματοποιήθηκαν στη Salle Chopin στο Παρίσι (10-1-1938) και στη Salle du Lycée Français στην Αλεξάνδρεια (29-5-1947), όπου χρησιμοποιήθηκε η μετάφραση του Ét. Aignan, καθώς και τα αντίστοιχα εκείνων που πραγματοποιήθηκαν στο Πανεπιστήμιο του St. Louis (23-5-1953) και στο Town Hall της Νέας Υόρκης (27-5-1948), όπου χρησιμοποιήθηκε η μετάφραση του G. Thompson. Η έμμετρη μετάφραση σε δακτυλικούς εξάμετρους στίχους του J. Bernhoff χρησιμοποιήθηκε στην «Ελληνο-αγγλική ομηρική εορτή» που πραγματοποιήθηκε στο Ηρώδειο (10-8-1946) και τυπώθηκε στο πρόγραμμα της παράστασης μαζί με τη νεοελληνική απόδοση του Α. Πάλλη.

<sup>16</sup> Σε άρθρο του, ο Μπούρλος περιγράφει πώς κατέληξε στον Κωστάκη μετά από «πολλές προσπάθειες και πειρατισμούς» αναζητώντας τον ιδανικό τρόπο απόδοσης της ζωντανής διδασκαλίας του Ομήρου (Μπούρλος, 1933).

καθηγητής στο Βασιλικό Ινστιτούτο αραβικής μουσικής του Καΐρου και θεωρήθηκε ως ο πιο ενδεδειγμένος για τη σύνθεση ενός παρόμοιου έργου, λόγω του ότι ήταν γνώστης τόσο της ευρωπαϊκής μουσικής, όσο και της μουσικής των Αράβων και των ανατολικών λαών.

Η σύνθεση του Κωστάκη ακούστηκε πρώτη φορά στην παράσταση του Ηρωδείου, που πραγματοποιήθηκε το 1933 από τον Οργανισμό Αρχαίου Δράματος, του οποίου συνιδρυτής και βασικός πρωταγωνιστής ήταν ο Μπούρλος. Μέσα από τη συνεργασία του με τον Οργανισμό και τον Λίνο Καρζή, ο Μπούρλος είχε την ευκαιρία να πραγματώσει το προσωπικό όραμά του, καθώς η επιθυμία του για μια σύγχρονη επαναφορά του ομηρικού έπους συνέκλινε με τους στόχους του Οργανισμού για αναβίωση του αρχαίου δράματος.<sup>17</sup> Η παράσταση, μάλιστα, προβλήθηκε ως Ομηρική Εορτή, θέλοντας να μιμηθεί το παράδειγμα των Δελφικών Εορτών, τίτλο που εξακολούθησε να χρησιμοποιεί ο Μπούρλος στη συνέχεια σε ανάλογες εμφανίσεις του.

Πέραν αυτών, εκτάκτως το 1931, σε περιοδεία του στη Θεσσαλονίκη, ερμήνευσε σε συνεργασία με τον μουσουργό Λώρη Μαργαρίτη, καθηγητή εκείνη την περίοδο στο Κρατικό Ωδείο της πόλης, το έργο του τελευταίου *Οδυσσεάς και Ναυσικά* εμπνευσμένο από τη Ζ' ραψωδία της Οδύσσειας σε νεοελληνική απόδοση Ιάκωβου Πολυλά, που δεν συμπεριέλαβε όμως τελικά στο ρεπερτόριό του και δεν επανέλαβε έκτοτε.<sup>18</sup>

Όσον αφορά στο ενδυματολογικό μέρος που είχε επιλέξει για τις παραστάσεις του, φορούσε ένα κοστούμι σχεδιασμένο από τον Γιόχαν Ρωμανό, με τον οποίο είχε συνεργασθεί τόσο στις Δελφικές Γιορτές όσο και στον Οργανισμό Αρχαίου Δράματος μετέπειτα, και παρέπεμπε σε αρχαιοελληνική ενδυμασία. Ήταν ένας μακρύς δωρικός σκουρόχρωμος χιτώνας που φορούσε από μέσα μαζί με μακρύ λευκό μανδύα από πάνω. Και τα δύο ενδύματα κοσμούσαν ανθέμια, ενώ στο κεφάλι ο καλλιτέχνης φορούσε στεφάνι από φύλλα δάφνης.<sup>19</sup> Με την ίδια ενδυμασία, που χαρακτηρίζεται ως αρχαϊκή στα προγράμματα των παραστάσεων, ο Μπούρλος συνέχισε να εμφανίζεται ως ραψωδός μέχρι και την δεκαετία του '50 και να διδάσκει Όμηρο όπου περιόδευε, από την Ανατολική Μεσόγειο μέχρι την Αμερική.

<sup>17</sup> Ο Λίνος Καρζής τονίζει τη σημασία του εγχειρήματος σε άρθρο του επ' ευκαιρία της παράστασης, σημειώνοντας ότι στόχος είναι κάποια στιγμή να γίνει η παρουσίαση ολόκληρου του ποιητικού έργου του Ομήρου, Καρζής (1936).

<sup>18</sup> Η παράσταση δόθηκε στις 14 Μαΐου 1931 στο Θέατρο Λευκού Πύργου προς «ενίσχυσιν των δημοτικών συσσιτίων» και το γεγονός προβλήθηκε πολύ από τον ελληνόφωνο και γαλλόφωνο Τύπο της πόλης. Βλ. ενδεικτικά αναφορές στα φύλλα των εφημερίδων: *Μακεδονία*, 6-5-1931 και 12-5-1931· *Φως*, 1-5-1931 και 13-5-1931· *Μακεδονικά Νέα*, 3-5-1931· *Ταχυδρόμος*, 13-5-1931· *L'indépendant*, 12-5-1931· *Le progrès*, 13-5-1931. Βλ. επίσης το μονόφυλλο πρόγραμμα που φυλάσσεται στο αρχείο. Με τη συνεργασία του Λώρη Μαργαρίτη, ο Μπούρλος παρουσίασε σε πρώτη εκτέλεση στη Θεσσαλονίκη και το *Ενόχ Αρντεν* του Tennyson την ίδια περίοδο (Θέατρο Λευκού Πύργου, 30 Μαΐου 1931).

<sup>19</sup> Στο αρχείο φυλάσσεται πλούσιο φωτογραφικό υλικό που απεικονίζει τον Μπούρλο να ερμηνεύει Όμηρο με την ενδυμασία του Ρωμανού συνήθως ή με κάποια παραλλαγή της που θύμιζε αρχαιοελληνικό ένδυμα (αρχείο Γ. Μπούρλου).



Η τέχνη και το ιδιαίτερο στυλ του Μπούρλου δημιούργησε αίσθηση στην Ευρώπη και κυρίως στη Γαλλία, την οποία επισκέφτηκε στα τέλη της δεκαετίας του '30. Οι απόψεις του βρήκαν πρόσφορο έδαφος εκείνη την περίοδο, λόγω των έντονων συζητήσεων για την ανάγκη ανανέωσης της θεατρικής τέχνης ενόψει της ανάδυσης της νέας τέχνης του κινηματογράφου, σε συνδυασμό με το διάχυτο ενδιαφέρον που εκδηλώθηκε σε όλη τη διάρκεια του Μεσοπολέμου για το κλασικό δράμα και πιο συγκεκριμένα το αρχαίο ή αρχαιότεμο δράμα. Βρίσκει, έτσι, πολλούς υποστηρικτές, ανάμεσά τους τον ομηριστή Victor Bérard, ο οποίος τάσσεται υπέρ της άποψης για επιστροφή στην πρωταρχική μορφή του δράματος προκειμένου να ανθίσει ξανά η θεατρική τέχνη,<sup>20</sup> αλλά και τον Lucien Dubech, που μάλιστα σε άρθρο του στον γαλλικό Τύπο επαινεί τον Μπούρλο για το ερμηνευτικό του ύφος, αντιπαραβάλλοντάς το σε εκείνο που εισήγαγε ο Jacques Coireau στη διάσημη παράσταση του *Βαγιαζήτ* του Ρακίνα, που ανέβασε την ίδια περίοδο.<sup>21</sup>

Επιπλέον, σε δημοσίευμα της παρισινής εφημερίδας *Ce Soir*, όπου φιλοξενείται μικρή συνέντευξη του Μπούρλου, συνδέεται η προσπάθειά του για αναβίωση της διδασκαλίας του Ομήρου με σημαντικές παραστάσεις αρχαιότεμων δραμάτων που ανέβαζαν τότε κορυφαίοι θίασοι και προσωπικότητες του γαλλικού θεάτρου της εποχής. Αναφέρονται χαρακτηριστικά οι παραστάσεις των έργων *Οιδίποδας Τύραννος* που είχε ανεβεί σε διασκευή του Jean Cocteau στο θέατρο Antoine, *Εκάβη* που ανέβηκε από τον θίασο του Rideau de Paris σε διασκευή André de Richaud και η παράσταση της *Ηλέκτρας* του Jean Giraudoux, που ανέβηκε σε σκηνοθεσία Louis Jouvet.<sup>22</sup>

Στη διάρκεια αυτής της περιόδου, και κυρίως μέχρι τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, κατά την οποία επικρατούσε έντονος πεσιμισμός σχετικά με το μέλλον της θεατρικής τέχνης, λόγω της δυναμικής ανάπτυξης του κινηματογράφου, αλλά και της έμφασης που δινόταν γενικά στο στοιχείο του θεάματος στη θεατρική παράσταση, η επιστροφή στον λόγο, ως πρωταρχικό στοιχείο του

<sup>20</sup> Ο τίτλος του άρθρου που αναδημοσιεύεται στον ελληνικό Τύπο είναι χαρακτηριστικός, βλ. Μπεράρ (1936). Σημειώνεται μεταξύ άλλων: «Η κρίσις του θεάτρου είναι ανοικτή· προαγγέλλεται προσεχής και φοβερά. Θα υπερνικηθή, είμαστε βέβαιοι, από τις νέες γενεές που θα αναζητήσουν και θα εύρουν τις μορφές μιας φιλολογίας σύμφωνης με τις νέες ανάγκες. Αλλά η αναζήτησις και η επινόησις, νομίζω, πως θα καθίσταντο πιο ευχερείς εάν μερικοί από τους νέους μας συγγραφείς είχαν τον καιρό να μελετήσουν την αληθινή φύση, τους όρους και τα μέσα του ομηρικού θεάτρου. [...] Δεν μετεχειρίζετο για την έκφρασιν παρά έναν μόνον ηθοποιό – τον αοιδό – ο οποίος ώφειλε ν' αναπαριστά με τη σειρά καθένα από τα πρόσωπα και να ομιλή διαδοχικώς εξ ονόματος όλων και ενός εκάστου. [...] Δεν μετεχειρίζετο διά σκηνογραφίαν παρά τις εικόνες που ζυγνούσαν στο πνεύμα του κοινού μόνον από την περιγραφή του κειμένου. [...] Αυτό το παλαιό μοντέλλο θα αρέσει άρα γε στους νέους μας; [...] Εσκέφθηκα ότι άξιζε να τους υποδειχθή», (ό.π.).

<sup>21</sup> Dubech (1937). Στο σχετικό απόκομμα είναι υπογραμμισμένο με κόκκινο στυλό το παρακάτω απόσπασμα: «Plût aux Dieux que les tragédiens de chez nous en usassent de la sorte, M. Coireau aurait moins de mal. Ce qu'il demanda vainement aux interprètes de Bajazet, c'est un fils lointain d'Homère qui nous l'apporte» (ό.π.).

<sup>22</sup> Άνυπ.: (11-1-1938).

θεάτρου, θεωρήθηκε επιτακτική από μια μερίδα των πνευματικών κύκλων για την ανάδειξη νέων συγγραφέων και την ενθάρρυνση της δραματουργικής παραγωγής.

Αυτή υπήρξε και η άποψη του Μπούρλο, που συντάχθηκε με όσους θεωρούσαν βασικό υπαίτιο της παρακμής του θεάτρου τον κινηματογράφο και την κυριαρχία του σκηνοθέτη στο θέατρο. Κατά τη γνώμη του, το θέατρο προσπαθώντας να ανταγωνιστεί τον κινηματογράφο αρπάχτηκε από την εικόνα με αποτέλεσμα να καταλήξει να γίνει μια σειρά εικόνων που υποτάχθηκαν στη μπαγκέτα του σκηνοθέτη, δίνοντας έμφαση στο θέαμα και παραμερίζοντας το κείμενο και τους μεγάλους ηθοποιούς.

Στη νέα αυτή κατάσταση εκείνος αντέταξε την ανάγκη μετατόπισης του κέντρου βάρους στον δραματικό λόγο, ξεκινώντας από το Έπος που ταύτισε με την πρωταρχική μορφή της θεατρικής τέχνης, όπως και αντίστοιχα τον πρώτο ηθοποιό με τον ραψωδό. Σημειώνει σχετικά:

«Το Θέατρο από εκεί ξεκίνησε από το Έπος. Ο λόγος είναι το παντοδύναμο στοιχείο που με τη βοήθεια της μιμικής μόνο δίνει την ολοκληρωμένη συγκίνηση στον ακροατή... Καμία σκηνογραφία. Ποια ανάγκη υπήρχε; Κλείνει τόση δύναμη μέσα του ο ποιητικός λόγος που είναι τελείως περιττό το σκηνογραφικό πλαίσιο. Ένα συμπλήρωμα μόνο, η μουσική για να τονώσει τον λόγο και να δημιουργήσει μεταφυσική ατμόσφαιρα...».<sup>23</sup>

Και καταλήγει:

«Ευτυχώς όμως το κακό που έκανε στο θέατρο ο σκηνοθέτης έγινε αντιληπτό. Και η επιστροφή στον λόγο θα μας λυτρώσει από τον νέο αυτό τύραννο και ασφαλώς θα σώσει την τέχνη του Θεάτρου».<sup>24</sup>

Η επωδός αυτή αποτέλεσε στόχο ζωής για τον Γεώργιο Μπούρλο, ένα ιδεολόγο καλλιτέχνη, που τάχθηκε με τους υποστηρικτές του κειμενοκεντρικού θεάτρου, παίρνοντας μέρος σε μια συζήτηση που παραμένει πάντα επίκαιρη.

### Βιβλιογραφία

Αλεξιάδης, Μηνάς (2010): *Ο Μαγικός Αυλός του Ορφέα. Δέκα μελετήματα για την όπερα και το μουσικό θέατρο*, Αθήνα.

<sup>23</sup> Ο Μπούρλος καταθέτει τις απόψεις του σε συνέντευξή του στον *Ταχυδρόμο* Θεσσαλονίκης με την ευκαιρία επικείμενης παράστασής του στην πόλη, αναπαράγοντας ουσιαστικά την θέση του V. Bégarđ όπως είχε δημοσιευθεί λίγες μέρες νωρίτερα από την εφ. *Μακεδονία*, βλ. Ανυπ.: (31-10-1936).

<sup>24</sup> Ο.π.



- Γεωργοπούλου, Βαρβάρα (2008): *Η θεατρική κριτική στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, τόμ. Α', Αθήνα.
- Γιατράς, Διονύσιος (1991): *Το αττικό πλήρες δράμα ως μορφή τέχνης*, Αθήνα.
- Κουρμπανά, Στέλλα (2007): «“Μελόδραμα” και πρώιμες μορφές γερμανικής όπερας» στη *Συλλογή διαφόρων θεατρικών ποιημάτων (1820-1821)*», *Ερανιστής* 26, 105-140.
- Köstlin, Heinrich Adolf (2013): *Ιστορία της Μουσικής*, Αθήνα.
- Πούχγερ, Βάλτερ (1995): «Μεθοδολογικοί προβληματισμοί και ιστορικές πηγές για το ελληνικό θέατρο του 18ου και 19ου αιώνα. Προοπτικές και διαστάσεις, περιπτώσεις και παραδείγματα», στον τόμο *Δραματουργικές αναζητήσεις, πέντε μελετήματα*, Αθήνα, 141-344, βλ. ιδιαίτερα την 4η ενότητα: «Χαμένα έργα και άγνωστα πρότυπα στο ελληνικό θέατρο του 18ου αιώνα», 216-251.
- Σιδέρης, Γιάννης (1976): *Το αρχαίο θέατρο στη νέα ελληνική σκηνή, 1817-1932*, Αθήνα.
- Σιδέρης, Γιάννης (2000): *Ιστορία του Νέου Ελληνικού Θεάτρου*, τ. Β/2, Αθήνα.
- Tennyson, Alfred (1930): *Ενόχ Άρντεν* (απόδοση Γ.Ι. Μπούρλου), *Φιλολογικό Παράρτημα Μουσικών Χρονικών*, τχ. 4, Απρίλιος 1930.
- Tennyson, Alfred (1956): *Ενόχ Άρντεν* (απόδοση Γ.Ι. Μπούρλου), Αθήνα.

### Αποκόμματα Τύπου

- Dubech, Lucien: « La chronique des théâtres : Homère », *L' action française*, 17-12-1937.
- Ανυπ.: «Η χθεσινή του “Απόλλωνος”», *Εφημερίς*, 1-12-1930.
- Ανυπ.: «Μεγάλη ελλ. Συναυλία χάριν των σχολείων», *Εφημερίς*, 12-12-1930.
- Ανυπ.: «Εξ αφορμής της αυριανής συναυλίας. Η ταφή του Έκτορος», *Αυγή* (Κωνσταντινουπόλεως), 29-1-1931.
- Ανυπ.: «Το αριστούργημα της τέχνης. Η ταφή του Έκτορος», *Νεολόγος* (Δράμας), 8-2-1931.
- Ανυπ.: «Εξ αφορμής της συναυλίας του κ. Μπούρλου, Η ταφή του Έκτορος», *Κήρυξ* (Καβάλας), 7-3-1931.
- Ανυπ.: «Η ταφή του Έκτορος», *Σημαία* (Καβάλας), 7-3-1931.

Ανυπ.: «Η Ομηρική εορτή και τα ζητήματα του θεάτρου», *Ταχυδρόμος*, 31-10-1936.

Ανυπ.: «Le tragédien grec Bourlos exaltera ce soir la tragédie antique», *Ce Soir*, 11-1-1938.

Θεατής: «Η εσπερίς του “Απόλλωνος”», *Ταχυδρόμος - Ομόνοια*, 3-12-1930.

Καρζής, Λίνος: «Επ’ ευκαιρία της ομηρικής εορτής. Η ανάστασις του Ομήρου», *Ταχυδρόμος* (Θεσσαλονίκης), 19-10-1936.

Μπεράρ, Βίκτωρ: «Το αρχαίον έπος ως θεμελιώδης μορφή του νέου δράματος. Ας επανέλθωμεν εις την πρωταρχικήν μορφήν του δράματος διά να σώσωμεν την κινδυνεύουσαν θεατρικήν τέχνην», *Μακεδονία* (Θεσσαλονίκης), 25-10-1936.

Μπούρλος, Γ.Ι.: «Η αναβίωση της αρχαίας τραγωδίας, Μία καλλιτεχνική συζήτησις γύρω από τας Δελφικάς παραστάσεις. Ομιλεί ο “Προμηθεύς” του 1927 και 1930. Ένα άρθρον του κ. Γ. Μπούρλου», *Ελληνική*, 20-5-1930.

Μπούρλος, Γεώργιος: «Η ερμηνεία αρχαίων ελληνικών έργων, Τι λέει ο κ. Μπούρλος», *Μακεδονία* (Θεσσαλονίκης), 20-5-1931.

Μπούρλος, Γεώργιος Ι.: «Η αναβίωσις των Ομηρικών επών», *Βραδυνή*, 16-10-1933.

Ν.: «Συναυλία Μπούρλου», *Ταχυδρόμος*, 20-12-1930.

Χ.: «Αι ομηρικά ραψωδία», *Φως* (Θεσσαλονίκης), 14-5-1931.

Χ.: «Η ταφή του Έκτορος», *Ακρόπολις*, 4-2-1932.

#### IV. ΟΥΣΙΕΣ ΤΗΣ ΕΤΕΡΟΤΗΤΑΣ ΣΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΚΙΩΝ

(Επιμ. Μαρία Βελιώτη-Γεωργοπούλου)



Εθνο-θρησκευτική ταυτότητα και ετερότητα  
στα ηρωικά έργα του Καραγκιόζη.  
Μια πρώτη προσέγγιση

National and religious identity in the heroic plays  
of Greek Shadow Theatre.  
A preliminary approach

**Ιωάννα Παπαγεωργίου**

Επίκουρη Καθηγήτρια,  
Τμήμα Θεατρικών Σπουδών  
Πανεπιστήμιο Πατρών

**Ioanna Papageorgiou**  
Assistant Professor  
Department of Theatre Studies  
University of Patras

[ipapag@upatras.gr](mailto:ipapag@upatras.gr)

**Σπύρος Τούλιος**

Υποψήφιος διδάκτωρ  
Τμήμα Θεατρικών Σπουδών  
Πανεπιστήμιο Πατρών

**Spiros Toulios**  
Ph.D candidate  
Department of Theatre Studies  
University of Patras

[stoulios@upatras.gr](mailto:stoulios@upatras.gr)



## Abstract

The aim of the paper is to explore the issue of national identity as it is depicted through the *figures* of the Greeks and the Turks in specific heroic plays of Greek shadow theatre. The common element of the examined plays is that the Turks behave with extreme cruelty (*Athanasios Diakos*, *Katsantonis*, *Christianomachos*, *The Hanging of the Patriarch*, and *The Bloody Monastery*). For both sides, national identity is inseparable from religious identity, and built upon a severity of contrasts between the ‘Greek’ and the ‘Turk’, which corresponds to a Manichaean perception of reality. For example, Greek identity is composed and confirmed through its superiority over the barbarous and dishonest attributes of the enemy. Yet, in the mind of the perceiving subject, national identity refutes any dependence on the ‘other’. It is apprehended as a kind of a-priori category, which is specified sans comparison with an opposite pole. Nevertheless, Greek national identity is not as homogenous as it seems to be. Karaghiozis, expressing the expectations of a diverse audience, acts in an ambivalent way, mostly due to his hunger. In addition, his grotesque humour, which emanates from his connection with European carnivalesque tradition, undermines the prevalent patriotism. Finally, Hatziaivatis’ cowardly spirit, together with the recurrent presence of the traitor, question the claim for immanent national superiority.

**Λέξεις-κλειδιά:** Καραγκιόζης, πατριωτισμός, εθνικισμός, θρησκεία

**Keywords:** Greek shadow theatre, nationalism, religion

Κάθε συλλογική ταυτότητα είναι μέρος των οριζόντων του ιστορικού και του κοινωνικού περιβάλλοντος, σημείο δηλαδή της διαλεκτικής σχέσης του παρόντος με το παρελθόν και συγχρόνως της δυναμικής προς το μέλλον. Η εθνο-θρησκευτική ταυτότητα, όπως και κάθε άλλη, δεν έχει στατικό περιεχόμενο, ούτε δομείται στη βάση α priori κατηγοριών, παρότι ο φορέας της μπορεί να συλλαμβάνει το περιεχόμενο της ιστορικά συγκεκριμένης εθνικής φυσιογνωμίας του με τελολογικούς καθορισμούς.

Για την ανίχνευση της σχέσης του Καραγκιόζη με τις έννοιες της εθνικής και της θρησκευτικής ταυτότητας, χρειάζεται να προσδιοριστούν οι παράγοντες που ευνοούν τη διοχέτευσή τους ως κατηγοριών στο ελληνικό θέατρο σκίων. Κύριο γνώρισμα του Καραγκιόζη είναι πως, μολονότι έχουμε να κάνουμε με φιγούρες και όχι με ανθρώπινα σώματα,<sup>1</sup> με τον αναπαραστατικό χαρακτήρα του διαμορφώνει μια διάδραση της σκηηνικής αφήγησης με τη συνείδηση του θεατή, στηριγμένη κυρίως στη σωματικότητα. Η σχέση αυτή δεν επιτελείται με οργανωμένο τρόπο· συνιστά μια συνειδητή πρακτική, μα δεν παύει να είναι αυθόρμητη και άμεση, καθώς η παράσταση αποτελεί ‘συνδημιουργία’ του κοινού, το οποίο αντιδρά άμεσα στο θέαμα υποχρεώνοντας τον καλλιτέχνη να ‘συμμορφωθεί’ στις προτιμήσεις του. Ακόμη, στην απόδοση της αισθητικής και της ιδεολογίας του κοινού συμβάλλει— στο μέτρο που επιτρέπει η καλλιτεχνική διαμεσολάβηση— η συνάφεια κοινωνικών εμπειριών του καραγκιοζοπαίχτη και της πλειονότητας των θεατών του, λόγω της κοινής ταξικής προέλευσής τους.<sup>2</sup> Επιπλέον, παρότι ο καραγκιοζοπαίχτης έχει τον έλεγχο της εκάστοτε παράστασης, συνεχίζει, έστω και ασύνειδα, να ακολουθεί τους ιδιαίτερους κώδικες της προφορικής παράδοσης της τέχνης του.<sup>3</sup> Εντούτοις, η αμεσότητα της επικοινωνίας μεταξύ κοινού και καλλιτέχνη μετριάζεται από τη στενή σχέση ορισμένων εκπροσώπων του Καραγκιόζη με τον λόγο πολιτισμό, παράμετρος που οπωσδήποτε απαιτεί ενδελεχέστερη εξέταση.<sup>4</sup> Σε κάθε περίπτωση, η εν λόγω συνάφεια εμπειριών φανερώνει τη διάκριση των φορέων του Καραγκιόζη από τους αντίστοιχους των επίσημων θεατρικών σκηνών, οι οποίοι συχνά λειτουργούν συνειδητά ως πομποί της κυρίαρχης ή της προσωπικής ιδεολογίας τους.

Πώς εκφράζεται η πραγματικότητα σε μια καραγκιοζική ηρωική παράσταση ή, ορθότερα, ποιοι όροι συνθέτουν αυτή την καλλιτεχνική έκφραση της πραγματικότητας; Τα ηρωικά έργα ορίζουν μια ομάδα ηρώων – αυτή με την οποία συντάσσεται ο Καραγκιόζης – ως «εμείς», προσδιοριζόμενη από την ορθόδοξη πίστη, την αποδοχή ότι τα μέλη της είναι *Έλληνες* στο έθνος και ότι κοινός εχθρός τους, στη συντριπτική πλειονότητα των έργων, είναι οι Τούρκοι και ενίοτε οι Άλβανοί με την έννοια των αλλόθρησκων

<sup>1</sup> Σχετικά με την πρόσληψη της κούκλας και της φιγούρας από τον θεατή, βλ. Tillis (1992) 54-64.

<sup>2</sup> Κιουρτσάκης (1983) 198-201.

<sup>3</sup> Ο.π. 97-106.

<sup>4</sup> Σχετικά με τα λόγια δάνεια του ελληνικού θεάτρου σκίων, βλ. ενδεικτικά: Χατζηπανταζής (1994) · Παπαγεωργίου (2015) · Γεωργιάδη (2016).



Οθωμανών.<sup>5</sup> Οι ετερόκλητες ομάδες των θεατών του Καραγκιόζη ταυτίζονται με τους ήρωες, οι οποίοι στον φανταστικό κόσμο της σκηνής ενεργούν ως το συλλογικό υποκείμενο του «εμείς», με αποτέλεσμα να συναρπάζονται και η διαδικασία της ομαδικής θέασης να μετατρέπεται σε ταύτιση μεταξύ των ίδιων των θεατών διαμορφώνοντας μια μυσταγωγία συλλογικής ταυτότητας. Μέσω των ψυχολογικών λειτουργιών της *προβολής* και της *μετατόπισης*,<sup>6</sup> αποδίδεται στους ήρωες του μπερντέ ή αλλιώς μεταδίδεται από αυτούς η συνειδητή ή και ασύνειδη ιδέα που οι θεατές ως μέλη της συλλογικής ομάδας του ελληνικού έθνους έχουν ή πιστεύουν ότι έχουν ή και επιθυμούν να αποκτήσουν· αναλόγως, εκφράζονται κοινές φοβίες ή μίση. Στο πανί του Καραγκιόζη, τόσο ο δημιουργός όσο και ο θεατής αποκτούν ό,τι έχουν στερηθεί στη ζωή. Ο Γιάννης Κιουρτσάκης παρατηρεί πως η σχέση του μετέπειτα καραγκιοζοπαίχτη με την τέχνη του Καραγκιόζη θεμελιώνεται στα πρώτα χρόνια της ζωής του· ως εκ τούτου, ρίχνει το φως του μπερντέ σε ό,τι έχει μαγνητίσει τον ίδιο ως θεατή. Η σκληρότητα της λαϊκής ζωής, ξεσηκώνεται στη σκηνή του Καραγκιόζη, διεκδικώντας συνήθως κάποια ανατροπή (ακόμη και με γελοιοποίηση).<sup>7</sup> ακολουθώντας την παράδοση της συντεχνίας, αλλά και την προσωπική σχέση του με τους θεατές, ο καραγκιοζοπαίχτης διερμηνεύει κάποιες μονιμότερες «ροπές» της ομάδας –αρθρώνει όσα εκείνη αισθάνεται, μα δεν μπορεί ως σύνολο να διατυπώσει.<sup>8</sup>

Στην παρούσα ανακοίνωση, δεν θα εμπλακούμε στη μάλλον αδιέξοδη διαμάχη για τη διαμόρφωση της εθνικής ταυτότητας: στο αν αποτελεί φανταστική κατασκευή ή έχει επιβληθεί στη συνείδηση των υποκειμένων της από τον κυρίαρχο Λόγο ή απλώς διαμορφώνεται στην πορεία της ιστορικής εξέλιξης από μια αλληλεπίδραση ανάμεσα στον υλικό παράγοντα πραγματικών αναγκών, κοινών συνθηκών διαβίωσης και εμπειριών μιας ευρείας ομάδας ανθρώπων από τη μια πλευρά και του επίσημου λόγου των ηγεμονικών στρωμάτων από την άλλη.<sup>9</sup>

Ιχνηλατώντας γραπτές και προφορικές πηγές διαφόρων ηρωικών έργων αναδεικνύονται συσχετισμοί που οδηγούν σε ορισμένες βασικές διαπιστώσεις για την ταυτότητα του Τούρκου. Με κριτήριο τις άτεγκτες, εκτεταμένα βίαιες και ανέντιμες ενέργειες του Τούρκου και τα αντίστοιχα κατηγορήματα που συνέχουν την ταυτότητά του, επιλέξαμε από την πληθώρα των ηρωικών παραστάσεων τα έργα *Ο Αθανάσιος Διάκος*, *Ο ήρωας*

<sup>5</sup> Κουρής (1995) 56.

<sup>6</sup> Ο Στάθης Γουργουρής προτείνει την εξέταση του καραγκιόζη ως ιστορικού αντικείμενου-δημιουργού ενός μέρους της εθνικής αυτογνωσίας και ως πολιτισμικού καθρέπτη «όχι, όμως, με τη σημασία ενός μιμητικού εργαλείου, αλλά ως έδαφος πολιτιστικής προβολής (projection) και μετατόπισης (displacement)». Διευκρινίζει ότι το κοινό προβάλλει στον καραγκιόζη το ασυνείδητό του και όχι πως αυτό περιέχεται στον καραγκιόζη. Βλ. Γουργουρής (1988) 359.

<sup>7</sup> Κιουρτσάκης (1983) 97-103.

<sup>8</sup> Ο.π. 152.

<sup>9</sup> Σχετικά με την εθνική ταυτότητα, βλ. ενδεικτικά: Άντερσον (1997) 71-84, 133-172· Smith (2003) 19-43· Τζιόβας (1995) 339-361· Κρεμμυδάς (1995) 363-368.

*Κατσαντώνης, Ο Χριστιανομάχος, Το ματωμένο μοναστήρι και Ο Απαγχονισμός του Πατριάρχη Γρηγορίου Ε΄*. Γνώμονας για την επιλογή συγκεκριμένων εκδοχών από τις σωζόμενες καταγραφές των παραπάνω έργων είναι η ανάγκη στήριξης των συμπερασμάτων μας στην κατά περίπτωση πλησιέστερη απόδοση των караγκιοζικών παραστάσεων, καθώς π.χ. οι καταγραφές στα έντυπα φυλλάδια και σε ορισμένα τετράδια караγκιοζοπαιχτών είναι αμφίβολης γνησιότητας.<sup>10</sup> Προτεραιότητα δόθηκε σε κείμενα των ίδιων των караγκιοζοπαιχτών, έστω και αν είναι λίγο μεταγενέστερα, και στις περιγραφές ή περιλήψεις των παραστάσεων τους· η προσφυγή στα φυλλάδια είναι σπανιότερη.<sup>11</sup> Επισημαίνουμε δε πως η ανάλυσή μας οριοθετείται στην περίοδο μεγάλης δημοτικότητας του Караγκιόζη, από τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα έως και τη δεκαετία του 1950 ενώ περιλαμβάνεται και η δεκαετία του 1960 λόγω συνέχισης της δραστηριοποίησης παραδοσιακών караγκιοζοπαιχτών.

Στα ηρωικά έργα του ελληνικού θεάτρου σκιών, η εθνο-θρησκευτική ταυτότητα συναρτάται με τη βία, γεγονός οφειλόμενο σε παραμέτρους τόσο ιστορικές όσο και συνυφασμένες με τις αναπαραστατικές δυνατότητες του είδους και την καταγωγή του από τη μακρά κωμική παράδοση της Ευρώπης.<sup>12</sup> Η μελέτη των έργων οδηγεί στη μεταξύ τους διάκριση ή διαβάθμιση ως προς τους στόχους της ασκούμενης από τους Τούρκους βίας. Στον *Διάκο*, στον *Κατσαντώνη* και στον *Απαγχονισμό*, η βία παρουσιάζεται ως τιμωρία ή ως αντίδραση του Τούρκου: στον Διάκο, ο Ομέρ Βρυώνης σουβλίζει τον ομώνυμο ήρωα, προκειμένου να κάμψει-τιμωρήσει τη σθεναρή άρνησή του να εκτουρκιστεί· εξίσου, στον *Κατσαντώνη*, ο ήρωας τιμωρείται με θραύση των οστών από τον Αλή για την ανυπότακτη στάση του να μην προδώσει την πατρίδα και την πίστη του, ενώ στον *Απαγχονισμό*, ο Πασάς επιδιώκει να ανατρέψει τα κινηματικά-επαναστατικά σχέδια της Φιλικής Εταιρείας και του Πατριάρχη. Στο *Ματωμένο μοναστήρι* και στον *Χριστιανομάχο*, η βία παρουσιάζεται περισσότερο ως αυτοσκοπός, με τον θύτη να απολαμβάνει κατ' επανάληψη τις ίδιες τις βίαιες ενέργειες, πέρα από την ευρύτερη σκοπιμότητά τους. Τα κατά συρροή εγκλήματα στο *Ματωμένο μοναστήρι*, αποτυπώνουν το κλίμα ενός θρίλερ· ο Ακάκιος, ένας Τούρκος ενδεδυμένος τον ηγούμενο-θύμα του, μαζί με τον επίσης Τούρκο Ισμαήλ έχουν καταλάβει ένα μοναστήρι όπου δέχονται ζευγάρια, εκ των οποίων σκοτώνουν τους άνδρες και τους ρίχνουν σε καταπακτή, ενώ απάγουν τις γυναίκες. Αντίστοιχα, στον *Χριστιανομάχο*, ο Μουχτάρ παίρνει για υπηρέτες Χριστιανούς, τους οποίους βασανίζει με σκοπό

<sup>10</sup> Σταυρακοπούλου (2007) 1173-1181.

<sup>11</sup> Βλ. Βασιλάρος (1929), (1933), (1962), (1964), (1969) και [δεκαετία 1970]· Καϊμή (1937), (1990α) και (1990β)· Μόλλας (2003α) και (2003β)· Ξάνθος [1924-25] και [1925]· Τόλιας (χ.χ.α) και (χ.χ.β). Τα κείμενα ή οι περιλήψεις τους βρίσκονται συγκεντρωμένα στο αρχείο του ερευνητικού έργου «Το δραματολόγιο του θεάτρου σκιών στην Πάτρα κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου», 2010-2013, Πρόγραμμα “Κ. Καραθεοδωρή”, Επιτροπή Ερευνών Πανεπιστημίου Πατρών.

<sup>12</sup> Κιουρτσάκης (1985) 184-185. Το θέατρο του Караγκιόζη προσφέρεται κατ' εξοχήν ως μέσο αναπαράστασης της βίας λόγω της χρήσης μη ανθρώπινων αντικειμένων, όπως και στα κόμικς· βλ. Μυστακίδου (1982) 96.

τη σταδιακή εξόντωσή τους. Διαπιστώνουμε, λοιπόν, πως η ταυτότητα του Τούρκου ως βίαιου εισδύει στον μπερντέ με δύο όψεις, μία τιμωρητική ή παραδειγματική και μία σαδιστική. Η βία εκ μέρους των Ελλήνων θεωρείται δικαιολογημένη ή μη υπολογίσιμη. Για παράδειγμα, στον *Χριστιανομάχο*, ο Καραγκιόζης απάγει τον γιο του Πασά για να εξασφαλίσει λύτρα για την αγορά μπαρουτιού· η ενέργεια αυτή δεν θεωρείται ανανδρη, ακριβώς διότι δεν υπάρχει πρόθεση κακοποίησης του παιδιού.

Κοινό γνώρισμα των περισσότερων από τα έργα είναι πως η συνείδηση του καταδικωμένου, είτε αυτός πεθαίνει (σουβλίζεται, απαγχονίζεται, καίγεται κ.λπ.) είτε όχι, παραμένει κραταιά. Ο θάνατος ανάγεται σε ένα σύμβολο θυσίας, καθώς δεν σημαίνει την ήττα, αλλά τη σπορά συνέχισης του «αγώνα»· δεν αποτελεί «τέλος», μα «στιγμή» στην πορεία εκπλήρωσης των ιδανικών της πατρίδας και της χριστιανικής πίστης.<sup>13</sup> Ο θάνατος συμβολοποιείται, υπακούοντας σε ένα «συλλογικό ανυπότακτο» για τη διατήρηση αυτής της ίδιας της ταυτότητας.

Αναγνωρίζουμε, συνεπώς, αφενός τη λειτουργία της βίας για τον ίδιο τον Τούρκο και αφετέρου το πώς εκλαμβάνεται ή αντιμετωπίζεται από τον Έλληνα. Ποιες όμως παράμετροι δομούν την εκφραζόμενη μέσω της βίας εθνο-θρησκευτική ταυτότητα και ετερότητα; Πρώτον, είναι χαρακτηριστικό πως και για τις δύο πλευρές η εθνική ταυτότητα είναι αχώριστη από τη θρησκευτική. Δεύτερον, δεσπόζει ιδεολογικά το «απαράβατο» της εθνο-θρησκευτικής ταυτότητας· ο Έλληνας ορίζεται αντιστικτικά προς τον Τούρκο, ενώ ο εκατέρωθεν χαρακτηρισμός του «άλλου» ως «απίστου» δείχνει πως κάθε πλευρά αυτοπροσδιορίζεται ως φορέας της «Αλήθειας».<sup>14</sup> Η αντιπαράθεση προχωρά σε διάφορα επίπεδα συμπεριφοράς, με κυρίαρχη τη διάκριση μεταξύ γενναίου, μεγαλόψυχου, έντιμου, ειλικρινούς Έλληνα και ανανδρου, ανέντιμου και δόλιου Τούρκου,<sup>15</sup> παρά τις εξαιρέσεις, όπως

<sup>13</sup> Παπαγεωργίου (2018) 742. Ο εν λόγω συμβολισμός του θανάτου είναι εμφανής στα λόγια του Γρηγορίου Ε': «ο Θάνατος μου θα σας δόσι χαράν μεγάλην τύ[ρ]ανη αλά και εις εμάς τους χριστιανούς να δόσι θάρος και από τα πέρατα του κόσμου και από κάθε γωνία ελληνικής γης θα δίξουν εκδίκισιν για τα τόσα φ[ρ]ικόδι βασιανιστίρια σας ο Θάνατος δεν φοβίξη τον αναμέν[ω] η άνθρωποι γενιόντε αποθνήσκουν έρχοντε παρέρχοντε αλά η ιστορία μένη», βλ. Τόλιας (χ.χ.α) 5.

<sup>14</sup> Στον *Χριστιανομάχο*, διαπιστώνουμε την αμετακίνητη (λιτά και εν είδει αξιώματος εκφερόμενη) στάση του Καραγκιόζη απέναντι στην απαίτηση του Μουχτάρ (Χριστιανομάχος) να αλλάξει το όνομά του, που για τον ίδιο τον Καραγκιόζη ισοδυναμεί με αλλαγή της πίστης του: «Εγώ ν' αλλάξω το όνομά μου; Ή Καραγκιόζης ή θάνατος...» (μονολόγών), «Θέλει να μου αλλάξη το όνομά μου. Άμα αλλάξω το όνομά μου πρέπει να αλλάξω και την πίστην μου...» αλλά και την οπτική του Τούρκου-Οθωμανού για τον «ξένο»-Έλληνα, όταν ο Μουχτάρ δίνει στην «αντιπρόταση» του Καραγκιόζη «Εσύ αλλάξης την πίστη σου να γίνης Χριστιανός;» την απάντηση «Εγώ να γίνω Γκιαούρης.», βλ. Ξάνθος [1924-25] 17, 22.

<sup>15</sup> Τυπικά παραδείγματα χαρακτηρισμών που ορίζουν το εν λόγω δίπολο απαντούν στον *Αθανάσιο Διάκο* του Βασιλαρου, όταν η μητέρα του Διάκου απευθύνεται στον Ομέρ Βρυώνη: «ο Διάκος μου Τούρκος να γεννή/οποία βλασφημία, ιδού καρδιά/που έχουνε, τ' άγρια, θηρία» ή όταν ο Διάκος του απευθύνει συγκεκριμένους χαρακτηρισμούς: «πάφε τύραννε σκληρέ/αιματοποτισμένε/άδικε πασσά, σε όλους συχαμένε/και αν εμένα,

του ευσυνειδήτου Μελισσόβα στον *Αθανάσιο Διάκο* ή του αδελφού του νεκρού Βεληγκέκα στην καταγεγραμμένη από τον Καϊμη παράσταση του Μάνου, *Κατσαντώνης*.<sup>16</sup>

Η αυστηρότητα των αντιθέσεων αντιστοιχεί σε μια μανιχαϊστική αντίληψη των πραγμάτων, δίχως αυτό να σημαίνει ότι η ταυτότητα ετεροπροσδιορίζεται στη συνείδηση της εκάστοτε πλευράς. Η εθνο-θρησκευτική ταυτότητα του Έλληνα επιβεβαιώνεται και ισχυροποιείται αφενός μέσα από την ετερότητα, αφετέρου υψώνεται ως αυταίτιο ή ως ένα είδος *arriori* κατηγορίας, η οποία είναι αυτό που είναι δίχως τη σύγκριση με μια αντίπαλη πλευρά. Δηλαδή, η ταυτότητά του διακηρύσσεται υπό το «σύνθημα» της ετερότητας, όμως η «Αλήθεια» της δεν ετεροπροσδιορίζεται· ο χαρακτήρας της είναι άχρονος.<sup>17</sup> Αναλόγως συστήνεται η ταυτότητα του Τούρκου, με σταθερό γνώρισμα την απαίτησή του να αρνηθεί ο Έλληνας την πίστη και την πατρίδα του,<sup>18</sup> απαίτηση στην οποία υπάγεται και η προσβολή ή η επιδιώξη καθάρσεως χριστιανικών αξιών και συμβόλων· λόγου χάρη, στον *Απαγχονισμό*, ο Βεζύρης θέλει να υποσταλεί η σημαία από το Πατριαρχείο.<sup>19</sup> Ωστόσο, υπάρχει μια θεμελιώδης διαφορά στη δόμηση της εθνο-θρησκευτικής ταυτότητας του Έλληνα από αυτήν του Τούρκου: ο Έλληνας θέλει να «απελευθερωθεί» από τον Τούρκο και να αυτονομηθεί, ενώ ο Τούρκος βλέπει τη μεταξύ τους διελκυστίνδα, είτε ωφελμιστικά (είσπραξη χρημάτων και τιμαλφών) είτε και ως ευκαιρία να προσεταιριστεί τον Έλληνα (αλλαγή πίστης και υποταγή). Αντιθέτως, η εθνο-θρησκευτική ταυτότητα του Έλληνα «αρνείται» την πρόσμειξη με τον εξ ορισμού «Τούρκο-άπιστο».<sup>20</sup> Εντούτοις, στην εκδοχή της *Φροσύνης* του Βασίλαρου, ο Μουχτάρ υπόσχεται στην ομώνυμη ηρωίδα πως προτίθεται να γίνει Χριστιανός, ενώ σε άλλα έργα, αρκετές Οθωμανές αλλάζουν θρησκεία όταν παντρεύονται Χριστιανό, ένδειξη προτεραιότητας της θρησκευτικής πίστης έναντι του

---

όπως λες/εσύ με θανατώσης/απ' τα λιοντάρια του βουνού/εσύ δε θα γλυτώσης/και αν με ψήσης στη φωτιά/όπου με φοβερίζης/τον ίσκιο μου θα βλέπης αισχρέ/και πάντα θα σαστίζης...», βλ. Βασίλαρος (1964) 16, 31-32. Αντίστοιχα, στον *Χριστιανομάχο*, ο Καραγκιόζης έχοντας σκοτώσει τον Μουχτάρ, παίρνει τον δρόμο για το βουνό, όπου συναντά τους κλέφτες: «Χριστιανοί είσαστε ρε παιδιά;» ρωτά και ο σκοπός του απαντά «Αμ τι ήθελες να είμαστε ωρέ, παλιόσκυλα τούρκοι; Εσύ τι είσαι ωρέ Τούρκος;»· με τη σειρά του, ο Καραγκιόζης αποκρίνεται «Κουνήσου από την θέσιν σου μωρέ που ήθελες να είμαι Τούρκος. Είμαι χριστιανός και λαδοβαφτισμένος, μάλιστα με μουρουνόλαδο», βλ. Ξάνθος [1924-25] 26.

<sup>16</sup> Βλ. Καϊμη (1990) 95, όπου περιγράφεται η συμπεριφορά του αδελφού του Βεληγκέκα σε παράσταση του Μάνου, *Κατσαντώνης* του 1935.

<sup>17</sup> Σχετικά με τον ετεροπροσδιορισμό της εθνικής ταυτότητας, βλ. Smith (2003) 37-40.

<sup>18</sup> Ο Καραγκιόζης απευθύνεται στον Μουχτάρ: «Επειδή ήρθες με κακούς και μισερούς σκοπούς όπως μου αφαιρέσης την πίστην μου σε καταδικάζω...», βλ. Ξάνθος [1924-25] 24. Για τον *Χριστιανομάχο*, βλ. ακόμη, υποσημ. 14 και 15.

<sup>19</sup> Στο χειρόγραφο μάλιστα του καραγκιοζοπαίχτη Βασίλαρου δηλώνεται ότι η σημαία είναι «Γαλανόλευκος», βλ. Βασίλαρος (1969) 19-20.

<sup>20</sup> Χαρακτηριστική αυτής της παραμέτρου είναι η απάντηση της μητέρας του Διάκου στην απαίτηση του Βρυώνη να γίνει ο γιος της Τούρκος: «ο Διάκος μου τούρκος να γεννή/οποία βλασφημία...», βλ. Βασίλαρος (1964) 16· βλ. σχετικά, υποσημ. 15.

προτάγματος περί φυλετικής καθαρότητας.<sup>21</sup> Η αναδίφηση σε περισσότερα κείμενα μπορεί, βεβαίως, να δώσει ακριβέστερα συμπεράσματα.

Περαιτέρω, η προσεκτικότερη μελέτη των σωζόμενων εκδοχών των έργων αποκαλύπτει στοιχεία που υπονομεύουν τη μανιχαϊστική διπολικότητα της εθνο-θρησκευτικής ταυτότητας και ετερότητας, εμφανή ιδιαίτερα σε ορισμένες παρεκκλίνουσες συμπεριφορές των Καραγκιόζη και Χατζηαβάτη. Για παράδειγμα, στην περιγραφή της παράστασης του *Κατσαντώνη* του Αντώνη Μόλλα από τον Louis Roussel, ο Καραγκιόζης, αν και ενεργεί με ηρωικό σθένος, εμφανίζεται συγχρόνως «ρίψασπης» και «σκυλευτής».<sup>22</sup> Ωστόσο, ο κεντρικός ήρωας του ελληνικού θεάτρου σκιών, εξαιρώντας το κείμενο ενός φυλλαδίου, δρα με ηρωικό σθένος, που εμφανίζεται εντονότερο στις διαθέσιμες μεταπολεμικές πηγές · σε αυτές, η όποια δειλία του υποχωρεί πλήρως.<sup>23</sup>

Ο Χατζηαβάτης, στο έργο *Απαγχονισμός του Πατριάρχη Ε'* του Βασίλαρου, κινούμενος, πάντοτε, μεταξύ φόβου και δειλίας δεν ενεργεί μεν προδοτικά αλλά ούτε και με πνεύμα υποδειγματικού πατριωτισμού ανάλογο των κλεφταρματολών.<sup>24</sup> Όμως, η εθνική ταυτότητά του παραμένει ελληνική. Ο Βασίλαρος θεωρεί πως ο «Χατζηαβάτης, χριστιανός και αυτός, εκπροσωπεί την αστικήν τάξιν των υποδούλων εκείνων οίτινες διά της κολακείας και ταπεινώσεως εύρισκον θέσιν παρά τω τυράννω και εχρησίμευον ως σύνδεσμος αυτού προς τον κάτω λαόν, όστις όμως δεν εχώνευε την τάξιν των ταπεινών τούτων κολάκων και δι' αυτό βλέπομεν τον Καραγκιόζη να κτυπά τον Χατζηαβάτην και όταν ακόμη έρχεται να τω προσφέρει υπηρεσίαν».<sup>25</sup> Μολονότι αυτό εξηγείται από την τυποποίησή τους ως φιγούρων, μας επιτρέπει να θεωρήσουμε πως ίσως προβάλλει την άποψη πως η εθνο-θρησκευτική ταυτότητα δεν είναι αυταξία, ειδικά για εκείνον που

<sup>21</sup> Βασίλαρος (1930) αρ. τετρ. 105 [σφ. 39-43]. Βλ. επίσης, Τόλιας (χ.χ.β) · Λέντερης (χ.χ.) · Μιχόπουλος (1972).

<sup>22</sup> Στην περίληψη παράστασης του Μόλλα του έργου *Κατσαντώνης* των ετών 1918-19 από τον Russel, στο β' μέρος, ο Καραγκιόζης στέλνεται από τον Μάνθο να δώσει επιστολή στον Κατσαντώνη και μπαινεί στη δούλεψή του. Στη συνέχεια, σκοτώνει έναν Αλβανό και αποπειράται να τον σκυλεύσει. Επιπλέον, συμμετέχει δραστήρια στις αντεκδικήσεις με τον εχθρό και στο τέλος σκοτώνει τους προδότες Καρδερίνη και Βάγια. Βλ. Μόλλας (2003α) 331-332.

<sup>23</sup> Σε όλες τις εκδοχές των έργων *Ο Χριστιανομάχος*, *Απαγχονισμός του Πατριάρχη Ε'* και *Ο ήρωας Κατσαντώνης*, ο Καραγκιόζης, λιγότερο ή περισσότερο, ενεργεί με γενναιότητα παρά την κωμική γκρίνια του. Πολεμά με θάρρος και, κυρίως, κατατροπώνει τον αντίπαλο με την τολμηρή πονηριά του. Το ίδιο συμβαίνει και στις περισσότερες καταγραφές του Αθανασίου Διάκου, με εξαίρεση το Β' μέρος του μεσοπολεμικού φυλλαδίου *Ο Αθανάσιος Διάκος* και ο Καραγκιόζης πρωτοπαλλήκαρο του Ξάνθου, όπου η στάση του Καραγκιόζη είναι αντιφατική: μπαινεί στο σώμα του Ανδρούτσου με τον Διάκο, αλλά προσπαθεί να αποφύγει τους κινδύνους και συνεχώς διακόπτει τη δράση με την αδηφαγία του, ενώ παρουσιάζεται χωρίς επιθυμία συμμετοχής ή φοβισμένος, όταν ο Διάκος τον στέλνει στους πασάδες των πόλεων που σχεδιάζει να καταλάβει · όμως, μπροστά στους πασάδες γίνεται τολμηρός.

<sup>24</sup> Βασίλαρος (1929) 1-5.

<sup>25</sup> Βασίλαρος (1929) χ.α. και *Νεολόγος Πατρών*, έτος ΛΖ', αρ. 219 (15/8/1930) 7: «Ο καραγκιοζοπαίκτης Βασίλαρος».



τελεί μακροχρόνια υπό το κράτος του φόβου (Χατζηαβάτης) ή της ανέχειας (Καραγκιόζης). Βεβαίως, ακόμη και αν δεν πρόκειται για συνειδητή επιλογή του εκάστοτε δημιουργού, η ταυτότητα του Καραγκιόζη ως κοινωνικού παρία, που σε κάθε περίπτωση θέλει να αποσπάσει ό,τι έχει στερηθεί, λειτουργεί ως αναπόδραστη προβολή της ταξικής διαστρωμάτωσης. Η ίδια η πραγματικότητα μετακινεί τον δείκτη του ιδεολογηματικού χαρακτήρα της εθνο-θρησκευτικής ταυτότητας.

Ειρήσθω εν παρόδω, στον ελληνικό 19<sup>ο</sup> αιώνα, όπου «είναι άγνωστος ακόμη ο εκκοσμηκευμένος εθνικισμός», εύλογα, η εθνική ταυτότητα συνυφαίνεται με θρησκευτικές αξίες, ακριβώς διότι θεωρείται «αδιανόητη η διάκριση πολιτικής και θρησκείας».<sup>26</sup> Η εθνο-θρησκευτική ταυτότητα διαμορφώνεται από την αντίληψη πως «οι κάθετες αντιθέσεις ανάμεσα στα έθνη είναι βαθύτερες και ιστορικά σημαντικότερες από τις οριζόντιες αντιθέσεις ανάμεσα στις τάξεις».<sup>27</sup> Αντιθέτως, στον Καραγκιόζη η ταξικότητα δεν υποχωρεί, αλλά αποτελεί συστατικό γνώρισμά του, γεγονός διόλου αντιφατικό, μα ανάλογο της σχετικής ανομοιογένειας τόσο της κοινωνίας που διαθλάται στον μπερντέ του Καραγκιόζη όσο και των θεατών του. Άλλωστε, το κοινό των πόλεων συνειθέτο κατά κύριο λόγο από ανέργους, κοινωνικούς παρίες, εργάτες και μικροαστούς, γυναίκες, άντρες και παιδιά, ενώ εξίσου ποικίλο ήταν το επαρχιακό κοινό (χωρικοί, κάτοικοι επαρχιακών πόλεων και κωμοπόλεων).<sup>28</sup>

Η σχετικά υπονομευτική στάση του Καραγκιόζη και του Χατζηαβάτη λειτουργεί, συγχρόνως, ως έκφραση της μακροχρόνιας λαϊκής κωμικής παράδοσης, όπως αυτή προσδιορίζεται από τον Μπαχτίν.<sup>29</sup> Στα υψηλά και ηρωικά ιδανικά της επίσημης κουλτούρας, ο Καραγκιόζης κομίζει τη σωματική επιβίωση ως προϋπόθεση για τη συμμετοχή ενός ανθρώπου στην εθνική συλλογικότητα.

Οι σύνθετες διαστάσεις της απεικόνισης του εθνικού «εμείς» αναδεικνύονται επίσης στις τυπικές κωμικές φιγούρες του Καραγκιόζη που παραλείπονται στα ηρωικά. Ο Μπάρμπα Γιώργος είναι συνήθως παρών στο πλευρό του ηρωικού καπετάνιου, ενώ σπάνια απαντά ο Διονύσιος.<sup>30</sup> Η παρουσία άλλων φιγούρων με σαφή τοπικό, ταξικό και μειονοτικό προσδιορισμό, όπως του Μορφονιού, του Σταύρακα και του Εβραίου είναι μεμονωμένη. Όπως σημειώνει το ζεύγος Μυρσιάδη (σε διαφορετικά συμφραζόμενα), τα ηρωικά έργα υπογραμμίζουν την ομοιογένεια του «εμείς», σε αντίθεση με τις κωμωδίες όπου η ετερογένεια ενός συνόλου λειτουργεί ως πηγή της κωμικότητας.<sup>31</sup>

<sup>26</sup> Μαρξ και Ένγκελς (1985) 50.

<sup>27</sup> Ο.π. 27.

<sup>28</sup> Myrsiades και Myrsiades (1992) 26.

<sup>29</sup> Bakhtin (1982) 82-97 · Κιουρτσάκης (1985) 240.

<sup>30</sup> Στα υπό εξέταση έργα, ο Διονύσιος συναντάται στον *Χριστιανομάχο* και στο *Ματωμένο μοναστήρι*, ενώ οι υπόλοιπες φιγούρες μόνο στο *Ματωμένο μοναστήρι*.

<sup>31</sup> Myrsiades και Myrsiades (1992) 24-25.

Την προσοχή μας ελκύει εξίσου το γεγονός ότι στην εικόνα του ηρωικού μεγαλείου των Ελλήνων στα πατριωτικά έργα υφάινεται η φιγούρα του εθνικού προδότη, που το θέατρο σκιών έχει κληρονομήσει από την αστική παραλογοτεχνία και το δημοτικό τραγούδι.<sup>32</sup> Όποια και αν είναι τα ποικίλα κίνητρα του προδότη στο θέατρο σκιών (χρήμα, μίσος, ερωτική επιθυμία, αφέλεια),<sup>33</sup> η φιγούρα ενέχει την ιδιότητα της ατιμίας που τυπικά αποδίδεται στον άλλον, στον εχθρό, αντιπαρατιθέμενη στον αξιωματικά έντιμο χαρακτήρα των Ελλήνων.

Η προβαλλόμενη στα πατριωτικά έργα του μπερντέ εθνοθρησκευτική ταυτότητα αποδεικνύεται μια εξαιρετικά σύνθετη υπόθεση. Αφενός η εξύψωση και, αφετέρου η «αμφισβήτησή» της από τον Καραγκιόζη ως κυρίαρχη φιγούρα δημιουργεί ερωτήματα. Μήπως η παράμετρος αυτή εμφανίζει μια διχασμένη ή και παλινωδούσα συνειδησιακά κοινωνία; Ή αποδίδει μια –πιθανόν υποσυνείδητη– πολλαπλή αίσθηση ταυτότητας, στην οποία συναιρούνται αντιφατικές και ίσως αλληλοαναιρούμενες ιδέες περί συλλογικής συνύπαρξης; Πρόκειται για ερωτήματα που ως δείκτες και ως υποθέσεις εργασίας καλούνται να πάνε ένα βήμα παραπέρα την έρευνα.

## Βιβλιογραφία

### Πρωτογενείς πηγές (καταγραφές παραστάσεων θεάτρου σκιών, εφημερίδες)

Τα κείμενα που παρατίθενται στη συνέχεια – εκτός αν δηλώνεται διαφορετικά – προέρχονται από:

Τη Συλλογή Τεκμηρίων Παραστατικών Τεχνών και Μουσικής του Ελληνικού Λογοτεχνικού και Ιστορικού Αρχείου – Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα [ΕΛΙΑ-ΜΙΕΤ].

Το Ερευνητικό Πρόγραμμα Θεατρολογίας, Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών, Ρέθυμνο [ΙΜΣ].

Βασίλαρος [Ανδρικόπουλος, Β.] (1929): *Απαγχονισμός του πατριάρχη Γρηγορίου*

<sup>32</sup> Στη δημοτική ποίηση, η προδοσία λειτουργεί ως μέσο κατατρόπωσης (και ως αιτία θανάτου) ενός ήρωα, τον οποίο οι εχθροί του δεν έχουν μέχρι τότε κατορθώσει να καταικήσουν. Βλ. σχετικά, Σηφάκης (1988) 48.

<sup>33</sup> Ιδιοτελή κίνητρα αποτελούν η επιθυμία γυναίκας ή χρημάτων ή και των δύο, όπως συμβαίνει με τον Διάκο του Πατριαρχείου, βλ. Βασίλαρος (1929) 15-16 και (1969) 13-16· Τόλιας (χ.χ.α) 4. Άλλοτε τα κίνητρα πηγάζουν από την ιδιοσυστασία του χαρακτήρα, με τυπικό παράδειγμα τον Θανάση Βάγια στις παραστάσεις του κύκλου του Αλή Πασά, και κάποτε από την ηλιθιότητά του, όπως συμβαίνει με τον Καρδερίνη στον *Κάτοσαντή*, στον οποίον ο Γιουσούφ υπόσχεται να τον φέρει σε επαφή με τον υποτιθέμενο πλούσιο μέπη πατέρα του.

- του Ε΄, ΕΛΙΑ-ΜΙΕΤ, αρ. τετραδίου 105.
- (1930): *Φροσύνη* [απόσπασμα], ΕΛΙΑ-ΜΙΕΤ, αρ. τετρ. 105.
- (1933): *Τραγωδία του ήρωος Αθανασίου Διάκου*, ΙΜΣ, αρ. τετρ. 1.
- (1962): *Η τραγωδία του Διάκου*, ΕΛΙΑ-ΜΙΕΤ, αρ. τετρ. 95.
- (1964): *Αθανάσιος Διάκος*, ΕΛΙΑ-ΜΙΕΤ, αρ. τετρ. 165.
- (1969): *Η επανάσταση του 1821 και η κρεμάλα του Πατριάρχου Γρηγορίου του Ε΄*, ΙΜΣ, αρ. τετρ. 34.
- [δεκαετία 1970]: *Ο Αθανάσιος Διάκος με όλο το ιστορικό του. 1821* [σε τρία μέρη], ΙΜΣ, αρ. τετρ. 17.
- (1974): *Ο Σκαλτσodήμος και το ματωμένο μοναστήρι*, ΙΜΣ, αρ. τετρ. 10.
- Γιάνναρος [Μουρελάτος, Ι.] (1987): *Χριστιανομάχος*, βιντεοσκοπημένη τηλεοπτική παράσταση, ΕΡΤ2.  
<https://www.youtube.com/watch?v=mCMtCkQch-w>  
<https://www.youtube.com/watch?v=x-QFYAPvn3o>  
<https://www.youtube.com/watch?v=JVTC6F0Mytw> [1-11-2017].
- (1994α): *Γρηγόριος ο Ε΄*, ηχητικό αρχείο, ιδιωτική συλλογή.
- (1994β): *Η κρεμάλα του Πατριάρχη*, βιντεοσκοπημένη τηλεοπτική παράσταση, ΕΡΤ.
- Καϊμη, Τ. (1937): *Η ιστορία και η τέχνη του Καραγκιόζη* [«Ανάλυση της σκηνικής κινήσεως στον Αθανάσιο Διάκο»], 30-1.
- (1990): *Καραγκιόζης ή Η αρχαία κωμωδία στην ψυχή του θεάτρου σκιών*, Αθήνα [έκδοση πρωτοτύπου στα γαλλικά: 1935]:  
 (α) Περίληψη παράστασης του Αθανασίου Διάκου μη κατονομαζόμενου καραγκιοζοπαίχτη και κινήσεων παράστασης του Βουτσινά, 62-3, 139-40.  
 (β) Περίληψη παράστασης του Κατσαντώνη του Κώστα Μάνου, 91-7.
- Καπρούλιας, Σ. - Ορέστης [Βακάλογλου, Α.] (2001): «Ο Πατριάρχης Γρηγόριος ο Ε΄», στο Τσίππρας, Κ., *Ο ήχος του Καραγκιόζη*, Αθήνα, 154-56 [Περιλήψεις μαγνητοφωνημένων παραστάσεων της περιόδου 1974-1995].
- Λέντερης, Δ. (χ.χ.): *Ο βασιλιάς των βουνών*, ΕΛΙΑ-ΜΙΕΤ, αρ. τετρ. 278.
- Μάνος, Κ. [π. 1930]: *Ο ήρωας Κατσαντώνης*, Αθήνα.
- Μόλλας, Α. (1925): *Ο Κατσαντώνης, ο Αλή-Πασσάς, η κυρά-Φροσύνη και ο*



*Καραγκιόζης*, Αθήνα [αναδημοσίευση στον τόμο: *Ο Καραγκιόζης*, επιμ: Γ. Ιωάννου, Αθήνα, 1985, τ. Γ', 13-246].

— (2003α): «Ο ήρωας Κατσαντώνης» [περίληψη β' μέρους παράστασης του 1918-19 από τον Luis Roussel], στον τόμο: Ιερωνυμίδης, Μ., *Ο αθηναϊκός Καραγκιόζης του Αντώνη Μόλλα*, Αθήνα, 331-2.

— (2003β): «Ο Χριστιανομάχος» [περίληψη παράστασης του 1918-19 από τον Luis Roussel], στον τόμο: Ιερωνυμίδης, Μ., *Ο αθηναϊκός Καραγκιόζης του Αντώνη Μόλλα*, Αθήνα, 329-30.

Μιχόπουλος, Π. (1972): *Αστραπόγιαννος και Λαμπέτης*, Αθήνα, 115-43.

Μουστάκας, Ι. [1939-40]: *Ο Χριστιανομάχος και ο Καραγκιόζης*, Αθήνα.

Ξάνθος, Μ. [1924-5]: *Ο Χριστιανομάχος και ο Καραγκιόζης*, Αθήνα.

— [1925]: *Ο Αθανάσιος Διάκος και ο Καραγκιόζης κανδηλανάπτης-Ο Αθανάσιος Διάκος και ο Καραγκιόζης πρωτοπαλλήκαρο-Ο Αθανάσιος Διάκος και ο Καραγκιόζης εκδικητής*, Αθήνα.

Ορέστης (1996): *Ο απαγχονισμός του πατριάρχου Γρηγορίου Ε' της Κωνσταντινουπόλεως και ο σπλαρχηγός Γεωργάκης Ολύμπιος με τον Αλέξανδρο Υψηλάντη*, ηχητική εγγραφή.

<https://www.youtube.com/watch?v=bkE2dNmAl78> [1/11/2017].

Παναγιωτάρας, Ν., Αλεξόπουλος, Δ. και Ορέστης (2001): «Ο Χριστιανομάχος», στο Τσίππρας, *Ο ήχος του Καραγκιόζη*, 129-32.

Σπυρόπουλος, Θ., Φιλντισιάκος, Β. και Βασίλαρος [π. 1969]: *Ο Καραγκιόζης και ο Χριστιανομάχος*, ΕΛΙΑ-ΜΙΕΤ, αρ. τετρ. 18.

Τόλιας [Καραστεριόπουλος, Α.] (χ.χ.α): *Ο απαγχονισμός του Πατριάρχου Γρηγορίου Ε'*, ΕΛΙΑ-ΜΙΕΤ, αρ. τετρ. 173.

— εφ. Νεολόγος Πατρών, έτος ΛΖ', αρ. 219 (15/8/1930) 7 (χ.χ.β): *Ο βασιλεύς των ορέων*, ΕΛΙΑ-ΜΙΕΤ, αρ. τετρ. 173.

#### Δευτερογενείς πηγές (μελέτες)

Άντερσον, Μ. (1997): *Φαντασιακές κοινότητες. Στοχασμοί για τις απαρχές και τη διάδοση του εθνικισμού* (μετ. Π. Χαντζαρούλα), Αθήνα.

Bakhtin, M. (1982): *Rabelais and His World* (μετ. στα αγγλικά Η. Iswolsky), Bloomington.

Γεωργιάδη, Κ. (2016): «Το μπόλιασμα του λόγιου δημοτικοφανούς θεάτρου

- στο ρεπερτόριο του Καραγκιόζη: τα παραδείγματα του *Αγαπητικού της Βοσκοπούλας* και της *Γκόλφως*», στον τόμο: *Ελληνικό θέατρο σκιών - Άυλη πολιτιστική κληρονομιά*, σειρά: «Βιβλιοθήκη του Ελληνικού Θεάτρου Σκιών», n° 3, επιμ.: Μ. Μορφακίδης και Π. Παπαδοπούλου, Γρανάδα, 155-84.
- Γουργουρή, Σ. (1988): «Η μυθοπλασία του Καραγκιόζη και το εθνικό ασυνείδητο», *Πλανόδιον*, 7, 358-66.
- Κιουρτσάκης, Γ. (1983): *Προφορική παράδοση και ομαδική δημιουργία. Το παράδειγμα του Καραγκιόζη*, Αθήνα.
- (1985): *Καρναβάλι και Καραγκιόζης. Οι ρίζες και οι μεταμορφώσεις του λαϊκού γέλιου*, Αθήνα.
- Κουρής, Γ. (1995): «Ο ένοπλος στα ηρωικά έργα του ελληνικού θεάτρου σκιών», *Δοκιμές*, 3, 51-78.
- Κρεμμυδάς, Β. (1995): «Η έγερση των εθνικισμών υπακούει σε κοινωνικούς όρους», στον τόμο: *Επιστημονικό Συμπόσιο: Έθνος-Κράτος-Εθνικισμός (21 και 22 Ιανουαρίου 1994)*, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (Ιδρυτής: Σχολή Μωραΐτη), Αθήνα, 363-368.
- Μαρξ, Κ. και Ένγκελς, Φρ. (1985): *Η Ελλάδα, η Τουρκία και το Ανατολικό Ζήτημα* (εισ.-μετ.-υπόμνημα Π. Κονδύλης), Αθήνα.
- Myrsiades, L. S. και Myrsiades, K. (1992): *Karagiozis: Culture & Comedy in Greek Puppet Theater*, Lexington.
- Μυστακίδου, Κ. (1982): *Karagöz. Το θέατρο σκιών στην Ελλάδα και στην Τουρκία*, Αθήνα.
- Παπαγεωργίου, Ι. (2018): «Εθνική ιστορική συνείδηση και λαϊκά στρώματα. Η περίπτωση της Πάτρας του Μεσοπολέμου μέσα από το δραματολόγιο του Καραγκιόζη», *Πρακτικά Διεθνούς Επετειακού Συνεδρίου Ταυτότητες: γλώσσα και λογοτεχνία*, Κομοτηνή, 9-11 Νοεμβρίου 2015, επιμ. Ζωή Γαβρηλίδου κ.ά., Εκδόσεις Σαΐτα, Κομοτηνή, Β', 730-48.
- <https://www.ebooks4greeks.gr/taytothtes-glwssa-kai-logotexnia-praktika-syne-driou-tomos-b> [6-10-2020].
- Parageorgiou, I. (2015): «Traditional Oral Culture Meets Written Popular Drama: The Greek Shadow Theatre Puppeteer Vasilaros», *Byzantine and Modern Greek Studies* (University of Birmingham), 39:1 (Μάρτιος), 117-137.
- Σηφάκης, Γ. Μ. (1988): *Για μια ποιητική του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού*, Ηράκλειο.

Smith, A. D. (2003): *Chosen Peoples. Sacred Sources of National Identity*, New York.

Σταυρακοπούλου, Α. (2007): «Κατσαντώνης και Καραγκιόζης: Από το μυθιστόρημα στον μπερντέ», στον τόμο: *Στέφανος. Τιμητική προσφορά στον Βάλτερ Πούχνερ*, επιμ.: Ι. Βιβιλάκης, Αθήνα, 1173-81.

Τζιόβας, Δ. (1995): «Η δυτική φαντασίωση του ελληνικού και η αναζήτηση του υπερεθνικού», στον τόμο: *Επιστημονικό Συμπόσιο: Έθνος-Κράτος-Εθνικισμός (21 και 22 Ιανουαρίου 1994)*, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (Ιδρυτής: Σχολή Μωραΐτη), Αθήνα, 339-361.

Tillis, S. (1992): *Toward an Aesthetics of the Puppet: Puppetry as a Theatrical Art*, σειρά: «Contributions in Drama and Theatre Studies», no. 47, New York.

Τσίππρας, Κ. (2001): *Ο ήχος του Καραγκιόζη*, Αθήνα.

Χατζηπανταζής, Θ. (1994): «Προσαρμογή λόγων κειμένων στο δραματολόγιο του Καραγκιόζη», στον τόμο: *Όψεις της λαϊκής και της λόγιας νεοελληνικής λογοτεχνίας: 5η επιστημονική Συνάντηση αφιερωμένη στον Γιάννη Αποστολάκη, Θεσσαλονίκη, 14-16 Μαΐου 1992, Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Περίοδος Β' - Τεύχος Τμήματος Φιλολογίας, Παράρτημα 5, Θεσσαλονίκη, 113-127.*



Ο Καραγκιόζης νικητής ψευδολογίας:  
μία ακατάγραφη συνδιάλεξη του ελληνικού θεάτρου σκιών  
με το παραμύθι μέσα από το παράδειγμα επιβίωσης  
των παραμυθιακών τύπων Aarne – Thompson – Uther 852, 1920  
και 1960D/G σε παραστάσεις Καραγκιόζη

Karaghiozis' winning in contest in lying:  
A non-registered “conversation” between Greek shadow theatre  
(Karaghiozis) and folk tale, through survival  
of Aarne–Thompson–Uther 852, 1920  
and 1960D/G type in Karaghiozis' performances

**Ανθή Γ. Χοτζάκογλου**

Υποψήφια διδάκτωρ  
Τμήμα Θεατρικών Σπουδών  
Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών  
(ΕΚΠΑ)

**Anthoula G. Chotzakoglou**

PhD candidate in Theatre Studies  
National and Kapodistrian University of Athens  
(NKUA)

anthoucho@yahoo.gr



## Abstract

Greek shadow theatre (Karaghiozis) is full of cases around lying. Comic protagonist Karaghiozis usually lies about everything to everyone. However, this essay focuses in versions of two differentiated stories, presenting victories he wins in contests in lying: *Pumpkin tree* (contest between him and his friend Hatjiavatis) and *Lies to Pasha* (contest organized by Pasha, aiming at getting him to say “that is a lie”). Researching above stories’ model, not only similar scene at Turkish shadow theatre (Karagöz) is traced but similar plots in folk tale, listed as ATU 1920 and 1960 D/G, as well. Exempla of Turkish and Greek (un) published folk tales deriving from Minor Asia, are also presented, shedding light on paths that folk artists may have followed.

**Λέξεις-κλειδιά:** θέατρο σκιών, Καραγκιόζης, λαϊκό παραμύθι, ψέμα.

**Keywords:** shadow theatre, Karaghiozis, folk tale, lying.

Δεν θα κατηγορούνταν ως ψεύτης όποιος υποστήριζε πως το φέμα είναι ο κινητήριος άξονας πλείστων κωμωδιών του ελληνικού θεάτρου σκιών (Καραγκιόζης).<sup>1</sup> Στην πλειοψηφία των “επαγγελματικών” κωμωδιών, ο Καραγκιόζης υποστηρίζει ψευδώς πως κατέχει κάποιο επάγγελμα. Ψεύδεται λ.χ. πως γνωρίζει γράμματα (*Ο Καραγκιόζης γραμματικός*),<sup>2</sup> πως έχει γνώσεις μαγειρικής (*Ο Καραγκιόζης μάγειρας*),<sup>3</sup> ενώ ακόμα κι όταν παρουσιάζεται φιλαλήθης (λ.χ. *Ο Καραγκιόζης με τη βία γιατρός*)<sup>4</sup> υποχρεώνεται εν τέλει σε ψευδολογίες. Τερατώδη είναι και τα ψέματα του Καραγκιόζη στον *Καραγκιόζη προφήτη*,<sup>5</sup> όπου εξαπατά τον Πασά, στον *Γάμο του Μπαρμπα-Γιώργου*,<sup>6</sup> στον *Καραγκιόζη φούρναρη*,<sup>7</sup> αλλά και στα *Εντάγματα*.<sup>8</sup> Σπανίως δε, ψέματα που υφαίνουν την πλοκή του έργου δεν ακούγονται από το στόμα του Καραγκιόζη (π.χ. *Πιθάρι*,<sup>9</sup> *Χρυσοχοείο*,<sup>10</sup> *Ο Καραγκιόζης φαράς*, *Ο Καραγκιόζης πλοίαρχος*)<sup>11</sup>.

Στην παρούσα μελέτη επιλέχθηκαν δύο χαρακτηριστικές ψευδολογίες, που συνιστούν κεντρικά μοτίβα αντίστοιχων έργων του ελληνικού θεάτρου σκιών: *Η κολοκυθιά*<sup>12</sup> και *Το φέμα στον Πασά*<sup>13</sup> (ή *Ο Καραγκιόζης ψεύτης*).<sup>14</sup> Εδώ η λειτουργία του ψέματος διαφέρει από εκείνην στις ανάθεσης επαγγελμάτων.

<sup>1</sup> Τα αμέτρητα ψεύδη του Καραγκιόζη δεν θα πρέπει να αντιμετωπίζονται ως δείγμα φαυλότητάς του, αλλά μάλλον ως φάρσα ή μακρινός απόηχος του πλατωνικού κειμένου περί ψεύδους, όπως αποτυπώνεται στον σωκρατικό διάλογο *Ίππία έλλάσσωνος*. Για τα είδη του ψεύδους και μια σοφιστική υπεράσπισή του βλ. Twain (2014).

<sup>2</sup> Βλ. ενδεικτικά Ξάνθος (χ.χ.): Ξάνθος (1997) 151–83· Σπαθάρης (2009) 54–9.

<sup>3</sup> Βλ. ενδεικτικά Σπαθάρης (1978): Αθηναίος (χ.χ.).

<sup>4</sup> Βλ. ενδεικτικά Σπαθάρης (1965).

<sup>5</sup> Βλ. ενδεικτικά Μόλλας (χ.χ.): Σπαθάρης (1971) 425–37.

<sup>6</sup> Βλ. ενδεικτικά Μόλλας (χ.χ.): Σπυρόπουλος (1984).

<sup>7</sup> Βλ. ενδεικτικά Μουστάκας (χ.χ.): Ξάνθος (χ.χ.): Σπαθάρης (2009) 49–53.

<sup>8</sup> Βλ. ενδεικτικά Σπυρόπουλος (χ.χ.): Τσίππρας (2001) 97· Μόλλας (χ.χ.). Στο παραπάνω έργο του Α. Μόλλα, *Τό φέμα τού σαραμωσ*, εντοπίζεται επιπλέον το μοτίβο του άρχοντα, που ζητάει να ακούσει ένα ψέμα. Διερεύνηση απαιτούν τα αγνώστου πλοκής έργα *Ζητείται ψεύτης*, *Ψευτοθόδωρος* (Τσίππρας (2001) 79, 197).

<sup>9</sup> Βλ. ενδεικτικά Σπαθάρης (1990α): Μόλλας (2002) 218· Νταγιάκος (2008).

<sup>10</sup> Βλ. ενδεικτικά Κορφιάτης (1989).

<sup>11</sup> Βλ. ενδεικτικά Ξάνθος (χ.χ.), *Ο Καραγκιόζης φαράς*: Μόλλας (2002) 221, 227· Ξάνθος (χ.χ.).

<sup>12</sup> Βλ. ενδεικτικά Ανώνυμος (1965): Χατζής (χ.χ.).

<sup>13</sup> Βλ. ενδεικτικά Μελάς (1910): Χαρίδημος (χ.χ.): Μανωλόπουλος (1928): Βασίλαρος (1958). Πρώτη γραφή 1939· Βασίλαρος (1971α): Βασίλαρος (1971β): Βασίλαρος (χ.χ.): Σπαθάρης (1976): Φωτιάδης (1977) 376–9 (για δακτυλόγραφη εκδοχή του ίδιου κειμένου βλ. *Το φέμα*, 13σ., αρ. 241, Ε.Α.Ι.Α.–Μ.Ι.Ε.Τ.): Σπαθάρης (1979): Μόλλας (1981), 161–74· Καραμπάλης (χ.χ.). Για ένα ακόμα χαρακτηριστικό έργο ψευδολογίας (*Το φέμα*), όπου ο Καραγκιόζης μεταμφιέζεται σε Χατζηαβάτη και απαντάει τρεις ερωτήσεις του Πασά, βλ. <https://www.youtube.com/watch?v=TZ9Du6cL6tk> [28–10–2017]. Για τη σχέση της πλοκής με τον ΑΤ(Υ) 922 βλ. Χοτζάκογλου (2020α).

<sup>14</sup> Ο Ε. Σπαθάρης είχε παρουσιάσει σχετικά έργα στην τηλεόραση πριν τα κυκλοφορήσει σε δίσκο και κατόπιν εντόπως (Σολδάτος (1979) 111). Έρευνα στον τύπο τεκμηριώνει σχετικές παραστάσεις: *Το μεγαλύτερο φέμα (Ελευθερία*, 11–2–1967, 4), *Οι λίρες (Ν. Πολιτεία*, 19–10–1968, 6) -εναλλακτικού μάλλον τίτλου του *Ψέματος στον Πασά*-, *Η κολοκυθιά (Μακεδονία*, 6–7–1972, 7). Τα δύο έργα του ενδιαφέροντός μας (*Το φέμα*, *Η κολοκυθιά*) τα ξαναπαρουσίασε και στον τηλεοπτικό κύκλο (1978 κ.ε.) που συνέθεσαν τριάντα δύο δημοφιλείς κωμωδίες. Βλ. Σπαθάρης (χ.χ.): αναλυτικά Χοτζάκογλου (2014) 743–52· Chotzakoglou (2015) 1–8.



Κι αυτό συνδέεται πιθανώς με το θεματολογικό πρότυπο, η αναζήτηση του οποίου είναι το εφελτήριο της παρούσας ερευνητικής περιπέτειας. Επιχειρώντας αναγνώριση στοιχείων συμμαχούντων στον σχεδιασμό του περιγράμματος, εντός του οποίου άνησε το ελληνικό θέατρο σκιών, οδηγείται κανείς στον έτερο αλλά και οικείο συνάμα χώρο του παραμυθιού,<sup>15</sup> μέσω διαδρομών, που θα φωτιστούν παρακάτω.

Στην *Κολοκυθιά*, Καραγκιόζης και Χατζηαβάτης διαγωνίζονται αφηγούμενοι εντυπωσιακές ψευδολογίες. Σε κάποιες εκδοχές, όπως στον καραγκιοζοπαικτών Π. Μιχόπουλου (1915–1984) και Βάγγου (Ευ. Κορφιάτη, 1922–2008), ο νικητής Καραγκιόζης ονοματοδοτεί το θέαμα των σκιών, οπότε ερμηνεύεται και το επικρατούν όνομα «Καραγκιόζης». Ο Χατζηαβάτης εξιστορεί: «με 100 δρχ. κεφάλαιο εισαγωγής πασατέμπου, δηλαδή κολοκυθόσπορου κι έχοντας φτιάξει μια βάρκα από χαρτοσακούλα ταξιδεύει εν μέσω τρικυμίας στην Κωνσταντινούπολη, για να φέρει εμπόρευμα. Φθάνοντας ζαπλώνει πλησίον πηγαδιού διψασμένος και με το ζωνάρι και τη σκούφια του προσπαθεί να βγάλει νερό. Μονό το ζωνάρι δεν φθάνει αλλά διπλώνοντάς το στη μέση παραδόξως επαρκεί. Το πρωί συνειδητοποιεί πως κοιμάται στη σκιά μιας πανύψηλης κολοκυθιάς. Στην κορυφή της βρίσκεται μια τεράστια κολοκύθα. Σκαρφαλώνει για να την κόψει να πάρει τον πασατέμπο, δυσκολεύεται, εν τέλει την κόβει με τα δόντια του, τη φορτώνει στη βάρκα του και φθάνει στην Αθήνα. Στο Σύνταγμα ο κόσμος τη θαυμάζει». Ακολουθεί η ψευδολογία του Καραγκιόζη, “παντρεύοντας” το παράλογο με την ειρωνεία: «όντας στο καφενείο, ειδοποιείται να επιστρέψει σπίτι του για να τον γεννήσει η μητέρα του. Σπεύδει, γεννιέται και κατ’ εντολή της μαμής ταϊζεται αβγό μελάτο.<sup>16</sup> Εν πλήρει παραδοξολογία, ενώ ετοιμάζεται να γευματίσει, του πέφτει το κουτάλι μέσα στο αυγό και βουτάει προς εύρεσή του. Κολυμπώντας φθάνει στο Φάληρο, εντοπίζει το κουτάλι σπασμένο και πάει στο Θησείο να το επισκεύασει. Οι μάστορες δηλώνουν απασχολημένοι, καθώς προσπαθούν να κατασκευάσουν ένα τεράστιο καζάνι “για να βραστεί η υπερμεγέθης κολοκύθα που έφερε ο Χατζηαβάτης από την Πόλη”». Στο άκουσμα αυτών, ο Χατζηαβάτης παραδέχεται την ήττα του.

Στο *Ψέμα στον Πασά*, παρά τις εκάστοτε παραλλαγές,<sup>17</sup> ο Πασάς

<sup>15</sup> Μερακλής (1980) 56–63, 110–12.

<sup>16</sup> Η εξωπραγματική παρουσία του ήρωα σε γεγονότα που προηγούνται της ύπαρξής του συνηθίζεται στο παραμύθι. Βλ. λ.χ. ΑΓ(Υ) 1962 στα Hahn (1864) 242–3, 313–4· Παπαδόπουλος–Κεραμέης (1909) 568–9· 191–2· Ευαγγελίδης (1910)· Megas (1970) 476· Τσουκαλά (1977)<sup>3</sup>· Σέργη (2008) 58· Γεργατσούλης (2015) 542. Για παρόμοιους παραλογισμούς στο τουρκικό θέατρο σκιών βλ. Erdoğan (2014), 10–11.

<sup>17</sup> Στην εκδοχή Ε. Σπαθάρη λ.χ. συμπλέκονται δύο ιστορίες: α) Οι τρεις ερωτήσεις του Πασά και η μεταμφίσηση του Καραγκιόζη και β) *Το Ψέμα στον Πασά*. Στη δεύτερη ιστορία, που εδώ μας ενδιαφέρει, ο Καραγκιόζης ισχυρίζεται πως όταν διετέλεσε υπασπιστής στο σεράι, ο Πασάς και ο πατέρας του δανείστηκαν εκατό λίρες για να γλεντήσουν, ο πατέρας του πέθανε, τα δανεικά ξεχάστηκαν, οπότε τώρα ζητάει να επιστραφούν. Αν και ο Πασάς διατάζει τον Ταχίρ να ανταμείψει το ψέμα του Καραγκιόζη, ο Ταχίρ επιθυμεί να εξαπατηθεί κι αυτός. Ο Καραγκιόζης εξηγεί πως τα ειδικά εργαλεία του βρίσκονται στο ενεχυροδανειστήριο και του παίρνει εκατό λίρες τάχα για να τα φέρει. Η παράσταση

υπόσχεται να ανταμείψει όποιον τον κάνει να αναφωνήσει “αυτό είναι φέμα!”. Στην αντίθετη περίπτωση θα τον τιμωρήσει. Ο Καραγκιόζης ισχυρίζεται ότι τάχα ο ίδιος (ή ο πατέρας του) είχε δανείσει στον Πασά (ή τον πατέρα του) μεγάλο χρηματικό ποσό. Ο Πασάς αντιλαμβάνεται το φέμα αλλά καταλαβαίνοντας πως διαφεύδοντας τον Καραγκιόζη θα τον ανταμείψει, σιωπά. Ο Καραγκιόζης εξηγεί πως τα δανεικά ξεχάστηκαν όμως ο Πασάς οφείλει να τα επιστρέψει τώρα, οδηγώντας τον σε αδιέξοδο. Αν ο Πασάς δεχθεί πως “αυτό είναι φέμα”, θα καταβάλλει τα υποσχεθέντα. Αν το επαληθεύσει θα επιστρέψει τα δανεικά, θυμίζοντας το αδιέξοδο των δικαστών στον Κοράκειο μύθο, όπου χάρη στην οζύνοια και τη ρητορική των διαδίκων οι δικαστές εγκλωβίστηκαν αδυνατώντας να εκδόσουν ετυμηγορία.

Γρήγορα γίνεται αντιληπτό πως στα παραπάνω γραμμικής δομής έργα δεν ακολουθούνται οι συνήθεις τυπικές λειτουργίες κωμωδιών του ελληνικού θεάτρου σκιών.<sup>18</sup> Τα συγκεκριμένα έργα είναι ιδιαζόντως ολιγοπρόσωπα, ευσύνοπτα, με γνωρίσματα του θεατρικού είδους της φάρσας,<sup>19</sup> ωθώντας σε προβληματισμό για την ταυτότητα του δημιουργού τους. Την πατρότητα του *Ψέματος* απέδιδε (1971)<sup>20</sup> ο Πελοποννήσιος καραγκιοζοπαίκτης Βασίλαρος (Β. Ανδρικόπουλος, 1899–1979) στον καθηγητή φιλολογίας Ιωάννη Μπομποτίνο, σημειώνοντας: «Είμαστε μαζί στη Θεσσαλονίκη εν έτει 1919... Την κωμωδία αυτή τη διασκεύασα εγώ για να παίζεται στον Καραγκιόζη. Ο Μπομποτίνος την είχε σε πολύ καθαρεύουσα. Ακατάληπτη γλώσσα».<sup>21</sup> Ο Μπομποτίνος (Ι. Γεωργόπουλος), που μνημονεύεται<sup>22</sup> ως Καλαματιανός (φυσικο)μαθηματικός

---

κλείνει με τον Καραγκιόζη να σημειώνει πως το μόνο “εργαλείο” που μπορεί να γελάσει τους άλλους είναι το δικό του μυαλό. Περαιτέρω, η ακρωτηριασμένη εκδοχή ψευδολογίας του Δ. Μανωλόπουλου διαφέρει, καθώς εμπεριέχει μεν το μοτίβο των υποθηκευμένων εργαλείων, αλλά εδώ ο Καραγκιόζης εξ αρχής εισπράττει λίρες τάχα για να τα φέρει από το ενεχυροδανειστήριο, τερματίζοντας πρόωρα τον διαγωνισμό ψευδολογίας (Μανωλόπουλος 1928).

<sup>18</sup> Σηφάκης (1984) 37–46.

<sup>19</sup> Milner και Davis (1984) 11–44, passim.

<sup>20</sup> Βασίλαρος (1971α).

<sup>21</sup> Ανάλογη σημείωση στο Βασίλαρος 1958: «Τη κωμωδία αυτή μού ’δωσε ο Γιάννης Μπομποτίνος στην Αθήνα, έτος 1939, στο θέατρον Άνοιξης Γιάννη Λοδάρου». Για ομότιτλα χειρόγραφα βλ. αναλυτικά Παπαγεωργίου (2015) 121–2. Στην εκδοχή Βασίλαρου – Μπομποτίνου πάντως, εντοπίζονται διαφοροποιήσεις: ο νέος βεζύρης δοκιμάζει την εξυπνάδα των αξιωματικών και του λαού του. Ζητάει να του πουν τρία φέματα, ενώπιον αξιωματικών του. Ο Καραγκιόζης λέει α) χθες το βράδυ λιαζόσουν β) χθες το πρωί πουλούσες κουλούρια στην πλατεία γ) ο πατέρας μου, τραπεζίτης στην Αλεξάνδρεια, δάνεισε χρήματα στον πατέρα σου προς αγορά αραβικών αλόγων και τώρα επιστρέψέ μου τα δανεικά. Ο βεζύρης εντυπωσιασμένος από την ευστροφία του και τη φιλία Καραγκιόζη – Χατζηβαβάτη, τους προσφέρει εργασία. Ο Χουσεϊνής, αξιωματικός του Πασά, ζητάει να εξαπατήσει κι αυτόν. Ο Καραγκιόζης ζητάει δανεικά για να φέρει τα σύνεργα της εξαπάτησης από το ενεχυροδανειστήριο και επιπλέον, προκαταβολή του στοιχήματός τους. Ο βεζύρης επικυρώνει τη νίκη του Καραγκιόζη. Ο αξιωματικός Ταχέρ ζητάει επίσης να εξαπατηθεί. Συμφωνείται να τον κάνει να πει “όχι!”. Ο Καραγκιόζης διηγείται ότι ο Ταχέρ ιππεύοντας σκότωσε ένα παιδί, καταχράστηκε χρήματα του βεζύρη, χαρτόπαιζε και ζήτησε δανεικά από τον Καραγκιόζη. Ο βεζύρης επικυρώνει τη νίκη του Καραγκιόζη και τον ανταμείβει.

<sup>22</sup> Μόλλας (2002) 157.

καθηγητής της Σχολής Ευελπίδων, караγκιοζοπαίκτης, συγγραφέας, είθισται να συνδέεται με το εγχείρημα διεύρυνσης δραματολογίου του ελληνικού θεάτρου σκιών μέσω συγγραφής λογιότερων έργων.<sup>23</sup> Το ερώτημα, που εδώ εγείρεται, είναι εάν «ο συνήθης ύποπτος», Ι. Μπομποτίνος, δημιούργησε το *Ψέμα* ή είναι ο λανθάνων κρίκος, ο αινιγματικός ευφυής διαμεσολαβητής μεταξύ του αγνώστου μας προτύπου και των λαϊκών καλλιτεχνών.

Η έρευνα προτύπου στην οικεία θεματολογική δεξαμενή (λαϊκά αναγνώσματα, φασουλής, θέατρο) του ελληνικού θεάτρου σκιών, δεν απέδωσε καρπούς. Όμως η επιλογή του Ε. Σπαθάρη να παρουσιάσει τηλεοπτικά (κατά τη δεκαετία του 1990), την *Κολοκυθιά* ως χαρακτηριστικότερο έργο του εκ Κωνσταντινουπόλεως ερχόμενου στην Ελλάδα, караγκιοζοπαίκτη Γιάννη Μπράχαλη,<sup>24</sup> ωθεί σε έρευνα του δραματολογίου του τουρκικού θεάτρου σκιών (Karagöz). Πράγματι, εκεί (Mandira) εντοπίζεται στο δεύτερο διαλογικό μέρος (ara muhâveresi) του προλόγου του έργου εμβόλιμη ιστορία, με περιεχόμενο όμοιο του *Ψέματος στον Πασά*.<sup>25</sup> Ο διαγωνισμός ψευδολογίας εδώ διεξάγεται σε τρία μέρη: μεταξύ Çelebi – Hacıvat, Hacıvat – Karagöz, Karagöz – Çelebi. Στη δεύτερη ψευδολογία, που εδώ μας ενδιαφέρει, ο Hacıvat αφηγείται στον Karagöz πως βρήκε ένα γιγάντιο λάχανο με σαράντα φύλλα, σε καθένα από τα οποία φώλιαζε πελαργός. Τα φύλλα και η απόστασή τους ήταν τόσο μεγάλα, που η φωνή ενός πελαργού δεν έφτανε να ακουστεί σε άλλον. Ο Karagöz με τη σειρά του ψευδολογεί πως είδε ένα τεράστιο καζάνι με σαράντα χερούλια, όπου δούλευαν σαράντα τεχνίτες. Τόσο μεγάλο ήταν το καζάνι, που οι σφυριές τού ενός μάστορα, δεν ακούγονταν έως τον άλλον. Στις διαμαρτυρίες του Hacıvat πως πρόκειται για τερατώδες ψέμα, ο Karagöz αντιτείνει πως το καζάνι κατασκευαζόταν για να βραστεί το δικό του λάχανο, εισπράττοντας τα εύσημα του συνομιλητή του. Εν συνεχεία ο Karagöz ψευδολογεί στον Çelebi πως ο πατέρας του είχε δανείσει τον πατέρα του Çelebi. Καθώς οι πατεράδες τους πέθαναν, ξεχάστηκαν τα δανεικά, που τα διεκδικεί ο Karagöz τώρα. Αν ο Çelebi παραδεχτεί το αφήγημα, οφείλει να επιστρέψει τα δανεικά ενώ αν το διαψεύσει, να ανταμείψει τον Karagöz, όπως και γίνεται.

Πέραν αυτών, η αλλοτινή επισήμανση του Τουρκοκύπριου караγκιοζοπαίκτη Mehmet Ertuğ (Άρσος 1939 – Λευκωσία 2021),<sup>26</sup> πως πλάι στον Karagöz, στέκουν οι χαρακτηριστικές τουρκικές κωμικές μορφές των

<sup>23</sup> Ο Ι. Μπομποτίνος (1899–1962) είχε επίσης σημαντική αντιστασιακή δράση και σχετική συγγραφική δραστηριότητα. Βλ. Μπομποτίνος 1952· Μπομποτίνος 1954.

<sup>24</sup> Σπαθάρης (1990β). Για τον Γ. Μπράχαλη βλ. Χατζηπανταζής (2007) 1337–46· Γαλάνης (2010) 45–6.

<sup>25</sup> Ritter (1953) 56–7, 67–73· Kudret (2004) 711–6. Για την πληροφορία ευχαριστώ την Τουρκάλα μελετήτρια του τουρκικού θεάτρου σκιών (Karagöz), δρ. Peri Efe. Η άποψη πως στα έργα του ελληνικού θεάτρου σκιών αποτυπώνονται σκηνές μόνον της κυρίας πλοκής (fasıl) τουρκικών έργων Karagöz και όχι των υπόλοιπων μερών του έργου (Μυστακίδου (1998) 34), δεν φαίνεται να έχει καθολική ισχύ.

<sup>26</sup> Συνέντευξη στη γράφουσα, κατεχόμενη Λευκωσία, 2005.

Nasreddin Hoca και Keloğlan,<sup>27</sup> αποδεικνύεται πολύτιμη.<sup>28</sup> Για τον Keloğlan, πρωταγωνιστή τουρκικών παραμυθιών, ο M. Ertuğ σημείωνε πως ομοιάζει με τους Karagöz / Καραγκιόζη, ως ορφανός από πατέρα, φτωχός, τεμπέλης, πανούργος, τρανός καταφερτζής.

Λαμβάνοντας αυτά υπ' όψιν, το ερευνητικό ενδιαφέρον στρέφεται στο τουρκικό λαϊκό παραμύθι, όπου εντοπίζονται οι ενότητες ψευδολογιών του Keloğlan. Σε δύο εκδοχές (*Keloğlan und der Müller* [*Ο Κελογλάν και ο μυλωνάς*], Kunterbunt: Lügen–Märchen [*Ποικίλα: Ψευδολογίες*]) του πρώτου παραμυθιού, που μας ενδιαφέρει, γίνεται αναφορά σε υπερμεγέθη κολοκύθα ή καρπούζι, όπου το μαχαίρι του ήρωα βυθίζεται και αυτός βουτάει για να το πιάσει.<sup>29</sup> Σε έτερο παραμύθι (*Keloğlans Lüge* [*Το φέμα του Keloğlan*]), ο Πασάς υπόσχεται να αμείψει όποιον ψευδολογήσει πειστικά τρις. Ο Keloğlan αφηγείται πρώτα πως οι κολοκύθες του φύτρωσαν από τη μια πλευρά της πεδιάδος έως την άλλη. Οι παρόντες κριτές αποφαίνονται πως ψεύδεται. Δευτερολογεί πως οι κολοκύθες του έχουν τέτοιο μέγεθος, που εντός μίας μόνο από αυτές χωρούν σαράντα άλογα και ισάριθμα υποζύγια. Οι παρόντες κριτές λένε πως και αυτό αποτελεί πρωτάκουστο φέμα. Ο Keloğlan πληροφορείται ότι ο Πασάς έδωσε οδηγίες στους κριτές, προκειμένου να μην υποχρεωθεί σε καταβολή αμοιβής, την επόμενη φορά να ισχυρισθούν πως ό,τι ακούσουν είναι αλήθεια. Τότε ο Keloğlan φέρνοντας έναν σάκο ισχυρίζεται ότι ο Πασάς του χρωστάει έναν σάκο γεμάτο χρυσό. Οι κριτές το επαληθεύουν, οπότε ο Πασάς υποχρεώνεται να του δώσει τον χρυσό.<sup>30</sup>

Ο πυρήνας του παραμυθιού, κατά τους W. Eberhard – P. Boratav, συναντάται συχνά σε ιστορίες του Ασσύριου ήρωα Αχικάρ,<sup>31</sup> οικείες στην Ασία. Κατά τον λαογράφο H. El-Shamy, όμοιος πυρήνας ανιχνεύεται στην Αραβική χερσόνησο (Υεμένη, Ομάν, Μπαχρέιν, Κατάρ, Σομαλία, κ.ά.), τη Μεσοποταμία (Ιράκ), την Ανατολική Μεσόγειο (Συρία, Λίβανος, Παλαιστίνη,

<sup>27</sup> Απόρροια αυτής της άποψης είναι και η συγγραφή τεσσάρων μονοπράκτων θεάτρου σκιών (Karagöz) με πρωταγωνιστές τους τρεις χαρακτηριστικούς ήρωες: *Nasreddin Hoca'nın saygisi* [*Ο σεβασμός του Nasreddin Χότζα*], *Uygunsuz soruya ustururlu cevap* [*Μια ευθεία απάντηση σε ανάρμοστη ερώτηση*], *Herkes haklı* [*Όλοι έχουν δίκιο*], “*Hoca*” *Kıbrıs sorununun çözümleri* [*Ο Χότζας λύνει το Κύπριακό*]. Για τις απεικονίσεις τους ως φιγούρες βλ. Ertuğ (2007) 124, 126· Ertuğ (2010) 141. Για τις «συναντήσεις» των Karagöz – Keloğlan και Καραγκιόζη – Hoca αντιστοίχως, βλ. ενδεικτικά Karadağ (2006)· Σωκράτους (2005).

<sup>28</sup> Οι τρεις ήρωες καθρεπτίζουν εν μέρει εκδοχές του «κολλατζή» ήρωα. Βλ. Cooper (1998<sup>4</sup>) 107–9.

<sup>29</sup> Eberhard και Boratav (1953) 363 (αρ. 358)· Κίνος (1905) 399–400. Για το μοτίβο μαχαίριου που βυθίζεται σε καρπούζι ή πεπόνι βλ. και Τσουκαλά (1977<sup>5</sup>) 108· Γεργατσούλης (2015) 543· Hahn (1864) 242–3, αντιστοίχως. Για το μοτίβο βυθιζόμενου μαχαίριου / δακτύλου σε καρπούζι σε κυπριακά παραμύθια, βλ. ενδεικτικά İslamoğlu και Öznur (2007) 320, 309–19 αντιστοίχως. Το δε μοτίβο υπερμεγέθους καρπουζιού και κολοκύθας ανιχνεύεται και σε έργα του Κύπριου караγκιозαΐκτη Α. Κοκωνά. Βλ. Γιαγκουλλής (2009) 167.

<sup>30</sup> Eberhard και Boratav (1953) 396–7.

<sup>31</sup> Κωνσταντάκος (2008) 41–3· Κωνσταντάκος (2013) 247–50. Ευφυνώς απαντάει ο Αχικάρ στον Φαραώ στα κεφάλαια 5, 6. Όταν ο Φαραώ δε, ζητάει να του πει κάτι εντελώς πρωτάκουστο (κεφ. 5), αυτός αναφέρεται (κεφ. 6) σε οφειλή του Φαραώ στον Ασσύριο άρχοντα.

Ιορδανία), τις χώρες του Νείλου (Αίγυπτο) και το Μακρέμπ (Λιβύη, Τυνησία, Μαρόκο, Αλγερία).<sup>32</sup>

Όπως γίνεται αντιληπτό, προέλευση της σχετικής παράστασης του ελληνικού θεάτρου σκιών θα μπορούσε να είναι είτε η παραπάνω παράσταση τουρκικού θεάτρου σκιών είτε και άλλη πηγή, όπως το τουρκικό λαϊκό θέατρο (orta oyunu),<sup>33</sup> η αφήγηση (meddah),<sup>34</sup> η αφήγηση παραμυθιών από Μικρασιάτες πρόσφυγες. Γι' αυτό και η έρευνα της παρουσίας αντίστοιχου πυρήνα παραμυθιού στον ελληνικό χώρο συνεισφέρει στην ιχνηλάτηση της έμπνευσης Ελλήνων караγκιοζοπαικτών ή κειμενογράφων τους.

Πράγματι, μια πρώτη λαογραφική έρευνα δείχνει πως λαϊκά παραμύθια με ψευδολογίες δεν σπανίζουν στον ελληνικό χώρο. Σύμφωνα με τη διεθνή κατάταξη των A. Aarne – St. Thompson – H.-J. Uther εντάσσονται στον τύπο 1920 («Contest in lying»), με στοιχεία τους να εντοπίζονται και στους τύπους 1920C / 852 («That is a lie!» / «Lying contest») και 1960D / 1960G («The great Vegetable / Tree».<sup>35</sup> Αν και ελληνική βιβλιογραφία ψευδολογιών δεν έχει δημοσιευθεί συγκεντρωτικά,<sup>36</sup> είναι εντοπίσιμα διάσπαρτα, ποικίλα σχετικά παραμύθια.<sup>37</sup> Στην πλειοψηφία τους, πρωταγωνιστικό ρόλο έχουν (σπανοί) μυλωνάδες, επιδιδόμενοι σε ψευδολογίες προκειμένου να κατηλευθούν προϊόντα πελατών τους. Χαρακτηριστικά είναι δύο παραμύθια που κατέγραψε ο J. G. von Hahn (*Lügenmärchen, Lügenwette*),<sup>38</sup> ένα μικρασιατικό παραμύθι που διέσωσε ο R. Dawkins,<sup>39</sup> ένα ηπειρωτικό παραμύθι,<sup>40</sup> ένα

<sup>32</sup> El-Shamy (1995) 440. Παρόμοια ινδική εκδοχή στο Hertel (1921) 90, 375.

<sup>33</sup> Για το τουρκικό λαϊκό θέατρο orta oyunu και τη σχέση του με το θεάμα του Karagöz βλ. ενδεικτικά And (1979) 165–6.

<sup>34</sup> Βλ. ενδεικτικά And (1999) 34–9. Nutku (1999) 53–68.

<sup>35</sup> Αναφορικά με τη διεθνή βιβλιογραφία βλ. ενδεικτικά για το υπ' αριθμ. 112 παραμύθι των αδελφών Grimm, Bolte και Polínka (1913) 506–16, ειδικά 508–10. Cooper (1988<sup>†</sup>) 109–11. Για τις ψευδολογίες στα παραμύθια των αδελφών Grimm υπ' αριθμ. 158, 159 βλ. Bolte και Polínka (1913) 252–8, 258–9.

<sup>36</sup> Η δημοσίευση και επεξεργασία χειρογράφων ελληνικών παραμυθιών βάσει ΑΤ(Υ) δεν έχει προχωρήσει μετά τον αρ. 749, οπότε δεν είναι βιβλιογραφικά προσβάσιμο το σύνολο των ελληνικών εκδοχών παραμυθιών ψευδολογιών. Παραταύτα, διάσπαρτα σχετικά παραμύθια είναι εντοπίσιμα σε ποικίλες συλλογές. Για τις κατευθύνσεις εύρεσης αδημοσίευστων καταγραφών ευχαριστίες οφείλονται στη φιλόλογο-κοινωνική ανθρωπολόγο δρα Εμ. Κατρινάκη. Για την άδεια πρόσβασης σε αδημοσίευστα χειρόγραφα παραμυθιών του Λαογραφικού Φροντιστηρίου του Γ. Μέγα, ευχαριστώ τη διοίκηση της Ελληνικής Λαογραφικής Εταιρείας και τον πρόεδρό της Μ. Μερακλή, ενώ για επιμέρους διευκολύνσεις τον επίκουρο σήμερα καθηγητή λαογραφίας Γ. Κούζα και την υποψήφια δρα λαογραφίας, Αφρ. Νουανάκη. Για τη Συλλογή βλ. Πούχγερ (1998) 87–105 και αναλυτικότερα Βαρβούνης και Κούζας (2007) 21–242.

<sup>37</sup> Διαγωνισμοί ψευδολογίας εντοπίζονται και σε στήλες ευτράπελων του Τύπου, λ.χ. Ανώνυμος 1953.

<sup>38</sup> Hahn (1864) 242–3 (Nr 39), 313–4 (Nr 59).

<sup>39</sup> Dawkins (1916) 534–5. Ψευδολογίες: τεράστια καρυδιά και πεπονόδεντρα όπου χάθηκαν γκαμήλες.

<sup>40</sup> Τα ψέματα: ψευδολογίες με τεράστια καρυδιά και λάχανο-κατσαρόλα. Βλ. Ευαγγελίδης (1910) 475–7. Μια συγγενική ηπειρωτική εκδοχή (επιμήκης κολοκυθιά, τεράστιο λάχανο-καζάνι, νήμα που μονό δεν επαρκεί αλλά διπλό περισσεύει) βλ. στο Σέρρη (2008) 57–60.



τσακόνικο παραμύθι<sup>41</sup> με πρωταγωνιστές μυλωνάδες,<sup>42</sup> τρία κυπριακά παραμύθια (*Οι δύο ψεύτες*,<sup>43</sup> *Οπού πει φέμαν περίτον*,<sup>44</sup> *Δύο μυλωνάδες*<sup>45</sup>), ένα παραμύθι από τις Καρυές,<sup>46</sup> μια άτιτλη ευτράπελη διήγηση,<sup>47</sup> ένα λεσβιακό παραμύθι,<sup>48</sup> ένα κρητικό παραμύθι,<sup>49</sup> μια σκυριανή εκδοχή<sup>50</sup> και η εκδοχή του Γ. Μέγα.<sup>51</sup> Αξιοσημείωτο είναι πως στις γνωστές μας ψευδολογίες η κολοκυθιά ή η κολοκύθα αντικαθίσταται κάποτε από καρυδιά, λάχανο ή καρπούζι. Γι' αυτό και προκαλεί εντόπωση πώς σε παράσταση (*Το φέμα*) του караγκιοζοπαίκτη Π. Μιχόπουλου, αντί των αυγού – κουταλιού, αξιοποιούνται τα καρπούζι – σουγιάς.<sup>52</sup>

Αν και οι ομοιότητες των παραπάνω παραμυθιών με ιστορίες ελληνικού θεάτρου σκιών του ενδιαφέροντός μας περιορίζονται στη χρήση κοινών μοτίβων (διαγωνισμός ψευδολογίας, τεράστια κολοκύθα), η ενδοκειμενική αναφορά –στην караγκιοζίστικη *Κολοκυθιά*– σε ταξίδι στην Κωνσταντινούπολη, μοιάζει να απαιτεί εμβάθυνση σε αρχαία μικρασιατικών παραμυθιών. Όντως, σε δημοσίευτες καταγραφές παραμυθιών από τη Μ. Ασία, εντοπίζονται σημαντικές ομοιότητες. Στην χαρακτηριστική *Τοπούζα*,<sup>53</sup>

<sup>41</sup> *Η κολοκυθιά*: ψευδολογίες με τεράστια καρυδιά και κολοκυθιά όπου χάθηκαν γκαμήλες. Βλ. Κωστάκης (1957) 104–6· Μέγας (1957) 132–7.

<sup>42</sup> Ομότιτλο έργο (δισκευή των *Ερωτευμένων μυλωνάδων* ή δισκευή παραμυθιού;) παρουσιάζοταν (Αθήνα, 1899) και με ανδρείκελα. Βλ. Μαγουλιώτης (1997) 24.

<sup>43</sup> Ψευδολογίες γύρω από τεράστια καρυδιά και καρπούζι, όπου βυθίστηκε μαχαίρι και βούτηξαν προς εύρεσή του (χειρόγραφο αρ. 51β, Αμμόχωστος, 1955). Βλ. Ξενοφώντος και Κωνσταντίνου (2015) 874–82.

<sup>44</sup> Ψευδολογίες απώλειας μαχαίριου εντός καρπούζιου (χειρόγραφο αρ. 51α, Αμμόχωστος, 1963). Σε άτιτλο σχετικό παραμύθι αναφέρεται τεράστια καρυδιά με χωράφι με καρπούζια στην κορυφή της (χειρόγραφο 32.59.1, Σολέα, 1964). Βλ. Ξενοφώντος και Κωνσταντίνου, ό.π.

<sup>45</sup> Ψευδολογίες γύρω από τεράστια καρυδιά με μεγάλο χωράφι με καρπούζια, σ' ένα εκ των οποίων βυθίστηκε μαχαίρι. Βλ. Παπαδόπουλος (1974–1975) 137–9.

<sup>46</sup> *Ο ψευδοθόδωρος*: ο Ψευτογιάννης αφηγείται παρολίγον ναυάγιο με φορτίο φακής συνοδεία πεντακοσίων φαλαινών κ.λπ. ενώ ο Ψευδοθόδωρος δηλώνει τιμονιέρης του πλοίου. Βλ. Λαογραφικό Φροντιστήριο αρ. 1258, 52–4, Δομοκός 1958.

<sup>47</sup> Ψευδολογίες γύρω από εξαιρετική όραση και ακοή. Βλ. Λαογραφικό Φροντιστήριο αρ. 1718, 27, ΑΤ(Υ) 1920Ε\*, Δομοκός 1959.

<sup>48</sup> *Το πιο ωραίο φέμα*: ψευδολογίες περί εξαιρετικής όρασης–ακοής (ΑΤ(Υ) 1920Ε\*). Βλ. Georgeakis και Pineau (1894) 143.

<sup>49</sup> *Το πιο μεγάλο φέμα*, με ψευδολογίες αγοριού: φάχνοντας μαμή για τη γέννηση της μητέρας του βρήκε κουφάλα δέντρου, όπου αν και δεν χωρούσε το χέρι ή το πόδι του μπήκε το ίδιο ολόκληρο μέσα. Βλ. Πιθαρούλιου (2006<sup>2</sup>) 155–8.

<sup>50</sup> *Πίτα του Σπανού*: ψευδολογίες αγοριού πως όταν η μητέρα του γένναγε τον πατέρα του, αυτό ειδοποίησε ιερέα για να τους παντρέψει. Προκειμένου να πάρει άδεια από τον Θεό, τον συνάντησε σκαρφαλώνοντας σε τεράστια φασολιά, που φύτευσε από φασόλι που του έπεσε ενώ έτρωγε. Βλ. Dawkins (1953) 408–9.

<sup>51</sup> *Village of lies*: ψευδολογίες πως ένα αγόρι σκαρφαλώνοντας σε τεράστια κολοκυθιά έφθασε στον Παντοδύναμο και πήρε λάδι για τη βάπτισή του νονού του. Αποκοιμήθηκε κατεβαίνοντας όμως και καθώς γαϊδαρος έφαγε τον μίσχο της κολοκυθιάς, κατέβηκε χρησιμοποιώντας σπάγγο, που μονός δεν έφτανε αλλά διπλός περίσσευε. Βλ. Megas (1970) 191–2.

<sup>52</sup> Για τις συνθήκες (ανα)μετάδοσης του ίδιου λαογραφικού υλικού από τον ίδιο ή διαφορετικούς φορείς, βλ. ενδεικτικά Dundes (1965) 217–64.

<sup>53</sup> Λαογραφικό Φροντιστήριο αρ. 319, 1–2, 5, Αθήνα, 1956.

ο βασιλιάς θα δώριζε μια μαλαματένια τοπούζα (τόπι) σε όποιον του έλεγε το μεγαλύτερο φέμα. Κατόπιν πολλών, δοκίμασε την τύχη του κι ένας βοσκός, κουβαλώντας δυο κούμνες (κιούπια). Αυτός είπε στον βασιλιά πως όταν ζούσαν οι πατεράδες τους, ο φτωχός πατέρας του βασιλιά δανείστηκε δυο κούμνες φλουριά από τον πλούσιο δικό του πατέρα και πως τώρα έπρεπε να του επιστρέψει τα χρωστούμενα. Όταν ο βασιλιάς διέψευσε την ιστορία, ο βοσκός ζήτησε τη μαλαματένια τοπούζα, ενώ όταν ο βασιλιάς επιβεβαίωσε την ιστορία, του ζήτησε τα χρωστούμενα. Έτσι ο βασιλιάς αντέμειψε το έξυπνο φέμα με μάλαμα.

Ανάλογη ψευδολογία συναντάται στο ποντιακό παραμύθι *Το φέμαν και το παζίζ*.<sup>54</sup> Ο βασιλιάς πάλι υπόσχεται να δωρίσει χρυσό τόπι σε όποιον πει το μεγαλύτερο φέμα. Κατόπιν πολλών διεκδικητών, ο βασιλιάς υποχρεώνεται να το χαρίσει σε έναν φτωχό άντρα, που ισχυρίζεται πως ο πατέρας του είχε δανείσει στον πατέρα του βασιλιά κιούπι με λίρες.

Στο αδημοσίευτο σώμα μικρασιατικών παραμυθιών που συνέλεξε ο εκπαιδευτικός Δ. Μασούρης, εντοπίζεται παραμύθι (*Οι λίρες του Πασά*), που του αφηγήθηκε ο Γ. Πανταζής από το Γκιουλμαζέ στα Βουρλά της Μ. Ασίας.<sup>55</sup> Σύμφωνα με αυτό, ο Πασάς της Μαγνησίας τάζει μαλαματένιο τόπι στον πειστικότερο ψεύτη. Ο πρώτος διαγωνιζόμενος διηγείται πως φύτρωσε τεράστιο μανιτάρι που στον ίσκιο του βόσκουν χιλιάδες πρόβατα. Ο δεύτερος λέει πως μάστορες φτιάχνουν τεράστιο καζάνι κι ο Πασάς το επαληθεύει, συμπληρώνοντας πως στο καζάνι θα βράσουν το μανιτάρι του πρώτου ψευδο-αφηγητή. Ο τρίτος (Ρωμηός), λέει πως κατά τον πόλεμο με τη Ρουσία, ο πατέρας του Πασά δανείστηκε από τον πατέρα του Ρωμηού δυο κούπες λίρες, διεκδικώντας την επιστροφή τους. Ο Πασάς καταλαβαίνοντας το αδιέξοδο στο οποίο έχει βρεθεί, του χαρίζει μάλαμα και λίρες.

Το τελευταίο παραμύθι μοιάζει πολυτιμότερο για τη μελέτη μας, καθώς σε αυτό συμπλέκονται αδρά και οι δύο ελληνικές караγκιοζιστικές εκδοχές ψευδολογίας, όπως και στην τουρκική εκδοχή.<sup>56</sup> Δε μπορεί να μην παρατηρήσει κανείς όμως, ότι το παραμύθι-πρότυπο και η εκδοχή τουρκικού θεάτρου σκιών μοιράζονται κοινό φινάλε, όπου ο ήρωας αμείβεται εντίμως από τον εντολέα της ψευδολογίας. Αντιθέτως, οι εκδοχές του ελληνικού θεάτρου σκιών διαφέρουν: η ψευδολογία παρουσιάζεται ως παίγνιο ή ιδιοτροπία του άρχοντα-κατακτητή ή ως απάντηση σε υποτιμητικά σχολία Ελλήνων περί περιορισμένης ευφύας του Τούρκου άρχοντα και των Μωαμεθανών. Αξιοσημείωτο είναι πως ο εντολέας της ψευδολογίας αντί να ανταμείψει, συχνά τιμωρεί τον νικητή ψευδολόγο.<sup>57</sup> Οπότε, καίτοι ο Καραγκιόζης

<sup>54</sup> Τορνικίδης (1938) 167–8· Γεργατσούλης (2015) 535 (*Το χρυσό μήλο*).

<sup>55</sup> Μασούρης 2014.

<sup>56</sup> Για εκδοχές όπου ο Καραγκιόζης αφηγείται άνω του ενός φέματος θυμίζοντας τα τρία διαδοχικά ψεύδη του Keloglan βλ. Σπαθάρης (1976)· Σπαθάρης (1979)· Φωτιάδης (1977) *ό.π.*· Μόλλας (1981) 169.

<sup>57</sup> Αν και λ.χ. στην αμβλυμένη εκδοχή Βασίλαρου / Μπομποτίνου ο Καραγκιόζης αμείβεται, στην εκδοχή Α. Μόλλα (Μόλλας (1981) 171–3), ο Πασάς συνειδητοποιώντας ότι ηττήθηκε, συγχαίρει μεν τον Καραγκιόζη αλλά αντί αμοιβής στέλνει τον Δερβέναγα

ακολουθεί τους όρους του διαγωνισμού ψευδολογίας, εξαπατάται. Ενώ αποδεικνύεται ευφύστερος του κατακτητή μέσα στο πλαίσιο που ο ίδιος όρισε, προφανώς επειδή τον ταπεινώσε, τιμωρείται. Τέτοιου είδους πολιτικές προεκτάσεις χρωματίζουν πολλαπλές πτυχές του ελληνικού θεάτρου σκιών,<sup>58</sup> εκτοξεύοντας βέλη πολιτικοκοινωνικής σάτιρας και μετατρέποντας όχι μόνο μία σκηνή σε αυτόνομο έργο, αλλά ακόμα και τη μεταγραφή ενός προϋπάρχοντος καμβά σε αξιοπρόσεκτη δημιουργία.<sup>59</sup>

Πάντως, ακόμα κι αν γίνει δεκτό ότι ο Γ. Μπράχαλης σύστησε στον ελληνικό χώρο την *Κολοκωθιά* και ο Ι. Μπομποτίνος διασκεύασε το *Ψέμα στον Πασά*, δεν μπορεί να αποφανθεί κανείς με βεβαιότητα αν η έμπνευσή τους ήταν κοινή, δηλαδή το τουρκικό θέατρο σκιών ή τα οικεία τους (μικρασιατικά) παραμύθια. Ομοίως, αν και η εν εξελίξει έρευνα θα εντοπίσει επιπλέον ομόθεμα παραμύθια, έχει καταστεί σαφές πως οι δίδυμες αυτές караγκιοζίστικες ιστορίες ψευδολογίας αντικατοπτρίζουν δάνεια από τα κοιτάσματα του παραμυθιού. Φαίνεται μάλιστα πως το ίδιο ισχύει τόσο για το ελληνικό όσο και για το αντίστοιχο τουρκικό θέαμα, υποδεικνύοντας την αστοχία της συζήτησης γύρω από τη διαφιλονικούμενη πατρότητα του θεάματος και την κατοχύρωσή της. Ο εντοπισμός κοινών μοτίβων τόσο σε παραμύθια δημοφιλή στην Τουρκία και στις αφηγήσεις Μικρασιατών προσφύγων, όσο και στην αραβική χερσόνησο, μαρτυρώντας τεράστιο γεωγραφικό και χρονικό εύρος, υποδηλώνει πέραν της θεματολογικής ετερότητας και αυτήν της αμφισβήτησης της εθνικής καταγωγής του προτύπου, αποδεικνύοντας ζωτική ρευστότητα των καλλιτεχνικών ορίων.

Ενδιαφέρον είναι δε πως αυτού του είδους ο δανεισμός είναι χρονολογήσιμος στα πρώτα βήματα του ελληνικού θεάτρου σκιών, σε αντιδιαστολή με εκείνον των πιο πρόσφατων χρόνων, που φαντασμαγορικά παραμυθολογικά στοιχεία αξιοποιούνται προς άγραν παιδικού κοινού. Το παραμύθι ως θεματολογικό πρότυπο του ελληνικού θεάτρου σκιών δεν έχει ακόμα μελετηθεί συστηματικά για ένα σύνολο αιτιών, όπως η προφορικότητα του θεάτρου σκιών, η πληθώρα αρχείων δημοσίευτων παραμυθίων και η δυσκολία πρόσβασης σε αυτά, η διακοπή επεξεργασίας του ελληνικού καταλόγου παραμυθίων των συνεχιστών του Γ. Μέγα, η απουσία ερευνητών με βαθιά γνώση των δύο πεδίων. Ανατομία των δύο αντικειμένων θα

---

να τον καταχερίσει. Στην ηπιότερη εκδοχή του Ε. Σπαθάρη (Σπαθάρης 1976· Σπαθάρης 1979), αν και ο Πασάς έχει υποσχεθεί αμοιβή σε όποιον απαντήσει τρεις ερωτήσεις, αθετεί τον λόγο του θέτοντας επιπλέον προϋπόθεση πληρωμής του Καραγκιόζη (να τον κάνει να αναφωνήσει “αυτό είναι φέμα!”). Στην εκδοχή Δ. Μανωλόπουλου (Μανωλόπουλος 1928) ο Καραγκιόζης επιθυμεί την παρουσία αξιωματικών και συγγενών του Πασά, προφανώς ως μαρτύρων γελοιοποίησής του. Ο δε Πασάς δέχεται, σχολιάζοντας αλλαζονικά: “ένας γκιαούρης δεν θα μπορέσει ποτέ να με γελάσει!” Μετά τη νίκη του Καραγκιόζη όμως, του προσφέρει μικρότερη αμοιβή και τον εκπαρθύρωνει.

<sup>58</sup> Βλ. ενδεικτικά Χοτζακογλου (2018).

<sup>59</sup> Λ.χ. *Η κολοκωθιά* στο ελληνικό θέατρο σκιών αυτονομείται σε σύντομο έργο, πρόσφορο ως τηλεοπτικό επεισόδιο ή πρόλογος έτερου έργου. Σε όμορο πλαίσιο, εκδοχές του *Ψέματος στον Πασά* αυτονομούνται εμπλουτιζόμενες με επιπλέον επεισόδια, όπως αυτό του ζυλοκοπήματος και του Χατζηαβάτη (βλ. υποσ. 57).



επιβεβαιώνει πιθανώς πως ολόκληρες παραστάσεις ή κεντρικά μοτίβα τους αντλούν έμπνευση από το παραμύθι.<sup>60</sup> Και θα προσέθετε δίπλα σε θέματα που έχουν ήδη ταλανίσει τους μελετητές, όπως η “συγγένεια” караγκιοζοπαίκτη – παραμυθά, θεατών Καραγκιόζη – ακροατών παραμυθιού<sup>61</sup> και ένταξης ηρώων παραμυθιών στο ελληνικό θέατρο σκιών,<sup>62</sup> τη θεματολογική δανειοδότηση, που επιβεβαιώνει την αρχή των συγκοινωνούντων δοχείων σε περισσότερες εκφάνσεις του λαϊκού ή της ευρύτερης λεγόμενης «λαϊκής γελαστικής κουλτούρας», απ’ όσες έως τώρα εικαζόταν.

### Βιβλιογραφία

- Ανώνυμος, (1953): «Ο Ζακυνθινός και ο Θιακός», *Ναυτική Έλλάς* 235, 29.
- Ανώνυμος, (1965): *Η κολοκυθιά: κομωδία*, 22–1–1965, χειρόγραφο, 18σ., Αρχείο Μάνθου Αθηναίου.
- Αθηναίος, Μ. (χ.χ.): *Ο Καραγκιόζης μάγερας*, επιμ.: Τ. Αγριανίτης, (δίσκος), Άθηναι, Boem, 6.5min.
- And, M. (1979): «The Turkish Folk Theatre», *Asian Folklore Studies* 38(2), 155–76.
- And, M. (1999): «Traditional performances in Turkey», στον τόμο: *The traditional Turkish theatre*, επιμ.: Μ. Özhan, Ankara, 7–52.
- Βαρβούνης, Μ. Γ. και Κούζας, Γ. Χ. (2007): «Το Αρχείο του ‘Λαογραφικού Φροντιστηρίου’ του Γ. Α. Μέγα: αναλυτικός κατάλογος», *Λαογραφία* (παράρτημα) 12, 21–242.
- Βασίλαρος, (1958): *Το ψέμμα του Πασσά*, χειρόγραφο, 27σ., αρ. 39, Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών.
- Βασίλαρος, (1971α): *Το ψέμμα*, δακτυλόγραφο, 21σ., αρ. 257, Ε.Λ.Ι.Α.–Μ.Ι.Ε.Τ.
- Βασίλαρος, (1971β): *Το ψέμμα*, χειρόγραφο, 21σ., αρ. 18, Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών.
- Βασίλαρος, (χ.χ.): *Το ψέμα*, χειρόγραφο, 21σ., αρ. 71, Ε.Λ.Ι.Α.–Μ.Ι.Ε.Τ.
- Bolte, J. και Polínka, G. (1913): *Anmerkungen zu den Kinder und Hausmärchen der Brüder Grimm*, τ. 3, Leipzig.

<sup>60</sup> Βλ. ενδεικτικά Χατζής (1998)· Chotzakoglou (2014)· Χοτζάκογλου (2015)· Χοτζάκογλου (2017)· Χοτζάκογλου (2020β).

<sup>61</sup> Πούχγερ (2012) 114–5· Καλλέργης (1996)· Χατζής (1998).

<sup>62</sup> Chotzakoglou (2014).

- Γαλάνης, Β. (2010): «Ο μύθος του Γιάννη Μπράχαλη. Μια απόπειρα προσέγγισης του μύθου μέσα από την ιστορική πραγματικότητα και τις συνθήκες που τον διαμόρφωσαν», *Παράβασις* 10, 45–6.
- Γεργατσούλης, Β. (2015): «Το αρμενικό παραμύθι στην ελληνική γλώσσα», στον τόμο: *Από το Αραράτ στον Όλυμπο*, επιμ.: Μ. Γ. Σέργης, Ελ. Κ. Χαρατσιδής, Γαρυφ. Γ. Θεοδωρίδου, Θεσσαλονίκη, 527–47.
- Γιακουλλής, Κ. (2009): *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.
- Chotzakoglou, A. (2014): «Be-Witched shadows: approaching Greek Shadow theatre's witches inspired by fairy tales», στο: *International annual conference 'The child & the book 2014' "Time, space, memory in literature for children & young adults"*, Athens 10 έως 12–4–2014.
- Chotzakoglou, A. (2015): «T.V. performances (1978-1992) by E. Spatharis. The significance of "educational T.V." in the course of the steps from "folk" to "art" shadow theatre», στον τόμο: *Digital proceedings of International scientific conference eRA-9 "The SynEnergy forum. The conference for international synergy in energy, environment, tourism and contribution of information technology in science, economy, society and education" / ΙΣΤ' διεθνές συνέδριο της Παιδαγωγικής Εταιρείας Ελλάδος "Η συμβολή της τεχνολογίας στην επιστήμη, την οικονομία, την κοινωνία και την εκπαίδευση"*, Piraeus 22 έως 24–9–2014, Athens, 1–8.
- Cooper, J. C. (1998<sup>4</sup>): *Ο θαυμαστός κόσμος των παραμυθιών: αρχέτυπα στοιχεία και συμβολισμοί στα κλασσικά παραμύθια* (μετ. Θ. Μαλαμόπουλος), Αθήνα.
- Dawkins, R. M. (1916): «21. The lying match», στο: *Modern Greek in Asia Minor*, Cambridge, 534–5.
- Dawkins, R. M. (1953): «No 68. The rival liars» στο: *Modern Greek Folk Tales*, Oxford, 408–9.
- Dundes, Alan (1965): *The Study of Folklore*, Englewood Cliffs.
- Ευαγγελίδης, Δ. (1910): «Ἡπειρωτικὸν παραμύθιον: Τὰ ψέματα», *Λαογραφία Β'*, 475–7.
- Eberhard, W. και Boratav, P. (1953): *Typen Türkischer Volksmärchen*, Wiesbaden.
- El-Shamy, H. M. (1995): *Folk traditions of the Arab world: a guide to motif classification*, τ. I, Bloomington.
- Erdoğan, N. (2014): «Karagöz and his world: grotesque imagery in the Turkish shadow theatre», *Revista de Etnografie și Folclor* 1/2, 5–22.

- Ertuğ, M. (2007): *Gelenksel Kıbrıs Türk seyirlik oyunları: anular ve alıntılarla*, Lefkoşa.
- Ertuğ, (2010): *Kıbrıs Türk Karagöz oyunları*, Lefkoşa.
- Georgeakis, G. και Pineau, L. (1894): «La plus belle menterie», στο: *Le Folk-Lore des Lesbos*, Paris, 143.
- Hahn, J. G. von (1864): «Nr. 39 Lügenmärchen», «Nr. 59 Lügenwette», στο: *Griechische und albanische Märchen*, τ. 1, Leipzig, 242–3, 313–4.
- Hertel, J. (1921): «27. Die neue Strophe», στο: *Indische Märchen: die Märchen der Weltliterature*, Jena, 90, 375.
- İslamoğlu, M. και Öznuur, Ş. (2007): «14. En büyük yalan / Το μεγαλύτερο ψέμα / The biggest lie», στο: *Karşılaştırmalı Kıbrıs Türk ve Rum Masalları / Παραμύθια της Κύπρου: comparative analysis of Turkish Cypriot and Greek Cypriot tales*, Lefkoşa, 307–20.
- Καλλέργης, Ηρ. (1996): «Παραμύθι και θέατρο σκιών», στον τόμο: *Από τα παραμύθια στα κόμικς: παράδοση και νεωτερικότητα*, επιμ.: Ευ. Αυδίκος, Αθήνα, 589–604.
- Καράμπαλης, Θ. (χ.χ.), *Ο Καραγκιόζης ψεύτης: κωμωδία*, ιδιωτική ηχογράφηση, 15min., <https://www.youtube.com/watch?v=83XdiElLvwE> [28-10-2017].
- Κορφιάτης, Β. (1989): *Ο Καραγκιόζης χρυσοχόος*, στην τηλεοπτική εκπομπή «Καραγκιόζης» (Ε.Τ. 2) (σκηνοθετική επιμέλεια: Δ. Αρβανίτης, διεύθυνση παραγωγής: Σ. Ζούμπερη), 30min., <https://www.youtube.com/watch?v=T-Nq9MMcm28o> [28-10-2017].
- Κωνσταντάκος, Ι. Μ. (2008): *Ακίχαρος: Η Διήγηση του Αχικάρ στην αρχαία Ελλάδα*, τ. 1, Αθήνα.
- Κωνσταντάκος, Ι. Μ. (2013): *Ακίχαρος: Η Διήγηση του Αχικάρ στην αρχαία Ελλάδα*, τ. 3, Αθήνα.
- Κωστάκης, Θ. Π. (1957): «Τσακόνικα παραμύθια», *Λαογραφία* IZ', 93–123.
- Karadağ, S. (2006): *Karagöz ile Hacivat: Kirk Haramilere Karşı* (εικονογράφηση: Μ. Κocabas), στη σειρά «Karagöz ile Hacivat' ın Maceraları», Istanbul.
- Kudret, C. (2004): «Mandira», στο: *Karagöz*, τ. II, Istanbul, 703–32.
- Κύνος, Ignáz (1905): *Türkische Volksmärchen aus Stambul: gesammelt, übersetzt und eingeleitet*, Leiden.

- Μαγουλιώτης, Απ. (1997): *Το νεοελληνικό κουκλοθέατρο: ο Φασουλής. 1870–1935*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών – Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών (Ε.Κ.Π.Α.), Αθήνα.
- Μανωλόπουλος, Δ. (1928): *Ὁ Καραγκιόζης γελᾷ τὸν Πασά (εἰς τὰ ψέματα)*, (δίσκος), Αθήνα, Polydor 50565, 3.45min.
- Μασούρης, Δ. (2014): «Οι λίρες του Πασά», *Αμαρυσία*, 20–12–2014.
- Μέγας, Γ. Α. (1957): «Σημειώσεις εἰς τὰ Τσακόνικα παραμύθια», *Λαογραφία* ΙΖ', 124–78.
- Megas, G. A. (1970): «Nr. 69 The village of lies», στον τόμο: *Folktales of Greece*, επιμ.: G. A. Megas, Chicago – London, 191–2.
- Μελάς, Σπ. (1910): «Ο Καραγκιόζης», *Εστία*, 4–5–1910.
- Μερακλής, Μ. Γ. (1980): *Εὐτράπελες διηγήσεις: τὸ κοινωνικὸ τους περιεχόμενον*, Ἀθήνα.
- Μόλλας, Ἀ. (χ.χ.): *Ὁ Καραγκιόζης προφήτης: κωμωδία σπαρταριστὴ μὲ εἰκόνας*, ἀρ. 2, Ἀθήναι, Δ. Δελής.
- Μόλλας, Ἀ. (χ.χ.): *Τὸ ψέμμα τοῦ σαραγιού: κωμωδία ἐξυπνοτάτη αὐτοτελής μὲ πολιτικὴν σάτυραν*, ἀρ. 3, σειρά «Βιβλιοθήκη τοῦ Καραγκιόζη», Ἀθήναι, Δ. Δελής.
- Μόλλας, Ἀ. (1981): «Οἱ δώδεκα λίρες ἢ Τὸ ψέμα: κωμωδία», στο: *Ο Καραγκιοζοπαίχτης Αντώνης Μόλλας (Ἡ κόρη του θυμάται)*, Αθήνα, 161–74.
- Μόλλας, Δ. (2002): *Ο Καραγκιόζης μας: ελληνικό θέατρο σκιῶν*, Αθήνα.
- Μουστάκας, Ἴ. (χ.χ.): *Ὁ Καραγκιόζης φούρναρης: παράστασις αὐτοτελής εἰς 4 πράξεις*, ἀρ. 10, Ἀθήναι, Ἄγκυρα – Ἀπ. Παπαδημητρίου & Υἱός.
- Μπομποτίνος, Ἴ. (1952): *Συμμαχικαὶ ἀποστολαὶ ἐν Ἑλλάδι 1941-1945 καὶ ἡ δράσις τῆς ἐθνικῆς ὀργανώσεως Ο.Α.Γ. εἰς τὸν ἀγῶνα τῆς Ἐθνικῆς Ἀντιστάσεως*, Ἀθήναι.
- Μπομποτίνος, Ι. (1954): *Ὁ ὁδηγὸς τοῦ Ἑλλήνος καὶ παντός χρηστοῦ ἀνθρώπου ἐν τῷ κόσμῳ διὰ τὸ παρὸν καὶ τὸ μέλλον. Συνταρακτικὰ ἐπεισόδια: ὁ Φὸν Κανάρης – Συμμαχικαὶ ἀποστολαὶ*, Ἀθήναι.
- Μυστακίδου, Κ. (1998): *Οι μεταμορφώσεις του Καραγκιόζη*, Αθήνα.
- Milner–Davis, J. (1984): *Φάρσα* (μετ. Ι. Ράλλη και Κ. Χατζηδήμου), Αθήνα.
- Νταγιάκος, Γ. (2008): «Ο Καραγκιόζης και το αρχαίο πυθάρι», στο: *Καραγκιόζης*

(dvd αρ. 2), 27min.

Nutku Özm., «On aşiks (Tale singers) and Meddahs (Story tellers)», στον τόμο: *The traditional Turkish theatre*, επιμ.: M. Özhan, Ankara, 53–68.

Ξάνθος, Μ. (χ.χ.): *Ο Καραγκιόζης φούρναρης: κωμωδία εις πράξεις τρείς*, Αθήναι, Σαραβάνος-Βουνησέας & Ί. Β. Βουνησέας & ΣΙΑ.

Ξάνθος, Μ. (χ.χ.): *Ο Καραγκιόζης ψαράς: κωμωδία εις πράξεις τρείς*, Αθήναι, Σαραβάνος-Βουνησέας & Ί. Β. Βουνησέας & ΣΙΑ.

Ξάνθος, Μ. (χ.χ.): *Ο Καραγκιόζης γραμματικός: κωμωδία εις πράξεις τρείς*, Αθήναι, Σαραβάνος-Βουνησέας & Ί. Β. Βουνησέας & ΣΙΑ.

Ξάνθος, Μ. (χ.χ.): *Ο Καραγκιόζης πλοίαρχος: κωμωδία εις πράξεις τρείς*, Αθήναι, Σαραβάνος-Βουνησέας & Ί. Β. Βουνησέας & ΣΙΑ.

Ξάνθος Μ. (1997): «Ο Καραγκιόζης γραμματικός: κωμωδία εις πράξεις τρείς», στον τόμο: *Καραγκιόζης: κωμωδίες του μεσοπολέμου*, επιμ.: Ζ. Σαρίκας, Θεσσαλονίκη, 151–83.

Ξενοφώντος, Αργ. και Κωνσταντίνου, Κ. (επιμ.), (2015): *Τα παραμύθια της Κύπρου από το λαογραφικό αρχείο του Κέντρου Επιστημονικών Ερευνών*, τ. 1, Λευκωσία.

Παπαγεωργίου, Ι. (2015): «Ο Καραγκιοζοπαίχτης Βασίλαρος και η ‘συγγραφική’ του δραστηριότητα», στον τόμο: *Για μια επιστημονική προσέγγιση του Καραγκιόζη*, επιμ.: Κ. Γεωργιάδη, Ηράκλειο, 11–147.

Παπαδόπουλος, Θ. (1974-5): «Κυπριακά παραμύθια εκ τής συλλογής Γεωργίου Λουκά», *Κυπριακαί Σπουδαί ΛΗ’-ΛΘ’*, 111–51.

Παπαδόπουλος-Κεραμέως, Α. (1909): «Δημῶδες βυζαντινό ἄσμα αἰνιγματῶδες ἐκτιθέμενον διηγηματικῶς παραβολήν τινά», *Λαογραφία Α’*, 567–73.

Πιθαρούλιου, Στ. (2006<sup>2</sup>): «17. Το πιο μεγάλο ψέμα (ευτράπελη διήγηση) (Μαργαρίτες Γεροποτάμου Ρεθύμνης)», στο: *Λαϊκά παραμύθια της Κρήτης*, Αθήνα, 155–8.

Πούχγερ, Β. (2012): «Δρώμενα και παραστάσεις στο λαϊκό παραμύθι», στο: *Μυθολογικά και άλλα θέματα: παραμυθολογικές μελέτες Β’*, Αθήνα, 89–134.

Puchner, W. (1998): «Der unveröffentlichte Zettelkasten eines Katalogs der Griechischen Märchentypen nach dem System von Aarne-Thompson von Georgios A. Megas» στον τόμο: *Die heutige Bedeutung oraler Traditionen: ihre Archivierung, Publication und Index-Erschliessung*, επιμ: W. Heissig και R. Schott, Opladen, 87–105.

- Ritter, H. (επιμ.) (1953): «Mandira / Die Schäferei», στο: *Karagöz: Türkische Schattenspiele*, Wiesbaden, 53–88.
- Σέργη, Γ. (2008): «5. Τα Ψέματα», στο: *Λαϊκά παραμύθια της Ηπείρου*, Αθήνα, 57–60.
- Σηφάκης, Γρ. (1984): *Η παραδοσιακή δραματολογία του Καραγκιόζη*, Αθήνα.
- Σπαθάρης, Ε. (1965): *Ο Καραγκιόζης γιατρός*, σειρά «Εικονογραφημένος Καραγκιόζης του Σπαθάρη», αρ. 6, (κόμικς), Αθήνα, Αφοί Λιναρδάτου.
- Σπαθάρης, Ε. (1971): «Ο Καραγκιόζης προφήτης», *Θεατρικά* 71, 425–37.
- Σπαθάρης, Ε. (1976): «Οι τρεις έρωτήσεις και τό ψέμα στόν Πασά», στο: *Ο Καραγκιόζης σε νέες περιπέτειες* (δίσκος 45 στροφών), Αθήνα, Columbia, 20min.
- Σπαθάρης, Ε. (1978): «Ο Καραγκιόζης ξενοδόχος», στο: *Ο Καραγκιόζης*, (τηλεσκηνοθεσία: Μ. Κουτσούρη, παραγωγή: Ν. Πιλάβιος), Ε.Ρ.Τ., 20min, [https://www.youtube.com/watch?v=gQs\\_RF0p1C4](https://www.youtube.com/watch?v=gQs_RF0p1C4) ([https://www.youtube.com/watch?v=gQs\\_RF0p1C4](https://www.youtube.com/watch?v=gQs_RF0p1C4) [28–10–2017]).
- Σπαθάρης, Ε. (1979): «Οι τρεις έρωτήσεις και τό ψέμα στόν Πασά», στον τόμο: *Ο Καραγκιόζης τῶν Σπαθάρηδων*, επιμ.: Γ. Σολδάτος, Αθήνα, 111–19.
- Σπαθάρης, Ε. (1990α): «Το πιθάρι» (αρ. επεισοδίου 7), στο: *Η Ιστορία του ελληνικού Καραγκιόζη*, (τηλεσκηνοθεσία: Μ. Κουτσούρη, διεύθυνση παραγωγής: Στ. Μακρής), Ε.Τ. 1, 27min. <https://www.youtube.com/watch?v=1VVJn1W-qw> [28–10–2017].
- Σπαθάρης, Ε. (1990β): «Το ψέμα» (αρ. επεισοδίου 1), στο: *Η Ιστορία του ελληνικού Καραγκιόζη*, (τηλεσκηνοθεσία: Μ. Κουτσούρη, διεύθυνση παραγωγής: Στ. Μακρής), Ε.Τ. 1, 27min. <https://www.youtube.com/watch?v=1VVJn1W-qw> [28–10–2017].
- Σπαθάρης, Ε. (2009): «Ο Καραγκιόζης γιατρός»· «Ο Καραγκιόζης γραμματικός», στο: *Το θέατρο σκιών και ο Ευγένιος Σπαθάρης παρουσιάζει*, αρ. 1 («Επαγγέλματα»), (βιβλίο και dvd), Αθήνα, (Τα Νέα), 49–53, 54–9.
- Σπαθάρης, Ε. (χ.χ.): «Τό ψέμα», «Η κολοκυθιά», στο: *Ο Καραγκιόζης*, (τηλεσκηνοθεσία: Μ. Κουτσούρη, παραγωγή: Ν. Πιλάβιος), Ε.Ρ.Τ., 20min, <https://www.youtube.com/watch?v=7b8w2kbh3zs>, και <https://www.youtube.com/watch?v=hsDG3s9eWBI> [28–10–2017] αντιστοίχως.
- Σπυρόπουλος, Θ. (1984): *Οι αρραβώνες, ο γάμος και το διαζύγιο του Καραγκιόζη*, (δίσκος 45 στροφών), Αθήνα, Intersound Ε.Π.Ε., 40 min. <https://www.youtube.com/watch?v=o0-bpU3oOAM> [28–10–2017].



- Σπυρόπουλος, Θ. (χ.χ.): «Ο Καραγκιόζης και τα 100 εντάλματα», στο: *Θέατρο σκιών Θανάση Σπυρόπουλου*, (dvd), Αθήνα, 24min.
- Σωκράτους, Κ. (2005): *Ο Καραγκιόζης και ο Χότζας: μυθιστόρημα*, (εικονογράφηση: Α. Εμπεδοκλέους), Λευκωσία.
- Τορνικίδης, Γ. (1938): «Τὸ Ψέμαν καὶ τὸ Παξίς», *Ποντιακὰ Φύλλα* 29, 167–8.
- Τσίππρας, Κ. Στ. (2001): *Ο ἦχος του Καραγκιόζη*, Αθήνα.
- Τσουκαλά, Δ. (1977<sup>5</sup>): «Ὁ ψεύτης», στο: *Τὸ κορίτσι ποὺ ἔκλαιγε μαργαριτάρια: παραμύθια*, Ἀθήνα, 107–10.
- Twain, M. (2014): *Η τέχνη του ψεύδους* (μετ. Κ. Σχινά), Αθήνα.
- Φωτιάδης Ἀθ. (1977): «Βασίλαρος καὶ Μπομποτίνος, Τὸ ψέμμα», στον τόμο: *Καραγκιόζης ὁ πρόσφυγας: ἑλληνικό θέατρο σκιῶν (Εθνογραφικὴ ἔρευνα)*, Ἀθήνα, 376–9.
- Χαρίδημος, Χρ. (χ.χ.): *Ὁ Καραγκιόζης ψεύτης* (δίσκος 33 στροφών), Ἀθήνα, Odeon, 6min, <https://www.youtube.com/watch?v=DaawQET5dMM> [28-10-2017].
- Χατζηπανταζής, Θ. (2007): «Αναζητώντας τον Γιάννη Μπράχαλη: οι ὅροι και τα ὅρια της προφορικής ιστορίας στην περίπτωση του ελληνικού θεάτρου σκιῶν», στον τόμο: *Στέφανος: τιμητικὴ προσφορά στον Βάλτερ Πούχγερ*, επιμ.: Α. Σιβετίδου, Ι. Βιβιλάκης, Αθήνα, 1337–46.
- Χατζής, Γ. (χ.χ.): *Το μεγάλο ψέμα*, TV 100 (Δημοτική Τηλεόραση Θεσσαλονίκης), 15min., <https://www.youtube.com/watch?v=KiiMBYAzRss> [28–10–2017].
- Χατζής, Γ. (1998): «Από την ανέμη των παραμυθιών στα λυχάρια του μπερντέ», *Γιατί* 281/282, 51–62.
- Χοτζάκογλου, Α. (2014): «Οι τηλεοπτικές παραστάσεις του Ε. Σπαθάρη και η συμβολή τους στην καθιέρωση του θεάτρου σκιῶν ως θεάματος για παιδιά. Μια πρώτη προσέγγιση», στον τόμο: *Πρακτικά ΙΕ΄ διεθνούς συνεδρίου της Παιδαγωγικής Εταιρείας Ελλάδος / International scientific conference eRA-8 “Η συμβολή της τεχνολογίας στην επιστήμη, την Οικονομία, την κοινωνία και την εκπαίδευση”*, Αθήνα 23 ἔως 25–9–2013, επιμ.: Κ. Μαλαφάντης, Ε. Γαλανάκη, Αν. Παμουκτσόγλου, Αθήνα, 743–52.
- Χοτζάκογλου, Α. (2017): «Επιβιώσεις του μύθου του Οιδίποδα στο ελληνικό θέατρο σκιῶν (Καραγκιόζη): *Η γέννηση του Κολλητήρη ή Το πεπρωμένο φυγείν αδύνατον*», *Λογείον* 7, 314–42.
- Χοτζάκογλου, Α. (2018): «Ιχνηλατώντας το πολιτικό θέατρο σκιῶν Ελλήνων

μεταναστών και Κυπρίων», στον τόμο: *Πρακτικά Ε΄ πανελληνίου θεατρολογικού συνεδρίου αφιερωμένου στον καθηγητή Β. Πούχνερ «Θέατρο και Δημοκρατία», Ε.Κ.Π.Α., 5 έως 8-11-2014, τ. Β΄, επιμ.: Αλ. Αλτουβά, Κ. Διαμαντάκου, Αθήνα, 763-77.*

Χοτζάκογλου, Α. (2020α): «Τα παλαιά χρέη του Ελληνικού Θεάτρου Σκιών (Καραγκιόζη)», στον τόμο: *Ιστορία και Ιστοριογραφία του Νεοελληνικού Θεάτρου, Πρακτικά επιστημονικού συνεδρίου προς τιμήν του Θόδωρου Χατζηπανταζή, Ρέθυμνο 1 έως 3-6-2018, επιμ.: Αρ. Βασιλείου, Κ. Γεωργιάδη, Α. Δημητριάδης, Κ. Ριτσάτου, Ρέθυμνο, 381-90.*

Χοτζάκογλου, Α. (2020β): «Το πεπρωμένο φυγείν αδύνατον (ή Οιδίπους)»: άγνωστο χειρόγραφο σεναρίου θεάτρου σκιών (Καραγκιόζη), του Κύπριου караγκιοζοπαίκτη Χριστόδουλου Αντωνιάδη (Πάφιος) (1904-1987)», στον τόμο: *Το θέατρο στη νεότερη και στη σύγχρονη Κύπρο. Πρακτικά συνεδρίου, επιμ.: Α. Χ. Κωνσταντίνου, Κ. Διαμαντάκου, Λ. Γαλάζης, Αθήνα, 567-95.*





Εικ. 1: Σκίτσα του καραγκιοζοπαίκτη Γιάννη Νταγιάκου, σχεδιασμένα για την παρούσα μελέτη (Αρχείο Α. Χοτζάκογλου)



**B. ΝΕΟΙ ΕΡΕΥΝΗΤΕΣ**

(Επιμ. Βαρβάρα Γεωργοπούλου)



Η ιστορική διαμόρφωση της ταυτότητας του/της ηθοποιού  
“παιδιού-θαύματος” ως μιας πολυδιάστατης  
και ιδιάζουσας μορφής ετερότητας στο νεοελληνικό θέατρο.  
Μια γενική θεώρηση

The historical shaping  
of ‘child prodigy’ actor’s identity as a multidimensional  
and particular form of otherness on the Modern Greek stage.  
A general overview

**Βενετία Α. Θεοδωροπούλου**

Υποψήφια διδάκτορας  
Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου  
Τμήμα Θεατρικών Σπουδών

**Venetia A. Theodoropoulou**

PhD candidate,  
University of the Peloponnese  
Department of Theatre Studies

TheoVenetia@gmail.com



## Abstract

The present paper refers to a historical teatrological study that aims at highlighting the historical construction and development of “child prodigy” actor’s identity as a representation of a multifaceted and special form of otherness on the Modern Greek stage. It attempts to offer, through a comparative and critical qualitative approach, a panoramic view of the respective phenomenon during the period of its distinct escalation up to its peak manifestation and crystallization, mostly referring to the beginning and the middle of the 20<sup>ie</sup>th century (1910-1960). It explores its identity outline by focusing on its identification in conjunction with its conceptual and theoretical framing, its various historical generative factors, and the presentation of several indicative cases of “child prodigy” actors. Through the investigation of its expression within several bipolarized interactive frames of diverse otherness in relation to adult and child actors, it illuminates the particularity of its identity on artistic, professional and cultural level. It argues that its formation as “other”, based on the particular interweavement of both traditional and innovative elements and as represented on the level of either ideology or praxis, was aligned with the pervasive wishful effort for the realization of the Modern Greek theatre’s “prodigious” rejuvenation and progress.

**Λέξεις-κλειδιά:** παιδί-θαύμα, ιστορική ταυτότητα, ετερότητα, νεοελληνικό θέατρο

**Keywords:** child prodigy, historical identity, otherness, Modern Greek theatre

Η παρούσα μελέτη<sup>1</sup> επιχειρεί μια βασική ιστορική σκιαγράφηση της συλλογικής ταυτότητας του/της ηθοποιού «παιδιού-θαύματος», που φαίνεται να αντιπροσωπεύει μια πολύπτυχη και ιδιάζουσα μορφή ετερότητας στη νεοελληνική σκηνή. Συγκεκριμένα, παρακολουθεί πανοραμικά τη διαχρονική εξέλιξή της κατά τη διάρκεια της μεγαλύτερης αισθητοποίησης της διαμόρφωσής της, δηλαδή από τις αρχές ως και λίγο μετά τα μέσα του 20<sup>ου</sup> αιώνα, αφορώντας κυρίως το διάστημα 1910-1960. Στόχος της είναι η ανάδειξη, από μια ιστορικο-θεατρολογική συγκριτική σκοπιά, του κύριου στίγματος της ιδιοπροσωπίας του/της ηθοποιού «παιδιού-θαύματος» στο νεοελληνικό θέατρο σε καλλιτεχνικό, επαγγελματικό και γενικά πολιτισμικό επίπεδο επίπεδο.

### *Η εξ' ορισμού ετερότητα του «παιδιού-θαύματος» του θεάτρου*

Η σύνδεση του όρου «παιδί-θαύμα» κυρίως με τον καλλιτεχνικό χώρο φαίνεται να προβάλλει σήμερα οικεία και εγνωσμένη, χωρίς η παρουσία του να ξενίζει. Η διάχυσή του διαπιστώνεται ευρεία, ακόμη και στην κοσμική ρητορική, όχι μόνο όσον αφορά στην ελληνική αλλά και την ξένη πραγματικότητα. Μολαταύτα, η αντίστοιχη εννοιολόγησή του εξακολουθεί να παρουσιάζεται, ως έναν μεγάλο βαθμό, απροσδιόριστη και ασαφής.

Μολονότι οι ιστορικές παρυφές της χρήσης του συγκεκριμένου όρου ανάγονται σε προηγούμενους αιώνες, μέχρι πρόσφατα αυτός απουσίαζε από τον διεθνή επιστημονικό λόγο και μόλις τις τελευταίες δεκαετίες τείνει να απαντάται σε αυτόν, έχοντας καταστεί αντικείμενο του νεότερου επιστημονικού ενδιαφέροντος και προβληματισμού.<sup>2</sup> Ωστόσο, η επιστημονική εννοιολογική και θεωρητική προσέγγισή του παραμένει ακόμα προβληματική, εφόσον αυτός παραμένει δυσπρόσιτος, νεφελώδης και αμφιλεγόμενος.<sup>3</sup> Πάντως σύμφωνα με έναν από τους πλέον διαδεδομένους, κυρίαρχους και ενιαίους επιστημονικούς ορισμούς, ως «παιδί-θαύμα» ορίζεται το παιδί εκείνο που είναι τυπικά μικρότερο των δέκα χρόνων και επιδεικνύει εκτελεστική ικανότητα ανάλογη του επιπέδου ενός ενήλικα με υψηλόβαθμη κατάρτιση σε ένα απαιτητικό πεδίο δραστηριότητας.<sup>4</sup> Ως εκ τούτου, τα επιτεύγματά του, που θεωρούνται εκπληκτικά και ασυνήθιστα για τη βιολογική ηλικία του, προκαλούν συνήθως ευρύτατο θαυμασμό.<sup>5</sup> Ας επισημανθεί, εντούτοις,

<sup>1</sup> Αποτελεί μέρος της υπό εκπόνηση διδακτορικής διατριβής της υπογράφουσας στο Τ.Θ.Σ. του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου.

<sup>2</sup> Feldman (1993) 188.

<sup>3</sup> Feldman (1993) 188-189.

<sup>4</sup> Αυτός εντάσσεται κυρίως στο πλαίσιο της θεωρητικής συζήτησης γύρω από την έννοια της «χαρισματικότητας». Συγκεκριμένα, το «παιδί-θαύμα» θεωρείται ότι αποτελεί μια ιδιαίτερη περίπτωση χαρισματικού παιδιού. Feldman (1993) 188· Shavinina (2010) 29· Mangan (2004) χ. σ· Callahan (2009) 387. Αξιοσημείωτο είναι ότι στην προκειμένη συζήτηση έχει προστεθεί η θεωρητική ανάπτυξη των εννοιών της δημιουργικότητας και του ταλέντου. Callahan (2009) 386-387· Kay και Carroll (2009) 50-51.

<sup>5</sup> Mangan (2004) χ. σ.



ότι η χρήση ηλικιακών κριτηρίων ως προς τον προσδιορισμό των «παιδιών-θαυμάτων» θεωρείται ακόμα εν πολλοίς συζητήσιμη, εύπλαστη ως και διάτρητη.<sup>6</sup> Η δυσκολία προσέγγισης του όρου σχετίζεται, μεταξύ άλλων, και με τη ρευστότητά του, καθώς το εύρος και το περιεχόμενό του παρουσιάζονται ποικίλα και κυμαινόμενα ανά εποχή.<sup>7</sup>

Παράλληλα, δεν έχει καταστεί ακόμα, τουλάχιστον όχι ακριβώς, ταυτοποιημένη και επαρκώς στοιχειοθετημένη από επιστημονική σκοπιά η παρουσία των «παιδιών-θαυμάτων» σε όλους τους τομείς της ανθρώπινης δραστηριότητας όπου είναι κοινώς παρατηρήσιμη, μεταξύ αυτών και στον τομέα της δραματικής τέχνης. Αισθητά απύσχα φαίνεται να παραμένει η απόδοση ενός κοινώς αποδεκτού και ακριβούς επιστημονικού ορισμού που να απαντάται στη σχετική διεθνή βιβλιογραφία, όχι μόνο στο πλαίσιο των κοινωνικών και συμπεριφοριστικών αλλά και των ανθρωπιστικών επιστημών, και να αφορά στα «παιδιά-θαύματα» του θεάτρου.<sup>8</sup> Το γεγονός αυτό, μεταξύ άλλων, φαίνεται να αντικατοπτρίζει, ως έναν βαθμό, τη δυσκολία προσπέλασης του ζητήματος, ιδίως όσον αφορά στις καλλιτεχνικές εκφάνσεις του φαινομένου, ακόμα και από τον επιστημονικό κόσμο. Κατ' επέκταση, τούτο εμφανίζει τελικά την αναγνώριση, με έναν τρόπο, πλέον και από τον ίδιο, της ιδιάζουσας ετερότητας που χαρακτηρίζει την ταυτότητά του, ως μια περαιτέρω πολιτισμική αντανάκλαση σε ένα πιο εξειδικευμένο επίπεδο θέασής του.

Στον χώρο του νεοελληνικού θεάτρου αλλά και του θεάματος γενικά, ο όρος «παιδί-θαύμα» φαίνεται ότι είναι ως τώρα ο πλέον διαχρονικά διαδεδομένος, χαρακτηριστικά καθιερωμένος και στενά συνυφασμένος με την ταυτότητα των προικισμένων παιδιών που επιδεικνύουν ξεχωριστές υποκριτικές δεξιότητες. Σε ορισμένες περιπτώσεις, ωστόσο, ανά διαφορετικές χρονικές περιόδους, η απόδοσή του μπορεί να διαπιστώνεται καταχρηστική, σε σχέση είτε με την ηλικιακή παράμετρο είτε (και) το μέγεθος της καλλιτεχνικής

<sup>6</sup> Molerock και Feldman (1999) 450.

<sup>7</sup> Για τον ρόλο των ιστορικών και περιβαλλοντικών παραγόντων στην ανάδειξη των «παιδιών-θαυμάτων» βλ. στα: Shavinina (2010) 31-32· Callahan (2009) 390· Schroth και Helfer (2009) 708-709.

<sup>8</sup> Προβάλλει η διαπίστωση-παραδοχή ότι υπάρχουν και τομείς που δεν έχει καταστεί δυνατό να διερευνηθούν επαρκώς αλλά και κάποιοι που παραμένουν ακόμη εντελώς ανεξχνιάστοι. Feldman (1993) 189· Kay και Carroll (2009) 50-51. Σύμφωνα με διάφορους μελετητές του συγκεκριμένου φαινομένου αναφέρεται πως μέχρι τώρα, η παρουσία των «παιδιών-θαυμάτων» εντοπίζεται ως επί το πλείστον σε πεδία όπως η μουσική, τα μαθηματικά και το σκάκι, ενώ σπανιότερα συναντάται και σε κάποια άλλα. Feldman (1993) 189· Mangan (2004) χ. σ· Callahan (2009) 387· Schroth και Helfer (2009) 707. Όμως, με βάση τα ως τώρα στοιχεία μας, απουσιάζει κάποια σχετική αναφορά που να συμπεριλαμβάνει τη δραματική τέχνη. Όσον αφορά στην τελευταία, διαπιστώνεται ότι η αντίστοιχη κατεύθυνση περιορίζεται στη θεωρητική σύνδεσή της με την έννοια του ταλέντου. Tannenbaum (2000) 24-25. Μια επιπρόσθετη σχετική θεωρητική τάση αφορά στον προσδιορισμό συγκεκριμένων χαρακτηριστικών που υποδηλώνουν τη δυναμική παρουσία ενός πρώιμου δραματικού ταλέντου γενικά: Bergman (2009) 259, χωρίς, όμως, να προκύπτει κάποια –τουλάχιστον ρητή– συσχέτιση με την έννοια του «παιδιού-θαύματος».

επίτευξης και ακτινοβολίας, συνήθως ως απόρροια μιας τάσης για υπερβολή.<sup>9</sup>

*Το ιστορικό περίγραμμα της διαμόρφωσης της «έτερης» ταυτότητας  
του/της ηθοποιού «παιδιού-θαύματος»*

Η εμφάνιση του συγκεκριμένου ιστορικού φαινομένου στον ελληνικό χώρο σε σύγκριση με τη δυτική θεατρική σφαίρα, τουλάχιστον σε μια έκτασή της, παρουσιάζεται μάλλον σχετικά όψιμη. Ως εκ τούτου, ή συνθήκη αυτή δεν αποκλείει τον παράγοντα της ενδεχόμενης αντίστοιχης ξενικής επιρροής σε σχέση με την ανάδυση αλλά και τη μετέπειτα διαμόρφωσή του. Αξίζει να σημειωθεί ότι μέχρι την αυγή του 19<sup>ου</sup> αιώνα, η τάση για σκηνική προβολή των πρώιμα ταλαντούχων παιδιών-ηθοποιών ως αντικειμένων «νεωτερισμού» είχε ήδη αρχίσει να γνωρίζει μία αξιοσημείωτα ανοδική πορεία στο εξωτερικό.<sup>10</sup> Έκτοτε η αναγωγή πολλών από αυτά σε «παιδιά-θαύματα», ιδίως υπό την ευρύτερη επίδραση και του ρομαντικού πνεύματος, άρχισε σύντομα να λαμβάνει εκπληκτικά θυελλώδεις και σαρωτικές διαστάσεις σε ένα ευρύ μέρος του αγγλοσαξονικού θεατρικού κόσμου.<sup>11</sup>

Κατ' αντιστοιχία με το εξωτερικό, η αρχική σαφής αισθητοποίηση της εμφάνισης παιδιών-ηθοποιών στην Ελλάδα φαίνεται να συμβαδίζει με τη διαδεδομένη τάση στους θεατρικούς κύκλους της εποχής που αναφερόταν στην ανάπτυξη της οικογενειοκρατίας στους θεατρικούς θιάσους.<sup>12</sup> Αυτή βασιζόταν στη μύηση από μικρή ηλικία των απογόνων των μελών τους στη θεατρική τέχνη. Η σκηνική χρησιμοποίηση των παιδιών υπαγορευόταν, μεταξύ άλλων, από την ανάγκη για ερμηνεία παιδικών ρόλων στο πλαίσιο του ρεπερτορίου τους.<sup>13</sup>

Η απόπειρα ανίχνευσης της ακριβούς απαρχής της ιστορικής πορείας της εν λόγω τάσης αποβαίνει, από ερευνητική άποψη, σε μεγάλο βαθμό δύσβατη. Εντούτοις, τα πρώτα ευδιάκριτα δείγματα παιδιών-ηθοποιών που έτυχαν μίας ιδιαίτερης σκηνικής προβολής και, ακόμη και αν δεν χαρακτηρίστηκαν στην εποχή τους ως «παιδιά-θαύματα», αλλά ουσιαστικά εννοήθηκαν ως τέτοια, θα πρέπει να τοποθετούνται χρονικά περίπου μετά τα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα.<sup>14</sup>

Ενώ η απαρχή του συγκεκριμένου φαινομένου συγκλίνει ιδιαίτερα με την ανάπτυξη των οικογενειακών θιάσων, η πιο εμφανής ανάδειξή του και η αποκρυστάλλωσή του στο νεοελληνικό καλλιτεχνικό στερέωμα παρατηρούμε να συμβαδίζει κυρίως με την άνθιση του ελαφρού μουσικού

<sup>9</sup> Αυτό προκύπτει τουλάχιστον από τη δική μας σχετική έρευνα, που υιοθετεί εν προκειμένω ως προς την παρουσίαση των αποτελεσμάτων της τη συμπερίληψη και αυτής της τάσης.

<sup>10</sup> Klein (2012) 122.

<sup>11</sup> Βλ. περαιτέρω στα: Burwick (2011) 13-26· Kahan (2010) *passim*.

<sup>12</sup> Βλ. στα: Klein (2012) 120· Μάτσας (1978) *passim*· του ιδίου (1986) 254.

<sup>13</sup> Μάτσας (1986) 256.

<sup>14</sup> Βλ. π.χ. στο: Μάτσας (1986) 254.

θεάτρου.<sup>15</sup> Σχηματικά, θα λέγαμε ότι, ήδη από την πρώτη δεκαετία του 20<sup>ου</sup> αιώνα και μετά, σημειώνει ανιούσα κλιμάκωση, που καθίσταται ακόμα πιο αισθητή κατά τη διάρκεια της μεσοπολεμικής περιόδου. Αυτή η ανοδική πορεία χαρακτηρίζεται από ιδιαίτερες συνηχήσεις στον Τύπο της εποχής και επιρροές από ανάλογα ξενικά πρότυπα, ιδίως σε συνάρτηση με την τότε διάχυτη εικόνα του «παιδιού-αστέρα» στον χώρο του διεθνούς θεάματος γενικά.<sup>16</sup> Μεταπολεμικά παρακολουθούμε να έχει πλέον γνωρίσει την κορύφωσή του, κατακτώντας έναν δεσπίζοντα ρόλο στο θεατρικό γίγνεσθαι και έχοντας πλέον λάβει, θα λέγαμε, τη μορφή ενός νέου «συρμού» της εποχής. Έτσι, στα τέλη, πλέον, της δεκαετίας του 1940, όπως προκύπτει, η συλλογική ταυτότητα του «παιδιού-θαύματος» μοιάζει να παρουσιάζεται πλέον ευρέως σχηματοποιημένη, κοινώς αναγνωρίσιμη και κοινωνικά καταξιωμένη ή ακόμη και υπερτιμημένη.<sup>17</sup>

Αμέσως μετά τα μέσα του αιώνα το εν λόγω φαινόμενο θα εξακολουθήσει να ακμάζει, σημειώνοντας παράλληλα αισθητή επέκταση στο συνεχώς αναπτυσσόμενο θέατρο για παιδιά και κυρίως στον χώρο της κινηματογραφίας.<sup>18</sup> Σταδιακά, ωστόσο, θα αρχίσει να μετατοπίζεται από το κέντρο του νεοελληνικού θεατρικού κάδρου, έχοντας όμως κερδίσει την εμβληματική αποτύπωση της ταυτότητάς του σε αυτό.<sup>19</sup>

Αδρομερώς, ως τότε το συγκεκριμένο φαινόμενο χαρακτηρίζεται από την παρουσία ενός δίπτυχου, που αφορά στον χώρο τόσο του θεάτρου ενηλίκων όσο και του θεάτρου για παιδιά και αναλύεται ως εξής: αφενός σε μία διαδοχή αδελφικών σχημάτων «παιδιών-θαυμάτων»· αφετέρου σε μία πλειάδα ατομικών φιγούρων «παιδιών-θαυμάτων», που προβλήθηκαν ως καλλιτεχνικές μονάδες.

Κάποιες κύριες περιπτώσεις αδελφικών σχημάτων που σημαδεύουν αδρά το πρώτο ήμισυ του 20<sup>ου</sup> αιώνα και απαρτίστηκαν από ηθοποιούς νοούμενους ή χαρακτηριζόμενους, λιγότερο ή περισσότερο δικαιολογημένα, ως «παιδιά-θαύματα» είναι οι ακόλουθες:<sup>20</sup> οι αδελφές Μαρίκα, Γιώτα και

<sup>15</sup> Σχετικά με την ανάπτυξη του συγκεκριμένου είδους στη μεσοπολεμική αθηναϊκή σκηνή, βλ. στο: Σειραγάκης (2009) 15, 62, 111-114 et passim.

<sup>16</sup> Μια από τις κύριες εκπροσώπους της αποτέλεσε η διάσημη Αμερικανίδα ηθοποιός, «παιδί-θαύμα» της μεγάλης οθόνης, Shirley Temple. Barbas (2004) χ. σ.

<sup>17</sup> Βλ. ενδεικτικά σχετικό άρθρο επικεντρωμένο στο συγκεκριμένο θέμα σε καλλιτεχνικό έντυπο της εποχής: Παπαδούκας (1944) 1-4.

<sup>18</sup> Για τα «παιδιά-θαύματα» του ελληνικού κινηματογράφου βλ. περαιτέρω στο: Κυριακός (2007).

<sup>19</sup> Αργότερα, «μοιραία» θα εξαπλωθεί και στον χώρο της ελληνικής τηλεόρασης.

<sup>20</sup> Η παράθεση όλων των παρακάτω περιπτώσεων παιδιών-ηθοποιών βασίζεται σε ποικίλες αναφορές που περιέχουν τον, προσηκόντως ή όχι, αποδιδόμενο χαρακτηρισμό του «παιδιού-θαύματος». Αυτές αφορούν κυρίως σε διάφορα, σύγχρονα ή/και υστερόχρονα της σταδιοδρομίας τους, δημοσιεύματα στον Τύπο αλλά και σχετικά αυτοβιογραφικά ή βιογραφικά έργα. Μια μαρτυρία εν είδει ευσύνοπτης παρουσίασης ορισμένων αδελφικών σχημάτων, που υπογραμμίζει την προβολή τους ως «παιδιών-θαυμάτων», ανήκει στον Αρτέμη Μάτσα. Μάτσας (1986) 254-263. Μια ανάλογη, περισσότερο επιγραμματική, αναφορά στη διαδοχή αδελφικών σχημάτων με «παιδιά-θαύματα» προκύπτει από ένα από αυτά, την ίδια την Άννα Καλουτά: Πρέκας (2006) 48. Σχετικές αναφορές περιλαμβάνονται

Νίκη Λάσκαρη («Τα Λασκαράκια»), οι αδελφές Νίνα και Φρόσω Κόκκου («Τα Κοκκάκια»), τα αδέρφια Μίμης Καντιώτης και Ολυμπία Καντιώτη («Τα Καντιωτάκια»), οι αδελφές Αννίτσα και Λέλα Σταματοπούλου («Τα Σταματοπουλάκια»), οι αδελφές Κατίνα και Μαρίκα Νέζερ («Τα Νεζεράκια»), οι αδελφές Σοφία και Κατίνα Βερώνη («Τα Βερωνάκια»), οι αδελφές Άννα και Μαρία Καλουτά («Τα Καλουτάκια»), οι αδελφές Σούλα και Ρίτα Δημητρίου («Τα Δημητράκια»), οι αδελφές Βάσω και Ζωζώ Σαπουντζάκη («Τα Σαπουντζάκια»), και τα αδέρφια Γιάννης Καλαντζόπουλος και Μίρκα Καλαντζοπούλου.<sup>21</sup>

Παράλληλα, κατά την εξεταζόμενη περίοδο, ορισμένες πιο χαρακτηριστικές περιπτώσεις μικρών ηθοποιών που προβλήθηκαν ως «παιδιά-θαύματα» μόνο σε ατομικό επίπεδο είναι οι εξής: στο μεν θέατρο ενηλίκων η Λουίζα Ποζέλλι και η Καλή Καλό· στο δε θέατρο για παιδιά ο Νίκος Πιλάβιος και η Λήδα Πρωτοφάλη.<sup>22</sup>

Η γενεσιουργία και η επικράτηση της συγκεκριμένης τάσης στο νεοελληνικό θεατρικό τοπίο οφείλεται στη συνολική συνισταμένη ποικίλων αλληλένδετων ιστορικών παραγόντων. Συνοπτικά, ορισμένοι γενεσιουργοί ...γενεσιουργοί παράγοντες του συγκεκριμένου φαινομένου είναι οι εξής:

α) *κοινωνικο-οικονομικοί*, που σχετίζονται κυρίως με την ανάγκη επέκτασης της παιδικής εργασίας στο θέατρο για βιοποριστικούς αλλά και εμπορικούς λόγους.<sup>23</sup>

β) *ψυχο-κοινωνικοί*, που συνδέονται με την αυξημένη ανάγκη του κόσμου για στροφή στην ψυχαγωγία, ως μια μορφή φυσικής αντίδρασης στην επικράτηση διάφορων έντονων, κρίσιμων ή και ζοφερών κοινωνικο-πολιτικών καταστάσεων που χαρακτηρίζουν γενικά το πρώτο ήμισυ του 20<sup>ου</sup> αιώνα (π.χ. Βαλκανικοί Πόλεμοι, Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος, Εθνικός Διχασμός, Μικρασιατική Καταστροφή, οξεία κυβερνητική αστάθεια, Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος, Κατοχή, Εμφύλιος Πόλεμος).<sup>24</sup> Η αναζήτηση ενός ζωντανού, ανώδυνου, χαριτωμένου και ευειδούς, καθώς και υποσχόμενου θεάματος βρήκε άμεσο αντίκρισμα στην

---

και σε ορισμένα μελέτηματα, που περιέχουν συνοπτικά διάφορα εργοβιογραφικά στοιχεία για όλες σχεδόν τις προαναφερόμενες περιπτώσεις, όπως στα: Έξαρχος (1995) 175-176· του ίδιου (1996) 233-234, 207-209, 178-179, 322-324, 64-65, 430-431, 389-390, 172-175, 118-120· του ίδιου (2009) 234-238, 227-229, 544-546, 546-547, 571-573.

<sup>21</sup> Η προβολή των παραπάνω ηθοποιών στο πλαίσιο αδελφικών σχημάτων συχνά δεν υπήρξε αποκλειστική, εφόσον μπορεί να παρατηρείται, κατά περίπτωση σύγχρονη ή ετερόχρονη, σκηνική δραστηριοποίησή τους ως «παιδιών-θαυμάτων» και σε ατομικό επίπεδο. Επισημαίνεται ότι η καλλιτεχνική παρουσία του τελευταίου αδελφικού ζευγαριού εκδηλώνεται λίγο μετά τα μέσα του 20ού αιώνα.

<sup>22</sup> Βλ. υποσημείωση 20.

<sup>23</sup> Βλ. ενδεικτικά στα: Νέζερ (χ.χ.) 135, 148· Πρέκας (2006) 401-402· Μάτσας (1986) 262-263· Λαζαρίδης (2001) 73, 78-80· Δελαπόρτας (2008) 35.

<sup>24</sup> Βλ. εκτενέστερα στο: Σβορώνος (1986) 115-153. Σχετικά με την τότε διάχυτη λατρευτική στροφή στη διασκέδαση, ειδικά κατά τον Μεσοπόλεμο, βλ. περαιτέρω στο: Σειραγάκης (2009) 27-33.

σκηνική παιδική παρουσία.

γ) *ιδεολογικοί*, που αφορούν στην επικράτηση στη νεοελληνική πολιτισμική σφαίρα διάφορων δυτικών κοινωνικών και παιδαγωγικών αντιλήψεων σε σχέση με την ιδιαίτερη νοηματοδότηση της παιδικής ηλικίας, με αποτέλεσμα την αυξημένη εστίαση σε αυτή.<sup>25</sup>

δ) *καλλιτεχνικοί*, που αναφέρονται στην κυριαρχία ορισμένων παραδοσιακών αλλά και πρωτοποριακών τάσεων στο ελληνικό θέατρο εκείνης της εποχής (λ.χ. οικογενειοκρατία σε σχέση με το επάγγελμα του/της ηθοποιού, αυξημένη παρουσίαση θεατρικών έργων με παιδικούς ρόλους, ανάπτυξη νέων θεατρικών ειδών, όπως του ελαφρού μουσικού θεάτρου<sup>26</sup> και του θεάτρου για παιδιά,<sup>27</sup> υιοθέτηση αντίστοιχων καλλιτεχνικών πρότυπων του τότε διεθνούς «σταρ-σύστεμ»), που ευνοούν ιδιαίτερα τη σκηνική προβολή του παιδιού.

Η οριοθέτηση της πολυσχιδούς και ιδιάζουσας ταυτότητας του/της ηθοποιού «παιδιού-θαύματος» συνεπάγεται ένα ευρύ φάσμα πολυπρισματικών αντανάκλασεων ετερότητας, μέσα από την αλληλεπίδραση διάφορων παρελκόμενων αντιθετικών δίπολων. Συγκεκριμένα, η ταυτότητα αυτή ορίζεται μέσα από τη λειτουργία των ιδιαίτερων σχέσεων που διέπουν τα εξής ετερόμορφα σχήματα, με σημείο αναφοράς τη σύνδεση του παιδιού με τη θεατρική λειτουργία: αφενός το δίπολο ηθοποιός «παιδί-θαύμα» ≠ *ενήλικας ηθοποιός*, ως μια μορφή εξωτερικής ετερότητας· αφετέρου τα δίπολα ηθοποιός «παιδί-θαύμα» ≠ *παιδί-ηθοποιός* και ηθοποιός «παιδί-θαύμα» χ ≠ *ηθοποιός «παιδί-θαύμα» ψ*, που αμφότερα θα λέγαμε ότι αντιπροσωπεύουν μια δισδιάστατη μορφή εσωτερικής ετερότητας.

### ***ΟΙ ΗΘΟΠΟΙΟΣ «ΠΑΙΔΙ-ΘΑΥΜΑ» ΩΣ ΦΟΡΕΑΣ ΕΞΩΤΕΡΙΚΗΣ ΕΤΕΡΟΤΗΤΑΣ***

Αναφορικά με το πρώτο διπολικό σκέλος που ορίζει μια εξωτερική ετερότητα, μια κεντρική ιδιαιτερότητα της επαγγελματικής ταυτότητας των ηθοποιών «παιδιών-θαυμάτων» σε σχέση με αυτή των ενήλικων συναδέλφων τους είναι η μειωμένη αυθυπαρξία της. Μια *ad hoc* συνθήκη ως προς τον καθορισμό της αφορά αντι στην μάλλον αναπόδραστη παρέμβαση και εκτεταμένη διαμεσολάβηση του γονικού περιβάλλοντος στην εκτύλιξη της πρώιμης επαγγελματικής δραστηριότητας των μικρών ταλαντούχων ηθοποιών. Ο πολύπλευρος παρεμβατικός και διαμεσολαβητικός ρόλος των γονιών, που θα λέγαμε ότι προσομοιάζει, σε μεγάλο βαθμό, με αυτόν του σύγχρονου μας καλλιτεχνικού «μάντζερ», συνεπάγεται την καθοριστική εμπλοκή τους στις ακόλουθες διαδικασίες, με συνήθως τον συνακόλουθο αποκλεισμό των μικρών καλλιτεχνών από αυτές: τη διαχείριση των υλικών απολαβών τους

<sup>25</sup> Cunningham (2005) *passim*.

<sup>26</sup> Σειραγάκης (2009) *passim*.

<sup>27</sup> Λαδογιάννη (2011) *passim*· Λεκκάκου (2006) *passim*.

που προέρχονται από την καλλιτεχνική απασχόλησή τους· τον ορισμό και τη διευθέτηση των επαγγελματικών συμφωνιών τους· την επιμέλεια, συχνά, της εξατομικευμένης σκηνικής παρουσίας τους· ή, ενίοτε, ακόμη και τη διαχείριση της δημόσιας εικόνας τους, καθώς και της καλλιτεχνικής δικτύωσής τους.<sup>28</sup>

Η ιδιομορφία, επίσης, της καλλιτεχνικής ταυτότητας των ηθοποιών «παιδιών-θαυμάτων» σε σχέση με αυτή των ενήλικων ηθοποιών απορρέει καταρχήν από τον αντιθετικό χαρακτήρα που διέπει τη δυναμική και την αύρα της σκηνικής παρουσίας τους. Η ετερογενής φύση της καλλιτεχνικής φυσιογνωμίας τους εκφράζεται βασικά μέσα από το εξής σύνθημα διττό σχήμα: την μεν αθωότητα και χαριτωμένη αφέλεια της δροσερής παρουσίας τους, που μεταφέρεται και σκηνικά, και το δε, ομολογουμένως, καλλιτεχνικό «δαιμόνιο» τους, με την έννοια, εν προκειμένω, περισσότερο του ζωηρού, θυελλώδους και ελυσσόμενου καλλιτεχνικού ταμπεραμέντου.<sup>29</sup> Επίσης, ο ιδιάζων χαρακτήρας της καλλιτεχνικής παρουσίας τους φαίνεται να έγκειται συμπληρωματικά στην πολυμορφία και την πληθωρικότητα του εξέχοντος καλλιτεχνικού ταλέντου της πλειοψηφίας αυτών, συνιστώντας μια συνθήκη που δεν απαντάται με την ίδια συχνότητα και αναλογία σε ενήλικες ηθοποιούς. Έτσι, η καλλιτεχνική χαρισματικότητά τους δεν εξαντλείται μονάχα στην επίδειξη των, κατά κοινή ομολογία, ξεχωριστών δεξιοτήτων τους στην υποκριτική, αλλά συνήθως επεκτείνεται και στην επιδεξιότητά τους στο τραγούδι, τον χορό ή ακόμα και τον χειρισμό μουσικών οργάνων.<sup>30</sup>

### *ΟΙ Ηθοποιός «παιδί-θαύμα» ως φορέας εσωτερικής ετερότητας*

Από μια άλλη οπτική γωνία, διαφαίνεται πως το σύνολο των παιδιών-ηθοποιών που δραστηριοποιούνται στο νεοελληνικό θέατρο κατά την εξεταζόμενη περίοδο εμφανίζει εσωτερικά μια ετερόκλητη σύνθεση. Απαρτίζεται και από παιδιά που δεν τους αποδόθηκε τελικά ο τίτλος του «παιδιού-θαύματος», σε φάση είτε ταυτόχρονη είτε ετερόχρονη σε σχέση με τη δράση τους. Η διάκριση μεταξύ των «παιδιών-θαυμάτων» και των

<sup>28</sup> Βλ. π.χ. στα: Νέζερ (χ.χ.) 23, 33-34, 49-50, 212-214· Δελαπόρτας (2006) 14-15, 18, 22, 47· του ίδιου (2008) *passim*.

<sup>29</sup> Ορισμένοι συναφείς χαρακτηρισμοί αποτυπώνουν εύγλωττα αυτή την αμφίρροπη τάση. Για παράδειγμα, οι αδελφές Σαπουντζάκη είχαν αποκληθεί «Τα Διαβολάκια της σκηνής». Δελαπόρτας (2006) 17. Τα «Λασκαράκια» είχαν χαρακτηριστεί ως «δαιμονισμένα». Μάτσας (1978) 235. Τα δε «Νεζεράκια» είχαν περιγραφεί ως «τ' αγγελοΐδια του παράδεισου, που χάλαγαν τον κόσμο κάθε βράδυ». Νέζερ (χ.χ.) 215.

<sup>30</sup> Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το αδελφικό ζεύγος Σαπουντζάκη. Αναφέρεται η πρόσθετη ενασχόλησή του με το τραγούδι, τον χορό, το πιάνο, την κιθάρα και το ακορντεόν. Δελαπόρτας (2006) 14, 18. Επίσης, η Καλή Καλό αναφέρει ότι είχε ασχοληθεί επιπλέον με το τραγούδι, το κλασικό μπαλέτο, τον χορό με κλακές και το πιάνο. Καλό (1998) 34, 55. Όπως μαρτυρεί η Μαρίκα Νέζερ, η ίδια είχε καταπιαστεί, από νωρίς, ακόμη με το τραγούδι και το πιάνο. Νέζερ (χ.χ.) 208-209. Οι αδελφές Λάσκαρη φέρονται να επιδίδονται συνάμα στο τραγούδι και τον χορό, όπως το ταγκό. Βλ. στο: Δεκούλου-Μελισσαροπούλου (1996) 231-232. Παρόμοιου τύπου παράπλευρες ενασχολήσεις συναντούμε και σε άλλες περιπτώσεις «παιδιών-θαυμάτων».



λοιπών παιδιών-ηθοποιών, παρόλο που δεν προκύπτει επαρκώς σαφής, φαίνεται να συνίσταται κυρίως στο είδος της αναγνώρισης της καλλιτεχνικής παρουσίας τους. Αυτή τείνει να ορίζεται με γνώμονα την εκτιμώμενη αξία των καλλιτεχνικών χαρισμάτων τους και το μέγεθος του εκτοπίσματος της εν γένει καλλιτεχνικής προσωπικότητάς τους, όπως μεταφράζονται σε επίπεδο επιτυχίας και φήμης, που στην πρώτη περίπτωση υπερέχουν. Υπό αυτό το πρίσμα, τα «παιδιά-θαύματα» διαφέρουν από τα αποκαλούμενα «θεατρινάκια», παρόλο που δεν αναιρείται ότι, συχνά, τα πρώτα μπορεί να αποτελούν εξέλιξη των τελευταίων. Ουσιαστικά, ως «θεατρινάκια» νοούνταν, απλά όσα παιδιά προέρχονταν από θεατρικές οικογένειες και απασχολήθηκαν στους κόλπους τους ως ηθοποιοί, καλύπτοντας κατά βάση την ανάγκη ενσάρκωσης παιδικών ρόλων. Εντούτοις, ο τίτλος του «παιδιού-θαύματος» τείνει να αποδίδεται σε παιδιά-ηθοποιούς, που, ανεξαρτήτως θεατρικής καταγωγής, κρίνεται επιπροσθέτως, εύλογα ή όχι, ότι διακρίνονται για την ιδιαίτερη καλλιτεχνική συμβολή τους, η οποία συνήθως δεν περιορίζεται, μόνο ή περισσότερο, στην ερμηνεία παιδικών ρόλων.<sup>31</sup> Επιπλέον, τα «παιδιά-θαύματα» συχνά αναπτύσσουν μια πιο συστηματική, ανεπισσώμενη και εκτεταμένη θεατρική δραστηριότητα, συμμετέχοντας σε διάφορα καλλιτεχνικά δίκτυα.

Διαφορετικές όψεις του/της ηθοποιού «παιδιού-θαύματος» προκύπτουν περαιτέρω από την αντιπαράβολή της παρουσίας του/της στο θέατρο ενηλίκων με εκείνη στο θέατρο για παιδιά. Η διχοτόμηση αυτών των χώρων, που εδράζεται κυρίως στην εστίασή τους σε ένα διαφορετικό από ηλικιακή άποψη κοινό, συνεπάγεται διαφορετικές συνδέσεις όσον αφορά στον καθεαυτό χαρακτήρα της θεατρικής λειτουργίας αλλά και στο καθεστώς της εκτέλεσής της από αυτά. Στην πρώτη περίπτωση η καλλιτεχνική ταυτότητα του/της ηθοποιού «παιδιού-θαύματος» παρουσιάζεται περισσότερο συνδεδεμένη με τη θεατρική καταγωγή του/της, λαμβάνοντας κυρίως ένα επαγγελματικό στίγμα. Στη δεύτερη περίπτωση η θεατρική εμπλοκή του/της,

<sup>31</sup> Ο Α. Μάτσας προσφέρει μια πολύ χρήσιμη περιεκτική περιγραφή των παιδιών που ονομάστηκαν «θεατρινάκια», που θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι ισοδυναμεί ως, έναν βαθμό, με μια βασική επεξήγηση του αντίστοιχου όρου. Επιπλέον, φαίνεται να προβαίνει, με έναν τρόπο, στη διάκρισή τους από τα «παιδιά-θαύματα», δίχως όμως να αποσαφηνίζει ακριβώς τη φύση της και περαιτέρω σε τι αυτή συνίσταται. Μάτσας (1986) 256. Παραπλήσια είναι και η μαρτυρία σχετικά πάλι με την ιστορική παρουσία τους, συνοδευόμενη από μια αδρή σκιαγράφησης της, που προέρχεται από τον Γιάννη Σιδέρη, με παρόμοιες νοηματικές αποχρώσεις με εκείνη του Α. Μάτσα. Σημειωτέον ότι ο Σιδέρης μοιάζει να χρησιμοποιεί εναλλακτικά τους όρους «θεατρινάκι» και «θεατρόπαιδο», αποδίδοντάς τους ουσιαστικά όμοιο περιεχόμενο και είναι πιθανόν η χρήση τους ως συνώνυμων να υπήρξε γενικευμένη. Πρβλ. τα: Σιδέρης (1960) 651-652· του ίδιου (1968) 1578. Κάποια διαφορά μεταξύ των όρων «θεατρινάκι» και «παιδί-θαύμα» διαφαίνεται π.χ. αν λάβει κανείς υπόψη του τον τρόπο χρήσης τους στον αυτοβιογραφικό λόγο της Μ. Νέζερ, που, όμως, υποδηλώνει ότι δεν είναι ακριβώς και αλληλοαναμειγμένοι. Πρβλ. το: Νέζερ (χ.χ.) 19, 211. Γενικά, οι όροι «θεατρινάκι» και «θεατρ(ιν)όπαιδο» μοιάζει να παραπέμπουν περισσότερο στον παράγοντα της θεατρικής καταγωγής, ενώ ο όρος «παιδί-θαύμα» φαίνεται να έχει ως εστιακό σημείο αναφοράς τον βαθμό εξέλιξης της καλλιτεχνικής πορείας.

που παρουσιάζεται πιο προστατευμένη, συνδέεται κυρίως με παιδαγωγικούς ή εξωοικογενειακούς καλλιτεχνικούς κύκλους, στο πλαίσιο της τότε σύμφυτης ανάπτυξης του παιδικού θεάτρου με τη σχολική και την κοσμική ερασιτεχνία.<sup>32</sup>

Διαφοροποιημένα είναι, επίσης, η εικόνα που προκύπτει ανάμεσα στα «παιδιά-θαύματα» που εκτίθενται ως καλλιτεχνικές μονάδες και σε εκείνα που αποτελούν μέλη αδελφικών θεατρικών σχημάτων. Η ένταξη για έκαστη από αυτές περίπτωση στη θεατρική λειτουργία συχνά συνεπάγεται, εκ των πραγμάτων, μια διαφορετική προσαρμογή της παρουσίας της σε σχέση με αυτή και ανάλογη αξιοποίησή της. Συνήθως η παρουσία των «παιδιών-θαυμάτων» που απαρτίζουν αδελφικά θεατρικά σχήματα σε σύγκριση με εκείνη όσων είναι εκτός αυτών, θεωρείται περισσότερο πρόσφορη σκηνικά ως προς την παρουσίαση σε ένα ενιαίο κάδρο προβολής, από την άποψη της διανομής ρόλων, είτε μίας ομοειδούς σχέσης (π.χ. Μαργαριτάρια, Μυλωνάδες, Μεγάλες Δυνάμεις,<sup>33</sup> Απαχάκια, Τσολιαδάκια,<sup>34</sup> Τα ναυτάκια, Κουραμπιέδες, Κρητικάκια<sup>35</sup>) είτε μίας ετεροειδούς αναλογίας, ή ακόμα και αντίθεσης, μεταξύ των μελών τους (π.χ. Κορόμηλο-Κεράσι,<sup>36</sup> Ρουμπίνι-Μπριλάντι,<sup>37</sup> Χιώται και Ανδριώται, Αμερικανίς και Γάλλος<sup>38</sup>).

Ένα ενδιαφέρον είδος ετερότητας διακρίνεται ακόμα και ανάμεσα σε «παιδιά-θαύματα» του ίδιου αδελφικού σχήματος, ειδικά στη συνηθέστερη περίπτωση που αυτό είναι δυαδικό. Αυτό επικεντρώνεται στην παρουσία συνήθως ενός λειτουργικού, αντιθετικού αλλά συνάμα αλληλοσυμπληρούμενου, δίπολου με βάση το φύλο και τα κοινωνικά στερεότυπα (ενεργητικός/αρσενικός πόλος ≠ παθητικός/θηλυκός πόλος). Τούτο σημαίνει ότι συχνά σημειώνεται η τάση να προκύψει ο καταμερισμός ενός αγορίστικου/αντρικού και ενός κοριτσιίστικου/γυναικείου ρόλου για το αδελφικό θεατρικό ντουέτο (π.χ. Φανταράκι-Δουλικό (Δούλα),<sup>39</sup> Ζακ-Κολέττα<sup>40</sup>), ανεξαρτήτως ταύτισης με την ...έμφυλη και βιολογική ταυτότητα των μελών του.

Παρακολουθούμε, τέλος, ότι και η πολιτισμική ταυτότητα του «παιδιού-θαύματος» εσωκλείει ένα ετερόνυμο ιδεολογικό φορτίο. Αυτό συνοψίζεται στη συνύπαρξη διαφορετικών όψεων που συνθέτουν τη δημόσια «εικόνα» του στην ευρύτερη πολιτισμική σφαίρα: αφενός ως καθεαυτού «παιδιού-θαύματος», δηλαδή ως αντικείμενου υπέρμετρης λατρείας και θαυμασμού και, αφετέρου, ως «παιδιού-θύματος», δηλαδή ως αντικείμενου εκμετάλλευσης και, συχνά, ταυτόχρονης λύπησης.<sup>41</sup>

Εν κατακλείδι ο θυρεός της συλλογικής καλλιτεχνικής,

<sup>32</sup> Βλ. περαιτέρω στα: Λαδογιάννη (2011) *passim*; Λεκκάκου (2006) *passim*.

<sup>33</sup> Μωραϊτίνης και Ξανθόπουλος (1915) 3-4.

<sup>34</sup> Βρανά (1985) 18.

<sup>35</sup> Δεκούλου-Μελισσαροπούλου (1996) 230-232, 252

<sup>36</sup> Έξαρχος (1996) 207-208.

<sup>37</sup> Βρανά (1985) 188.

<sup>38</sup> Δεκούλου-Μελισσαροπούλου (1996) 230-232, 252.

<sup>39</sup> Δραγάτσης & Αττίκ (1926) 6.

<sup>40</sup> Bataille (1925-1926) 3.

<sup>41</sup> Βλ. ενδεικτικά στο: Παπαδούκας (1944) 1-4.



επαγγελματικής και γενικά πολιτισμικής ταυτότητας του/της ηθοποιού «παιδιού-θαύματος» κατά την εξελικτική πορεία της μορφοποίησής της στη νεοελληνική σκηνή διαμορφώνεται μέσα από ένα αμάλγαμα στοιχείων που αντιπροσωπεύουν μια ιδιαίζουσα και πολυδιάστατη μορφή ετερότητας. Η πεμπτουσία της, που έγκειται στο παράδοξο της αντιφατικότητας που εκφράζει ο δημιουργικός συνδυασμός ετερόκλητων, παραδοσιακών και νεωτερικών, στοιχείων, φαίνεται να εναρμονίστηκε, εν τη γενέσει της ακόμα, με το όραμα για την αποκάλυψη ενός συλλογικού «θαύματος» στη νεοελληνική σκηνή στο πλαίσιο μιας γενικότερης προσπάθειας για πολιτισμική αναγέννηση.

### Βιβλιογραφία

- Βρανά, Σπ. (1985): *Επιθεώρηση...Καψούρα μου!*, Αθήνα.
- Barbas, S. (2004): «Temple, Shirley (b. 1928)», στον τόμο: *Encyclopedia of children and childhood in history and society*, επιμ.: P. S. Fass, New York. *Internet FAQ Archives* [www.faqs.org/childhood/So-Th/Temple-Shirley-b-1928.html](http://www.faqs.org/childhood/So-Th/Temple-Shirley-b-1928.html) [6/2/2018].
- Bataille, H: *Η Στοργή, Πρόγραμμα παράστασης*, Θέατρο Μαρίκας Κοτοπούλη, 1925-1926, 1-12.
- Berman, K. B. (2009): «Drama», στον τόμο: *Encyclopedia of giftedness, creativity and talent*, επιμ.: B. Kerr, Los Angeles-London, 258-260.
- Burwick, F. (2011): *Playing to the crowd: London popular theatre, 1780-1830*, New York.
- Callahan, C. M. (2009): «Giftedness, Definition», στον τόμο: *Encyclopedia of giftedness, creativity and talent*, επιμ.: B. Kerr, Los Angeles-London, 386-390.
- Cunningham, H. (2005): *Children and childhood in western society since 1500* (2η έκδ), Harlow.
- Δεκούλου-Μελισσαροπούλου, Αικ. (1996): *Η θεατρική κίνηση στον Πύργο της Ηλείας (1860-1944) με μια συμπληρωματική επισκόπηση της θεατρικής κίνησης στις περιφερειακές κωμοπόλεις της Ηλείας (1860-1941)*, Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα.
- Δελαπόρτας, Μ. (2006): *Μια ζωή...Ζωζώ*, Αθήνα.
- Δελαπόρτας, Μ. (2008): *Άννα Καλουτά. «Η Κυρία Επιθεώρηση»*, Αθήνα.
- Δραγάση, Αιμ. και Αττίκ (ψευδώνυμο του Κλέωνα Τριανταφυλλίδη): *Παρί-Psi-*

- ri, Πρόγραμμα παράστασης, «Θέατρο Κεντρικόν», καλοκαίρι 1920, 1-20.
- Έξαρχος, Θ. (1995): *Έλληνες ηθοποιοί - «Αναζητώντας τις ρίζες»: Από τα τέλη του 18ου αιώνα μέχρι το 1899* (τ. Α'), Αθήνα-Γιάννινα.
- Έξαρχος, Θ. (1996): *Έλληνες ηθοποιοί - «Αναζητώντας τις ρίζες»: Έτος γέννησης από 1900 μέχρι 1925* (τ. Β'), Αθήνα-Γιάννινα.
- Έξαρχος, Θ. (2009): *Έλληνες ηθοποιοί: έτος γέννησης από 1941 μέχρι 1950* (τ. Α' - Β'), Αθήνα.
- Feldman, D. H. (1993): «Child prodigies: A distinctive form of giftedness», *Gifted Child Quarterly* 37, 188-193.
- Καλό, Κ. (1998): *Όσα δεν πήρε ο άνεμος. Η αυτοβιογραφία μιας θεατρίνας*, Αθήνα.
- Κυριακός, Κ. (2007): «Τα “παιδιά-θαύματα” στην ελληνική κινηματογραφία: ορισμένες υποθέσεις εργασίας», στον τόμο: *Τα παιδιά-θαύματα του ελληνικού κινηματογράφου. Δύο όψεις του φαινομένου*, 10ο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου Ολυμπίας για Παιδιά και Νέους, 9-31.
- Kahan, J. (2010): *Bettymania and the birth of celebrity culture*, Bethlehem.
- Kay, S. I. και Carroll, K. L. (2009): «Artistic ability», στον τόμο: *Encyclopedia of giftedness, creativity and talent*, επιμ.: B. Kerr, Los Angeles-London, 50-51.
- Klein, J. (2012): «Without distinction of age: the pivotal roles of child actors and their spectators in nineteenth century theatre», *The Lion and the Unicorn* 36, 117-135.
- Λαδογιάννη, Γ. (2011): *Το παιδικό θέατρο στην Ελλάδα. Ιστορία και κείμενα*, 2η έκδ.), Αθήνα.
- Λαζαρίδης, Γ. (2001): *Άννα - Μαρία Καλουτά: από το θρίλερ στο θρύλο...* (2η έκδ.), Αθήνα.
- Λεκκάκου, Ι. (2006): *Το ελληνικό θέατρο για παιδιά: από τα πρώτα βήματα ως την καθιέρωση (1896-1972)*, Διδακτορική Διατριβή Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα.
- Μάτσας, Α. Π. (1978): *Μεγάλες θεατρικές οικογένειες* (1η έκδ.), Αθήνα.
- Μάτσας, Α. (1986): *Θεατρικές μνήμες*, Αθήνα.
- Μωραϊτίνη, και Ξανθόπουλου, Τ.: *Το Πανόραμα του 1915, Πρόγραμμα παράστασης, Θέατρο Κυβέλης, καλοκαίρι 1915*, 1-4.

- Mangan, J. (2004): «Child prodigies», στον τόμο: *Encyclopedia of children and childhood in history and society*, επιμ.: P. S. Fass, New York. *Internet FAQ Archives* [www.faqs.org/childhood/Bo-Ch/Child-Prodigies.html](http://www.faqs.org/childhood/Bo-Ch/Child-Prodigies.html) [19/9/2015].
- Molerock, M. J. και Feldman, D. H. (1999): «Prodigies», στον τόμο: *Encyclopedia of creativity* (1η έκδ.), επιμ.: M. A. Runco και S. R. Pritzker, San Diego, 449-456.
- Νέζερ, Μ. (χ. χ.): Δ. Λεβιθόπουλος και Μ. Τραϊφόρος (επιμ): *Θυμάμαι...*, Αθήνα.
- Παπαδούκας, Π. (1944, 15 Απριλίου): «Ενσταντανέ του θεάτρου: Τα παιδιά-θαύματα», *Καλλιτεχνικός Κόσμος* 17, 1-4.
- Πρέκας, Α. (2006): *Σαν παλιό σινεμά ... Οι «γνωστοί μας άγνωστοί» ηθοποιοί, ιστορίες από την πορεία τους στη ζωή, την τέχνη, καθώς και χίλιες σπάνιες φωτογραφίες*, Αθήνα.
- Σβορώνος, Γ. Ν. (1986): *Επισκόπηση της νεοελληνικής ιστορίας* (μετ. Αικ. Ασδραχά), Αθήνα.
- Σειραγάκης, Μ. (2009): *Το ελαφρό μουσικό θέατρο στη μεσοπολεμική Αθήνα* (τ. Α'), Αθήνα.
- Σιδέρης, Γ. (1960, 15 Μαΐου): «Αγώνες για μία γνήσια θεατρική τέχνη: Θωμάς Οικονόμου (1900-1927)», *Νέα Εστία* 789, 651-657.
- Σιδέρης, Γ. (1968, 1 Δεκεμβρίου): «Το δεκαπενθήμερο: Τα γεγονότα και τα ζητήματα. Χριστίνα Καλογερίκου», *Νέα Εστία* 994, 1577-1580.
- Schroth, S. T. και Helfer, J. A. (2009): «Prodigies», στον τόμο: *Encyclopedia of giftedness, creativity and talent*, επιμ.: B. Kerr, Los Angeles-London, 707-710.
- Shavinina, L. V. (2010): «What does research on child prodigies tell us about talent development and expertise acquisition?», *Talent Development and Excellence* 1 ( τ. 2ος), 29-49.
- Tannenbaum, A. (2000): «A history of giftedness in school and society», στον τόμο: *International handbook of giftedness and talent* (2η έκδ.), επιμ.: K. A. Heller et al., Oxford, 23-53.

### Αρχεία

- Αρχείο Περιοδικών Εθνικού Κέντρου Βιβλίου (ΕΚΕΒΙ)  
Εθνικό Αρχείο Διδακτορικών Διατριβών (ΕΑΑΔ)  
Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο (Ε.Λ.Ι.Α)



Ο Ανδρέας Σ. Δε Κάστρο στην Αθήνα  
(Οκτώβριος 1881-Μάιος 1883): Κόμης ή παρίας;

Andreas S. De Castro in Athens  
(October 1881 - May 1883): A Count or a Pariah?

**Κώστας Καρασαββίδης**

Υποψήφιος διδάκτωρ  
Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών  
Τμήμα Θεατρικών Σπουδών

**Kostas Karasavvidis**

PhD Candidate,  
National and Kapodistrian University of Athens  
Faculty of Theatre Studies,

e-mail: kkarasav@yahoo.gr



### **Abstract:**

Corfu-born Andreas S. De Castro is a rather peculiar case of minor playwright and actor of the 19<sup>th</sup> century. History has not been kind to his memory, though he led an interesting, if somewhat controversial, career. During his stay in Athens (1881-1883), his idiosyncratic ideas and self-proclaimed status as a count appear to have put him in the social margin. This paper aims at presenting the existing research before focusing on Andreas S. De Castro's largely unresearched presence in Athens (including the promotion of his works, performances, translations, announcements of forthcoming plays, publication of articles and his own newspaper), in an effort to complete the jigsaw of his life and career. More specifically, the paper will analyze the reception of his persona and his play *Catherine the Martyr and her jealous husband* in the daily life and culture of 1880 (satirical dialogues ridiculing his work, advertisements, his celebrity status, explanation of allusions to his plays, etc.); the different versions of the play after its first publication will also be presented for the first time, and an effort will be made to associate the altered versions with the actual facts of his sojourn in Athens.

**Λέξεις-κλειδιά:** Ανδρέας Σ. Δε Κάστρο, σατιρικός Τύπος, κοινωνικό περιθώριο, *Μάρτυς Αικατερόνη*

**Keywords:** Andreas S. De Castro, satirical newspapers, social margin, *Catherine the Martyr*

Η σχετική με τον Κόμη Ανδρέα Σ. Δε Κάστρο βιβλιογραφία είναι ελάχιστη<sup>1</sup> και ο ελάχιστων αυτός θεατρικός συγγραφέας και ηθοποιός, που έδρασε κυρίως στο β' μισό του 19<sup>ου</sup> αιώνα, είναι σήμερα σχεδόν λησμονημένος.<sup>2</sup> Ωστόσο, παρατηρείται ένα παράδοξο φαινόμενο: στον αθηναϊκό σατιρικό Τύπο των ετών 1881-1883, κατά την επίσκεψη δηλαδή του Δε Κάστρο στην ελληνική πρωτεύουσα, οι συντάκτες ασχολούνται συνεχώς μαζί του, πρακτική που εξακολούθησε ακόμη και αρκετά χρόνια μετά την αναχώρησή του από την Αθήνα. Γιατί ο άγνωστος σήμερα Δε Κάστρο και το θεατρικό του έργο έγινε στόχος των σατιρικών εντύπων; Γιατί αυτά ασχολήθηκαν τόσο πολύ με κάποιον που μόλις ήρθε στην Αθήνα και που το μοναδικό του μέχρι εκείνη τη στιγμή θεατρικό έργο, έχοντας ως τόπο έκδοσης τη Σμύρνη, ήταν τελείως άγνωστο στο αθηναϊκό κοινό, καθώς οι Αθηναίοι δεν το είχαν διαβάσει, αλλά ούτε και το είχαν παρακολουθήσει ακόμα στη σκηνή;

Ο Ανδρέας Σαλβατέρ<sup>3</sup> Δε Κάστρο γεννήθηκε γύρω στα 1840<sup>4</sup> στην Κέρκυρα.<sup>5</sup> Ελάχιστες μονάχα και γενικόλογες πληροφορίες διαθέτουμε προς το παρόν για την καταγωγή και για τα πρώτα 40 χρόνια της ζωής του.<sup>6</sup> Περισσότερα στοιχεία της ζωής και της δράσης του μπορούμε να εντοπίσουμε κυρίως μετά το 1880. Παρά το ισπανικής προέλευσης όνομά του, ο ίδιος ήταν εξελληνισμένος. Μιλούσε και έγραφε στα ελληνικά, είχε ελληνική συνείδηση και αυτοπροσδιοριζόταν ως Κερκυραίος και Χριστιανός Ορθόδοξος.<sup>7</sup> Για περίπου έναν χρόνο πριν καταφθάσει στην Αθήνα, το 1881, (εικ.1), έζησε στη Σμύρνη,<sup>8</sup> όπου εξέδωσε και το πρώτο του θεατρικό έργο με τον τίτλο η *Μάρτυς Αικατερίνη και ο ζηλότυπος σύζυγός της, δράμα πρωτότυπον, φανταστικοτραγικόν, λίαν διδακτικόν εις πράξεις πέντε* [φράγκα πέντε] (1881). Από τον Οκτώβριο του 1881 έως τον Μάιο του 1883, παρέμεινε στην ελληνική πρωτεύουσα. Στη συνέχεια, περιόδευσε δίνοντας παραστάσεις στην Πάτρα

<sup>1</sup> βλ. Ταγκόπουλος (1956) 37-38· Σταματοπούλου-Βασιλάκου (2009) 271-274· Σταματοπούλου-Βασιλάκου (2011) 180-181. Αναφορά γίνεται επίσης στο: Καιροφύλας 1983 135· Πατέρας (1999).

<sup>2</sup> Δεν αναφέρεται σε καμία Ιστορία του Νεοελληνικού Θεάτρου.

<sup>3</sup> Δε Κάστρο (1948) 5.

<sup>4</sup> Όταν καταφτάνει στην Αθήνα το 1881 φαίνεται πως ήταν περίπου 40 ετών. Στον σατιρικό *Ραμπαγά* διαβάζουμε τους ακόλουθους στίχους: «Σαράντα χρόνια από μικρός, Δε Κάστρο μελετούσες» και «Εβόσκει μέσα σου φωτιά, χρόνια σωστά σαράντα» βλ. «Ο Ραμπαγάς εν Σμύρνη», *Ραμπαγάς*, αρ. 324, 8-11-1881. Σε άλλο δημοσίευμα χαρακτηρίζεται ως μεσήλικας βλ. Τενεκές, «Κόμης Ανδρέας Δε Κάστρο», *Μη Χάεσαι*, αρ. 206, 18-10-1881.

<sup>5</sup> Ο ίδιος αυτοπροσδιορίζεται ως Κερκυραίος, πληροφορία που αναπαράγεται σταθερά και από τον Τύπο.

<sup>6</sup> «Περιηγηθείς όλα τα μνημεία εν γένει των Παρισίων και της Πίζης της Ιταλίας, επεσκέφθην και τα Πανεπιστήμια αυτών [...]» βλ. *Η Λάμψις*, αρ. 1, 7/8/9-12-1881.

<sup>7</sup> Η πληροφορία συνάγεται από το γεγονός ότι ο γιος του αυτοπροσδιορίζεται ως Έλληνας Ορθόδοξος βλ. Δε Κάστρο (1948) 19.

<sup>8</sup> «Φιλόξενοι Σμυρναίοι. Δεν αλησμονώ και την ωραία Σμύρνην ότι επί ένα έτος φιλοξενούμην ως εκφράζω δε και δημοσίως την ευγνωμοσύνην μου επί τη περιποιήσει ην μοι έκαμον εις άπαντας τους κατοίκους αυτής» βλ. *Η Λάμψις*, αρ. 1, 7/8/9-12-1881.



και τον Πύργο<sup>9</sup> προτού αναχωρήσει για την Τεργέστη. Στην Τεργέστη, τον επόμενο χρόνο (1884), εξέδωσε το δεύτερο θεατρικό του έργο με τον τίτλο το Πεπρωμένο. Από την Τεργέστη πιθανότατα επισκέφθηκε τη Βιέννη,<sup>10</sup> τη Βενετία,<sup>11</sup> το Μιλάνο, τη Μασσαλία<sup>12</sup> και το Παρίσι.<sup>13</sup> Μετά τη Μασσαλία, τον εντοπίζουμε στην Κωνσταντινούπολη, καθώς τουλάχιστον από τις 21-7-1885 ο Δε Κάστρο βρίσκεται εκεί.<sup>14</sup> Από το 1885 και για τα επόμενα 10 χρόνια, φαίνεται πως είχε ως βάση του την Κωνσταντινούπολη,<sup>15</sup> περιοδεύοντας στη Σμύρνη και στη Ρουμανία. Το 1891 εξέδωσε στη Σμύρνη το κωμειδύλλιό του η *Πονηρά γνή* (1891). Το 1893 εξέδωσε στο Βουκουρέστι το *Πεπρωμένο* στη γαλλική γλώσσα.<sup>16</sup> Το 1895, κατά τη διάρκεια περιοδείας του στο Βουκουρέστι, γνώρισε τη Βαρόνη Αϊντα Αλόης Βαλιγκάτς και την παντρεύτηκε.<sup>17</sup> Σύντομα γεννήθηκε, στην Οδησό, ο γιος τους και βαφτίστηκε εκεί, στην Ορθόδοξη Εκκλησία της Αγίας Τριάδος, με ανάδοχο τον τότε

<sup>9</sup> Το τοπικό του στίγμα στην Πελοπόννησο πιστοποιείται από τον Τύπο βλ. «Πολιτικόν δελτίον», *Ασμοδαίος*, αρ. 225, 5-6-1883. Για την Πάτρα βλ. «Διάφορα», *Επί τα πρόσω* (Πάτρα), αρ. 33, 1-6-1883· «Ειδήσεις», *Νέα εφημερίς*, αρ. 152, 5-6-1883. Για τον Πύργο βλ. «Χρονικά», *Μη Χάνεσαι*, αρ. 503, 17-6-1883. Αναφορά στις παραστάσεις που έδωσε στις δύο πόλεις γίνεται και σε μεταγενέστερα δημοσιεύματα βλ. «Διάφορα κοινωνικά», *Νέα εφημερίς*, αρ. 259, 15-9-1884· «Πιφ-Παφ», *Ραμπαγάς*, αρ. 607, 16-9-1884.

<sup>10</sup> Τα δημοσιεύματα, αν και ανεκδοτολογικά/σατιρικά (περί αναζήτησης νύφης και περί τον απλοϊκού του χαρακτήρα), πρέπει ωστόσο να ανταποκρίνονται σε μια πραγματική επίσκεψη του Δε Κάστρο στη Βιέννη βλ. «Ανεμομαζώματα», *Ασμοδαίος*, αρ. 263, 26-2-1884· «Διαβολοσκορπίσματα», *Ασμοδαίος*, αρ. 282, 8-7-1884.

<sup>11</sup> Αντίτυπο του *Πεπρωμένου* υπάρχει στην Μαρκιανή βιβλιοθήκη της Βενετίας βλ. Βέφη, προσθήκες υπό έκδοση στο Ελληνική βιβλιογραφία του 19ου αιώνα των Φίλιππου Ηλιού-Πόπη Πολέμη [http://www.benaki.gr/bibliology/search\\_simple.asp](http://www.benaki.gr/bibliology/search_simple.asp) [20-12-2017] και τον κατάλογο της Μαρκιανής βιβλιοθήκης <http://polovea.sebina.it/SebinaOprac/.do?KAS=true&locale=ENG#9> [20-12-2017]. Το αντίτυπο πιθανότατα το κατέθεσε ο ίδιος ο Δε Κάστρο, πρακτική που εφάρμοσε τόσο στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος (1881), όσο και στην Bibliothèque Nationale του Παρισιού (1884).

<sup>12</sup> «Διάφορα κοινωνικά», *Νέα εφημερίς*, αρ. 259, 15-9-1884· «Πιφ-Παφ», *Ραμπαγάς*, αρ. 607, 16-9-1884· Souris, «Αφίζεις», *Ασμοδαίος*, αρ. 292, 16-9-1884.

<sup>13</sup> Στην τελευταία σελίδα της έκδοσης του *Πεπρωμένου* (1914) ο Δε Κάστρο παραθέτει αντίγραφο της επιστολής του L. Delisle, διευθυντή της Bibliothèque Nationale, προς αυτόν με ημερομηνία 13-10-1884. Με την επιστολή αυτή ο Delisle τον ευχαριστεί για το αντίτυπο του *Πεπρωμένου* (1884) που προσκόμισε στην βιβλιοθήκη. Το αντίτυπο αυτό δεν εντοπίστηκε στους καταλόγους της βιβλιοθήκης και δεν κατέστη δυνατό να εξακριβωθεί η γνησιότητα του εγγράφου, καθώς στη βιβλιοθήκη διατηρείται αρχείο μονάχα της εισερχόμενης αλληλογραφίας. Ωστόσο, πιθανότατα πρόκειται για αντίγραφο αυθεντικής επιστολής και το ελληνικό βιβλίο πιθανότατα χάθηκε στο πέρασμα των χρόνων.

<sup>14</sup> βλ. σκίτσο στο: *Ασμοδαίος*, αρ. 337, 21-7-1885.

<sup>15</sup> Το 1886 βρίσκεται στην Κωνσταντινούπολη, ενώ το 1888 δίνεται παράσταση του *Πεπρωμένου* από τον θίασο Αντωνίου Τασσόγλου στην Κωνσταντινούπολη και την ίδια χρονιά θα παίζει ο ίδιος την *Μάρτυρα Αικατερίνη* στη Σμύρνη. Το 1895 δίνεται η παράσταση της *Πονηράς γνής* από τον θίασο Αικατερίνης Βερώνη στην Κωνσταντινούπολη με πρωταγωνιστή τον ίδιο βλ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου (2009) 273-274.

<sup>16</sup> Le destin. Drame philosophique, original, moral et instructif. En cinq actes, par André S. de Castro. Représenté à Constantinople, au Théâtre Municipal et en Italie. Bucarest (Impr. de l'Independance Roumaine), 1893. (19 x 14), 59 p., 2f. (176189) βλ. <http://www.biblacad.ro/bnr/brmautori.php?aut=d&page=220&limit=20> [20-12-2017]

<sup>17</sup> Δε Κάστρο (1948) 5.

δήμαρχο της πόλης Γρηγόριο Μαρασλή, παίρνοντας το όνομα Κρίνος.<sup>18</sup> Στις 15-8-1896 η οικογένεια Δε Κάστρο επέστρεψε στην Κωνσταντινούπολη, στο πλαίσιο της περιοδείας του μελοδραματικού θιάσου Μπράκα.<sup>19</sup> Η περιοδεία όμως δεν καρποφόρησε, καθώς μία εβδομάδα αργότερα ξέσπασαν ταραχές ανάμεσα στους Τούρκους και τους Αρμένιους, και η οικογένεια αναγκάστηκε να καταφύγει στην Αλεξάνδρεια, όπου ο Δε Κάστρο είχε ήδη πολλούς γνωστούς και φίλους λόγω των επανειλημμένων του επισκέψεων στην πόλη<sup>20</sup> (πιθανότατα ήδη πριν το 1880). Από τις 31-8-1896<sup>21</sup> που έφτασε οικογενειακώς στην Αλεξάνδρεια, εγκαταστάθηκε μόνιμα.<sup>22</sup> Το επόμενο έτος εξέδωσε εκεί το κωμειδύλλιο ο *Περίδοξος γαμπρός* (1897)<sup>23</sup> (εικ.2), ενώ αρκετά χρόνια αργότερα εξέδωσε ξανά και το *Πεπρωμένο* (1914) (εικ.3). Κατά την παραμονή του στην Αλεξάνδρεια, ο Δε Κάστρο αναμείχθηκε ενεργά στο θεατρικό γίγνεσθαι είτε ως θεατρικός επιχειρηματίας<sup>24</sup> είτε ως θεατρικός συγγραφέας.<sup>25</sup> Απέκτησε δικό του σπίτι<sup>26</sup> και έζησε τουλάχιστον έως το 1914.<sup>27</sup>

### *Ο Δε Κάστρο στην Αθήνα (1881-1883)*

Ο Ανδρέας Σ. Δε Κάστρο καταφτάνει από την Σμύρνη στην Αθήνα στις 12-10-1881.<sup>28</sup> Από τις πρώτες του ενέργειες στην ελληνική πρωτεύουσα είναι να αποστείλει στην Εθνική Βιβλιοθήκη τέσσερα αντίτυπα<sup>29</sup> του έργου του. Για την κίνησή του αυτή δέχεται τις ευχαριστίες του έφορου της βιβλιοθήκης.<sup>30</sup> Παράλληλα στέλνει προς δημοσίευση ένα άρθρο του στη Στοά. Οι περιέργες απόψεις που διατυπώνει σε αυτό, όπως ότι η γη είναι επίπεδη και ότι τα βουνά της σελήνης δημιουργούν την έκλειψη ηλίου, σύντομα τον φέρνουν σε αντιπαράθεση με έναν εμπειρικό γεωγράφο της εποχής, τον Μπαστίνα.<sup>31</sup>

<sup>18</sup> ό.π.

<sup>19</sup> Ο Ανδρέας Δε Κάστρο ήταν μέτοχος στην επιχείρηση αυτή βλ. ό.π.

<sup>20</sup> Δε Κάστρο (1948) 6.

<sup>21</sup> «Την επομένη της εν Αλεξανδρεία αφίξεώς μας, 1ην Σεπτεμβρίου 1896, [...]» βλ. ό.π.

<sup>22</sup> «[...] μόνιμως ενεκατεστάθησαν και οι γονείς μου [...]» βλ. Δε Κάστρο (1948) 8.

<sup>23</sup> Πρόκειται για το έργο η *Πονηρά γνή* (1891) με άλλο τίτλο βλ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου (2011) 181.

<sup>24</sup> Δε Κάστρο (1948) 7-8.

<sup>25</sup> Δε Κάστρο (1948) 9.

<sup>26</sup> Δε Κάστρο (1948) 11-12.

<sup>27</sup> Το 1914 ο Δε Κάστρο εκδίδει στην Αλεξάνδρεια το *Πεπρωμένο* και από την φωτογραφία του ηλικιωμένου πια συγγραφέα στην έκδοση συνάγουμε πως ακόμη βρισκόταν στη ζωή.

<sup>28</sup> «Διάφορα», *Τηλέγραφος*, αρ. 1843, 12-10-1881· «Διάφορα», *Παλιγγενεσία*, αρ. 5179, 12-10-1881· «Διάφορα», *Νέαι ιδέαι*, αρ. 1058, 13-10-1881. Στα πρώτα δύο δημοσιεύματα αναφέρεται ως ευπατρίδης, ενώ στο τρίτο ως κόμης.

<sup>29</sup> Ο Δε Κάστρο ερχόμενος στην Αθήνα φέρνει μαζί του αντίτυπα της έκδοσης της Σμύρνης. Πωλούνταν στο βιβλιοπωλείο του Κατσιόπουλου βλ. «Γνωστοποιήσις», *Η Λάμψις*, αρ. 1, 7/8/9-12-1881.

<sup>30</sup> «Ειδήσεις», *Λαός*, αρ. 1487, 28-10-1881· *Η Λάμψις*, αρ. 1, 7/8/9-12-1881· ευχαριστήρια επιστολή του εφόρου της εθνικής βιβλιοθήκης Χ. Δ. Μελετόπουλου με ημερομηνία 27-10-1881 στην έκδοση του *Πεπρωμένου* (1884).

<sup>31</sup> «Ανεμομαζώματα», *Ασμοδαίος*, αρ. 146, 29-11-1881. Ο Μπαστίνας του απαντάει μέσω

Λίγο αργότερα (τον Δεκέμβριο του 1881), εκδίδει μια εφημερίδα με τον τίτλο η *Λάμψις* (εικ.4), που προς το παρόν έχει εντοπιστεί ένα μόνο φύλλο της.<sup>32</sup> Σε αυτήν επαναλαμβάνει τις απόψεις του για τη γη<sup>33</sup> και επιπλέον διατυπώνει ακόμη πιο περιέργες απόψεις περί σεισμών,<sup>34</sup> δίνοντας αφορμή για νέες αντιπαραθέσεις.<sup>35</sup> Συγχρόνως οι λεξιπλαστικές του τάσεις (για να περιγράψει τα έργα του χρησιμοποιεί λέξεις όπως: φανταστικοτραγική, φανταστικοκωμωδοπολιτικογελοσαυροσαϊτική κ.λπ.) εμπνέουν τους συντάκτες των εφημερίδων.<sup>36</sup> Ήδη από τον Δεκέμβριο του 1881 φαίνεται πως ήθελε να παρουσιάσει σκηνικά το έργο του.<sup>37</sup> Ωστόσο, η πρώτη παράστασή του θα δοθεί στις 29-1-1882 στο Θέατρο Αθηνών από τον ιταλικό θίασο που βρισκόταν στην Αθήνα, σε μετάφραση του ίδιου του συγγραφέα.<sup>38</sup> Στις αρχές του καλοκαιριού κοινοποιεί την πρόθεσή του να παραστήσει ο ίδιος όλα τα πρόσωπα του έργου του σε μια παράσταση με τη μορφή μονολόγου.<sup>39</sup> Η παράσταση θα δοθεί τελικά, στις 12-9-1882 στο Θέατρο του Φαλήρου.<sup>40</sup> Παρά την αρνητική πρόσληψη της παράστασης, ο Δε Κάστρο φαίνεται πως

---

του Τύπου χαρακτηρίζοντάς τον αγεωγράφητο (βλ. Μπαστίνος [sic] Ξηροχωρίτης, «Πρός τό Πανελλήνιον», *Αριστοφάνης*, αρ. 97, 5-12-1881) και αγράμματο (βλ. Μπαστίνος [sic] Ξηροχωρίτης, «Κύριε Αριστοφάνη», *Αριστοφάνης*, αρ. 21, 6-3-1882), αλλά ο Δε Κάστρο αρνείται να του απαντήσει (βλ. *Αριστοφάνης*, αρ. 23, 11-3-1882). Για τις απόψεις του αυτές ο Δε Κάστρο χαρακτηρίζεται τρελός (βλ. «Δίκη Μενελάου Νεγρεπόντη – Τα της δίκης», *Μη Χάνεσαι*, αρ. 268, 15-3-1882), αλλά την ίδια αντιμετώπιση είχε και ο Μπαστίνος (βλ. «Διάφορα», *Σφαίρα* (Πειραιά), αρ. 634, 18-8-1882). Η διαμάχη αποτυπώθηκε και σε γελοιογραφίες βλ. *Ασμοδαίος*, αρ. 147, 6-12-1881.

<sup>32</sup> «Φρου-Φρου», *Μη Χάνεσαι*, αρ. 228, 6-12-1881· «Διάφορα», *Τηλέγραφος*, αρ. 1900, 8-12-1881· *Η Λάμψις*, αρ. 1, 7/8/9-12-1881.

<sup>33</sup> *Η Λάμψις*, αρ. 1, 7/8/9-12-1881.

<sup>34</sup> «Φρου-Φρου», *Μη Χάνεσαι*, αρ. 228, 6-12-1881· *Η Λάμψις*, αριθ. 1, 7/8/9-12-1881.

<sup>35</sup> «Φρου-Φρου», *Μη Χάνεσαι*, αρ. 229, 9-12-1881· «Πιφ-Παφ», *Ραμπαγάς*, αρ. 333, 10-12-1881.

<sup>36</sup> Για παράδειγμα η λέξη αλβανογλωσσολατινογραφικοσανκρηστικοσκηπεταροαλβανογλωσσοδίφης (βλ. Ντουμπάρα, «Μια δίκη – Εντυπώσεις ανθρώπου του Λαού VIII», *Ραμπαγάς*, αρ. 331, 3-12-1881), φαντασιοπομποδοκευρανοβολολαμψική (βλ. «Πανηγυρική παράσταση», *Αριστοφάνης*, αρ. 104, 30-12-1881), μίζοπαρθενοχρυσοκανθαροκρουποθεατροφάγος (βλ. «Πιφ-Παφ», *Ραμπαγάς*, αρ. 391, 1-7-1882), κωμικοτραγοφανταστικοτραγικόν (βλ. «Πιφ-Παφ», *Ραμπαγάς*, αρ. 412, 12-9-1882), φανταστικοκωμωδοπολιτικοκοινωνικογελοσαυροποντικομουσικοσαϊτικοσφρονιστική (βλ. «Χαμπερία», *Καλλιγούλας*, αρ. 4, 10-12-1882) που αναφέρεται στον χαρακτηρισμό της Κωμωδίας των Αθηνών Φαντασματικοκωμωδοπολιτικοκοινωνικογελοσαυροπονητικομουσικοσαϊτικοσφρονιστική από την Αγγελία της έκδοσης (βλ. *Αριστοφάνης*, αρ. 137, 23-11-1882), φανταστικοκωμωδοπολιτικοκοινωνικογελοσαυροπονητικομουσικοσαϊτικοσφρονιστικοί (βλ. «Χαμπερία», *Καλλιγούλας*, αρ. 11, 4-1-1883), ζεκάθαρα αντλούν την έμπνευσή τους από τον Δε Κάστρο.

<sup>37</sup> «Πανηγυρική παράσταση», *Αριστοφάνης*, αρ. 104, 30-12-1881.

<sup>38</sup> «Διάφορα», *Νέαι Ιδέαι*, αρ. 1145, 26-1-1882· «Ειδήσεις», *Νέα εφημερίς*, αρ. 53, 27-1-1882· «Οδηγός της ημέρας», *Νέα εφημερίς*, αρ. 55, 29-1-1882· «Διάφορα», *Νέαι ιδέαι*, αρ. 1148, 29-1-1882.

<sup>39</sup> «Ειδήσεις», *Νέος αιώνας*, αρ. 67, 4-6-1882. Μετά από δύο μήνες ζαναεντοπίζουμε δημοσίευμα με τις προθέσεις του (βλ. «Ειδήσεις», *Νέος αιώνας*, αρ. 125, 13-8-1882).

<sup>40</sup> *Νέα εφημερίς*, αρ. 278, 9-9-1882· «Θέατρα», *Στοά*, αρ. 248 (αύξ. αρ. 4127), 9-9-1882· «Διάφορα», *Παλιγγενεσία*, αρ. 5463, 10-9-1882· «Διαβολοσκορπίσματα», *Ασμοδαίος*, αρ. 187, 12-9-1882· «Πιφ-Παφ», *Ραμπαγάς*, αρ. 412, 12-9-1882.

ήθελε να την επαναλάβει.<sup>41</sup> Την ίδια περίοδο, εντοπίζουμε και την πρώτη πληροφορία πως ετοιμάζει ένα καινούργιο έργο, την *Κωμωδία των Αθηνών* που θα πωλείτο ολοκληρωμένη ή ανά πράξη<sup>42</sup> και θα περιείχε τραγούδια. Τελικά, για την έκδοση της φανταστικοκωμωδοπολιτικογελοσοταυροσαϊτικής *Κωμωδίας των Αθηνών*<sup>43</sup> με τον εναλλακτικό τίτλο *Καθρέπτης*<sup>44</sup> κατοχυρώνει τον τίτλο (από φόβο μήπως του τον κλέψουν!)<sup>45</sup> και παράλληλα αναζητά συνδρομητές.<sup>46</sup> Δεν φαίνεται όμως να βρέθηκαν αρκετοί. Έτσι, ο Δε Κάστρο αναγκάζεται να διαφοροποιήσει το σχέδιο δράσης του. Η αρχικά πεντάπρακτη κωμωδία του γίνεται πλέον μονόπρακτη (με τιμή 1,5 φράγκο),<sup>47</sup> ενώ δημοσιεύει αγγελία με την οποία αναζητά εκ νέου συνδρομητές.<sup>48</sup> Ο Δε Κάστρο θα προσπαθήσει να δικαιολογήσει την καθυστέρηση στην έκδοση του έργου,<sup>49</sup> που δεν θα πραγματοποιηθεί τελικά ποτέ,<sup>50</sup> δημιουργώντας νέο κύκλο σχολίων.<sup>51</sup> Θα αναχωρήσει από την Αθήνα για την Τεργέστη στις 28-5-1883,<sup>52</sup> μετά από σύντομη παραμονή στην Πάτρα και τον Πύργο.<sup>53</sup>

Από τη μελέτη των σατιρικών φύλλων της εποχής διαπιστώνουμε πως, μέσα σε λιγότερο από μία εβδομάδα από τη στιγμή που καταφθάνει στην Αθήνα, σκιαγραφείται το πορτρέτο του ίδιου και περιγράφεται το έργο του,<sup>54</sup> ενώ αρχίζουν και τα πρώτα υποτιμητικά-σατιρικά δημοσιεύματα στον Τύπο,<sup>55</sup> καθώς και οι πρώτες του γελοιογραφικές απεικονίσεις.<sup>56</sup> Οι αναφορές στο πρόσωπό του σταδιακά πληθαίνουν και οι σατιρικοί συντάκτες αρχίζουν να συνδέουν τον ίδιο και το έργο του σχεδόν με τα πάντα. Στον σατιρικό *Αριστοφάνη*, μάλιστα, εμφανίζονται δύο άτομα να χρησιμοποιούν το όνομά του ως ψευδώνυμο,<sup>57</sup> ενώ πολύ σύντομα αρχίζουν οι αναφορές

<sup>41</sup> «Διάφορα», *Νέος αιώνας*, αρ. 157, 24-9-1882.

<sup>42</sup> «Ο Βοκκάκιος εις το Φάληρον», *Ραμπαγάς*, αρ. 389, 24-6-1882. Ο Ταγκόπουλος αναφέρει λανθασμένα πως ανά πράξη πωλούνταν η *Μάρτυς Αικατερίνη* βλ. Ταγκόπουλος (1956) 37.

<sup>43</sup> «Διάφορα», *Νέος αιώνας*, αρ. 179, 20-10-1882· «Ειδήσεις», *Νέα εφημερίς*, αρ. 319, 20-10-1882· «Βιβλιογραφικόν δελτίον», *Νέαι Ιδέαι*, αρ. 1367, 20-10-1882· «Ειδήσεις», *Λαός*, αριθ. 1794, 21-10-1882· *Στοά*, αρ. 290 (αύξ. αρ. 4169), 21-10-1882.

<sup>44</sup> «Ειδήσεις», *Νέα εφημερίς*, αρ. 319, 20-10-1882· *Τοζότης*, αρ. 31, 20-10-1882.

<sup>45</sup> ό.π.

<sup>46</sup> «Διάφορα», *Νέος αιώνας*, αρ. 179, 20-10-1882.

<sup>47</sup> «Ειδήσεις Εσωτερικά», *Αριστοφάνης*, αρ. 137, 23-11-1882.

<sup>48</sup> *Αριστοφάνης*, αρ. 137, 23-11-1882.

<sup>49</sup> «Ειδήσεις», *Ημερήσια Νέα*, αρ. 629, 9-3-1883.

<sup>50</sup> Βλ. γελοιογραφία στον *Ασμοδαίο* (*Ασμοδαίος*, αρ. 208, 6-2-1883) και νέα αγγελία έκδοσης του έργου στην έκδοση του *Πεπρωμένου* (1884)

<sup>51</sup> Κολχίτης, *Ασμοδαίος*, αρ. 215, 27-3-1883.

<sup>52</sup> Η επικείμενη αναχώρησή του ήταν γνωστή τουλάχιστον από τις 15-5-1883 βλ. γελοιογραφία *Ασμοδαίος*, αρ. 222, 15-5-1883.

<sup>53</sup> «Ειδήσεις», *Ημερήσια νέα*, αρ. 698, 28-5-1883· «Διάφορα κοινωνικά», *Νέα εφημερίς*, αρ. 144, 28-5-1883· «Πολιτικόν δελτίον», *Αριστοφάνης*, αρ. 52, 29-5-1883· *Παπαγάλος*, αρ. 7, 31-5-1883.

<sup>54</sup> Τενεκές, «Κόμης Ανδρέας Δε Κάστρο», *Μη Χάνεσαι*, αρ. 206, 18-10-1881.

<sup>55</sup> «Φρου-Φρου», *Μη Χάνεσαι*, αρ. 206, 18-10-1881· «Πιφ-Παφ», *Ραμπαγάς*, αρ. 318, 18-10-1881· «Φρου-Φρου», *Μη Χάνεσαι*, αρ. 207, 21-10-1881.

<sup>56</sup> Κυρίως στον *Ασμοδαίο*.

<sup>57</sup> «Εσωτερικά ειδήσεις», *Αριστοφάνης*, αρ. 35, 10-4-1882· Σιορ Δε Κάστρος, «Τω ποθητώ

περί Δε Κάστρου στα σατιρικά ποιήματα του Σουρή,<sup>58</sup> αλλά και σε άλλα σατιρικά στιχουργήματα.<sup>59</sup> Στον *Ραμπαγά* δημοσιεύεται ένα σατιρικό ποίημα, μια «Ωδή εις τον κόμητα Δε Κάστρον», σε δύο συνέχειες,<sup>60</sup> του οποίου η επικείμενη δημοσίευση διαφημίστηκε και στον επίσημο Τύπο.<sup>61</sup> Ταυτόχρονα, ο ίδιος ο Δε Κάστρο αρχίζει να πρωταγωνιστεί σε ανεκδοτολογικού τύπου αναφορές,<sup>62</sup> πράγμα που σύντομα καταλήγει στη δημιουργία ενός σταθερού χαρακτήρα σε ανέκδοτα, του Δεκαστριάδη,<sup>63</sup> ενός αφελούς τύπου που έρχεται να αντικαταστήσει την έως τότε υπάρχουσα περσόνα του λεγόμενου Αγαθόπουλου. Ο Δε Κάστρο χαρακτηρίζεται ανοιχτά πλέον ως τρελός,<sup>64</sup> αλλά παραμένει αδιαμφισβήτητα και σε κάθε περίπτωση δημοφιλής,<sup>65</sup> ενώ η ευρέως γελοιογραφημένη φυσιογνωμία του χρησιμοποιείται ακόμη και σε διαφήμιση εμπορικού καταστήματος.<sup>66</sup>

Με σατιρικό τρόπο αναφέρονται οι σύγχρονοι του Δε Κάστρου και στο έργο του η *Μάρτυς Αικατερίνη*.<sup>67</sup> Δεν λείπουν οι αναφορές στους κεραυνούς

<sup>58</sup> «Αριστοφάνει», *Αριστοφάνης*, αρ. 36, 13-4-1882· «Εσωτερικά ειδήσεις», *Αριστοφάνης*, αρ. 63, 15-6-1882· «Ειδήσεις», *Αριστοφάνης*, αρ. 96, 24-8-1882.

<sup>59</sup> Βλ. ποιήματα του Σουρή στο *Μη Χάνεσαι*, αρ. 212, 1-11-1881· αρ. 229, 9-12-1881· αρ. 275, 2-4-1882· αρ. 297, 23-5-1882· αρ. 344, 10-9-1882· αρ. 354, 3-10-1882· αρ. 404, 13-1-1883 και στον *Ασμοδαίο*, αρ. 255, 1-1-1884· αρ. 292, 16-9-1884.

<sup>60</sup> «Κάρολος και...!!!», *Ραμπαγάς*, αρ. 329, 26-11-1881· «Πιφ-Παφ», *Ραμπαγάς*, αρ. 339, 1-1-1882· Μιχαήλος, «Επιφυλλίς *Μη Χάνεσαι* – Τράμβαι», *Μη Χάνεσαι*, αρ. 292, 12-5-1882· «Πιφ-Παφ», *Ραμπαγάς*, αρ. 412, 12-9-1882· Σπ.: «Χειμώνας», *Ασμοδαίος*, αρ. 239, 11-9-1883.

<sup>61</sup> Οι 19 τετράστιχες στροφές της ωδής δημοσιεύτηκαν σε δύο διαδοχικά τεύχη του *Ραμπαγά*. Για τις πρώτες εννέα στροφές βλ. «Ο Ραμπαγάς εν Σμύρνη», *Ραμπαγάς*, αρ. 324, 8-11-1881 και για τις υπόλοιπες δέκα στροφές βλ. Φάντες-Σπαθί, «Ο Ραμπαγάς εν Σμύρνη», *Ραμπαγάς*, αρ. 325, 12-11-1881. Ο δεύτερος στίχος της πρώτης στροφής αναδημοσιεύεται και αργότερα βλ. «Πιφ-Παφ», *Ραμπαγάς*, αρ. 509, 6-10-1883.

<sup>62</sup> «Διάφορα»: *Νέαι ιδέαι*, αρ. 1079, 7-11-1881· «Ειδήσεις», *Ωρα*, αρ. 372, 8-11-1881.

<sup>63</sup> Βλ. στίχες: «Φρου-Φρου», «Καραμέλαις» και «Άνω-Κάτω» στο *Μη Χάνεσαι*· «Πιφ Παφ» στον *Ραμπαγά*· «Ανεμομαζώματα» και «Διαβολοσκορπίσματα» στον *Ασμοδαίο*.

<sup>64</sup> «Εξυπνάδες», *Ασμοδαίος*, αρ. 146, 29-11-1881. Ο Δεκαστριάδης χρησιμοποιήθηκε κυρίως στην *Εφημερίδα* του Κορομηλά βλ. γελοιογραφία *Ασμοδαίος*, αρ. 151, 1-1-1882· «Πιφ-Παφ», *Ραμπαγάς*, αρ. 493, 23-6-1883· «Πιφ-Παφ», *Ραμπαγάς*, αρ. 496, 3-7-1883· «Πυγολαπίδες», *Παπαγάλος*, αρ. 29, 3-10-1883· ;;; (υπογραφή), «Ο Ραμπαγάς εις τας υποδρομίας», *Ραμπαγάς*, αρ. 563, 12-4-1884· Αστυνόμος, «Ο,τι φθάση», *Το άστυ*, αρ. 10, 8-12-1885· Οδοκαθαριστής, «Χάλικες», *Το άστυ*, αρ. 60, 9-11-1886.

<sup>65</sup> Κονδυλοφόρος, «Πενιαίς», *Ραμπαγάς*, αρ. 334, 13-12-1881· *Αριστοφάνης*, αρ. 21, 6-3-1882· Μιχαήλος, «Επιφυλλίς *Μη Χάνεσαι* – Τράμβαι», *Μη Χάνεσαι*, αρ. 292, 12-5-1882· Ονολουλού (=Κ. Παλαμάς), «Δαφνί», *Μη Χάνεσαι*, αρ. 524, 15-7-1883· «Ελληνικό θέατρο», *Παλιάνθρωπος*, αρ. 152, 15-9-1883.

<sup>66</sup> *Ασμοδαίος*, αρ. 276, 27-5-1884· «Ανεμομαζώματα», *Ασμοδαίος*, αρ. 292, 16-9-1884· «Ειδήσεις – Μονόλογος πολιτικοτραγικός», *Ασμοδαίος*, αρ. 339, 4-8-1885· *Ασμοδαίος*, «Ο Ασμοδαίος τοις συνδρομηταίς αυτού και αναγνώσταις», *Ασμοδαίος*, αρ. 342, 25-8-1885.

<sup>67</sup> Βλ. διαφήμιση εμπορικού καταστήματος Χουτόπουλου: *Μη Χάνεσαι*, αρ. 219, 18-11-1881· αρ. 220, 20-11-1881· αρ. 222, 25-11-1881· αρ. 223, 27-11-1881· αρ. 225, 1-12-1881.

<sup>68</sup> «Πιφ-Παφ», *Ραμπαγάς*, αρ. 356, 28-2-1882· Τορός, «Δημοτικά Πειραιώς (Ειδικού ανταποκριτού μας)», *Μη Χάνεσαι*, αρ. 495, 7-6-1883· Πειρασμός Κ\*, «Ο πατήρ του λόρδου», *Ραμπαγάς*, αρ. 520, 13-11-1883.



που πέφτουν στο φινάλε του έργου, δίνοντας τη λύση στο δράμα,<sup>68</sup> ή στους αναχρονισμούς που χρησιμοποιεί ο Δε Κάστρο στο έργο όσον αφορά τη νομοθεσία.<sup>69</sup> Σατιρίζεται επιπλέον η υπερβολική τιμή των πέντε φράγκων του έργου<sup>70</sup> και η εμμονή του Κόμη στον αριθμό πέντε.<sup>71</sup> Το «δράμα εις πράξεις πέντε, φράγκα πέντε» χρησιμοποιείται σατιρικά σε άρθρα,<sup>72</sup> ενώ ο τίτλος του έργου του παραλλάσσεται σε θεατρόμορφα δημοσιεύματα<sup>73</sup> και θεατρόμορφους διαλόγους.<sup>74</sup>

Στον Τύπο, ο Δε Κάστρο αναφέρεται ως «Φιόρε της Σμόρνης»,<sup>75</sup> ως «της δραματικής τέχνης don Κισώτος»,<sup>76</sup> ως «Αικατερινογράφος»,<sup>77</sup> ως «Κύριος (δε) πράξεις πέντε, φράγκα πέντε»,<sup>78</sup> ως «Μάρτυς Αικατερίνος»,<sup>79</sup> ως «Κόμης δε Πραξεισπέντες Φραγκαπέντες»,<sup>80</sup> είτε και απλώς ως «Φράγκα πέντε».<sup>81</sup>

Αναφορικά με τον τίτλο ευγενείας του, αν και δεν λείπουν τα δημοσιεύματα που αναφέρουν ότι επρόκειτο απλώς για προσωπική ψευδαίσθηση ή εμμονή,<sup>82</sup> το πιθανότερο είναι ότι ήταν αληθινός, καθώς ο ίδιος τον υπερασπίζεται με σθένος όταν τον αμφισβητούν.<sup>83</sup> Ο γιος του

<sup>68</sup> HIGREC, *Ασμοδαίος*, αρ. 143, 8-11-1881· *Ασμοδαίος*, «Ανεμομαζώματα», *Ασμοδαίος*, αρ. 143, 8-11-1881· «Πανηγυρική παράσταση», *Αριστοφάνης*, αρ. 104, 30-12-1881· *Νέα εφημερίς*, αρ. 278, 9-9-1882· «Ζήτη η αδιαφορία - IV», *Ραμπαγιάς*, αρ. 452, 30-1-1883.

<sup>69</sup> Τενεκές: «Κόμης Ανδρέας Δε Κάστρο», *Μη Χάνεσαι*, αρ. 206, 18-10-1881· Ντάβανος, «Καντάδες», *Ραμπαγιάς*, αρ. 325, 12-11-1881.

<sup>70</sup> Χραπαχράπας: «Η υπέρ των πτωχών αγορά», *Μη Χάνεσαι*, αρ. 267, 14-3-1882· «Ανεμομαζώματα», *Ασμοδαίος*, αρ. 194, 31-10-1882· «Ειδήσεις», *Ημερήσια Νέα*, αρ. 541, 14-11-1882· «Ειδήσεις - Μονόλογος πολιτικοτραγικός», *Ασμοδαίος*, αρ. 339, 4-8-1885.

<sup>71</sup> *Ραμπαγιάς*, αρ. 370, 18-4-1882· «Bis!-Πιφ!-Παφ!-Bis!», *Ραμπαγιάς*, αρ. 421, 14-10-1882· «Διάφορα», *Νέος αιώνας*, αριθ. 179, 20-10-1882.

<sup>72</sup> Χάρος: «Το συνέδριον των νόσων ή το αντισυνέδριον», *Ραμπαγιάς*, αρ. 370, 18-4-1882· αρ. 371, 22-4-1882· αρ. 372, χ.η· αρ. 373, 29-4-1882· αρ. 374, 2-5-1882· αρ. 376, 9-5-1882· αρ. 377, 13-5-1882· αρ. 378, 16-5-1882· αρ. 379, 20-5-1882· «Ο Βοκκάκιος εις το Φάληρον», *Ραμπαγιάς*, αρ. 389, 24-6-1882· Κοφίνι: «Ο Ραμπαγιάς εις τα θέατρα», *Ραμπαγιάς*, αρ. 391, 1-7-1882.

<sup>73</sup> «Αι τρίχες ήτοι αι μάρτυρες Αικατερίνας» (βλ. «Φρου-Φρου», *Μη Χάνεσαι*, αρ.371, 12-11-1882) που περιλαμβάνει τον Δε Κάστρο ως βουβό πρόσωπο.

<sup>74</sup> Τενεκές: «Η διάλυσις της Αικατερίνης και ο ζηλότυπος σύζυγός της. Δράμα φανταστικόν, λίαν εκλογικόν (Η ιδέα ελήφθη εκ του αριστουργήματος του κόμητος Ανδρ. Δε Κάστρου)», *Μη Χάνεσαι*, αρ.210, 28-10-1881.

<sup>75</sup> «Ο Ραμπαγιάς εν Σμόρνη», *Ραμπαγιάς*, αρ. 319, 22-10-1881.

<sup>76</sup> «Ο Ραμπαγιάς εν Σμόρνη», *Ραμπαγιάς*, αρ. 324, 8-11-1881.

<sup>77</sup> «Πιφ-Παφ», *Ραμπαγιάς*, αρ. 333, 10-12-1881.

<sup>78</sup> Ραμπαγιάς: «Δίκη πλουτοκρατοδημοσιογραφική», *Ραμπαγιάς*, αρ. 361, 18-3-1882· «Πιφ-Παφ», «Άλλο δελτίον αστυνομικόν», *Ραμπαγιάς*, αρ. 412, 12-9-1882.

<sup>79</sup> Ραμπαγιάς: «Δίκη πλουτοκρατοδημοσιογραφική», *Ραμπαγιάς*, αρ. 361, 18-3-1882· «Ο Βοκκάκιος εις το Φάληρον», *Ραμπαγιάς*, αρ. 389, 24-6-1882· «Bis!-Πιφ!-Παφ!-Bis!», *Ραμπαγιάς*, αρ. 523, 24-11-1883· «Πιφ-Παφ», *Ραμπαγιάς*, αρ. 607, 16-9-1884.

<sup>80</sup> *Ραμπαγιάς*, αρ. 370, 18-4-1882· «Bis!-Πιφ!-Παφ!-Bis!», *Ραμπαγιάς*, αρ. 421, 14-10-1882.

<sup>81</sup> «Πιφ-Παφ», *Ραμπαγιάς*, αρ. 423, 21-10-1882.

<sup>82</sup> «Κερκύρας», *Αριστοφάνης*, αρ. 104, 30-12-1881.

<sup>83</sup> Ο Δε Κάστρο ξεκινά μια διαμάχη με τον «πρίγκηπα» Αθερινόπουλο, καθώς γνωρίζονταν από την Αλεξάνδρεια (βλ. Ανδρέας Δε Κάστρο, «Ο ψευδοπρίγκηψ Αθερινόπουλος», *Αριστοφάνης*, αρ. 115, 2-10-1882· «Διάφορα», *Νέος αιώνας*, αρ. 172, 12-10-1882). Ο Αθερινόπουλος απαντά αμφισβητώντας το αξίωμά του Δε Κάστρο (βλ.

κάνει επίσης μια σύντομη αναφορά στον τίτλο<sup>84</sup> και στα διάφορα παράσημα που είχαν απονεμηθεί στον πατέρα του.<sup>85</sup> Ωστόσο, σύμφωνα με το άρθρο 3 του Συντάγματος της Ελλάδος του 1864, κανένας τίτλος ευγενείας δεν αναγνωρίζεται πλέον στους Έλληνες πολίτες.<sup>86</sup> Επιπρόσθετα, το κλίμα είναι εχθρικό για τους πλούσιους αριστοκράτες ομογενείς, τους αποκαλούμενους χρυσοκάνθαρους, που καταφθάνουν εκείνην την περίοδο στην Αθήνα.<sup>87</sup> Ο Δε Κάστρο, αν και δεν ήταν ομογενής, καθώς τα Επτάνησα ενώθηκαν με την Ελλάδα το 1864, παρέμενε εντούτοις ένας ξένος στην Αθήνα και μάλιστα διέθετε έναν τίτλο ευγενείας, παρότι δεν του αναγνωριζόταν πλέον. Σε μια χρονική περίοδο κατά την οποία υπάρχουν ακόμη εθνικές-εδαφικές διεκδικήσεις στο μόλις από πεντηκονταετίας νεοσύστατο ελληνικό κράτος, η περίπτωση επιφανών προσώπων, όπως του Έλληνα πρεσβευτή στη Γαλλία Νικόλαου Μαυροκορδάτου, που φέρεται να χρησιμοποίησε τον τίτλο του Πρίγκιπα,<sup>88</sup> καθώς και του δημάρχου Αθηναίων Δημητρίου Σούτσου, που φαίνεται να χρησιμοποίησε τον ίδιο τίτλο,<sup>89</sup> φωτίζει αυτήν την πτυχή της πολιτικής ζωής. Η επίθεση που δέχτηκαν από τον Τύπο αυτά τα -κατά τα άλλα, σοβαρά- πρόσωπα, μας επιτρέπει να αντιληφθούμε γιατί ο Δε Κάστρο

---

Πρίγκιψ Αθερινόπουλος: «Ο κατεργάρης Δε Κάστρος», *Αριστοφάνης*, αρ. 120, 14-10-1882). Ο Δε Κάστρο τον προκαλεί σε μονομαχία (βλ. Ανδρέας Δε Κάστρο: «Βαγαπόντε Αθερινόπουλε», *Αριστοφάνης*, αρ. 121, 16-10-1882). Τέτοιου είδους μονομαχίες φαίνεται πως συνέβαιναν στην Αθήνα (βλ. «Διάφορα»: *Αιών*, αρ. 4103, 3-6-1883). Στην περίπτωση τους δεν πραγματοποιήθηκε ποτέ (βλ. γελοιογραφία *Ασμοδαίος*, αρ. 193, 24-10-1882). Φαίνεται, ωστόσο, πως έδειρε τελικά τον Αθερινόπουλο (βλ. «Διάφορα»: *Νέος αιώνας*, αρ. 182, 23-10-1882). Ενοχλείται, μάλιστα, τόσο από τον συσχετισμό του με τον Αθερινόπουλο που απαντά με επιστολή στον *Τοξότη* (βλ. *Νέα εφημερίς*, αρ. 322, 23-10-1882· «Διάφορα κοινωνικά», *Νέα εφημερίς*, αρ. 325, 26-10-1882· *Τοξότης*, αρ. 33, 27-10-1882).

<sup>84</sup> Δε Κάστρο (1948) 5.

<sup>85</sup> ό.π.

<sup>86</sup> Βλ. Σύνταγμα της Ελλάδος 1864. Περί του δημοσίου δικαίου των Ελλήνων. Άρθρο 3.

<sup>87</sup> Παλιάνθρωπος: «Επιφυλλίς *Μη Χάνεσαι* 20 – Το κόκκινο φουστάνι (Αφιζις Ντοκ Τσαρλατάνου του πίκλην Τσαρλατάνου)», *Μη Χάνεσαι*, αρ. 314, 2-7-1882.

<sup>88</sup> «[...] Ο Έλληνα, ο προσθέτων τίτλον δήθεν ευγενείας εις το όνομα αυτού, ή είναι γελοίος, ή επιθυμεί να παραστήση πρόσωπον τυχοδιώκτου, εκ των συνήθως διατρεχόντων τον κόσμον και από των δρόμων αρπαζόντων τίτλους, όπως, ελλείψει οικογενειακού ονόματος καλού, ή τινος άλλου πνευματικού πλεονεκτήματος, αποκτήσωσιν εισιτήριον παρά τω καλώ κόσμω, και ούτω θεραπεύσωσι την ακατάσχετον κενοδοξίαν και την κουφόνοιαν αυτών. [...] Τίτλος [...] απονερόμενος εις Έλληνα, είναι ή εμπαιγμός ή ύβρις προς αυτόν. [...] Είναι ρυπαρός, [...] διότι ο τίτλος ούτος, και επί τη υποθέσει ότι είναι ακριβής, [...] πηγήν έχει ανθελληνικήν και ατιμάζουσαν, την πηγήν [...] της βαρβάρου δεσποτείας. Κηλιδούται και ρυπαίνεται παν ελληνικόν όνομα, [...] όταν προστίθεται αυτώ τίτλος, αποδοθείς [...] παρ' οιασδήποτε άλλης ξενικής Εξουσίας [...]». (βλ. «Διάφορα»: *Αιών*, αρ. 3853, 14-5-1882. Η εθνική διάσταση του θέματος φαίνεται καλύτερα από το ακόλουθο: «[...] Δεν ήτο δυνατόν να χρονολογίται δι' Έλληνα τίτλος ευγενείας από της ημέρας, καθ' ήν από των χειρών αιμοβόρου και βαρβάρου κατακτητού έτυχεν εις πρόγονός του να λάβη τίτλον, κηλιδωμένον με το αίμα των σφαγέντων παρ' αυτού Ελλήνων, και εστιγματισμένον δια της επαφής της δεξιάς του τυράννου.» βλ. «Επί του πριγκηπικού τίτλου»: *Αιών*, αρ. 3857, 19-5-1882.

<sup>89</sup> «Διάφορα»: *Αιών*, αρ. 3975, 5-10-1882.

αντιμετωπίστηκε ως «γελοῖος»<sup>90</sup>, «τυχοδιώκτης»<sup>91</sup> και «λωποδύτης»,<sup>92</sup> αφού από τις παραπάνω περιπτώσεις γίνεται σαφές ότι ένας τίτλος ευγενείας κηλίδωνε και ατίμαζε τα πρόσωπα που τον έφεραν.<sup>93</sup>

Αν και οι τίτλοι των έργων του *Μάρτυς Αικατερίνη και ο ζηλότυπος σύζυγός* της (1881) και το *Πεπρωμένο* (1884) υποδηλώνουν δύο διαφορετικά έργα, εντούτοις πρόκειται σαφώς για το ίδιο. Μια κατά λέξη συγκριτική μελέτη αποδεικνύει πως τα δύο κείμενα είναι πανομοιότυπα,<sup>94</sup> με την εξαίρεση δύο μόνο σημείων: της δικαστικής απόφασης και του φινάλε με τους κεραυνούς. Φεύγοντας από την Αθήνα, δηλαδή, ο Δε Κάστρο διορθώνει / αλλάζει στο έργο του τα σημεία για τα οποία κατηγορήθηκε. Αν και, αρχικά, ο Δε Κάστρο έχει ενημερώσει το αθηναϊκό κοινό πως σχεδιάζει δεύτερη έκδοση της *Μάρτυρος Αικατερίνης*, εντούτοις εκδίδει το έργο με διαφορετικό τίτλο, ίσως σε μια προσπάθειά του να το αποσυνδέσει από την αρνητική πρόσληψη της οποίας έτυχε στην Αθήνα. Επιπλέον, από τα δημοσιεύματα που αναπαράγουν τις πληροφορίες του μασσαλιώτικου Τύπου,<sup>95</sup> πληροφορούμαστε πως το έργο του το *Πεπρωμένο* (αν και δεν κατονομάζεται) ετοιμάζεται να μεταφραστεί στα γαλλικά, πως θα παιχτεί από γαλλικό θίασο αλλά και από τον ίδιο τον συγγραφέα, ενώ ένα άλλο το έργο του, η *Μάρτυς Αικατερίνη*, έχει παρασταθεί από τον ίδιο τον συγγραφέα στην Πάτρα και τον Πύργο. Η πλήρης απουσία αναφοράς στις παραστάσεις της Αθήνας ενισχύει ακόμη περισσότερο την υποψία για τις προσπάθειες του Δε Κάστρο να αποσυνδέσει το έργο από την αθηναϊκή πανωλεθρία. Φαίνεται εντούτοις πως η ταύτιση των δύο έργων παρά τους διαφορετικούς τίτλους τους ήταν γνωστή στην Αθήνα.<sup>96</sup>

Ο Κόμης Ανδρέας Σ. Κάστρο έζησε στην Αθήνα ως παρίας λόγω του τίτλου ευγενείας του. Για τους Αθηναίους ήταν ένας παρίας Κόμης, ένας ανεπιθύμητος. Αποτέλεσμα αυτής της κατάστασης, σε συνδυασμό πάντα με την ιδιάζουσα προσωπικότητά του, ήταν να κριθεί αρνητικά και το θεατρικό του έργο. Ωστόσο, εξαιτίας της δριμείας επίθεσης που δέχτηκε, γνώρισε μια πρωτοφανή δημοτικότητα, καθώς οι πάντες γνώριζαν το όνομά του, τον τίτλο και το περιεχόμενο του έργου του, κι ας μην το είχαν ποτέ διαβάσει ή παρακολουθήσει στο θέατρο. Ο Δε Κάστρο θα φύγει πικραμένος από την Αθήνα, θα την απαρνηθεί και θα προσπαθήσει να αποσυνδέσει το έργο του από τις εκεί παραστάσεις. Βρίσκοντας καταφύγιο στην ανοχή της Κωνσταντινούπολης και της Αλεξάνδρειας, είναι ευνόητο ότι δεν θα επιστρέφει ποτέ ξανά.

<sup>90</sup> «Διάφορα»: *Αιών*, αρ. 3853, 14-5-1882.

<sup>91</sup> Ο.π.

<sup>92</sup> *Ασμοδαίος*, αρ. 273, 6-5-1884 (γελοιογραφία).

<sup>93</sup> «Διάφορα»: *Αιών*, αρ. 4103, 4-3-1883.

<sup>94</sup> Το κείμενο του *Πεπρωμένου* (1914) έχει εκτεταμένες αλλαγές σε σχέση με τα δύο προαναφερθέντα έργα.

<sup>95</sup> «Διάφορα κοινωνικά», *Νέα εφημερίς*, αρ. 259, 15-9-1884· «Πιφ-Παφ», *Ραμπαγάς*, αρ. 607, 16-9-1884.

<sup>96</sup> Δημοσίευμα κάνει λόγο για μελλοντική τρίτη έκδοση του έργου βλ. «Προφητεία – Αύγουστος», *Ασμοδαίος*, αρ. 308, 1-1-1885.



### Βιβλιογραφία<sup>97</sup>

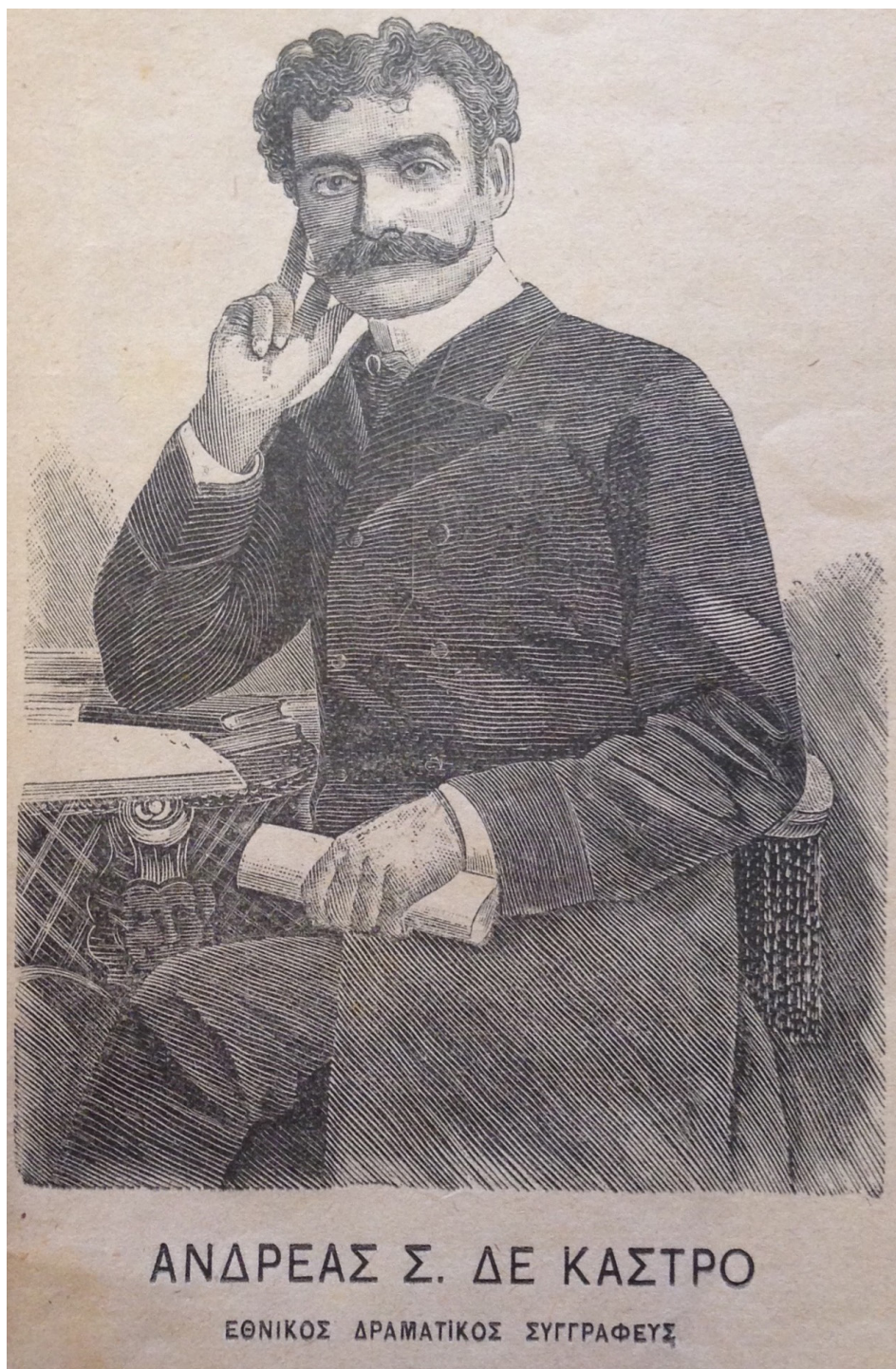
- Δε Κάστρο, Κρ. Α. Σ. (1948): *Καλλιτεχνικά απομνημονεύματα μιας τριακονταπενταετίας*, Αλεξάνδρεια.
- Καιροφύλας, Γ. (19833): *Η Αθήνα και οι Αθηναίοι 1834-1934*, τ. Α', Αθήνα.
- Πατέρας, Χ. (1999): *100 και... γραφικοί τύποι της παλιάς Αθήνας*, Αθήνα.
- Σταματοπούλου-Βασιλάκου, Χρ. (2009): «Σμυρναϊκή δραματουργία: Πρωτότυπες θεατρικές εκδόσεις στη Σμύρνη του 19ου αιώνα», στον τόμο: *Δελτίο Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών ΙΣΤ'* (αφιέρωμα στον Οδυσσέα Λαμψίδη), Αθήνα, 211-287.
- Σταματοπούλου-Βασιλάκου, Χρ. (2011): «Επτανησιακές κωμωδίες μετ' ασμάτων και κωμειδύλλια: Η συμβολή τους στο επτανησιακό μουσικό θέατρο το 19ο αιώνα», στον τόμο των Πρακτικών του Συνεδρίου: *Επτανησιακή Όπερα και Μουσικό Θέατρο έως το 1953*, επιμ. Ι. Βιβιλάκης, Αθήνα, 167-181. [http://www.theatre.uoa.gr/fileadmin/theatre.uoa.gr/uploads/PDF\\_Files/EPTANISIAKI%20OPERA.PRAKTIKA%20SYNEDRIOU%202011.pdf](http://www.theatre.uoa.gr/fileadmin/theatre.uoa.gr/uploads/PDF_Files/EPTANISIAKI%20OPERA.PRAKTIKA%20SYNEDRIOU%202011.pdf) [20-12-2017]
- Ταγκόπουλος, Δ. (1956): «Δ'. Ο κόμης Δε Κάστρος», στον τόμο: *Ο Κονδυλάκης και το χρονογράφημα Β'*, επιμ. Σ. Σκοπετέας, Βασική Βιβλιοθήκη «Αετού» 34, Αθήνα, 37-38.

<sup>97</sup>Εξαιτίας των πολλών αναφορών στον Τύπο της εποχής, η σχετική αρθρογραφία δεν επαναλαμβάνεται στην βιβλιογραφία

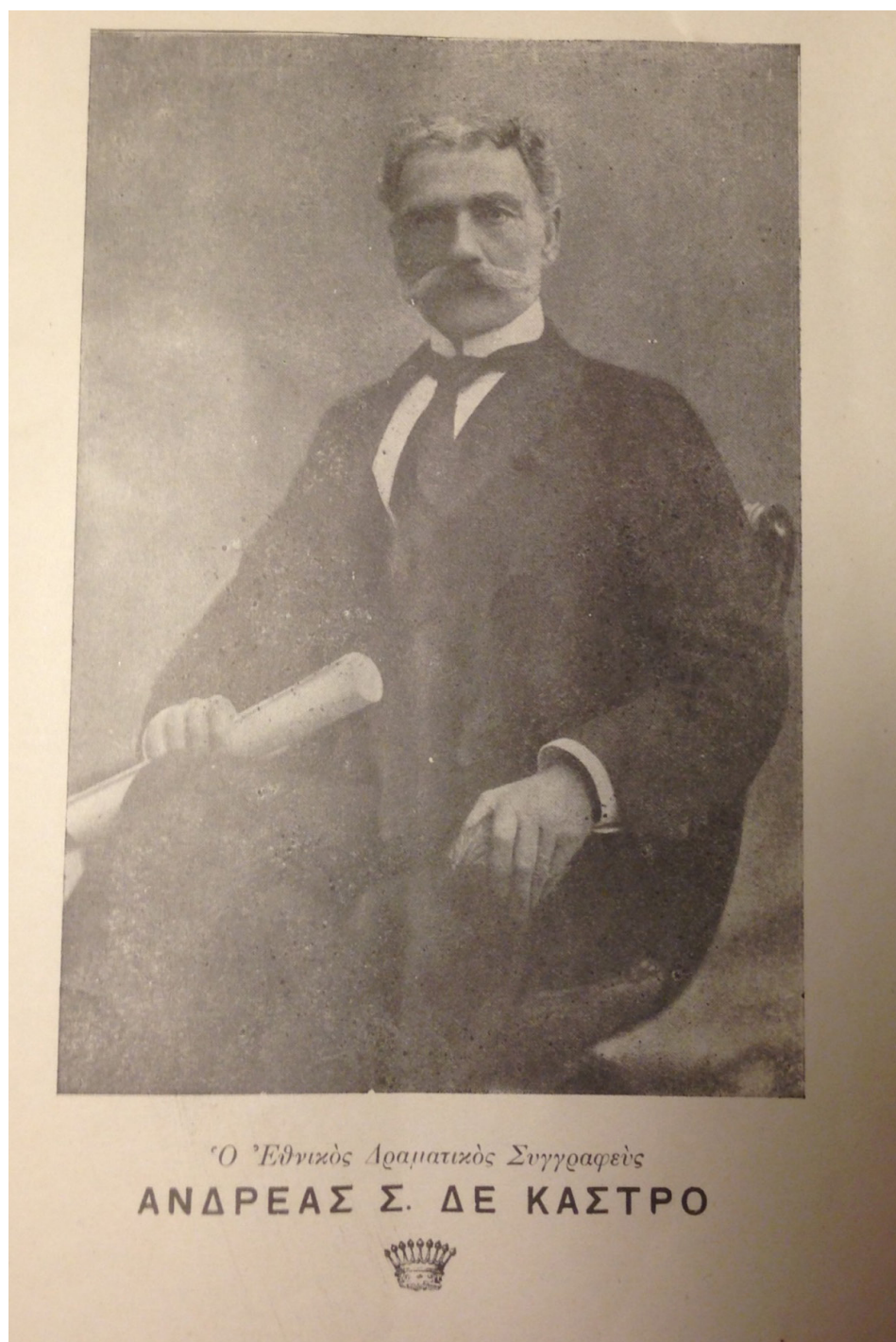


εικ.1: Ο Δε Κάστρο το 1881 (από την έκδοση της *Μάρτυρος Αικατερίνης*)





εικ.2: Ο Δε Κάστρο το 1897 (από την έκδοση του *Περίδοξου Γαμπρού*)



*εικ.3: Ο Δε Κάστρο το 1914 (από την έκδοση του Πεπρωμένου)*





εικ.4: Το πρώτο φύλλο της εφημερίδας Η Λάμψις



Ορθόδοξη ησυχία και ανορθόδοξη δράση στο έργο  
του Γ. Θεοτοκά *Στην άκρη του δρόμου*.

Doctrinal quiescence and un-conventional action  
at George Theotokas's narrative *Edge of the Road*

**Σταύρος Νίκας**

Διδάκτορας  
Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου  
Τμήμα Θεατρικών Σπουδών

**Stavros Nikas**

PhD  
University of the Peloponnese  
Department of Theatre Studies

stavros.hermis@hotmail.com





## Abstract

George Theotokas devised and formulated this piece of work in 1960, the year when a tragic personal event occurred and marked the rest of his life. His beloved wife's death shocked him so deeply that in bereavement, he felt inclined to seek solace to the sources of Orthodox Spirituality. As the main storyline unfolds, the Louriian greek army officer relocated at Macedonia is being assigned as undercover Head Teacher at a local school. He has been mainly tasked with a large quantity of ammunition transfer on to the other side originally stockpiled at Saint Lucas Monastery. Actually, the assignment involved a load of rifles meant to be used in the pending fight against the Bulgarians, the outcome of which would decide the fate of the Greek regional element, in the future. Once he's been informed of the Bulgarian's invasion at the village, he requests a formal written permission to burn down the whole village which can only be granted by the Archbishop. Corollary to that requirement, the Archbishop experiences the torment of an incessant inner struggle due to his dual capacity: That of a dedicated fighter in contrast to a spiritual leader. This suggestion's objective is intended to unveil the Archbishop's internal conflict and mental frustration in his reaching the right decision striking a balance between moral values and sheer necessity of action. To encapsulate, a reference to both the Church's crucial role as well as to the definition of the term imperturbability will be made in the context of the author's individual perception.

**Λέξεις-κλειδιά:** ησυχασμός, άσκηση, μεταφυσική αγωνία

**keywords:** moral value, quietism, orthodox spirituality

Ο Γ. Θεοτοκάς υπήρξε φιλελεύθερο πνεύμα με έντονη κριτική συνείδηση. Υπερασπίστηκε την πατρίδα, τα κοινωνικά δικαιώματα του ανθρώπου, ενώ οι προσωπικές του αναζητήσεις τον κατέστησαν ανοικτό στη μεταφυσική αναζήτηση από την οποία δεν απουσιάζει η κριτική διάθεση. Το έργο του *Η άκρη του δρόμου* γράφτηκε το 1960, σε μια εποχή που έρχεται σε επαφή με τις πηγές της πνευματικότητας της Ορθοδοξίας.<sup>1</sup> Η υπόθεση του έργου εκτυλίσσεται σε μια πόλη της Μακεδονίας -το όνομα της οποίας δεν αναφέρεται- το καλοκαίρι του 1905, την περίοδο του Μακεδονικού αγώνα. Στην πρώτη πράξη του έργου παρουσιάζεται η Κατερίνα, η δασκάλα του χωριού, στο γραφείο του μητροπολίτη Συμεών και ζητά επίμονα να συναντήσει τον Λουριώτη, τον διευθυντή των εκπαιδευτηρίων, οπλαρχηγό του αγώνα και αρραβωνιαστικό της. Ο Λουριώτης βρίσκεται εκεί για να λάβει μέρος στην επικείμενη συνάντηση του μητροπολίτη με τον Χουσεϊν πασά. Παρά τις αντιρρήσεις της οικονόμου τον συναντά και τον ενημερώνει ότι οι Βούλγαροι με αρχηγό τον Τσακαλάρωφ μπήκαν στο χωριό. Κατά τη διάρκεια της συνάντησης του μητροπολίτη Συμεών με τον τούρκο πασά, οι υπαιτιγμοί είναι πολλοί και αφορούν στις επαναστατικές τάσεις των Ελλήνων, ενώ δε λείπουν και οι προτροπές για υποταγή στις εντολές της οθωμανικής αυτοκρατορίας. Ο τούρκος πασάς ζητά από τον Συμεών να του διηγηθεί την προσωπική του ιστορία, καθώς αντιπροσωπεύει το γένος και τη θρησκεία του. Ο Συμεών συμμορφώνεται με το θέλημα του πασά και εξηγεί ότι, από μικρός ένιωσε την κλίση προς το μοναχισμό και την πλήρη αφοσίωση στον Χριστό. Υποχρεώθηκε, όμως, να δαμάσει την εσωτερική φλόγα ύστερα από υπόδειξη του πατριάρχη Ιωακείμ του Γ', ο οποίος τον διέταξε να υπηρετήσει στη Μακεδονία. Μετά την αναχώρηση του Χουσεϊν, ο Λουριώτης ενημερώνει τον Συμεών για την νυχτερινή επιδρομή των κομιτατζήδων. Ο Συμεών την ερμηνεύει ως απότοκο προδοσίας, επειδή θεωρεί ότι οι Βούλγαροι έχουν πληροφορίες για το φορτίο όπλων που οι Έλληνες έχουν κρύψει στο μοναστήρι του Αγίου Μηνά. Ο Λουριώτης προτείνει ως μοναδική λύση για την ασφαλή μεταφορά του φορτίου να δημιουργήσουν αντιπερισπασμό καίγοντας το χωριό και ζητά την ενυπόγραφη έγκριση του Συμεών. Ο Συμεών εκφράζει τις αντιρρήσεις του, τις οποίες τεκμηριώνει με αναφορά στην ιδιότητά του ως ποιμενάρχη. Βιώνει την εσωτερική σύγκρουση αναρωτώμενος γιατί πρέπει να είναι μοίρα του ο πόλεμος. Υπογράφει μηχανικά και επιχειρεί να βρει στήριγμα στα πατριωτικά και θρησκευτικά συναισθήματα του πρωτοσύγκελου Θεοδοσίου. Ο μητροπολίτης απομονώνεται στο γραφείο του και προσευχόμενος φτάνει σε ένα είδος έκστασης. Όταν ολοκληρώνει την προσευχή του είναι τυφλός. Στην τρίτη πράξη μαθαίνουμε από τους Τούρκους ότι η ελληνική επιχείρηση στέφθηκε με επιτυχία. Μολονότι οι Τούρκοι έκαψαν το μοναστήρι, οι Έλληνες κατάφεραν να μεταφέρουν το φορτίο στην αντίπερα όχθη. Οι Τούρκοι ωστόσο συνέλαβαν τον Λουριώτη και δύο Βούλγαρους. Ο Χουσεϊν αποφασίζει να τους τιμωρήσει σε μια κίνηση παραδειγματισμού.

<sup>1</sup> Πετράκου (2017) 345-365.

Ο Θεοτοκάς ανήκει στους πρώτους που μίλησε στη σύγχρονη Ελλάδα για τη νηπτική παράδοση της Ορθοδοξίας,<sup>2</sup> τη νοερά προσευχή και την ησυχαστική άσκηση. Στο συγκεκριμένο έργο, ο μητροπολίτης Συμεών πληροφορεί ότι έμεινε για ένα διάστημα στο Άγιο όρος και μύηθηκε στον ησυχασμό. Ορίζει τον ησυχασμό ως τη μεγάλη προσπάθεια που καταβάλλει η ψυχή για να καθαρήσει τον εαυτό της και να ενωθεί με το Θεό. Συμεών: *Είναι άσκηση πολύχρονη και αγώνας και αγωνία. Λίγοι, πολύ λίγοι φτάνουν στην άκρη του δρόμου (για μια στιγμή ξεχνιέται και μιλά με κάποιαν έξαρση). Μα όταν φτάσουν, η ψυχή τους βυθισμένη στο φως Του Κυρίου, Τον νιώθει γύρω της, επικοινωνεί μαζί Του και πάλλεται ολόκληρη, πανευτυχισμένη, από την ιερή Του παρουσία. Οι άνθρωποι αυτοί είναι ακρίτες που μάχονται στα σύνορα της ζωής, κρατούν επαφή με τον Κύριο, προσεύχονται για μας και μας φέρνουν ένα μήνυμά Του.*<sup>3</sup> Η αγάπη προς τον Θεό και η, μέσω αυτής, ένωση μαζί του, αποτελεί για τους μυστικούς θεολόγους της Ανατολής τον πρώτο και τον έσχατο σκοπό της κατά Χριστόν ζωής. Ο ασκητής ακολουθεί πορεία ζωής με φορά αντίθετη προς τη φορά τού πεπτωκότος Αδάμ. Η απόφαση της φυγής του από τον κόσμο μαρτυρά έντονη συναίσθηση της τραγικότητας της πτώσης και της αφομοιωτικής δύναμης του κόσμου πάνω σε αυτόν.<sup>4</sup>

Η συζήτηση των δύο ανδρών δεν έχει το χαρακτήρα μιας αντιπαράθεσης ανάμεσα στο λογικό και το παράλογο. Ο καθένας από τους δυο έχει το δίκαιο των επιχειρημάτων της δικής του οπτικής. Ο Λουριώτης, στην προσπάθεια να πείσει τον Δεσπότη να συνυπογράψει το σχέδιό του, αναφέρει ότι και ο ίδιος ανατράφηκε χριστιανικά, ενώ τονίζει την ιερότητα του σκοπού, την οποία θεμελιώνει στην ταυτότητα θρησκείας-Εθνους. Ο ιεράρχης εξεγείρεται απარიθμώντας τις θυσίες του για τον αγώνα: παραιτήθηκε από τη μεταφυσική του κλίση και τις επιθυμίες του για την άγια ελευθερία. Αισθάνεται ότι έχει φτάσει στα όριά του και δεν μπορεί να υπογράψει τη διαταγή. Ο Λουριώτης τού επισημαίνει ότι πρέπει να μείνει πιστός στο χρέος του, ακόμα και αν χρειαστεί να φτάσει στην άκρη του δρόμου, να πάει στην κόλαση. Διαφορετικά, καταδικάζει το λαό στη δουλεία, την ταπείνωση, τη δυστυχία. Ο μητροπολίτης υπογράφει σχεδόν μηχανικά και αναρωτιέται γιατί ο Θεός τον έφερε σε αυτό το δίλημμα. Μένει μόνος και προσεύχεται με πάθος και θέρμη. Χρησιμοποιεί τη μονολόγιστη ευχή: «Κύριε Ιησού Χριστέ ελέησόν με».<sup>5</sup> Πρόκειται για την νοερά ή μονολόγιστη προσευχή η οποία ενεργείται από το Άγιο Πνεύμα. Σύμφωνα με την ορθόδοξη θεολογία, η καθαρή αδιάλειπτη προσευχή βοηθά την ανάταση και την ένωση με το θείο, όταν η

<sup>2</sup> Ο Θεοτοκάς υπήρξε από τους πρώτους κοσμικούς συγγραφείς που χρησιμοποίησε τη «Φιλοκαλία των Ιερών Νηπτικών», το έργο - σύμβολο της ορθόδοξης μυστικιστικής πνευματικότητας. Βλ. Γιανναράς (1992) 423.

<sup>3</sup> Θεοτοκάς (1967) 316-317.

<sup>4</sup> Για την έννοια και την προέλευση του ησυχασμού βλ. Deseille (1999) 19-70.

<sup>5</sup> Το περιεχόμενο της προσευχής των ησυχαστών συνίστατο στην επίκληση του ονόματος του Ιησού. Την προσευχή αυτή όφειλαν οι ησυχαστές να ασκούν διαρκώς. Ο μονολόγιστος χαρακτήρας αυτής θεωρείτο χρήσιμος για την αποφυγή διάχυσης του νου και την επίτευξη απεριόστης ανάτασης αυτού στον Θεό. Βλ. Μαντζαρίδης (1998) 233.

ψυχή του ανθρώπου καθαρισθεί από τα πάθη και τους πονηρούς λογισμούς. Οι πατέρες της εκκλησίας, διατυπώνοντας την ορθόδοξη αντίληψη για την προσευχή, υπογραμμίζουν ότι είναι μια πραγματική και όχι φανταστική εμπειρία που αναφέρεται στο σύνολο του ανθρώπου και φανερώνεται στον άνθρωπο ως δυνατότητα να προοδεύει επ' άπειρον.

Το πατριωτικό αυτό δράμα του Θεοτοκά είναι διαποτισμένο από θρησκευτικότητα. Ο Συμεών, που είναι γνήσιος χριστιανός με διάθεση μυστικιστική, οδηγείται να πάρει μια απόφαση αντίθετη προς τη χριστιανική του συνείδηση. Η τελική απόφαση αφορά το άμεσο πρόβλημα, το πολιτικό, όχι το μεταφυσικό. Το κόστος σε ανθρώπινες ζωές τον συντρίβει, αλλά με τίμημα την όρασή του και βυθιζόμενος στο χριστιανικό μυστικισμό επιχειρεί να βρει ένα είδος εσωτερικής συμφιλίωσης. Μέσα από αυτή την ψυχική διαδικασία θα αποκτήσει το νοητό φως και θα βιώσει, ως γνήσιο τέκνο φωτός, τον ησυχασμό του Αγίου Όρους, τη μεταφυσική εμπροσθοφυλακή της Ορθοδοξίας που διατηρεί την επαφή με τις μυστικές πηγές της πίστης.<sup>6</sup> Αφήνεται στα χέρια του Θεού του και καταλαγιάζει έτσι την εσωτερική του διαμάχη. Συμεών: *Κύριε είσαι εδώ, Σε νιώθω, Σε αναγνωρίζω. Ω, Ευχαριστώ που ήρθες. Φως του κόσμου! Φως της ζωής! Φώς του όρους Θαβώρ! ... Μη μ' αφήσεις στην κατάντια μου, Χριστέ και Σωτήρα. Δώσε μου ένα χέρι. Συγχώρεσέ με. Βοήθησέ με. Σώσε την ψυχή μου.*<sup>7</sup> Δεν επαναστατεί εναντίον του όπως οι ήρωες του Σαρτρ ή του Καζαντζάκη. Το έργο αυτό θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι έχει και συμβολική σημασία. Επιδιώκει να εκφράσει την αγωνία του σύγχρονου ανθρώπου, που από τη μια μεριά αισθάνεται ότι έχει χρέος να ζήσει την εποχή του, χωρίς όμως, από την άλλη, να κάνει έκπτωση στις πνευματικές του αξίες. Η διαδικασία μύησης στη θεϊκή αλήθεια θα τον λυτρώσει και θα τον οδηγήσει στο φως της Ανάστασης, αφού πρώτα διέλθει την οδό του πένθους μέσα από την ενασχόλησή του με το μυστήριο του θανάτου, της αποσύνθεσης και της λήθης, όπως ακριβώς συμβαίνει στους ήρωες του Ντοστογιέφσκη, τους οποίους ο Γ. Θεοτοκάς θαύμαζε από τα νεανικά του χρόνια.<sup>8</sup> Στη σκηνή της ενόρασης του θείου φωτός από τον Μητροπολίτη διαπιστώνουμε την υιοθέτηση από τον συγγραφέα του χαρμόσунου μηνύματος της Ανάστασης του Κυρίου, της καταπάτησης του θανάτου μέσω του ερχομού της θείας βασιλείας. Πρόκειται για μια ιδέα την οποία ο συγγραφέας διατύπωσε και στη *Δάκρυα*, όπου ο άνεμος σβήνει όλα τα προηγούμενα πάθη των αιματοβαμμένων μοιχών αυτοκρατόρων και ανατέλλει η μορφή του νεαρού αυτοκράτορα Βασιλείου Β', ο οποίος θα οδηγήσει την αυτοκρατορία στην ακμή της.<sup>9</sup> Η όλη του προσπάθεια, μέσα από την προσέγγιση των πρωταρχικών πηγών του χριστιανισμού, στρέφεται στη δημιουργία ενός θρησκευτικού-φιλοσοφικού στοχασμού κατά το πρότυπο του καθολικού περσοναλισμού του Emmanuel

<sup>6</sup> Θεοτοκάς (1995) 47.

<sup>7</sup> Θεοτοκάς (1967) 355.

<sup>8</sup> Θεοτοκάς (1988) 66.

<sup>9</sup> Θεοτοκάς (1967) 221-222.

Μounier και σύμφωνα με τον χριστιανικό υπαρξισμό του Nikolas Berdiaev.<sup>10</sup>

Η στροφή του Γ. Θεοτοκά προς την ορθόδοξη παράδοση είναι καρπός μιας προσωπικής πνευματικής πορείας και αναζήτησης. Ο Ν. Αλιβιζάτος συνδέει τη στροφή αυτή με την επώδυνη εμπειρία της αρρώστιας και του θανάτου της γυναίκας του. Με τρόπο ζυγισμένο και διαυγή περιγράφει την εμπειρία του αυτή, υποστηρίζοντας ότι η ιστορία, η δύναμη των χριστιανικών αιώνων και μια επανερχόμενη δύναμη παρηγοριάς είναι αυτά που τον συνδέουν με την ορθόδοξη παράδοση. Ο Θεοτοκάς της δεκαετίας του 1930 αντιμετωπίζει το χριστιανισμό και την ορθοδοξία ως κοινωνικά φαινόμενα που προσδιορίζονται με κριτήρια ιστορικά και όχι δογματικά. Ασκούν την ίδια επιρροή στη ζωή των ανθρώπων με τους άλλους, τους πιο εγκόσμιους παράγοντες της καθημερινής ισορροπίας. Την ίδια τοποθέτηση διατυπώνει και στα δοκίμια που δημοσίευσε την πρώτη μεταπολεμική περίοδο για τα βασικά στοιχεία του ελληνισμού: η Ορθοδοξία, η πνευματική παράδοση της αρχαίας Ελλάδας και ο Διαφωτισμός συνδιαμορφώνουν την εθνική μας συνείδηση ενεργώντας σαν χημικές ουσίες που έχουν συγχωνευθεί σε μια καινούρια σύνθεση.

Ο χριστιανισμός, ωστόσο, προς τον οποίο στρέφεται ο Θεοτοκάς δεν είναι ένας χριστιανισμός της ορθόδοξης ιδιαιτερότητας, της πολιτιστικής ιδιοπροσωπίας και της ομολογιακής ταυτότητας. Επειδή οι λόγοι που τον οδήγησαν στον χριστιανισμό συνδέονται με τα αιώνια ερωτήματα της ανθρώπινης ύπαρξης, αναζητά τις απαντήσεις του στο ευαγγέλιο και μιλά για το πρόσωπο του Χριστού:<sup>11</sup> «Οι απαντήσεις σε αυτά τα ερωτήματα υπάρχουν στην Καινή Διαθήκη, που πρέπει να την ξαναδιαβάσουμε με καθαρό μυαλό και με ειλικρίνεια απέναντι στον εαυτό μας και τους άλλους. Εκεί θα συνειδητοποιήσουμε τον καινούριο προορισμό της Εκκλησίας μας, που είναι άλλωστε ο προαιώνιος προορισμός της: να είναι στον κόσμο πηγή υψηλής πνευματικής ζωής, ελευθερίας και πανανθρώπινης αγάπης, συναδέλφωσης και ειρήνης, άρνηση του μίσους και της αδικίας, συμπαραστάτισσα της πάσχουσας ανθρωπότητας στη βασανισμένη πορεία της».<sup>12</sup>

Ο ορθόδοξος ανθρωπισμός που προτείνει ο Θεοτοκάς είναι η απάντηση στο μηδενισμό που βασανίζει το σημερινό άνθρωπο. Στο άρθρο του με τίτλο «Έξοδος από τον μηδενισμό», προτείνεται η επιστροφή στη διδασκαλία του Χριστού, που προσφέρει: «την παρηγοριά της ψυχής εμπρός στο χάος του θανάτου, τη λύτρωση από την αγωνία της ματαιότητας και της εγκατάλειψης που κατέχει ορμόμεφυτα τον άνθρωπο σαν ατενίζει το άγνωστο του κόσμου και σε συνάρτηση με αυτά, ένα σταθερό κανόνα, ένα

<sup>10</sup> Ο Θεοτοκάς προτείνει την ενασχόληση με τη θρησκευτική παράδοση του τόπου μας, επειδή η Ορθοδοξία συνυφάνθηκε με τον εθνικό χαρακτήρα του Ελληνισμού. Βλ. Θεοτοκάς (1950-1966) 899-900. Αναφορικά με την εισαγωγή του θρησκευόμενου περσοναλισμού στην Ελλάδα βλ. Καστρινάκη (2005) 233-234, 397-398.

<sup>11</sup> Θεοτοκάς (1994) 123.

<sup>12</sup> Θεοτοκάς (1975) 24-25, 28-29.

καθαρό ξεχώρισμα του καλού και του κακού».<sup>13</sup>

Αναφορικά με τις σχέσεις Έθνους-Εκκλησίας, θεωρεί ότι ο εθνικός ρόλος που ανέλαβε η Εκκλησία το 1453 οριστικά έκλεισε το κύκλο του. Επισημαίνει την ανάγκη η Εκκλησία να συνειδητοποιήσει το γεγονός αυτό χωρίς αμφιθυμίες και δισταγμούς, να επιστρέψει στο Ευαγγέλιο και να καταστήσει το περιεχόμενό του ενεργό στο σύγχρονο άνθρωπο. Ο Γ. Θεοτοκάς πιστεύει σε μια Ορθοδοξία ευαγγελική, κοινωνικά ευαίσθητη και οικουμενική. Υποστηρίζει ότι για να είναι κανείς σήμερα χριστιανός, πρέπει να είναι ταυτόχρονα και δημοκρατικός πολίτης: «Δε ζητούμε, προς Θεού, από την Εκκλησία μας να κάνει πολιτική. Της ζητούμε να συναντήσει κι αυτή κάπου τον Κύριο της ή τουλάχιστον να το προσπαθήσει».<sup>14</sup>

### Βιβλιογραφία

- Γιανναράς, Χρ. (1992): *Ορθοδοξία και Δύση στη Νεώτερη Ελλάδα*, Αθήνα.
- Θεοτοκάς, Γ. (1967): *Έργα Διάφορα, Θεατρικά Έργα Β'*, Αθήνα.
- Θεοτοκάς, Γ. (1975): *Η Ορθοδοξία στο καιρό μας*, Αθήνα.
- Θεοτοκάς, Γ. (1988): *Ελεύθερο Πνεύμα*, (επιμ. Κ.Θ. Δημαράς), Αθήνα.
- Θεοτοκάς, Γ. (1995): *Ταξίδι στη Μέση Ανατολή και στο Άγιον Όρος*, Αθήνα.
- Θεοτοκάς, Γ. (1996): *Στοχασμοί και Θέσεις. Πολιτικά Κείμενα 1950-1966*, Β' τόμος, Αθήνα.
- Καστρινάκη, Α. (2005): *Η λογοτεχνία στην παραγμένη δεκαετία 1940-1950*, Αθήνα.
- Κουρκουβέλας, Λ. (2013): *Γιώργος Θεοτοκάς, Βιογραφίες Πολιτικών 3*, Αθήνα.
- Μαντζαρίδης, Γ. (1998): *Παλαμικά*, Θεσσαλονίκη.
- Πετράκου, Κ. (2017): *Ο Θεοτοκάς του Θεάτρου, Έργα, Θεωρία και Κριτική Δράση*, Αθήνα.
- Deseille, Π. (1999): *Φιλοκαλία, Η νηπτική παράδοση της Ορθοδοξίας και η ακτινοβολία της στον κόσμο*, Αθήνα.

<sup>13</sup> Θεοτοκάς (1966) 877.

<sup>14</sup> Θεοτοκάς (1975) 12. Ο Θεοτοκάς υποστηρίζει ότι, προορισμός της Εκκλησίας δεν ήταν πια ο αγώνας υπεράσπισης του ελληνισμού, αλλά, σύμφωνα με τις επιταγές της ιστορίας, η ανάληψη ενός απόλυτα πνευματικού και ηθικού ρόλου μέσα σε έναν κόσμο με πολλά προβλήματα και απαιτήσεις. Βλ Κουρκουβέλας (2013) 210.

Θ. Ν. Συναδινός: *ένας άλλος υπολογίσimos*

Th. N. Synadinos: *yet another to be reckoned with*

**Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη**

Θεατρολόγος - Διδάκτωρ  
Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο  
Αθηνών

Τμήμα Θεατρικών Σπουδών  
cstamatoyannaki@yahoo.com

**Constantina Stamatoyannaki**

PhD Theatre Historian  
National and Kapodistrian University of Athens  
Department of Theatre Studies

cstamatoyannaki@yahoo.com





### **Abstract**

This paper examines the contribution of Th. N. Synadinos (1878?-1959) to the Greek theatre. It seeks to record, describe, assess and place in their historical context both his literary production as well as his manifold occupation with the theatrical stage. It summarizes his presence and *oeuvre*, his wanderings and confrontation with writing various genres for the stage, his apprenticeship in the theatre, his influences, theoretical views and aesthetic preferences.

**Λέξεις-κλειδιά:** Ελληνικό θέατρο, 20ός αιώνας / Έλληνες θεατρικοί συγγραφείς / Κωμωδία / Δράμα

**Keywords:** Greek Theatre of the 20th century / Greek Playwrights / Comedy / Drama

### Εισαγωγικά

«Ένα πούρο. Μύτη γαμψή. Γυαλιά, ψηλός – μάλλον θεόρατος. Ποδάρες. Απλώνει τις πατούσες του στην άσφαλτο και πάει μονοκόμματος. Με πούρο ή με δίχως πούρο είναι αδύνατο να τον φανταστής αλλιώς – είναι συμπλήρωμα της φάτσας του. Όταν το κατάργησε ένα διάστημα –προ καιρού– πάλι τό ’βλεπες εκεί. Μεγαλοπρεπής. Άνθρωπος του Θεάτρου – για την ακρίβεια συγγραφέας θεατρικός. Γνώρισε θριάμβους, ιδιαίτερα στην κωμωδία ηθών. Ωστόσο, οι κριτικοί τού ρίχνονται πάντα με μανία. Δέχεται τις επιθέσεις τους γαλήνιος. Ατάραχος. Γράφει τις γνώμες τους στις πατούσες του που είναι αρκετά πλατύες για να τις χωρέσουν όλες. Δεν τον ξέρεις; Σ’ εξοργίζει το ύφος του. Καθώς περπατά στο δρόμο φαίνεται σαν μια πρόκλησις στο δημόσιο αίσθημα. Τον γνωρίζεις; Συμπαθέστατος και ευχάριστος».<sup>1</sup>

Το πορτρέτο του Θ. Ν. Συναδινού, φτιαγμένο από το Δημήτρη Ψαθά, δημοσιεύτηκε το 1944, όταν ο Συναδινός ήταν εξήντα πέντε ετών. Δέκα χρόνια νωρίτερα, ο Νικόλαος Λάσκαρης είχε υπογραμμίσει πως ο Συναδινός είχε γεννηθεί για την τέχνη της σκηνής και πως «μεταξύ των ολίγων θεατρικών συγγραφέων της προκοπής που έχουμε, από της εποχής του μακαρίτου Κορομηλά, μόνος [αυτός] αφωσιώθη ψυχή τε και σώματι εις την λατρείαν του θεάτρου».<sup>2</sup>

Στην *Ιστορία* του Γιάννη Σιδέρη το υποκεφάλαιο που αφορά το Συναδινό επιγράφεται «Ένας άλλος υπολογίσιμος»<sup>3</sup> υπολογίσιμος, πλάι στους κυρίαρχους κατά τον ιστορικό νεοέλληνες δραματουργούς: το Γρηγόριο Ξενοπούλο, τον Παντελή Χορν και το Σπύρο Μελά. Ο Κ. Θ. Δημαράς τού παραχώρησε μια αράδα στην *Ιστορία της Νεοελληνικής Δογοτεχνίας*: «καλλιέργησε», γράφει ο Δημαράς, «δίως το θεατρικό είδος που διαμορφώθηκε στη Γαλλία με το όνομα *comédie*»,<sup>4</sup> αν κι ο Συναδινός είχε χρησιμοποιήσει τον όρο αυτόν σ’ ένα μόνο έργο του. Ο Αλέξανδρος Εμπειρικός-Κουμουνδούρος τον είχε συνδέσει, ορθότερα, με τη γραμμένη για το λαϊκό κοινό κωμωδία.<sup>5</sup> Η Μυρτώ Μαυρικού-Αναγνώστου τον καταχώρισε πλάι στον Τίμο Μωραϊτίνη, ως συγγραφέα με ξεχωριστή απήχηση στο ευρύ κοινό.<sup>6</sup> Το 1988, ο Δημήτρης Σπάθης σημείωσε πως τα έργα του Συναδινού «ξεχωρίζουν χάρη σε ορισμένες σκηνικές τους αρετές» κι «οπωσδήποτε αντιπροσωπεύουν ένα χαρακτηριστικό δείγμα για τη θεατρική στάθμη αλλά και για το ιδεολογικό κλίμα» της μεσοπολεμικής περιόδου.<sup>7</sup> Το 2002, ο Βάλτερ Πούχγερ επισήμανε

<sup>1</sup> Ψαθάς (1944) 65. Το ανά χείρας κείμενο είναι σύνθεση από την εισαγωγή και τα συμπεράσματα της διδακτορικής μου διατριβής, *Ο Θ. Ν. Συναδινός και η παρουσία του στο ελληνικό θέατρο*, η οποία εκπονήθηκε στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών και υποστηρίχθηκε το 2018 - βλ. Σταματογιαννάκη (2018).

<sup>2</sup> Λάσκαρης (1934) 966.

<sup>3</sup> Σιδέρης (1999) 118-127.

<sup>4</sup> Δημαράς (1949) 172.

<sup>5</sup> Embiricos-Coumoundouros (1940) 312.

<sup>6</sup> Βλ. Anagnostou-Mavrikou (1974) 595.

<sup>7</sup> Σπάθης (1988).

ότι «δεν διαθέτουμε ακόμα κανένα σφαιρικό μελέτημα για την πλούσια δραματογραφία του».<sup>8</sup>

Στη νεότερη θεατρολογική βιβλιογραφία, ο Συναδινός εμφανίζεται κυρίως χάρη στο πιο γνωστό έργο του, το σατιρικό δράμα *Ο Καραγκιόζης*, και χάρη στη σκηνική διασκευή του *Ερωτόκριτου*. Η Αρετή Βασιλείου, στη μελέτη της για την ελληνική δραματολογία του Μεσοπολέμου, και η Βαρβάρα Γεωργοπούλου, στη μελέτη της για την ελληνική θεατρική κριτική της ίδιας περιόδου, τού έχουν αφιερώσει αρκετές σελίδες.<sup>9</sup> Σε μελέτες που εξετάζουν άλλα ιστορικά ζητήματα του ελληνικού θεάτρου του 20ού αιώνα, το όνομα του Συναδινού απαντά συχνά λόγω της πληθωρικής ανάμειξής του στο θεατρικό γίγνεσθαι. Οι σχετικές αναφορές είναι συνήθως επιγραμματικές, αρκετές φορές αφοριστικές, κάποτε παραπλανητικές ή παραπλανημένες.

Ο Θεόδωρος Συναδινός (Τρίπολη 1878; – Αθήνα 1959) εμφανίστηκε ως θεατρικός συγγραφέας το καλοκαίρι του 1911, με τις *Μπλόφες*. Η τελευταία «πρώτη» έργου του δόθηκε την άνοιξη του 1948, με το *Σατανά*. Σ' αυτά τα 37 χρόνια, η ελληνική σκηνή έπαιξε 40 έργα του, πρωτότυπα και διασκευές: 35 στο θέατρο πρόζας, 5 στο μουσικό θέατρο. Αν συνυπολογίσουμε τη μικρή θητεία του στη θεατρική επιθεώρηση, φτάνουμε τις 46 πρεμιέρες με το όνομά του στη θέση του συγγραφέα (38), του συνσυγγραφέα (2) ή του διασκευαστή (6). Με όσα στοιχεία διαθέτουμε, από τις αρχές του 20ού αιώνα ως το 1958, ο Συναδινός έγραψε 69 κείμενα προορισμένα για τη σκηνή, από τα οποία 23 δεν είδαν τα φώτα της. Το ελληνικό θέατρο φιλοξένησε δηλαδή τα δύο τρίτα της δραματοουργίας του, σε 240 παραγωγές από το 1911 μέχρι το 1986.

### Κωμωδίες

Το 1911, ο Συναδινός εντάχτηκε στην ομάδα των ελλήνων θεατρικών συγγραφέων που μετά το κλείσιμο του Βασιλικού Θεάτρου και της Νέας Σκηνής συνδέθηκαν με τους προσωποπαγείς θιάσους της Κυβέλης και της Μαρίκας Κοτοπούλη. Στις χαμένες σήμερα *Μπλόφες* (1911, θιάσος Κυβέλης), κωμωδία για τη συζυγική απιστία με έκτυπη, κατά τους κριτικούς, τη σφραγίδα της γαλλικής φάρσας, φαίνεται πως ακολούθησε το μονοπάτι που είχαν χαράξει νωρίτερα ο Νικόλαος Λάσκαρης κι ο Μπάμπης Άννινος: τη γραμμή του ελαφρού, διασκεδαστικού θεάτρου, όπως είχε διαμορφωθεί στο είδος του κωμικού μπουλβάρ.<sup>10</sup> Οι *Μπλόφες* προσμετρήθηκαν στις εμπορικές επιτυχίες της Κυβέλης και χάρισαν στο Συναδινό μια καλή αφετηρία, που του έδωσε την ώθηση να καταθέσει τα επόμενα χρόνια δύο ακόμη κωμωδίες στην ελληνική σκηνή, τους *Ταρταράνους* (1912, Μαρίκα Κοτοπούλη) και τον *Επιτήδειο* (1914, Κυβέλη).

Οι καλές εισπράξεις που έφεραν οι πρώτες κωμωδίες του στο ταμείο

<sup>8</sup> Πούχνερ (2002) 538-539.

<sup>9</sup> Βλ. Βασιλείου (2005) και Γεωργοπούλου (2008-2009).

<sup>10</sup> Βλ. Δελβερούδη (1999) 375-376.

του θεάτρου τον οδήγησαν να γράφει τα επόμενα χρόνια και τρεις παραλλαγές τους, που παρουσιάστηκαν από την Κυβέλη: την *Τιμή του Γιώργου* (1918), την *Κυρία εφοπλιστού* (1918) και τα *Μήλα των Σοδόμων* (1919).

Το 1916, ολοκλήρωσε το μοναδικό έργο του που βάφτισε κομεντί: το *Εσπ φταις*, με το οποίο δοκίμασε τις δυνάμεις του στο είδος που είχε περιγράψει ο Γρηγόριος Ξενόπουλος ως «[ούτε] καθαυτό δράμα, ούτε καθαυτό κωμωδία, αλλά και τα δύο μαζί».<sup>11</sup> Ο φροντισμένος πρωταγωνιστικός ρόλος της παθολογικά ζηλιάρας Φανής Φραντή διασφάλισε στο έργο την αποδοχή του από το κοινό και στο Συναδινό μια ιδανική ερμηνεύτρια: τη Μαρίκα Κοτοπούλη, που ενσάρκωσε με μεγάλη επιτυχία το ρόλο το φθινόπωρο του 1923.

Το καλοκαίρι του 1924, η Μαρίκα Κοτοπούλη παρουσίασε και τη φάρσα του Συναδινού *Ψέμμα και πάλι ψέμμα*, που κρίθηκε μέτρια κι άντεξε στη σκηνή για δέκα μόλις μέρες. Δύο χρόνια αργότερα, συγγραφέας και πρωταγωνίστρια συνεργάστηκαν και πάλι χωρίς επιτυχία, στην κωμωδία *Η νοικοκυρά*. Κάπως καλύτερα τα πήγε στο ταμείο του θεάτρου η *Δεσπονίς δεκηγόρος*, σάτιρα της γυναικείας χειραφέτησης που παρουσιάστηκε από την Κυβέλη, το καλοκαίρι του 1929, και μεταφέρθηκε στον κινηματογράφο, το 1933, σε σκηνοθεσία του Πέλου Κατσέλη.

Στην πορεία του κωμωδιογράφου Συναδινού ξεχωριστός σταθμός ήταν η *Κοσμική κήσις* (1931), σάτιρα της κοσμικότητας με κεντρική ηρωίδα μια μικροαστή νοικοκυρά που ονειρεύεται μεγαλεία. Το καλοκαίρι του 1932, η Μαρίκα Κοτοπούλη παρουσίασε την κωμωδία του Συναδινού με συμπρωταγωνιστή το Βασίλη Λογοθετίδη. Οι παραστάσεις σημείωσαν πρωτοφανή, για έργο πρόζας της εποχής εκείνης, εμπορική επιτυχία, που μπορούσε να συγκριθεί μόνο με επιτυχίες από το ελαφρό μουσικό θέατρο. Με την *Κοσμική κήσις* ο Συναδινός εγκαινίασε μια κωμική τριλογία: τα δύο επόμενα μέρη της –*Γνωρίζετε ότι...* (1933) και *Αυτός είμαι!* (1934)– ήταν παραλλαγές στο ίδιο θέμα, παρουσιάστηκαν κι αυτά από το πρωταγωνιστικό δίδυμο Κοτοπούλη – Λογοθετίδη κι είχαν εξίσου ισχυρή και μακροχρόνια απήχηση στην πλατεία του θεάτρου.

Μεγάλες επιτυχίες του θιάσου της Κοτοπούλη στάθηκαν επίσης το *Ευτυχώς επτωχεύσαμεν* (1937) και το *Καλώς ήρθες* (1938). Στις δύο αυτές κωμωδίες, παραπλήσιες στα θέματα, στη μορφή και στους ήρωές τους με την *Κοσμική κήσις*, το *Γνωρίζετε ότι...* και το *Αυτός είμαι!*, ο Συναδινός περιόρισε τις διδακτικές προθέσεις του και τα δάνεια από την επιθεώρηση και εφάρμοσε με μεγαλύτερη συνέπεια και με περισσότερη επιμέλεια την τεχνική και τη δομή του «καλοφτιαγμένου έργου» και της κωμωδίας χαρακτήρων.

Ιδιαίτερη θέση στη δραματολογία του Συναδινού κατέχει ο *Παληάτσος* (1934), μελαγχολική κωμωδία για τη σύγκρουση ανάμεσα στους οικονομικά ισχυρούς και τους βιοπαλαιστές. Με το κύριο πρόσωπο του *Παληάτσου*, τον καλοσυνάτο γελωτοποιό Νίκο Δανά, ο Συναδινός έδωσε στο ελληνικό

<sup>11</sup> Ξενόπουλος (1920).

θέατρο μια πιο αισιόδοξη εκδοχή του Μάρκου Παγάνη, του κεντρικού ήρωα στο σατιρικό δράμα του *Ο Καραγκιόζης* (1923). Ο *Παληάτσος* παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στη σκηνή, την άνοιξη του 1934, από το θίασο του Βασίλη Αργυρόπουλου. Την επόμενη χρονιά, ο Αργυρόπουλος πρωταγωνίστησε και στην κωμωδία του Συναδινού *Παντρεύουν την αγάπη μου* (1935).

Ο *Υπουργός συνεργάζεται* (1936, θίασος Αλίκης, Κώστα Μουσούρη και Χριστόφορου Νέζερ) είναι η μοναδική, αφιερωμένη στην πολιτική, κωμωδία του Συναδινού. Εφιαλτική και γκροτέσκα σάτιρα του ντόπιου πολιτικού κόσμου, ο *Υπουργός* αποσύρθηκε από τη σκηνή επτά μέρες μετά την πρεμιέρα του, υπό το βάρος της ζοφερής πολιτικής συγκυρίας (καλοκαίρι του 1936) αλλά και αντεγκλήσεων του Συναδινού με τον Κώστα Μουσούρη.

Στις εμπορικά αποτυχημένες κωμωδίες του Συναδινού καταχωρίζεται και το *Χτες, σήμερα, αύριο* (1935, θίασος Αλίκης, Βασίλη Λογοθετίδη και Κώστα Μουσούρη), που ο συγγραφέας του το είχε φανταστεί εύθυμη και «θεατρinίστικη» (στη γραμμή του Νικολάι Εβρέινοφ) πραγματεία για την αναζήτηση της ευτυχίας. Την περίοδο του πολέμου και της Κατοχής, παρουσιάστηκαν τρεις κωμωδίες του που κινήθηκαν αξιοπρεπώς στο ταμείο του θεάτρου σε χρόνια δύσκολα: το *Εσύ κ' εμείς* (1940, θίασος Μαρίκας Κοτοπούλη), ο *Συναγερμός* (1941, θίασος Βασίλη Αργυρόπουλου) και το *Δαβίδ και Γολιάθ* (1945, θίασος Μαρίκας Κοτοπούλη).

Το 1948, με το *Σατανά*, ο Συναδινός είδε την τελευταία πρεμιέρα έργου του στην ελληνική σκηνή. Ολοκλήρωσε, έτσι, τη σκηνική πορεία του με τον τρόπο που την είχε ξεκινήσει το 1911: με μια εμπορική επιτυχία. Ο *Σατανάς* συγγενεύει στο θέμα του και στους ήρωές του με τον *Πειρασμό* του Ξενοπούλου, είναι όμως μπολιασμένος στην τεχνική και στο διάλογο από τις κωμωδίες του αμερικανικού κινηματογράφου που κυριαρχούσαν στις αθηναϊκές αίθουσες και που ο Συναδινός είχε παρακολουθήσει στο ταξίδι του στις Ηνωμένες Πολιτείες (1946-1947). Στην Αθήνα του Εμφυλίου, το ανάλαφρο έργο του Συναδινού, σκηνοθετημένο από τον Τάκη Μουζενίδη και με ερμηνευτές τη Βάσω Μανωλίδου και το Γιώργο Παππά, επιβεβαίωσε τη διαχρονική ικανότητα του συγγραφέα του να συναντά το ευρύ κοινό.

### *Δράματα*

Η πρώτη προσπάθεια του Συναδινού στο χώρο του δράματος απέφερε καρπό το μονόπρακτο *Η κόκκινη μάσκα* (1914), που εκδόθηκε το 1916 και το έπαιξε ο θίασος της Κυβέλης, το 1920, για δύο μόλις βραδιές. Το πρωτόλειο δράμα του Συναδινού παρουσιάζει ενδιαφέρον χάρη στον κοινωνικά περιθωριοποιημένο κεντρικό του ήρωα, πρώτη εκδοχή του Μάρκου Παγάνη (*Ο Καραγκιόζης*).

Το σατιρικό δράμα *Ο Καραγκιόζης* (1923) στάθηκε το πρώτο από μια σειρά έργων του Συναδινού με σαφή διάθεση για κοινωνική καταγγελία, ενότητα χώρου και χρόνου, διάλογο ιδεολογικών αντιπαραθέσεων, σφιχτά δεμένη πλοκή και σκηνική ανάπτυξη του θέματος. Το Μάρκο Παγάνη, τον «μάλλον κοντό, λίγο καμπούρη, με στραβό και μεγάλο στόμα και το ένα του

μάτι μεγαλύτερο απ' τ' άλλο κι αλλοίθωρο»<sup>12</sup> κεντρικό ήρωα του Καραγκιόζη υποδύθηκε η Μαρίκα Κοτοπούλη το 1924. Οι παραστάσεις είχαν επιτυχία, η πρωταγωνίστρια γνώρισε για πολλοστή φορά στην καριέρα της την καθολική αποδοχή από την κριτική, το έργο συζητήθηκε εκτενώς, τα σχόλια κινήθηκαν από τον έπαινο μέχρι τον φόγο και διατυπώθηκαν κάτω από ποικίλα ειδολογικά πρίσματα, από το στρατευμένο θέατρο μέχρι το θέατρο σκιών. Ο *Καραγκιόζης*, το πρώτο κοινωνικό δράμα του Συναδινού και το έργο του που στάθηκε το πιο ανθεκτικό στο χρόνο, στερήωσε τη θεατρική φήμη του συγγραφέα του και του δώρισε την υστεροφημία.

Στο ίδιο πλαίσιο με τον *Καραγκιόζη* τοποθετούνται δύο ακόμη δράματα του Συναδινού, που είχαν όμως περιορισμένη σκηνηκή τύχη: οι *Πίνες* (1925, θίασος Μαρίκας Κοτοπούλη) και ο *Μακίνας* (1926, θίασος «Οι Νέοι» του Κώστα Μουσούρη και της Ελένης Χαλκούση). Με τον *Καραγκιόζη*, τις *Πίνες* και το *Μακίνα*, ο Συναδινός έδωσε μια δραματική τριλογία που ο ίδιος καταχώρισε στο εξελληνισμένο «θέατρο των ιδεών».<sup>13</sup> Τα έργα αυτά, έργα κοινωνικής κριτικής, με στοιχεία ρεαλιστικά/νατουραλιστικά, γραμμένα στα χνάρια του Ίψεν, στο σχήμα του παγιωμένου από το 19ο αιώνα στη χώρα μας «έργου με θέση», και με σαφή διδακτική διάθεση, απαρτίζουν την κύρια ενότητα της συγγραφικής παραγωγής του Συναδινού στο χώρο του δράματος.

Στα κοινωνικά του δράματα ανήκει και το *Εμείς τα ζώα* (1924), που παρουσιάστηκε στο θέατρο Μοντιάλ, το 1931. Παραλλαγή του *Εμείς τα ζώα* φαίνεται πως ήταν το χαμένο *Δεν εσκότωσα άνθρωπο*, που πήρε δάφνη στο Σταθάτειο δραματικό διαγωνισμό του 1931. Στον ίδιο διαγωνισμό, το (χαμένο, επίσης) *Ανάμεσα στους ανθρώπους (Το αγρίμι)* πήρε το τρίτο βραβείο αλλά δεν βρήκε το δρόμο για τη σκηνή.

Στα δράματά του, ο Συναδινός δεν απέφυγε την τυποποίηση, καθώς κύριο μέλημά του ήταν να καταδείξει το κοινωνικό πρόβλημα που ήθελε κάθε φορά να στηλιτεύσει. Πιο επιμελημένα δραματουργικά, με εμφανή την πρόθεση του συγγραφέα να διαγράψει σφαιρικά και με συνέπεια τα θεατρικά πρόσωπα μέσω της ψυχολογικής παρατήρησης και της αναλυτικής δραματικής γραφής, είναι δύο μεταγενέστερα έργα του: ο αντιπολεμικός *Νικητής* (1933, θίασος Μαρίκας Κοτοπούλη) και το *Στην κάβα του καλοκαιριού* (1936), μετάπλαση της παραλογής «Γ' αγαπημένα αδέρφια κ' η κακή γυναίκα» σε ψυχογραφικό δράμα για τον απαγορευμένο έρωτα, έργο που ευτύχησε να παρουσιαστεί στο Εθνικό Θέατρο σκηνοθετημένο από το Σωκράτη Καραντινό (1944).

### *Μουσική και μουσικό θέατρο*

Η αγάπη του Συναδινού για τη μουσική ανάγεται στα νεανικά του

<sup>12</sup> Συναδινός (1925) 3.

<sup>13</sup> Συναδινός (1926) ιζ'.



χρόνια. Σύμφωνα με τη μαρτυρία του, μουσική ήθελε να σπουδάσει όταν ήρθε από τη γενέτειρά του την Τρίπολη στην Αθήνα, αλλά το Ωδείο Αθηνών απέρριψε την αίτησή του να ενταχτεί στους σπουδαστές του. Το γεγονός αυτό τον οδήγησε να μελετήσει τη μουσική από την πλευρά του ιστορικού. Το 1919 εξέδωσε την πρώτη *Ιστορία της νεοελληνικής μουσικής (1824-1919)* (κυκλοφόρησε μόνο το πρώτο μέρος, 1824-1891), την οποία συμπλήρωσε το 1922, με τον τόμο *Το ελληνικό τραγούδι*. Στις μελέτες του υποστήριξε το Γεώργιο Νάζο κι ασπάστηκε τις απόψεις του Μανώλη Καλομοίρη για την Εθνική Μουσική Σχολή. Έκρινε το κωμειδύλλιο άτεχνο αλλά γνήσιο και λαοφιλές είδος, και την οπερέτα κατώτερη από την όπερα αλλά με καλλιτεχνικές απαιτήσεις. Για την επιθεώρηση εκφράστηκε άλλοτε αφοριστικά, άλλοτε πιο διαλλακτικά. Στη συγγραφική παραγωγή του αναμετρήθηκε με πολλά είδη του μουσικού θεάτρου, κυρίως ως διασκευαστής. Το 1915 μετέτρεψε από κοινού με τον Αττίκ τις *Μπλόφες* σε λιμπρέτο για οπερέτα (*Τι είν' ο έρωσ*, θίασος Γιάννη Παπαϊωάννου και Έλσας Έγκελ), το 1920 μετέφερε εις τα καθ' ημάς το λιμπρέτο της *Gillette de Narbonne* του Εντμόν Ωντρόν (*Η τετραπέρατη*, Μουσική Σκηνή του Αλέξανδρου Κυπαρίσση), ενώ το 1921 σημειώθηκε η πρώτη, βεβαιωμένη από τον ίδιο, συγγραφική ενασχόλησή του με την επιθεώρηση (*Μεγαλειό*, θίασος Στάσας Αμηνά). Αξίζει να σημειώσουμε επίσης: το μονόπρακτο δράμα *Το απόγεμα της αγάπης* (περί το 1930) που έγινε λιμπρέτο το 1935 από τον Μάριο Βάρβογλη στην ομότιτλη όπερά του (1944, Εθνική Λυρική Σκηνή)· το χαμένο λιμπρέτο *Ερωτόκριτος* που μελοποιήθηκε από τον Αλέκο Αλμπέρτη (1935, Ελληνικόν Μελόδραμα)· τον *Κομωπή καρμών*, δίπρακτο λιμπρέτο για μουσική κωμωδία του Θεόφραστου Σακελλαρίδη (1940, θίασος Νίκου Μηλιάδη και Κυριάκου Μαυρέα)· τη διασκευή (1951-1952) του λιμπρέτου του Νικολάου Λάσκαρη για την οπερέτα του Σακελλαρίδη *Στα παραπήγματα*. Στην επιθεώρηση ο Συναδινός επανήλθε είκοσι χρόνια μετά το *Μεγαλειό*, την περίοδο της γερμανικής κατοχής: *Μπέλλα Γκρέτσια* (1941), *Καλλιτεχνικόν απόγευμα* (1943), *Αρχίζουμε!* (1943).

### Διασκευές

Η πιο γνωστή διασκευή του Συναδινού είναι ο *Ερωτόκριτος*, που πέτυχε καλλιτεχνικά και εισπρακτικά στην παρουσίασή του από την Ελευθέρα Σκηνή (1929, σκηνοθεσία του Σπύρου Μελά), έκανε δύο εκδόσεις (1929, 1930) κι επιβίωσε στο ελληνικό θέατρο ως το 1969. Ο *Δον Κιχώτης* (1932), σκηνική διασκευή του μυθιστορήματος του Θερβάντες, βασισμένη στη μετάφραση του Κ. Καρθαίου, παρουσιάστηκε στο Εθνικό Θέατρο το 1936, σκηνοθετημένος από το Δημήτρη Ροντήρη. Το αρχείο του συγγραφέα μάς παραδίδει δύο ακόμη διασκευές του: την *Κυρία Μπατερφλάβ* (1920, θίασος Μαρίας Κοτοπούλη), προσαρμογή σε πρόζα του λιμπρέτου της όπερας του Τζάκομο Πουτσίνι· την *Οδύσεια* (1929)· την *Ερωφίλη* (1936) και το *Γυρισμό της Ελένης* (1936, θίασος Κατερίνας), ανομολόγητη από το συγγραφέα σκηνική προσαρμογή του μυθιστορήματος του Τζων Έρσκιν *The private life of Helen of Troy* (1925). Ο βαθμός που ο Συναδινός διατήρησε το πνεύμα των έργων

αυτών στη θεατρική εκδοχή που τους επιφύλαξε, ελέγχεται κατά περίπτωση. Για όλες τις διασκευές του, πάντως, ισχύει αυτό που είχε σημειώσει ο Σπύρος Α. Ευαγγελάτος για τον *Ερωτόκριτο*: ήταν στην εποχή τους σκηνικά δόκιμες, «χτισμένες» στα «πρότυπα του “αστικού” θεάτρου» και «με τις αρχές του “στέρα δομημένου έργου”, χωρίς λογικά λάθη ή δραματουργικά κενά».<sup>14</sup>

### *Μαθητεία στο θέατρο, γραφή, πρότυπα και προτιμήσεις*

Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος και το όραμά του για την ανανέωση της ελληνικής σκηνής καθόρισαν την είσοδο του Συναδινού στο χώρο του θεάτρου. Από το 1901, στην πλατεία, στα παρασκήνια, μια φορά και στο σανίδι (ως κομπάρσος) της Νέας Σκηνής, ο Συναδινός γνώρισε την τέχνη του θεάτρου, την τεχνική και τις δυσκολίες της. Την ίδια περίοδο είχε θαυμάσει το σκηνοθετικό έργο του Θωμά Οικονόμου στο Βασιλικό Θέατρο κι είχε υποκλιθεί μπροστά στο ταλέντο της Μαρίκας Κοτοπούλη και της Κυβέλης. Η θεατρική ιδιοσυγκρασία του διαμορφώθηκε μέσα στο περιβάλλον της σκηνής, αλλά και μέσα από την εξοικείωσή του, ως θεατή, μ' ένα πλούσιο ρεπερτόριο.

Από το 1910 ως το τέλος της ζωής του, ο Συναδινός υποστήριζε την πρωτοκαθεδρία του λόγου στην παράσταση και την υπαγωγή στο λόγο όλων των τεχνών που συνθέτουν τη θεατρική τέχνη. Κατανοούσε όμως ότι το θέατρο είχε ανάγκη το σκηνοθέτη και παρακολουθούσε συστηματικά τις πρόβες των έργων του, χωρίς να διστάζει να τα τροποποιεί ανάλογα με τις ανάγκες της παράστασης. Στις πρόβες, άλλωστε, φαίνεται πως επεξεργαζόταν τα κείμενά του και προετοιμάζε την έκδοσή τους. Και δεν είναι χωρίς σημασία πως ο Συναδινός, που στη νεότητά του είχε αγαπήσει το θέατρο μέσα από τη Νέα Σκηνή του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου, επαίνεσε, στην ωριμότητά του, ένα θεατρικό σχήμα εξίσου ταυτισμένο με το σκηνοθέτη του: το Θέατρο Τέχνης του Κάρολου Κουν.<sup>15</sup>

Ο Συναδινός συγκαταλέγεται ασφαλώς στους έλληνες θεατρικούς συγγραφείς που επηρεάστηκαν από την ιφενική δραματουργία. Παίρνοντας τη σκυτάλη από μια ευρεία ομάδα θιασωτών του Ίφεν, ίσως και να τους ξεπέρασε στην έκταση του δηλωμένου θαυμασμού και στις αγαθές προθέσεις. Στις κωμωδίες του, τη θέση του Ίφεν κατείχε ο Μολιέρος. Όπως πολλοί άλλοι ομότεχνοί του, ο Συναδινός δεν κατάφερε να πλησιάσει τα υψηλά του πρότυπα: τα επικαλέστηκε, τα χαιρέτισε μ' ενθουσιασμό, αλλά τα προσάρμοσε και τα περιόρισε στις δικές του δυνατότητες. Ο Συναδινός είδε και διάβασε τα έργα του Ίφεν ως έργα κοινωνικής καταγγελίας και τα έργα του Μολιέρου ως διδακτικές σάτιρες. Η φάρσα, το μπουλμπάρ, το «έργο με θέση» και το «καλοφτιαγμένο έργο» χάραζαν τα όρια και το περίγραμμα της δραματουργίας του και καθόρισαν το ύφος της και την υφή της.

<sup>14</sup> Ευαγγελάτος (2000).

<sup>15</sup> Βλ. Σκουλούδης (1950).



Ο Συναδινός ήταν θεατρικός συγγραφέας λαϊκός, με τη σημασία που είχε ο όρος στην εποχή του: δημοφιλής. Τα προτερήματα της δραματουργίας του είναι κυρίως σκηνικά. Έγραφε έχοντας κατά νου την παράσταση και τους ηθοποιούς. Τα πρόσωπα των έργων του είναι, κατά κανόνα, ρόλοι εμπνευσμένοι από συγκεκριμένους πρωταγωνιστές ή προορισμένοι γι' αυτούς. Ο Συναδινός ήταν επαγγελματίας του θεάτρου. Ζούσε από το θέατρο, κι αυτή η συνθήκη καθόρισε τη γραφή του. Προσάρμοζε τα έργα του, τα θέματα και τους ήρωές τους στην εκάστοτε κοινωνική και πολιτική επικαιρότητα, στο συρμό κάθε εποχής, στις προτιμήσεις του θεατρικού κοινού αλλά και στις επιδόσεις και στις ανάγκες των ηθοποιών και των θιάσων με τους οποίους συνεργάστηκε. Ανεξάρτητα από τις δραματουργικές του αδυναμίες και ατέλειες, αυτό που σίγουρα πέτυχε ήταν να δώσει στο ελληνικό μεσοπολεμικό θέατρο έργα που δείχνουν πως ο συγγραφέας είχε από νωρίς εμπεδωμένους τους όρους της σκηνής, είχε ανεπτυγμένη την αίσθησή της, ήταν τεχνίτης του θεάτρου και γνώριζε καλά την τέχνη και την τεχνική των ηθοποιών για τους οποίους προόριζε τα έργα του, αλλά και το βαθμό που τα έργα του ήταν εξαρτημένα από τους ηθοποιούς και την ερμηνεία τους.

Ο Συναδινός ήταν συγγραφέας εμπορικός. Έγραφε με συνταγή, συχνά πρόχειρα και βιαστικά και χωρίς μεγάλη επιμέλεια. Τα θέματά του δεν διακρίνονταν για την πρωτοτυπία τους ούτε κι οι ήρωές του για την αρτιότητά τους. Ακολουθούσε σχεδόν πάντα την ίδια δομή, την ίδια εξέλιξη της πλοκής και την ίδια φόρμα. Επαναλάμβανε συχνά τον εαυτό του και κάποιες φορές, υιοθετούσε επιδερμικά, λιγότερο ή περισσότερο παραλλαγμένα, προγενέστερα αλλά κι επίκαιρα ή και πρόσκαιρα μοτίβα και θέματα τρίτων από το θέατρο, τη λογοτεχνία και τον κινηματογράφο.

Για όσους οραματίζονταν την καλλιτεχνική ανανέωση της ελληνικής δραματουργίας, τα έργα του Συναδινού ήταν στην πλειονότητά τους περιθωριακά, ασήμαντα, ανάξια λόγου. Η επιτυχία τους ήταν ανεξήγητη, σκανδαλώδης, προκαλούσε στους κύκλους των λογίων απορία, κάποτε κι αμηχανία. Τη φύση της δραματουργίας του είχε εκθέσει καίρια και λακωνικά το 1937 ο Πέλος Κατσέλης, που είχε παίξει κι είχε σκηνοθετήσει δράματα και κωμωδίες του: «τα έργα του ζητάνε την υποκριτική λύτρωση. Δεν διαβάζονται».<sup>16</sup> Στη φράση του Κατσέλη συνοψίζεται η θεατρικότητα του Συναδινού. Οι έλληνες θεατρικοί κριτικοί όμως, ήδη από το 19ο αιώνα, όπως έχει επισημάνει η Ηρώ Κατσιώτη,<sup>17</sup> συχνά ερμήνευαν κι αξιολογούσαν κείμενα γραμμένα για το σανίδι με κριτήρια λογοτεχνικά και με φιλολογικά εργαλεία. Το κριτικό αυτό πρίσμα είχε ως αποτέλεσμα να παραβλέπεται συστηματικά η παράμετρος που υπογράμμισε ο Κατσέλης για τα έργα του Συναδινού και να παραγνωρίζεται η δραματουργία του (όπως και η δραματουργία άλλων ομοτέχνων του) από τους κριτικούς της εποχής του.

<sup>16</sup> Κατσέλης (1937).

<sup>17</sup> Βλ. Κατσιώτη (2004) 224-226.

### *Οργανωτική, διοικητική και άλλη δράση*

Πλάι στην εκτενή δραματουργική παραγωγή του Συναδινού, πρέπει να σημειωθεί η μακρόχρονη και πληθωρική δημόσια παρουσία και δράση του στη θεατρική ζωή του τόπου. Ιδιαίτερα δραστήριο μέλος της «Εταιρείας Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων» από το 1911, ήταν σύμβουλος, από το 1924, και πρόεδρος της, από το 1933 ως το 1946, δάσκαλος, μέλος της εφορευτικής επιτροπής (1924), πρόεδρος (1924-1929) και διευθυντής (1929-1930) της «Επαγγελματικής Σχολής Θεάτρου», διευθυντής της δραματικής σχολής του Εθνικού Θεάτρου (1930-1946). Στο Εθνικό Θέατρο ήταν επίσης μέλος της Εκτελεστικής Επιτροπής (1931), της Καλλιτεχνικής Επιτροπής (1933-1937) και του Διοικητικού Συμβουλίου (1943-1944, 1945-1946), ενώ διετέλεσε και δύο φορές διευθυντής στην Εθνική Λυρική Σκηνή (1945-1946, 1950-1953). Είχε, επίσης, χρηματίσει μέλος του Ταμείου Συντάξεων και Περιθάλψεως της Εταιρείας Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων (1926), της Επιτροπής Αδείας Ασκήσεως Επαγγέλματος Ηθοποιού (1933, 1937-1942), του Ταμείου Συντάξεων Ηθοποιών, Μουσικών και Τεχνιτών Θεάτρου (1936-1938), της Επιτροπής Λογοκρισίας Θεατρικών Έργων (1936-1941), του Ταμείου Εργασίας Ηθοποιών (1936-1937). Συνέβαλε καθοριστικά στην ίδρυση του Θεατρικού Μουσείου (1938) και υπήρξε ιδρυτικό μέλος του Ελληνικού Κέντρου του Διεθνούς Ινστιτούτου Θεάτρου (1950).

Από όλες αυτές τις θέσεις, ο Συναδινός υπηρέτησε για χρόνια το ελληνικό θέατρο με όποιο τρόπο έκρινε κάθε φορά πιο πρόσφορο. Συνδέθηκε με πρόσωπα, φορείς και οργανισμούς που άλλοτε επιχείρησαν ν' ανανεώσουν ή ν' ανασυγκροτήσουν θεσμικά και καλλιτεχνικά την ελληνική σκηνή κι άλλοτε της επέβαλαν έλεγχο και λογοκρισία, περιορίζοντας την ελεύθερη έκφρασή της. Από τα μέσα της δεκαετίας του 1920 μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του 1950, ο Συναδινός είχε επιβλητική παρουσία στη θεατρική ζωή του τόπου και κατέλαβε αξιώματα σ' εποχές που σφραγίστηκαν από τα πολιτικά πάθη, τις διαρκείς εναλλαγές κυβερνήσεων, τη μεταξική δικτατορία, τον πόλεμο, την Κατοχή, τον Εμφύλιο. Υποστηρικτής του Βενιζέλου από το 1910, με γνωριμίες στο χώρο των Φιλελευθέρων, αποδείχτηκε ευφυής κι ευέλικτος, προσαρμόστηκε στην εκάστοτε ιστορική και πολιτική συγκυρία κι ήταν συνήθως διαλλακτικός και μετριοπαθής στις δημόσιες τοποθετήσεις του, ακόμη κι όταν εξέφρασε, ή κλήθηκε να εκφράσει συντηρητικές απόψεις.

### *Επιλεγόμενα*

Ο Θ. Ν. Συναδινός πέθανε στην Αθήνα το 1959. Το 1925 είχε αξιωθεί δυο καλά λόγια από το Φώτο Πολίτη για τις *Πίνες*: «καλογραμμένο, τεχνικώς άρτιον, με σκηνάς πρωτοτύπους και με γοργόν διάλογον, θα ημπορούσε να μας αποζημιώσει δι' όλην την αθλιότητα της εφετεινής πρωτοτύπου εσοδείας».<sup>18</sup>

<sup>18</sup> Πολίτης (1925).

Το 1937, με το *Ευτυχώς επτωχεύσαμεν*, είχε αναγκάσει έναν άλλο απηνή διώκτη του, το Γεώργιο Βλάχο, να παραδεχτεί: «Βοή λαού, φωνή Κυρίου, επεράσαμε έκτακτα».<sup>19</sup> Ο Γιώργος Σεβαστίκογλου είχε ξεχωρίσει τον *Καραγκιόζη* του<sup>20</sup> και η Κατερίνα Κακούρη είχε χαιρετίσει τον «άνθρωπο του θεάτρου που ξέρει να μεταχειρίζεται το υλικό του».<sup>21</sup> Τον επιβράβευσε ο Αλέξης Σολομός για την *Κοσμικήν κήνην*.<sup>22</sup> τον μνημόνευε ο Μίμης Φωτόπουλος για τον κωμικοτραγικό ρόλο του Μάρκου Παγάνη, πρώτο σημαντικό σταθμό στην καριέρα του.<sup>23</sup> τον θυμόταν η θαλερή Τιτίκα Νικηφοράκη, θεόρατο, ζωηρό, μορφωμένο, πετυχημένο και λάτρη των γυναικών.<sup>24</sup>

Σ' όλη τη σταδιοδρομία του στο χώρο της σκηνής, ο Συναδινός υπηρέτησε δυο αφεντάδες, δυο κυρίαρχες από το 19ο αιώνα τάσεις του ελληνικού θεάτρου: το θέατρο του λόγου και το εμπορικό θέατρο. Με τις τοποθετήσεις και τις παρεμβάσεις του υπηρέτησε το θέατρο των συγγραφέων, το θέατρο που είχε στόχο καταγγελτικό ή διδακτικό· με τα έργα του υπηρέτησε το θέατρο των ηθοποιών, το θέατρο για τον πολύ κόσμο. Στο πρόσωπο, στο έργο και στη δράση του αποτυπώνονται σημαντικές πτυχές της θεατρικής δραστηριότητας του τόπου μας, με τις αντιφάσεις και τις αντινομίες της αλλά και με τα επιτεύγματά της.

Ο Συναδινός αφοσιώθηκε στο θέατρο, του αφιερώθηκε. Δεν απέφυγε πάντα τις αγκυλώσεις που κατέτρυχαν την ντόπια λογιουσύνη, μα δεν αρνήθηκε και την παρησία που του πρόσφερε ορισμένες φορές η εμπορική τέχνη. Με την επιβλητική και πολυσχιδή παρουσία και δράση του επηρέασε στο βαθμό που του αναλογούσε την πορεία της ελληνικής σκηνής, είτε ως συγγραφέας με ισχυρό έρεισμα στο ευρύ κοινό είτε ως περί το θέατρο ομιλητής, αρθρογράφος και κριτικός ή ως δάσκαλος σε δραματικές σχολές και θεσμικός παράγων. Οι λησμονημένες σήμερα επιτυχίες του, έργα άρρηκτα δεμένα με την εποχή τους, έργα γραμμένα για το μέσο θεατή, έργα αναψυχής, έργα μικρά αλλά με άξιο λόγο αντίκτυπο στον κόσμο, τον είχαν αναδειξεί μεγάλο στο παρόν του και στο κοντινό μέλλον του. Στην ιστοριογραφία του νεοελληνικού θεάτρου ο Θεόδωρος Νικολάου Συναδινός δικαιούται ξεχωριστή θέση, γιατί, για κοντά μισό αιώνα, ήταν δυναμικά παρών σ' όλα τα σημαντικά θεατρικά γεγονότα, αλλά και γιατί ως συγγραφέας του θεάτρου, πλάι στον Ξενοπούλο, το Μελά και το Χορν –έστω και *λίγο πιο μικρός*– διατήρησε ζωντανή την επαφή του κοινού με τη δραματολογία τη γραμμένη στη γλώσσα του. Κυρίως με την «ιθαγενή» κωμωδία, την κωμωδία που μιλάει «για θέματα της πιάτσας, αν και δεν λέει πάντα πράγματα πολύ σημαντικά», τον «Ηρακλή ροπαλοφόρο της πρόζας»,<sup>25</sup> που στη μεταπολεμική περίοδο έμελλε να έχει σημαντική άνθηση.

<sup>19</sup> Βλάχος (1937).

<sup>20</sup> Βλ. Σεβαστίκογλου (1945).

<sup>21</sup> Βλ. Κακούρη (1940).

<sup>22</sup> Βλ. Σολομός (1950) 34.

<sup>23</sup> Βλ. Σπετ (1950).

<sup>24</sup> Προφορική μαρτυρία στην υπογράφοσα, Ιούνιος 2017.

<sup>25</sup> Βολανάκης (1954) 403.

## Βιβλιογραφία

- Anagnostou Mavrikou, Myrto (1974): «Griechenland», στο: Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas*. X. Band, *Naturalismus und Impressionismus*, III Teil, Otto Müller Verlag, Salzburg, 574-605.
- Βασιλείου, Αρετή (2005): *Εκσυγχρονισμός ή παράδοση; Το θέατρο πρόζας στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, Μεταίχιμο, Αθήνα.
- Β.[λάχος], Γ.[εώργιος] (1937): «Θεατρικά βράδνα. *Ευτυχώς επτωχέυσαμεν του κ. Θ. Συναδινού*», *Η Καθημερινή*, 4-9-1937.
- Βολανάκης, Μίνως (1954): «Το θέατρο εδώ και σήμερα», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, περ. Β', τόμος 6, τεύχος 4 (άνοιξη 1954), 397-405.
- Γεωργοπούλου, Βαρβάρα (2008-2009): *Η θεατρική κριτική στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, τόμοι Α'-Β', Αιγόκερως, Αθήνα.
- Δελβερούδη, Ελίζα-Άννα (1999): «Θέατρο», στο: *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα. Οι απαρχές 1900-1922*, Α' τόμος, μέρος 2ο, επιμ. Χρήστος Χατζηιωσήφ, Βιβλιόραμα, Αθήνα, 353-384.
- Δημαράς, Κ. Θ. (1949): *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, τόμος δεύτερος, *Από τον ρωμαντισμό ως την εποχή μας*, Ίκαρος, Αθήνα.
- Embiricos-Coumoundouros, A. (1940): «La littérature grecque moderne», *L'Hellenisme Contemporain (revue trimestrielle)*, 4ème année, 4ème trimestre (août 1940), 291-313.
- Ευαγγελάτος, Σπύρος Α. (2000): «Ο Ερωτόκριτος στο νεοελληνικό θέατρο», *Επτά Ημέρες* (εβδομαδιαία έκδοση της εφημερίδας *Η Καθημερινή*), 11-6-2000.
- Κακούρη, Κατερίνα Ι. (1940): «Θέατρον Λυρικών. *Εσύ κι' εμείς*», *Ασύρματος*, 8-6-1940.
- Κατσέλης, Πέλος (1937): «*Ευτυχώς επτωχέυσαμεν!* του κ. Θ. Συναδινού – Θέατρο Μαρίκας Κοτοπούλη», *Νεοελληνικά Γράμματα* 184 (11-9-1937), 8.
- Κατσιώτη, Ηρώ (2004): «*“Οι Ερωτευμένοι Μυλωνάδες. Κωμωδία γνωστή και εις άκρον αστεία”*», στο: *Πρακτικά Β' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου «Σχέσεις του νεοελληνικού θεάτρου με το ευρωπαϊκό. Διαδικασίες πρόσληψης στην ιστορία της ελληνικής δραματουργίας από την Αναγέννηση ως σήμερα»* (18-21 Απριλίου 2002), επιμ. Κωνσταντζα Γεωργακάκη, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, εκδόσεις Ergo, Αθήνα, 223-238.

- Λάσκαρης, Νικ. Ι. (1934): «Θεόδωρος Ν. Συναδινός», *Νέα Εστία* 189 (1-11-1934), 966-970.
- Ξενόπουλος, Γρ. (1920): «Τριάντα χρόνια φιλολογικής ζωής», *Η Καθημερινή*, 24-2-1920.
- Π.[ολίτης], Φ.[ώτος] (1925): «Εντυπώσεις και κρίσεις. Οι πίνες», *Πολιτεία*, 28-9-1925.
- Πούχγερ, Βάλτερ (2002): «Γιάννης Σιδέρης, *Ιστορία του νέου ελληνικού θεάτρου 1794-1944*», *Παράβασις* 4, 533-541.
- Σεβαστίκογλου, Γιώργος (1945): Λ. Σάββας, «Θέατρο “Ρεξ”. Θ. Συναδινού, *Δαυίδ και Γολιάθ*», *Ριζοσπάστης*, 7-10-1945.
- Σιδέρης, Γιάννης (1999): *Ιστορία του νέου ελληνικού θεάτρου 1794-1944*, τόμος δεύτερος, μέρος πρώτο, επιμ. Πλάτων Μαυρομούστακος, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα.
- Σκουλούδης, Μανώλης (1950): «Το ελληνικό θέατρο πρόζας και τα σύγχρονα προβλήματά του», *Προοδευτικός Φιλελεύθερος*, 9-5-1950.
- Σολομός, Αλέξης (1950): «Η διπλή υπόσταση», *Νέα Εστία* 540 (1-1-1950), 34-36.
- Σπάθης, Δημήτρης (1988): «Συναδινός, Θεόδωρος», στο: *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό*, τόμος 9β, επιμ. Γεώργιος Α. Χριστόπουλος, Ιωάννης Κ. Μπαστιάς, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα, 36.
- Σπετ (1950): «Για γέλια και για δάκρυα» [Μίμης Φωτόπουλος], *Ρομάντσο*, 19-12-1950.
- Σταματογιαννάκη, Κωνσταντίνα (2018): *Ο Θ. Ν. Συναδινός και η παρουσία του στο ελληνικό θέατρο*, διδακτορική διατριβή, Αθήνα, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, <https://org-gr.academia.edu/ConstantinaStamatoyannaki>
- Συναδινός, Θ. Ν. (1925): *Ο Καραγκιόζης (σατυρικό δράμα σε τρία μέρη)*, Εκδοτικά Καταστήματα Ακροπόλεως, Αθήναι.
- Συναδινός, Θ. Ν. (1926): *Ο μαικήνας (δράμα σε τρία μέρη)*, Εκδοτικά Καταστήματα Ακροπόλεως, Αθήναι.
- Ψαθάς, Δ. (1944): «Ποιοι είναι; Χιουμοριστικά σκίτσα από τον κόσμο της τέχνης και του πνεύματος», *Ορίζοντες* 3 (Μάρτιος 1944), 65.



Οι Αμερικάνοι στην κρατική σκηνή του ψυχρού πολέμου.  
Το «κεντρώο διάλειμμα» και ο Κάρολος Κουν.

The Americans on the national stage of the cold war.  
The “centrist interval” and Karolos Koun.

**Ευδοκία Δεληπέτρου**

Υποψήφια Διδάκτωρ  
Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών  
Τμήμα Θεατρικών Σπουδών

**Evdokia Delipetrou**

PhD Candidate  
National Kapodistrian University  
Department of Theatre Studies

edel-new@otenet.gr





## Abstract

The short-term collaboration of Karolos Koun with the National Theatre of Greece between 1950 and 1953, was generally successful but also perceived as a period of differentiation. Indeed, Koun's artistic signature had already been identified as alternative due to both his repertorial choices and his stage aesthetics. What is more, this collaboration was enabled by the second directorship of Yiorgos Theotokas, which in its turn was enabled by N. Plastiras' "centrist interval" in the post-civil-war Greek political scene.

After briefly discussing the terms of the "canon" on the national stage, this paper presents the diversifying elements appearing during that period. Finally, using as an example the somehow unexpected choice of John Steinbeck's *Of mice and men* theatrical adaptation, the analysis focuses on the discourse around the performance and aims at answering two questions: How and to what extent was Karolos Koun presence at the National Theatre "other"? How much space for "otherness" can be allowed on the main stage of national identity?

**Λέξεις-κλειδιά:** Εθνικό Θέατρο της Ελλάδας, Κάρολος Κουν, Κριτική, Μετεμφυλιακή περίοδος, Τζον Στάινμπεκ, *Άνθρωποι και ποντίκια*

**Keywords:** National Theatre of Greece, Karolos Koun, Criticism, Post-civil-war period, John Steinbeck, *Of mice and men*

«Εις το αγρόκτημα, όπου διαδραματίζεται το νοσηρόν αυτό έργον, οι πάντες... σκοτώνουν – ο ένας από βλακείαν ή από τρέλλαν, αυτός από στοργήν και ούτω καθ' εξής. Οι φόννοι διαδέχονται αλλήλους, μέχρις ότου ο αποκαμωμένος θεατής εξέρχεται και αναπνέει υπό τον Αττικόν ουρανόν της οδοῦ Αγ. Κωνσταντίνου».<sup>1</sup> Αυτά γράφει ο κριτικός της *Εστίας* για το *Άνθρωποι και ποντίκια* τον Ιανουάριο του 1951 εκφράζοντας ενδεχομένως την ανάγκη μιας ολόκληρης κοινωνίας να επουλώσει (αλλά και να συγκαλύψει) τα τραύματα του φονικού εμφυλίου πολέμου, που είχε ξεκινήσει κάποια χρόνια πριν, κάτω από αυτόν τον ίδιο αττικό ουρανό.

Την ίδια εποχή, ο Κάρολος Κουν βρίσκεται για λίγο στη σκηνή του Εθνικού Θεάτρου, χάρη σε μια ευτυχή συγκυρία: Η δεύτερη θητεία του Γιώργου Θεοδοκά ως διευθυντή, συμπίπτει με τη διακοπή της λειτουργίας του Θεάτρου Τέχνης από τον Ιούνιο του 1950 ως την άνοιξη του 1954.<sup>2</sup> Στο Εθνικό ο Κάρολος Κουν θα έχει την ευκαιρία να σκηνοθετήσει με τα μέσα της κρατικής υποδομής και να δοκιμαστεί σε μεγαλύτερα μεγέθη.<sup>3</sup> Έτσι ο άλλος καλλιτεχνικός τρόπος του – ο οποίος θα εδραιωθεί στη συνείδηση του κοινού ως ένας εναλλακτικός πόλος σε αντιπαράθεση με το Εθνικό Θέατρο<sup>4</sup> – εμφανίζεται στην κρατική σκηνή φέρνοντας κάποιους από τους άλλους συνεργάτες του και φυσικά την άλλη υποκριτική τους.<sup>5</sup>

Σε μία πρώτη προσπάθεια ανίχνευσης της πολιτικής κυρίως ετερότητας σε αυτή τη συνεργασία, θα παρουσιαστούν σύντομα οι όροι που διαμορφώνουν τον «κανόνα» στην κρατική σκηνή και στη συνέχεια τα στοιχεία διαφοροποίησης κατά το διάστημα 1950-1953. Τέλος, με αφορμή μία ενδιαφέρουσα επιλογή ρεπερτορίου, το *Άνθρωποι και ποντίκια* του Τζων Στάνιμπεκ, η ανάλυση επιδιώκει, μέσα από το λόγο αλλά και τη σιωπή γύρω από την παράσταση, να απαντήσει σε δύο ερωτήματα: Πώς, και σε ποιο βαθμό, ήταν διαφορετική η παρουσία του Καρόλου Κουν στο Εθνικό; Πόση ετερότητα μπορεί να αντέξει η κατεξοχήν σκηνή της εθνικής ταυτότητας;

### *Το εμείς του Εθνικού*

Η θεατρική τέχνη παίζει σημαντικό ρόλο στη σταδιακή (ανα)διαμόρφωση της ελληνικής ταυτότητας όπως συντελείται εκείνη την εποχή.<sup>6</sup> Το Εθνικό Θέατρο ως η μοναδική τότε ακόμα κρατική σκηνή ανταποκρίνεται στην εθνική του αποστολή επιτελώντας μία εκδοχή αυτής της ταυτότητας, συνυφασμένη

<sup>1</sup> Αγγ[ελομάτης] (1951).

<sup>2</sup> Μαυρομούστακος (2008) 136.

<sup>3</sup> Πραγματοποίησε πέντε σκηνοθεσίες: Πιραντέλλο (*Ερρίκος Δ'*), Σαίξπηρ (*Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας*), τα πρώτα πολύπρακτα έργα του Τσέχωφ (*Τρεις αδελφές* και *Ο θεός Βάνιας*) και για πρώτη φορά επίσης Τζων Στάνιμπεκ (*Άνθρωποι και ποντίκια*). Όλες οι πληροφορίες προέρχονται από το ψηφιακό αρχείο του Εθνικού Θεάτρου (<http://www.nt-archive.gr/>).

<sup>4</sup> Μαυρομούστακος, ό.π. 18.

<sup>5</sup> Για τη συνεργασία του Καρόλου Κουν με το Εθνικό βλ. Πλωρίτης (1959) 50-60; Πετράκου (2018) 205-236; Σταματοπούλου (2017) 212-214; Πηλιχός (1987) 25-26.

<sup>6</sup> Βασιουλοπούλου- Halls (1982) 7.

με την κυρίαρχη ιδεολογία. Ταυτόχρονα, η πρώτη μετεμφυλιακή δεκαετία θα καθορίσει τη φυσιογνωμία του εθνικού θεατρικού οργανισμού,<sup>7</sup> ο οποίος θα κατορθώσει να επουλώσει τα υλικά και ηθικά τραύματα της κατοχικής περιόδου και να ανακτήσει το προπολεμικό του κύρος, εστιάζοντας όλο και πιο συστηματικά στις παραστάσεις αρχαίου δράματος.

Αμέσως μετά τον Εμφύλιο, η πολιτική της εθνικής σκηνής φαίνεται να ρυθμίζεται από τους όρους ενός γενικά αποδεκτού «κανόνα». Αυτός στοιχειοθετείται από θεατρικούς και έξω-θεατρικούς παράγοντες: την κρατική εξουσία και τον παρεμβατισμό, τις ιδεολογικές και αισθητικές εμμονές της εποχής, τους καλλιτεχνικούς στόχους και τα οράματα, τον θεσμικό ρόλο του θιάσου, τις διαμάχες στο εσωτερικό του και φυσικά την κριτική. Οι καταστατικές αρχές του οργανισμού όπως η καλλιέργεια «του καλλιτεχνικού συναισθήματος» και διδασκαλία «έργων κυρίως εκ του συνόλου του ελληνικού δραματολογίου (αρχαίου, μεσαιωνικού και νεωτέρου) καθώς και των αρίστων της ξένης θεατρικής φιλολογίας»,<sup>8</sup> ερμηνεύονται στη βάση συντηρητικών ιδεολογικών και αισθητικών αντιλήψεων: αφενός μέσα από την κυρίαρχη ιδεολογία του εθνικισμού, στις διαφορετικές της εκδοχές και διαβαθμίσεις,<sup>9</sup> και αφετέρου από την κάπως ακαθόριστη ιδέα περί καλλιέργειας υψηλών αισθητικών κριτηρίων.<sup>10</sup>

Τα μικρά περιθώρια ανοχής στον πειραματισμό και την αμφισβήτηση στενεύουν ακόμα περισσότερο λόγω της ιστορικής συνθήκης. Τα πρώτα μετεμφυλιακά χρόνια χαρακτηρίζονται από πολιτική πόλωση, έντονες συγκρούσεις και καταστολή, τα οποία εμποδίζουν την εξέλιξη της καλλιτεχνικής δραστηριότητας. Την ίδια περίοδο αρχίζει μία προσπάθεια επούλωσης των τραυμάτων και ανοικοδόμησης της χώρας· μία προσπάθεια ανασυγκρότησης και «ομαλοποίησης» ενώ ταυτόχρονα δρομολογείται ο προσδιορισμός της θέσης της Ελλάδας στο διεθνές περιβάλλον του ψυχρού πολέμου και εδραιώνεται ο δυτικοευρωπαϊκός της προσανατολισμός. Το Εθνικό Θέατρο καλείται να εκφράσει την είσοδο της νέας μεταπολεμικής εποχής και να υποστηρίξει την εικόνα της εθνικής ανάκαμψης.

Σε μεγάλο βαθμό, ο συντηρητισμός του ρεπερτορίου οφείλεται και σε αυτούς τους παράγοντες, ενώ στις παραστάσεις είναι εμφανής μία τάση απο-ιστορικοποίησης των ερμηνευτικών και σκηνικών προσεγγίσεων. Όλες οι διευθύνσεις του εθνικού κατά τα πρώτα μετεμφυλιακά χρόνια, ακόμα και αυτές που προγραμματικά επιδιώκουν τον εκδημοκρατισμό και την καλλιτεχνική ανανέωση, παραμένουν αναγκαστικά εντός αυτού του πλαισίου.

<sup>7</sup> Μαυρομούστακος (2005) 69

<sup>8</sup> Νομοθετικό Διάταγμα 80/31-8-1946, (ΦΕΚ. 262 Α', 3-9-1946), «Περί του Εθνικού Θεάτρου».

<sup>9</sup> Για την πολυμορφία του εθνικιστικού φαινομένου βλ. Λέκκας (1994) 97-99.

<sup>10</sup> Ενδεικτικά βλ. την άποψη του Δημήτρη Ροντήρη για την *Κλυταιμνήστρα* του Αλέξανδρου Μάτσα: «[τέτοια έργα] δημιουργούν σύγχυσιν εις το κοινόν, όσον αφορά ιδίως την διαμόρφωσιν του αισθητικού του κριτηρίου, πράγμα αντίθετον προς τον χαρακτήρα και τους σκοπούς του Εθνικού Θεάτρου». (Πρακτικά Καλλιτεχνικής Επιτροπής Εθνικού Θεάτρου. Συνεδρία 6η, 4.5.1953).

### *Ετερότητα εντός πλαισίου*

Με την επάνοδο του Γιώργου Θεοτοκά στη διεύθυνση, ένα περίπου νέο *εμείς* επιδιώκει να εδραιωθεί στον κρατικό θίασο: στη βούληση για διοικητική και καλλιτεχνική ανανέωση έρχεται να προστεθεί η πολιτική ετερότητα του «κεντρώου διαλείμματος». <sup>11</sup> Η συντηρητική μερίδα του τύπου κατακρίνει τον διορισμό ως κομματική παρέμβαση, τονίζει το γεγονός ότι ο νέος διευθυντής δεν είναι καλλιτέχνης του θεάτρου και εντοπίζει «ανθεθνικά» χαρακτηριστικά στη δραστηριότητα του οργανισμού. <sup>12</sup>

Ωστόσο οι επιθέσεις της συντηρητικής παράταξης δεν αποδεικνύουν τη δυνατότητα αυτού του νέου *εμείς* να διαπραγματευτεί την ετερότητα. Στη μεγάλη πολιτική εικόνα, λίγο μετά τη λήξη του Εμφυλίου, οι εκφραστές της πολιτικής/κοινωνικής ετερότητας δεν είναι στην πραγματικότητα οι κεντρώοι αλλά οι αριστεροί. Το Εθνικό Θέατρο μπορεί να βιώνει εσωτερικές αντιπαλότητες και εξωτερική πολεμική, αλλά ως κρατικός οργανισμός δεν θα μπορούσε παρά να βρίσκεται πάντα μέσα στο νόμιμο *εμείς*, τουλάχιστον ως προς την επίσημη εικόνα του.

Έπειτα ο δημόσιος λόγος για το θέατρο της εποχής διαμορφώνεται μέσα ή γύρω από έναν «κύκλο» γνωριμιών. <sup>13</sup> Συνεργασίες, φιλίες και ανταγωνισμοί δημιουργούν ένα δίκτυο σχέσεων αρκετά περίπλοκο, το οποίο προφανώς θέτει περιορισμούς στην ανάδειξη της ετερότητας, εφόσον η συζήτηση διεξάγεται τελικά στους ίδιους κύκλους, μεταξύ των ίδιων προσώπων. Έχοντας διευκρινίσει αυτές τις παραμέτρους, θα μπορούσε κανείς να μιλήσει για «ετερότητα εντός πλαισίου».

### *Η δεύτερη περίοδος Θεοτοκά ως άλλη. Η δημιουργία της «Απογευματινής Σκηνης»*

Ο Γιώργος Θεοτοκάς επιχειρεί ανανέωση του ρεπερτορίου και του δυναμικού του οργανισμού. <sup>14</sup> Εκτός από το ρεπερτόριο του Καρόλου Κουν παρουσιάζονται για πρώτη φορά Αριστοφανική κωμωδία και Ανούιγ. <sup>15</sup> Το *εμείς* του θιάσου ως προς τα πρόσωπα υπόκειται σε δραστικές μεταβολές: Προωθείται η συνεργασία με σημαντικούς καλλιτέχνες της εποχής οι

<sup>11</sup> Ο διορισμός έγινε εφικτός χάρη στην εκλογική νίκη του Νικολάου Πλαστήρα.

<sup>12</sup> Βλ. για παράδειγμα τον λίβελλο του Σ. Μελά με αφορμή τις *Νεφέλες*: «Είχα προείπει, όταν το 'πνεύμα' του κομματισμού ανέβαινε στην εξουσία του Εθνικού ότι θα έπεφτε 'μετά πατάγου και σκανδάλου' (...) Και το σκάνδαλο συνίσταται στο ότι επλήρωσε ο Ελληνικός λαός, από το υστέρημά του τα έξοδα μιας εθνικής διαπομπέυσεως». Μελάς (1954) 694.

<sup>13</sup> Για παράδειγμα κριτικοί όπως ο Αιμίλιος Χουρμούζιος, η Ελένη Ουράνη και ο Άγγελος Τερζάκης συμμετείχαν στη διοίκηση του οργανισμού (οι πρώτοι ως μέλη της καλλιτεχνικής επιτροπής, ο δεύτερος ως επί σειρά ετών διευθυντής δραματολογίου).

<sup>14</sup> Μαυρομούστακος (2005) 73-74; Μουστακάτου (2009); Πετράκου (2017) 381-456.

<sup>15</sup> *Νεφέλες* και *Ο χορός των λωποδυτών* (σκηνοθεσίες Σωκράτη Καραντινού.)

οποίοι θα φέρουν μαζί τους νέα αξιόλογα στελέχη.<sup>16</sup> Η ολοκλήρωση αυτής της διαδικασίας με την επιστροφή του ζεύγους Παζινού – Μινωτή και των αριστερών ηθοποιών Δημ. Γληνού και Αιμ. Βεάκη υπογραμμίζει τις δημοκρατικές διαθέσεις της νέας διοίκησης.

Η ανανέωση στα θέματα καλλιτεχνικής πολιτικής εκφράζεται και με τα εγκαίνια της Απογευματινής Σκηνής. Η ίδρυση δεύτερων σκηνών στο Εθνικό Θέατρο, αποτελούσε προσπάθεια να δοθεί λύση σε μία εγγενή αντίφαση του κρατικού θεάτρου, το οποίο έπρεπε να συμβιβάσει τις κλασικές αξίες και τις υψηλές απαιτήσεις με το αίτημα για ανανέωση και ανάδειξη της σύγχρονης – κυρίως της ελληνικής – δραματουργίας.<sup>17</sup> Το στοίχημα που δεν μπόρεσαν πάντα να κερδίσουν αυτές οι πρωτοβουλίες ήταν κατά πόσο θα μπορούσε όντως το Εθνικό Θέατρο να παρακάμψει το ισχυρό *εμείς* του κανόνα και να δημιουργήσει χώρο για το *άλλο*.

### *Άνθρωποι και ποντίκια*

Η παράσταση ανέβηκε τον Ιανουάριο του 1951 σε διασκευή του ίδιου του συγγραφέα και μετάφραση του Στάθη Σπηλιωτόπουλου, ενώ τα σκηνικά και τα κοστούμια είχε φιλοτεχνήσει ο Σπύρος Βασιλείου. Ήταν η δεύτερη σκηνοθεσία του Κουν στον κρατικό οργανισμό και στην Απογευματινή Σκηνή. Στη διανομή συνυπήρχαν δικοί του συνεργάτες όπως ο Βασίλης Διαμαντόπουλος και ο Δημήτρης Χατζημάρκος αλλά και μόνιμα στελέχη του Εθνικού Θεάτρου, όπως ο Χριστόφορος Νέζερ, ο Γρηγόρης Βαφιάς και ο Θάνος Κωτσόπουλος.<sup>18</sup>

Το έργο εμφανίζεται στο αρχείο συνεδριάσεων της Καλλιτεχνικής Επιτροπής του Εθνικού Θεάτρου ως πρόταση των Αιμίλιου Χουρμούζιου, Άγγελου Τερζάκη και Καρόλου Κουν.<sup>19</sup> Γνωρίζουμε πως ο σκηνοθέτης είχε ήδη ασχοληθεί με το κείμενο το Φθινόπωρο του 1940.<sup>20</sup> Εξάλλου, δεν ήταν η πρώτη φορά που ο Κάρολος Κουν διερευνούσε την ποιητικότητα του ρεαλισμού και ανέβαζε μία επιτυχημένη διασκευή αμερικανικού ρεαλιστικού μυθιστορήματος.<sup>21</sup>

### *Το πρόγραμμα*

Οι βασικοί άξονες μέσα στους οποίους θα κινηθούν τόσο η παράσταση όσο και η κριτική υποδοχή τίθενται εξ αρχής στο πρόγραμμα. Ο Άγγελος Τερζάκης επιχειρεί μία συνολική παρουσίαση του συγγραφέα, του οποίου

<sup>16</sup> Κανάκης (1999) 111. Σκηνοθέτες: Κουν, Σολομός και Καραντινός. Σκηνογράφοι: Στεφανέλλης, Βασιλείου, Γκίκας, Βακαλό και Εγγονόπουλος.

<sup>17</sup> Ιωαννίδης (2014) 398.

<sup>18</sup> Η ταυτότητα της παράστασης στο Ψηφιακό Αρχείο του Εθνικού Θεάτρου: <http://www.nt-archive.gr/playDetails.aspx?playID=19> [8-2-2020]

<sup>19</sup> Βιβλίο *Πρακτικών* Καλλιτεχνικής Επιτροπής Εθνικού Θεάτρου, Συνεδρία 9η, 20.9.1950

<sup>20</sup> Σπάθης (2010) 222.

<sup>21</sup> Ο.π.

η σταδιοδρομία «στάθηκε δύσκολη, όσο και αμερικανικά ραγδαία».<sup>22</sup> Η έκφραση των κοινωνικών θεμάτων εντάσσεται σε πλαίσιο αισθητικό και συμβολικό: «Για τον Στάινμπεκ, το διήγημα φαίνεται να είναι μια απήχηση απώτερα εσωτερική, απαλλαγμένη από τον αυστηρό ρεαλισμό του κοινωνικού μυθιστορήματος». Το κορυφαίο έργο του συγγραφέα *Τα σταφύλια της οργής* «έχει κάτι από τη βιβλική κίνηση των λαών που πορεύονται προς τη Γη της Επαγγελίας».<sup>23</sup> Σε σχέση με το *Άνθρωποι και ποντίκια* υπογραμμίζεται η «πλατύτατη ανθρωπιά» και φυσικά η ανάγλυφη «σύνθεση» του «παράδοξου τρυφερού τύπου του Λένι, που η διανοητική του αναπηρία τον τοποθετεί κάτω από το κοινό μέτρο».<sup>24</sup> Τέλος αναφέρεται, επίσης, στον διαχρονικό χαρακτήρα του ονείρου και του ανθρώπινου αγώνα για επιβίωση.

### Η κριτική

Η κριτική ακολουθεί παρόμοιες γραμμές αναλύοντας πρώτα την λειτουργικότητα της θεατρικής διασκευής. Η συζήτηση αναπτύσσεται γύρω από την επιτυχημένη και συνεκτική δομή,<sup>25</sup> τη σχέση του κειμένου με την πραγματικότητα και την αισθητική, ρεαλιστική ή νατουραλιστική απεικόνισή της.

«Ο νατουραλισμός του Στάινμπεκ», γράφει ο Αιμίλιος Χουρμούζιος, «είναι ένα δειλό αγέρι ανθρωπιάς», ένα όνειρο που συνθλίβεται, μια υπόσχεση φυγής».<sup>26</sup> Το κεντρικό θέμα του απραγματοποίητου ονείρου προσλαμβάνεται κυρίως στην υπαρξιακή ή την ψυχολογική του διάσταση. Οι χαμένες προσδοκίες, το αίσθημα της μοναξιάς και η ανάγκη για ανθρωπιά, για αξιοπρέπεια και για τρυφερότητα είναι οι έννοιες που φαίνεται να κυριαρχούν στην κριτική πρόσληψη ως πανανθρώπινα χαρακτηριστικά, σύμφυτα με την ανθρώπινη φύση.

Η αισθητική του συγγραφέα εξηγείται με βάση την εθνικότητά του: «[έ]νας Ευρωπαίος συγγραφέας θα εφεύρισκε χίλιες αποχρώσεις και χίλιες λεπτότητες για να δώσει στον μύθο κίνηση... Ο Αμερικανός, που έζησε τη σιωπή της κοιλάδας του Σάλινας, επήρε απ' εκείνην την ηρεμία και την ακινησία της εποπτείας του ανθρώπινου βίου».<sup>27</sup> Εντοπίζεται επίσης η απόσταση που χωρίζει τους Αμερικανούς από τους Ευρωπαίους: «[α]ν μάλιστα απέφευγαν να προτείνουν σε υπερβολικό σημείο τύπους ψυχολογικούς και να ασχολούνται πολύ με την ψυχανάλυση, τα έργα των Αμερικανών συγγραφέων, θα ήταν πολύ πιο κοντά στον Ευρωπαϊό αναγνώστη και θεατή».<sup>28</sup> Την απόσταση αυτή γεφυρώνει η ιδέα της οικουμενικότητας: «το δράμα όπως βλέπετε

<sup>22</sup> Τερζάκης (1951) 3.

<sup>23</sup> Ο.π., 9.

<sup>24</sup> Ο.π., 8.

<sup>25</sup> Φραγκούλης (1951).

<sup>26</sup> Χουρμούζιος (1951).

<sup>27</sup> Ο.π.

<sup>28</sup> Παράσχος (1951).

εξελίσσεται σ' ένα μακρινό άγνωστο κόσμο (...) εμείς δεν έχουμε αντίστοιχες φόρμες ζωής (...) Το οικουμενικό θεατρικό ενδιαφέρον του, [είναι] κάτι που το φέρνει κοντά στον καθένα άσχετα με τον τόπο».<sup>29</sup>

Επαναλαμβάνονται στερεότυπες αντιλήψεις για τον αμερικανικό πολιτισμό ο οποίος θεωρείται «νέος», «δυναμικός» και «απλός»: «Έχει όλη την ρωμαλεότητα των αμερικάνικων έργων, χωρίς να έχει και την κάποια αφέλεια, τον κάποιο φόρτο που συχνά τα χαρακτηρίζουν», γράφει ο Άλκης Θρύλος.<sup>30</sup> Η κριτική, γενικά, ακολουθεί την κυρίαρχη στην Ελλάδα τάση πρόσληψης της Αμερικής ως κάτι ανοίκειο, με βασικά στοιχεία τις έννοιες της δύναμης, της νεότητας και της πνευματικής αφέλειας.<sup>31</sup>

Η σύνδεση της αισθητικής με την εθνικότητα ολοκληρώνεται στην κριτική του Μ. Καραγάτση: «Επιμένω επί της εθνικότητας του ρεαλισμού, επειδή κάθε λαός έχει δημιουργήσει μίαν ιδιαίτερη προσωπικότητα σ' όλες τις ζωτικές εκδηλώσεις του. Ο Αμερικανός είναι απλός, αφελής, αρκετά πρωτόγονος, αλλά απολύτως συγκρατημένος, φυσικός και κύριος των νεύρων του».<sup>32</sup> Και ο Άγγελος Τερζάκης θα διατυπώσει αυτό που ίσως βρίσκεται πίσω από τα λόγια όλων: «Τώρα, αν η πνευματική αυτή εισβολή προσεκόμισε και στοιχεία, ουσιαστικά, καινούργια στην κορεσμένη ευρωπαϊκή γεύση, αυτό είναι άλλο ζήτημα... Η Αμερική είχε ανακαλύψει την Ευρώπη κι η Ευρώπη ανεκάλυπτε για δεύτερη φορά την Αμερική... Ίσως, είναι καιρός πια να γίνει πατρίδα μας ο πλανήτης».<sup>33</sup>

«Στο *Άνθρωποι και ποντίκια*», σημειώνει ο Μάριος Πλωρίτης, «ο Στάινμπεκ πρόβαλε, πάνω απ' όλα, τη δραματική εικόνα της ανθρώπινης μοναξιάς. Η κοινωνική αιτία της έμενε στο βάθος (...) Οι μορφές είναι ζωντανές κι η αγωνία τους φανερή ή υπόκωφη, γίνεται και του θεατή αγωνία για τη διαφυγή απ' τον κλοιό της αναπότρεπτης 'μοίρας' που δημιούργησε για τη ζωή μας η κοινωνική αδικία».<sup>34</sup> Οι κοινωνικές προεκτάσεις του έργου γίνονται αντιληπτές κυρίως ως απεικόνιση του αμερικανικού παραδείγματος<sup>35</sup> ή ως έκφραση μίας διεθνούς και διαχρονικής συνθήκης, την οποία βιώνουν οι μη προνομιούχοι της κοινωνίας.<sup>36</sup>

Ο Κάρολος Κουν ανταποκρίνεται στις προσδοκίες που είχαν καλλιεργηθεί από την έλευση του στο Εθνικό Θέατρο.<sup>37</sup> Η παράσταση

<sup>29</sup> «... βλέποντας κανείς το έργο του Στάινμπεκ, με την ανθρώπινη συγκίνηση που το χαρακτηρίζει ως το τέλος και με την αγάπη που γίνεται διαρκώς φανερό ότι αισθάνεται ο συγγραφέας του για τον ανθρώπινο μόχθο και για την ανθρώπινη χίμαιρα, είναι δύσκολο να αρνηθεί την ανώτερη ποιότητά του. Και προ πάντων, το οικουμενικό θεατρικό ενδιαφέρον του, κάτι που το φέρνει κοντά στον καθένα, άσχετα με τον τρόπο όπου θα παιχθεί.» (Θεατρικός (1951)).

<sup>30</sup> Θρύλος (1951).

<sup>31</sup> βλ. Λιαλιούτη (2010) 328-336.

<sup>32</sup> Καραγάτσης (1951).

<sup>33</sup> Τερζάκης (1951).

<sup>34</sup> Πλωρίτης (1951).

<sup>35</sup> Σκουλούδης (1951).

<sup>36</sup> Μ. (1951).

<sup>37</sup> «Την είσοδο του Καρόλου Κουν στο Εθνικό Θέατρο, το 1950, τη χαρήκαμε (...)



θεωρείται επιτυχημένη και τονίζεται η «άσφαλτη δεξιοσύνη»<sup>38</sup> του σκηνοθέτη. Οι αρνητικές κριτικές στηρίζονται, επίσης, σε εθνικά στερεότυπα: «Στους Αμερικανούς μπορεί να αρέσει. Σ' εμάς φαίνεται καταθλιπτικό πάνω στη σκηνή που έχει απαιτήσεις...».<sup>39</sup>

Επαναλαμβάνεται η πρόσληψη του Κουν ως έντονα ιδιοσυγκρασιακού σκηνοθέτη, ικανού να δημιουργήσει αριστουργήματα, εφόσον του ταιριάζει η ατμόσφαιρα: «...το σκηνοθετικό τάλαντον του Καρόλου Κουν συνίσταται κυρίως στην δημιουργίαν ατμόσφαιρας, αλλά με την απαραίτητη προϋπόθεση πως το κλίμα του έργου συμπίπτει απολύτως με το ψυχικό κλίμα του κ. Κουν...».<sup>40</sup> Με αντίθετη πρόθεση, ο Μάριος Πλωρίτης επισημαίνει κάτι παρόμοιο: «Ο Κάρολος Κουν ήταν φυσικό ν' αγαπήσει και ν' αποδώσει λαμπρά το δράμα τούτο... η επιτυχία του σκηνοθέτη στα έργα όπου κυριαρχεί το συναισθηματικό και το ανθρώπινο στοιχείο είναι γνωστή, καθώς γνωστή είναι και η ικανότητά του να αναπλάθει τους σύγχρονους, γήινους ήρωες και να γεμίζει τον αέρα που τους τυλίγει με το αόρατο υγρό της παλλόμενης ζωής...».<sup>41</sup>

Η κριτική, με λίγες εξαιρέσεις όπως αυτή του Καραγάτση, αναγνωρίζει την ευεργετική επίδραση του άλλου σκηνικού τρόπου στο δυναμικό του θιάσου. Οι ηθοποιοί του Εθνικού, οι οποίοι «εθήτησαν επί μακράν σειράν ετών εις καλλιτεχνικήν σχολήν με τυποποιημένας επιδιώξεις και με κυριαρχούν γνώρισμα την έλλειψιν φαντασίας και δημιουργικότητος, ενεφανίσθησαν αληθινά αγνώριστοι»,<sup>42</sup> κυρίως ο Θάνος Κωτσόπουλος και ο Χριστόφορος Νέξερ. Φαίνεται ότι ο Κάρολος Κουν κατόρθωσε να ενοποιήσει αισθητικά τους δύο διαφορετικούς σκηνικούς τρόπους, αναδεικνύοντας τα χαρακτηριστικά τους.

### *Συμπεράσματα*

Ένα έργο γνωστού αριστερού συγγραφέα το οποίο κριτικάρει το αμερικάνικο όνειρο μοιάζει να δημιουργεί ρωγμή στο ρεπερτόριο, την εποχή του σχεδίου Marshall<sup>43</sup> και ενώ η Ελλάδα ετοιμάζεται να γίνει μέλος του ΝΑΤΟ. Όμως το *Άνθρωποι και ποντίκια* είχε ήδη γνωρίσει μεγάλη εκδοτική και θεατρική επιτυχία, ενώ ο Τζων Στάινμπεκ ήταν ένας καθιερωμένος, βραβευμένος συγγραφέας, ο οποίος αργότερα τιμήθηκε και με βραβείο Νόμπελ.<sup>44</sup> Επιπλέον,

---

όχι μόνο σαν αναγνώριση οφειλόμενη, αλλά και σαν υπόσχεση μιας θετικής συμβολής στον τομέα και των αναζητήσεων και των πραγματοποιήσεων» Άγγελος Τερζάκης, «Ο Κάρολος Κουν στο Εθνικό» στο Πλωρίτης (1959) 50.

<sup>38</sup> Χουρμούζιος, ό.π.

<sup>39</sup> Οικονομίδης(1951).

<sup>40</sup> Καραγάτσης, ό.π.

<sup>41</sup> Πλωρίτης, ό.π.

<sup>42</sup> Χουρμούζιος, ό.π.

<sup>43</sup> Αμερικανική οικονομική βοήθεια σε Ευρωπαϊκές χώρες μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο.

<sup>44</sup> Η πετυχημένη θεατρική διασκευή του μυθιστορήματος βραβεύτηκε από το New York



η έμφαση στην ψυχολογική και την υπαρξιακή διάσταση του έργου μάλλον περιόρισε την πιθανότητα για μια πιο σαφή πολιτική ανάγνωση αριστερής κατεύθυνσης και εξάλλου, φαίνεται να συμπίπτει με τις κατευθύνσεις της αμερικανικής πολιτισμικής διπλωματίας την εποχή του Ψυχρού Πολέμου: την ανεκτικότητα προς την κοινωνική κριτική χωρίς όμως πολιτική αιχμή.<sup>45</sup> Εντούτοις μία επιλογή που συνδέεται με το «Θέατρο Τέχνης», το οποίο είχε ήδη από την προηγούμενη περίοδο στο ενεργητικό του έργα όπως τα *Καπνοτόπια* του 1943,<sup>46</sup> μπορεί πιθανώς να έχει συμβολική δυναμική και να αναφέρεται στα πολιτικά και κοινωνικά συμφραζόμενα με έμμεσο τρόπο.

Ο κριτικός λόγος χρησιμοποιεί εδραιωμένες και γενικές αντιλήψεις ως προς τη διαφορετικότητα του σκηνοθετικού τρόπου του Κουν με σκοπό να προσεγγίσει τη συγκεκριμένη σκηνοθεσία του. Η κάπως αόριστη «δημιουργία ατμόσφαιρας» δείχνει την κριτική αμηχανία μπροστά στο έργο του ιδρυτή του «Θεάτρου Τέχνης» και επιπλέον φανερώνει ένα λογικό παράδοξο: η ιδιοσυγκρασιακή προσέγγιση του Καρόλου Κουν έγινε η ίδια κριτήριο με βάση το οποίο αξιολογείται το έργο του, δηλαδή κριτήριο της σκηνοθετικής αισθητικής έγινε η ίδια η σκηνοθετική αισθητική. Ως αποτέλεσμα, το έργο του σκηνοθέτη, σε αυτή την παράσταση τουλάχιστον, εκλαμβάνεται μάλλον ως επανάληψη ενός γνώριμου σκηνοθετικού τρόπου και μίας γνώριμης κριτικής αντίδρασης, παρά ως ένα στοιχείο διαφοροποίησης.

Ως μόνη συγκεκριμένη έκφραση της «διαφορετικής» προσέγγισης αναδεικνύεται η υποκριτική και ειδικότερα η επίδραση της διδασκαλίας του Κουν στους ηθοποιούς του κρατικού οργανισμού, οι οποίοι φάνηκαν ανανεωμένοι και ικανοί να ξεπεράσουν την τυποποίηση της «σχολής» του Εθνικού.

Η κριτική τονίζει την εθνική ετερότητα του συγγραφέα και τη χρησιμοποιεί για να ερμηνεύσει το έργο του.<sup>47</sup> Τα εθνικά στερεότυπα σε σχέση με τους Αμερικανούς αποτέλεσαν έναν από τους κεντρικούς άξονες του κριτικού λόγου, ανάγοντας τελικά την εθνική/πολιτισμική ετερότητα σε αξιολογικό αισθητικό κριτήριο. Ένα ενδιαφέρον αποτέλεσμα αυτής της τάσης είναι η μετατόπιση των εθνικών συσχετισμών: η ελληνική πολιτισμική ταυτότητα δεν ορίζεται πια σε αντιδιαστολή με όλους τους εκπροσώπους της Δύσης, αλλά συγκεκριμένα σε αντιδιαστολή με τους Αμερικάνους, επιτρέποντας έτσι στους Έλληνες να οικειοποιηθούν την ταυτότητα του Ευρωπαίου, ειδικά σε σχέση με το στερεότυπο της πνευματικής ανωτερότητας.

Αυτή η μετατόπιση και γενικά ο ορισμός των Αμερικάνων «ως άλλων», συμβάλλει στην περίπτωση αυτή και στον περιορισμό κάθε

---

Drama Critics' Circle το 1938 και σύντομα ακολούθησε η πρώτη κινηματογραφική του διασκευή. (Burton (1976) 3).

<sup>45</sup> Βασιλείου (2017) 78-79.

<sup>46</sup> «Έργα από τα οποία δεν έλειπαν οι συμβολισμοί ή η έμμεσες αναφορές στον αντιφασιστικό αγώνα», Σπάθης, ό.π., 231.

<sup>47</sup> Βλ. και Ιωαννίδης (2018) 11-12.

προσπάθειας ιστορικοποίησης του σκηνικού γεγονότος, εξουδετερώνοντας πιθανόν επώδυνους πολιτικούς συσχετισμούς. Ένας μόνο κριτικός σε αριστερό έντυπο, ο Σωτήρης Πατατζής, θα αποτελέσει εξαίρεση τοποθετώντας ευθέως το έργο και την παράσταση σε σύγχρονο του ιστορικό πλαίσιο και εκφράζοντας τον φόβο της ψυχοπολεμικής κοινωνίας: αναγνωρίζει στον Λένι ένα σύμβολο της τυφλής, καταστροφικής δύναμης της τεχνολογίας, και αντίστοιχα στην τελική δολοφονία του από τον Τζωρτζ ένα μήνυμα αισιοδοξίας με την επικράτηση της νοημοσύνης και του ήθους.<sup>48</sup>

Η όποια άλλη αναφορά στα πολιτικά και κοινωνικά ζητήματα του έργου γίνεται σε πολύ μικρή κλίμακα, ενώ η γνωστή πολιτική κατεύθυνση του συγγραφέα υπονοείται μόνο, με κάποια δόση κακεντρέχειας από τον Μ. Καραγάτση, ο οποίος επισημαίνει πως η φήμη του Στάνιμπεκ «οφείλεται και σε άλλους παράγοντες».<sup>49</sup> Η πολιτική ετερότητα αγνοείται, τουλάχιστον δημοσίως, και μαζί της η όποια σχέση θα μπορούσε να υπάρχει με την Ελλάδα στις αρχές της δεκαετίας του 1950.<sup>50</sup>

Η «Απογευματινή Σκηνή» του Εθνικού φιλοξένησε ένα έργο εκτός του συνηθισμένου ρεπερτορίου και έναν *άλλο* σκηνοθέτη, ο οποίος μπόρεσε να διατηρήσει την διαφορετική προσωπικότητά του πάνω στην κρατική σκηνή. Όμως, στον λόγο γύρω από την παράσταση φαίνεται ότι ο κανόνας, μάλλον κατάφερε να αφομοιώσει τελικά τη συζήτηση της ετερότητας, τουλάχιστον σε σχέση με τα πολιτικά και κοινωνικά ζητήματα, ενώ η εθνική ετερότητα χρησιμοποιήθηκε προς την αντίθετη κατεύθυνση. Η κριτική τόνισε τα εθνικά χαρακτηριστικά των *άλλων* Αμερικάνων και απέφυγε επιμελώς να κοιτάζει το *εμείς*, εμμένοντας στην επιφανειακή προσέγγιση των στερεοτύπων και αρνούμενη να διερευνήσει τις πιθανές διασυνδέσεις με τη σύγχρονη τοπική πραγματικότητα. Ζητήματα κοινωνικού αποκλεισμού, βίας, ανεργίας και φτώχειας τα οποία κατατάσσουν το έργο στην κατηγορία της κοινωνικής λογοτεχνίας θα μπορούσαν χωρίς δυσκολία να βρουν τις αναλογίες τους στην τραυματισμένη ελληνική πραγματικότητα του 1951. Άνεργοι εργάτες μετακινούνται για να βρουν δουλειά. Ζουν σε άθλιες συνθήκες όπου χάνεται η ανθρώπινη αξιοπρέπεια. Η κοινωνική, φιλική και φυλετική ετερότητα είναι αποκλεισμένη. Οι δυνατοί εκμεταλλεύονται τους αδύναμους. Η ανεξέλεγκτη δύναμη αφανίζει τη ζωή και τέλος ο αδελφικός φίλος δολοφονεί τον αδελφικό φίλο, για να τον σώσει από τη βία που έχει ο ίδιος προκαλέσει. Οι αναλογίες φαίνονται τόσο προφανείς, που αναρωτιέται κανείς, αν η ανάγκη για φυγή από την καθημερινότητα επηρέασε τη διεισδυτικότητα της προσέγγισης ή

<sup>48</sup> «Η απεριόριστη και τυφλή δύναμη (του Λένι) που γίνεται καταστροφική χωρίς την παρουσία του πνεύματος (του Τζωρτζ) είναι μια εκφραστικώτατη παράσταση της σύγχρονης αμερικανικής ζωής, που χαρακτηρίζεται ακριβώς από την έλλειψη μιας ισορροπίας δύναμης και πνεύματος. Γιατί ο τεράστιος δυναμισμός της Αμερικής στο πεδίο της τεχνικής, είναι τερατώδης, δεν παρακολουθείται δηλαδή από έναν αντίστοιχο ηθικό δυναμισμό». (Πατατζής(1951).)

<sup>49</sup> Καραγάτσης, ό.π.

<sup>50</sup> Για την πρόσληψη του Αμερικανικού θεάτρου κατά τη μεταπολεμική περίοδο σε σχέση με την πολιτική ιδεολογία βλ. Ιωαννίδης, ό.π.,157, 193-210.

αν όσα δεν ειπώθηκαν δημοσίως υπήρξαν υπονοούμενα, πάνω στη σκηνή και πίσω από τις λέξεις.

«Το έργο του Στάινμπεκ ‘Άνθρωποι και ποντίκια’, ημπορεί να είναι προσηροσμένον εις την νοοτροπίαν του Αμερικανικού υποκόσμου, απέχει όμως πολύ από την Ελληνικήν. Ούτε ‘φάρμες’ υπάρχουν εις την Ελλάδα, ούτε οι κινηματογραφικοί τύποι των ‘κάου-μπους’, ούτε γυναικεία ψυχοσυνθέσεις, ως της γυναίκας του Καίρλυ, ούτε ο μηχανικός ρυθμός της ζωής με μαύρους που αισθάνονται πικρά τον παραμερισμόν των από τους λευκούς». <sup>51</sup> Η σιωπή, όσα δεν λέγονται «Εις το αγρόκτημα, όπου διαδραματίζεται το νοσηρόν αυτό έργο», <sup>52</sup> μπορεί να είναι εκκωφαντική.

## Βιβλιογραφία

### Πηγές

<https://www.steinbeck.org/>

Βιβλίο *Πρακτικών* Καλλιτεχνικής Επιτροπής Εθνικού Θεάτρου: 2.8.1950-12.3.1953.

Βιβλίο *Πρακτικών* Διοικητικού Συμβουλίου Εθνικού Θεάτρου: 28.7.1950-29.7.1952

Ηλεκτρονικό αρχείο Εθνικού Θεάτρου: <http://www.nt-archive.gr/>

### Κριτική

Αγγελομάτης, Χ.: «Άνθρωποι και ποντίκια», *Εστία*, 11-1-1951.

Θεατρικός: «‘Άνθρωποι και ποντίκια’ στο Εθνικό», *Τα Νέα*, 12-01-1951

Θρύλος, Α.: [Ελένη Ουράνη], «Ένα αμερικανικό έργο. Εθνικό Θέατρο (Απογευματινή Σκηνή), Τζ. Στάινμπεγκ ‘Άνθρωποι και ποντίκια’, δράμα σε τρεις πράξεις», *Νέα Εστία*, 27-1-1951.

Καραγάτσης, Μ.: «‘Άνθρωποι και ποντίκια’ του Τζων Στάινμπεκ», *Η Βραδυνή*, 12-1-1951.

Μ.: «Θεατρικές εντυπώσεις. Τζων Στάινμπεκ ‘Άνθρωποι και ποντίκια’ Δράμα», *Πρωία της Δευτέρας*, 22-1-1951.

<sup>51</sup> Αγγ[ελομάτης], ό.π.

<sup>52</sup> Ο.π.

- Μελάς, Σ.: «Ένα αίσχος», *Ελληνική Δημιουργία*, τχ. 104, 1-6-1954, 694-695.
- Οικονομίδης, Κ.: «Εθνικόν Θέατρον. ‘Άνθρωποι και ποντίκια’ του Τζων Στάινμπεκ», *Έθνος*, 11-1-1951.
- Παράσχος, Κ.: «‘Άνθρωποι και ποντίκια’ του Τζων Στάινμπεκ, εις το Βασιλικόν Θέατρον», *Εθνικός Κήρυξ*, 12-1-1951.
- Πατατζής, Σ.: «‘Άνθρωποι και ποντίκια’ Στην Απογευματινή Σκηνή», *Δημοκρατικός Τύπος*, 21-1-1951.
- Πλωρίτης, Μ.: «‘Άνθρωποι και ποντίκια’ του Τζων Στάινμπεκ. Εθνικό Θέατρο, Απογευματινή Σκηνή», *Ελευθερία*, 12-1-1951.
- Σκουλούδης, Μ.: «Θεατρικές πρώτες – Το ‘Άνθρωποι και ποντίκια’ του Στάινμπεκ στο Εθνικό Θέατρο.», *Προοδευτικός Φιλελεύθερος*, 12-1-1951.
- Σπηλιωτόπουλος, Στ.: «‘Άνθρωποι και ποντίκια’ στο Βασιλικό Θέατρο», *Ακρόπολις*, 12-1-1951.
- Τερζάκης, Ά. Δ. : «‘Άνθρωποι και ποντίκια’ Εθνικό Θέατρο», *Το Βήμα*, 12-1-1951.
- Χουρμούζιος, Αιμ.: «Άνθρωποι και ποντίκια’ του Τζων Στάινμπεκ (Απογευματινή Σκηνή του Εθνικού)», *Η Καθημερινή*, 12-1-1951.
- Φραγκούλης, Κ.: «Η ιδιότυπη ‘διαλεκτική’ του Τζων Στάινμπεκ», *Ελληνική Ώρα Πειραιώς*, 20-1-1951.

### Μελέτες και άρθρα

- Βασιλείου–Halls, Α.: (1982): *Modern Greek Theater: Roots and blossoms*, Athens.
- Burton, H. M.. (1976): *Notes on John Steinbeck's Of mice and men*, London.
- Βασιλείου, Α. (2017): «Η τέχνη στο τέλος της ιδεολογίας: το ίδρυμα Ford και το “Θέατρο Τέχνης” του Κάρολου Κουν», *Σκηνή*, 9, 56-90.
- Ιωαννίδης, Γρ. (2014): «Από την Πρωτοποριακή στην Πειραματική Σκηνή του Εθνικού: οδοδείκτες μιας τεθλασμένης πορείας» στον τόμο *Σκηνική πράξη στο μεταπολεμικό θέατρο: συνέχειες και ρήξεις*, επιμ.: Α. Δημητριάδης, Ι. Πιπινιά, Α. Σταυρακοπούλου, Θεσσαλονίκη, 395-408.
- Ιωαννίδης, Γρ. (2018): *Ξένοι συγγραφείς στο ελληνικό θέατρο (1945-1967): από τη μεριά της δραματουργίας*, Αθήνα.
- Κανάκης, Β. (1999): *Εθνικό Θέατρο: εξήντα χρόνια σκηνή και παρασκήνιο*,

Αθήνα.

- Λιαλιούτη, Ζ. (2010): *Ο ελληνικός αντιαμερικανισμός (1947-1989)*, Διδακτορική διατριβή, Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών.
- Λέκκας, Π. (1994). «Ο υπερταξικός χαρακτήρας του εθνικιστικού λόγου», *Μνήμων*, 16, 95-106.
- Μαυρομούστακος, Π. (2005): *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000 Μια επισκόπηση*, Αθήνα.
- Μαυρομούστακος, Π. επιμ. (2008): *Κάρολος Κουν: οι παραστάσεις*, Αθήνα.
- Μουστακάτου, Κ. (2009): «Το θέατρο για τον Πύργο Θεοτοκά. Οι θητείες του στο Εθνικό Θέατρο και στο Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος», *Παράβασις*, 9, 281-292.
- Πετράκου, Κ. (2017): *Ο Θεοτοκάς του θεάτρου. Έργα, θεωρία και κριτική, δράση*, Αθήνα.
- Πετράκου, Κ. (2018): *Αφήγημα και αφηγήσεις: έρευνα και ανάλυση στο νεοελληνικό θέατρο: έντεκα μελετήματα*, Αθήνα.
- Πηλίκος, Γ. (1987): *Κάρολος Κουν: (συνομιλίες)*, Αθήνα.
- Πλωρίτης, Μ.: επιμ. (1959): *Κάρολος Κουν: 25 χρόνια θέατρο*, Αθήνα.
- Σπάθης, Δ. (2003): «VII Το θέατρο. Ανασυγκρότηση και ακμή της ελληνικής σκηνής», στον τόμο: *Ιστορία του νέου ελληνισμού: 1770-2000*, επιμ.: Β. Παναγιωτόπουλος, Αθήνα, τομ. 9, 239-258.
- Σπάθης, Δ. (2010): «Η πορεία προς το “Θέατρο Τέχνης”» στον τόμο *Κάρολος Κουν*, επιμ.: Δ. Καγγελάρη, Αθήνα, 186-240.
- Σταματοπούλου, Έ. (2017): *Το νεοελληνικό θέατρο στα χρόνια της καχεκτικής δημοκρατίας (1944-1967), Η πολιτική ρεπερτορίου των αθηναϊκών επαγγελματικών θιάσων πρόζας*, Τόμ Α΄, Ιωάννινα.
- Τερζάκης, Ά. Δ. (1951): «Τζων Στάινμπεκ» στο *Τζων Στάινμπεκ, Άνθρωποι και ποντίκια, Πρόγραμμα παράστασης*, Εθνικό Θέατρο, χειμώνας 1951, 3-10.



Η θέση του σκηνοθέτη στο Εθνικό Θέατρο  
από τη μεταξική Δικτατορία έως τη λήξη του Εμφυλίου Πολέμου.  
Ένα συνοπτικό διάγραμμα.

The State of Directors in the National Theatre of Greece  
from Metaxas' Dictatorship until the end of the Greek Civil War.  
A short outline.

**Παναγιώτης Μιχαλόπουλος**

Επίκουρος Καθηγητής  
Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών  
Τμήμα Θεατρικών Σπουδών

**Panagiotis Michalopoulos**

Assistant Professor  
National and Kapodistrian University of Athens  
Department of Theatre Studies

p.michalopoulos@gmail.com





## **Abstract**

This paper examines the evolution of stage-direction in the National Theatre of Greece, during the most turbulent period of modern Greek history; explores the consequences of ideological, political and artistic ‘otherness’ concerning the election of stage directors, during Metaxas’ Dictatorship (1936-1940), the Occupation (1941-1944), the period after the Liberation (1944-1946) and the Greek Civil War (1946-1949). The article focuses firstly on the intention of Kostis Bastias to increase the number of the directors and to extend the activities of the National Theatre, secondly on the efforts of George Theotokas to achieve the artistic pluralism, and thirdly on the intention of Dimitris Rondiris to direct all plays, whilst he took over the management.

**Λέξεις-κλειδιά:** Εθνικό Θέατρο της Ελλάδας, σκηνοθετικό ζήτημα, σκηνοθέτες

**Keywords:** National Theatre of Greece, stage-direction, theatre directors

Σε ποιον βαθμό η ιδεολογική, η πολιτική (ως συμπόρευση με πολιτικές κινήσεις ή κομματικούς μηχανισμούς) και η αισθητική ετερότητα επηρεάζει τις εξελίξεις στη θεατρική πρακτική ή, ευρύτερα, διαμορφώνει τους όρους της θεατρικής παραγωγής; Σε ποιον βαθμό η ετερότητα αποτελεί τον μοχλό των εξελίξεων ή, τουλάχιστον, το εύφορο έδαφος ανάπτυξης ανταγωνισμών για την κυριαρχία ενός καλλιτέχνη ή την επιβολή του έργου του;

Οι διεργασίες γύρω από την ανάληψη της θέσης του σκηνοθέτη στο Εθνικό Θέατρο από τη μεταξική Δικτατορία έως τη λήξη του Εμφυλίου Πολέμου αποτελούν ένα εξόχως ενδιαφέρον παράδειγμα για την επίδραση της ετερότητας στις εξελίξεις του νεοελληνικού θεάτρου. Εξάλλου, οι όροι και οι συνθήκες τοποθέτησης στη θέση του σκηνοθέτη στο κρατικό θέατρο εκείνη την ιστορική περίοδο, από τη μία συνιστούν τη βασική παράμετρο στη διαμόρφωση της καλλιτεχνικής φυσιογνωμίας του Εθνικού Θεάτρου και από την άλλη συμβάλλουν στη μετεξέλιξη των χαρακτηριστικών του επαγγέλματος του σκηνοθέτη στην ιστορία της κρατικής σκηνής. Επιπλέον, τα κορυφαία ιστορικά γεγονότα της πλέον ταραγμένης περιόδου του 20ού αιώνα, όταν δηλαδή η ελληνική κοινωνία γνωρίζει μια δικτατορία, μια εξάμηνη εμπόλεμη περίοδο, την ξένη κατοχή, μια σύντομη περίοδο «εύθραυστης ισορροπίας» μετά την Απελευθέρωση και έναν εμφύλιο πόλεμο, αφήνουν ισχυρό το αποτύπωμά τους στη φυσιογνωμία του Εθνικού Θεάτρου αλλά και στις εξελίξεις γύρω από το σκηνοθετικό ζήτημα.

Κατά την περίοδο της μεταξικής Δικτατορίας συντελούνται οι πρώτες σημαντικές ανακατατάξεις γύρω από τη θέση του σκηνοθέτη στην ιστορία της κρατικής σκηνής. Η ανάληψη της γενικής διεύθυνσης του Εθνικού Θεάτρου από τον παντοδύναμο πλέον Κωστή Μπαστιά, το 1937, βρίσκει τον διάδοχο του Φώτου Πολίτη, Δημήτρη Ροντήρη, μοναδικό σκηνοθέτη στην κρατική σκηνή. Πολύ σύντομα, ωστόσο, ο έντονος παρεμβατισμός της δικτατορίας, με την αναγωγή της θεατρικής ζωής στο σημαντικότερο και πλέον λαμπερό όχημα της προπαγανδιστικής της πολιτικής, θα άρει το μονοπώλιο αυτό. Ο Μπαστιάς θα ρίξει στον σκηνοθετικό στίβο τον Δημοσθένη Ματσούκη<sup>1</sup> και θα προσλάβει ως μόνιμο σκηνοθέτη τον Τάκη Μουζενίδη. Η πρόσληψη του τελευταίου, γνωστού –ιδίως από την αρθρογραφία του στις αρχές της δεκαετίας του 1930– για τις αριστερές πεποιθήσεις του, φανερώνει την αποφασιστικότητα του Μπαστιά να μετατοπίσει τα κριτήρια για τη στελέχωση των σκηνοθετικών θέσεων από τις πολιτικές σκοπιμότητες της εποχής στην ανάγκη εδραίωσης μιας καλλιτεχνικής πολυφωνίας· και πιο συγκεκριμένα, στην ανάγκη σχηματισμού ενός «άλλου» πυρήνα απέναντι στο ήδη καθιερωμένο σχήμα των Δημήτρη Ροντήρη-Κατίνας Παζινού-Αλέξη Μινωτή που κυριαρχούσε στις παραγωγές του ιδρύματος. Ο Μουζενίδης θα συγκροτήσει έναν «άλλο» πόλο, σκηνοθετώντας παραγωγές, στις οποίες θα πρωταγωνιστήσει η Ελένη Παπαδάκη· στο πλαίσιο μάλιστα της προσπάθειας

<sup>1</sup> Ο Δημοσθένης (και όχι Δημήτρης, όπως αναφέρεται συνήθως) Ματσούκης θα σκηνοθετήσει τελικά μόνο μία φορά στην Κεντρική Σκηνή, το 1938, δύο μολιερικές κωμωδίες σε ενιαία παράσταση (Μολιέρου, *Οι πανουργίες του Σκαπέν* και *Οι φευτσπουδαίες*).

αναβίωσης του αρχαίου δράματος θα παρουσιάσει λίγο πριν από τον πόλεμο την *Αντιγόη* του Σοφοκλή (1940) και στην αρχή της Κατοχής την *Ιφιγένεια εν Ταύροις* του Ευριπίδη (1941). Η συνεργασία του όμως με την ηθοποιό θα λάβει τέλος μετά τη ρήξη τους κατά τη διάρκεια των δοκιμών της *Μήδειας* του Ευριπίδη το καλοκαίρι του 1942. Αξίζει πάντως να σημειωθεί πως πρόκειται για τη χρονική στιγμή κατά την οποία ο Ροντήρης θα αρχίσει να αποκαλείται «πρώτος σκηνοθέτης» του ιδρύματος, με αποτέλεσμα να διαφοροποιείται από τους υπόλοιπους.

Η περαιτέρω διεύρυνση του θεσμού του σκηνοθέτη οφείλεται στη χάραξη της καλλιτεχνικής πολιτικής του Κωστή Μπαστιά, αυτή τη φορά μέσα από έναν άλλο δρόμο, αφού σχετίζεται και συντονίζεται με τον πολλαπλασιασμό των κρατικών σκηνών. Οι κορυφαίες θεσμικές παρεμβάσεις του Μπαστιά στον χώρο του θεάτρου, δηλαδή η ίδρυση και η λειτουργία του «Άρματος Θέσπιδος» και της «Λυρικής Σκηνης» στους κόλπους του Εθνικού Θεάτρου στο τέλος του Μεσοπολέμου, φέρνουν στην κρατική σκηνή δύο ακόμα σκηνοθέτες: τον Πέλο Κατσέλη, που ήδη προαλειφόταν για την ανάληψη της καλλιτεχνικής ευθύνης των παραγωγών του νέου θεατρικού κλιμακίου, παρακολουθώντας τη λειτουργία των κρατικών κινητών θεατρικών μονάδων στη Δρέσδη, τη Φρανκφούρτη και το Βερολίνο,<sup>2</sup> και τον ελληνοαυστριακό Renato Mordo, που (όπως και ο αρχιμουσικός Walter Pfffer) είχε προσληφθεί στη νεοϊδρυθείσα «Λυρική Σκηνή» του Εθνικού Θεάτρου λίγο πριν από τον πόλεμο με πρωτοβουλία του Μπαστιά.<sup>3</sup> Η εργασία του Κατσέλη στο «Άρμα Θέσπιδος», παραστάσεις του οποίου σκηνοθέτησαν επίσης ο Νίκος Παρασκευάς και ο Κωστής Μιχαηλίδης (που βρισκόταν στην κρατική σκηνή από την ίδρυσή της), και η παρουσία του Mordo στο λυρικό τμήμα, δεν σχετίζονται με τη λειτουργία της Κεντρικής Σκηνης του Εθνικού Θεάτρου, που ασφαλώς μονοπωλεί το ενδιαφέρον κοινού και κριτικής, διαμορφώνουν ωστόσο μια εντελώς νέα εικόνα για τη θέση του σκηνοθέτη στον ευρύτερο χώρο των κρατικών σκηνών.<sup>4</sup> Πρέπει να σημειωθεί ακόμα πως ο Μπαστιάς είχε ανακοινώσει πως θα σκηνοθετούσε και ο ίδιος στο Εθνικό Θέατρο κατά τη χειμερινή περίοδο 1940-1941, η κήρυξη όμως του ελληνοϊταλικού πολέμου ματαίωσε όλους τους σχεδιασμούς.

Με την είσοδο της χώρας στον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, τις ακραίες συνθήκες της Κατοχής και την αναπόφευκτη συρρίκνωση των δράσεων του Εθνικού Θεάτρου, που σημειώνεται κυρίως με την αναδιάταξη των σκηνών του (το «Άρμα Θέσπιδος» υπολειτουργεί και γρήγορα καταργείται, ενώ για τη

<sup>2</sup> Για το θέμα, βλ. αναλυτικά: Γλυτζουρή (2004) 181-187.

<sup>3</sup> Ο Mordo είχε εγκαταλείψει τη διεύθυνση του Γερμανικού Θεάτρου της Πράγας (Neues Deutsches Theater, σημερινή ονομασία: Státní Opera Praha) μετά την εισβολή των Γερμανών στην Τσεχοσλοβακία.

<sup>4</sup> Ο Αντώνης Γλυτζουρήs σημειώνει χαρακτηριστικά: «Η σημαντικότερη επίπτωση του κρατισμού στο σκηνοθετικό ζήτημα ήταν κατ' αρχήν οι νέες θέσεις που προέκυψαν. Οι αυξανόμενες ανάγκες του Βασιλικού και οι πιέσεις για την πρόσληψη και άλλων σκηνοθετών [...] οδήγησαν στην επέκταση της εδραίωσης του θεσμού στο κρατικό θέατρο». Βλ. Γλυτζουρήs (2011) 324.

«Λυρική Σκηνή» έχει από νωρίς δρομολογηθεί η αυτονόμησή της), οι θέσεις των σκηνοθετών περιορίζονται και πάλι στις παραγωγές της Κεντρικής Σκηνής.<sup>5</sup> Οι Ροντήρης και Μουζενίδης θα συνεχίσουν να σκηνοθετούν στην κρατική σκηνή και κατά την Κατοχή, έως τα μέσα της περιόδου 1942-1943. Οι λόγοι που θα πάφουν να εργάζονται στο Εθνικό Θέατρο είναι εντελώς διαφορετικοί. Ο Ροντήρης θα παραιτηθεί –πιθανότατα– λόγω της απροθυμίας της διεύθυνσης Γιοκαρίνη να επιτρέψει τη διεύρυνση των αρμοδιοτήτων του· τότε απειλεί με παραίτηση, τότε διεκδικεί συμμετοχή στο Διοικητικό Συμβούλιο και στην Καλλιτεχνική Επιτροπή· συνεπώς τα κίνητρά του, όπως φαίνεται μέσα από τις «θολές» πληροφορίες εκείνης της εποχής, εκκινούν από την ανάληψη –με κάποιο τρόπο– της καλλιτεχνικής ηγεσίας του ιδρύματος, ιδιαίτερα τώρα που απουσιάζει από τους κόλπους του Εθνικού Θεάτρου μια φυσιογνωμία με την ισχύ του Μπαστιά. Ο Μουζενίδης, αντιθέτως, θα απολυθεί λόγω της συμμετοχής του σε κινητοποιήσεις των εργαζομένων· συνεπώς η αιτία είναι η πολιτική και αντιστασιακή δράση του σκηνοθέτη.<sup>6</sup>

Το κενό στη θέση του σκηνοθέτη που προκύπτει στο μέσο της Κατοχής προκαλεί μια τομή στην ιστορία του ιδρύματος, μια –πρόσκαιρη έστω– διασάλευση της επικρατούσας σκηνοθετικής αντίληψης στο Εθνικό Θέατρο, στον βαθμό βεβαίως που αυτή μπορεί να αναγνωριστεί ως ενιαία και αδιατάρακτη. Αφού επιστρατευθεί εκτάκτως ο παροπλισμένος Κωστής Μιχαηλίδης,<sup>7</sup> θα συγκροτηθεί τελικά ένα νέο σκηνοθετικό δίδυμο που θα αναλάβει έκτοτε τις παραγωγές της Κεντρικής Σκηνής: ο Πέλος Κατσέλης, γρήγορη και ασφαλής λύση λόγω της προϋπηρεσίας του στο ίδρυμα στις παραγωγές του «Άρματος Θέσπιδος», και ο Σωκράτης Καραντινός, ένα εντελώς νέο πρόσωπο στους κόλπους του Εθνικού Θεάτρου, που είχε ήδη πριν από τον πόλεμο εκφράσει τη διαφωνία του, εμμέσως πλην σαφώς, με τη σκηνοθετική προσέγγιση του Ροντήρη.<sup>8</sup> Πρέπει να σημειωθεί πως εκείνη τη χρονική στιγμή συζητήθηκαν στους κόλπους της κρατικής σκηνής τα ονόματα του Σπύρου Μελά και του Γιαννούλη Σαραντίδη.<sup>9</sup> Στον Σαραντίδη πάντως, που είχε ενταχθεί στο ΕΑΜ εκείνη την εποχή, δεν έγινε καν πρόταση συνεργασίας.

<sup>5</sup> Για μια σύντομη αποτίμηση της δράσης της κρατικής σκηνής κατά την κατοχική περίοδο, βλ. Μιχαλόπουλος (2017α) 125-134.

<sup>6</sup> Για τις συνθήκες της αποχώρησης του Ροντήρη και της απομάκρυνσης του Μουζενίδη στο μέσο της Κατοχής, βλ. Μιχαλόπουλος (2017β) 102-111.

<sup>7</sup> Με σκοπό την κάλυψη του κενού στη θέση του σκηνοθέτη, η διοίκηση αναθέτει στον Μιχαηλίδη τη σκηνοθεσία του *Μισάνθρωπου*, με τον Γληνό και την Παπαδάκη, την άνοιξη του 1943. Ήταν η πρώτη φορά που ο Μιχαηλίδης αναλάμβανε την ευθύνη μιας παραγωγής στην Κεντρική Σκηνή (έως τότε είχε σκηνοθετήσει μόνο στο «Άρμα Θέσπιδος») και η απόφαση εκείνη αποτελούσε μια λύση ανάγκης για τη διοίκηση. Είναι χαρακτηριστικό το γεγονός πως, σύμφωνα με τα δημοσιεύματα της εποχής, την εποπτεία της παράστασης είχαν αναλάβει ο Τερζάκης και ο Καρθαίος. Βλ. Μιχαλόπουλος (2017β) 150.

<sup>8</sup> Βλ. ενδεικτικά το άρθρο του σκηνοθέτη για την αναβίωση του αρχαίου δράματος: Καραντινός (1940) 6.

<sup>9</sup> Μιχαλόπουλος (2017β) 112-115.

Με την Απελευθέρωση και την ανάληψη της διεύθυνσης της κρατικής σκηνής από τον Γιώργο Θεοτοκά, οι Κατσέλης και Καραντινός θα συνεχίσουν να καλύπτουν τις θέσεις των σκηνοθετών. Ο Θεοτοκάς, στο πλαίσιο του εκσυγχρονισμού της λειτουργίας του Εθνικού Θεάτρου,<sup>10</sup> θα επιδιώξει τη σκηνοθετική πολυφωνία στις παραγωγές, σχεδιάζοντας έναν καλλιτεχνικό προγραμματισμό βασισμένο στην ύπαρξη τριών ή τεσσάρων θέσεων σκηνοθετών. Θα συμφωνήσει με τον Σαραντίδη να συνεργαστούν την επόμενη περίοδο, η ολοκλήρωση όμως της σύντομης θητείας του Θεοτοκά και ο πρόωρος θάνατος του σκηνοθέτη θα ματαιώσουν τα σχέδιά τους. Θα απευθυνθεί επίσης στον Ροντήρη, εξασφαλίζοντάς του μάλιστα αναγνώριση στην ιεραρχία (ως πρώτος σκηνοθέτης δηλαδή), αλλά εκείνος θα αρνηθεί να συνεργαστεί με το Εθνικό Θέατρο μόνον ως σκηνοθέτης (χωρίς δηλαδή να έχει και την καλλιτεχνική διεύθυνση, όπως ρητά διαμηνύει στον Θεοτοκά).<sup>11</sup> Η πρόθεση του Θεοτοκά να αυξήσει τις θέσεις των σκηνοθετών πρέπει ασφαλώς να εξεταστεί σε συνδυασμό με την απόφασή του να διακόψει το μονοπώλιο που απολάμβαναν έως τότε ο Κλεόβουλος Κλώνης και ο Αντώνης Φωκάς στη σκηνογραφική και ενδυματολογική ευθύνη των παραστάσεων αντίστοιχα· η παρουσία του Σπύρου Βασιλείου, του Γιάννη Τσαρούχη, του Νίκου Εγγονόπουλου και του Γιώργου Βακαλό, αλλά και η ανάθεση σκηνογραφίας στον Δημήτρη Κεντάκα, που εργαζόταν στην κρατική σκηνή στον τομέα κατασκευής των σκηνικών, ανανέωσαν αισθητά το ενδιαφέρον του κοινού και της κριτικής για τις παραστάσεις του Εθνικού Θεάτρου.

Μολονότι δεν πραγματοποιήθηκε ο στόχος του Θεοτοκά να επιτύχει τον σκηνοθετικό πλουραλισμό και παρά το γεγονός πως η κρατική σκηνή πορεύτηκε και κατά τη θητεία του με τους Κατσέλη και Καραντινό, πρέπει να επισημανθεί η επίμονη προσπάθειά του προς αυτή την κατεύθυνση. Εκτός από τις περιπτώσεις του Ροντήρη και του Σαραντίδη, που για διαφορετικούς λόγους δεν τελεσφόρησαν, εκείνη την περίοδο ο Θεοτοκάς θα συζητήσει με τον Λίνο Καρζή την πιθανότητα παρουσίασης μιας παράστασης αρχαίου δράματος.<sup>12</sup> Επίσης, θα προτείνει συνεργασία στον Κωστή Μιχαηλίδη, θα αναθέσει μια σκηνοθεσία στην πρώτη «δεύτερη» σκηνή του Εθνικού Θεάτρου, την «Πρωτοποριακή Σκηνή», στον σκηνοθέτη του μουσικού θεάτρου Γεώργιο Καρακαντά<sup>13</sup> και θα διερευνήσει την πιθανότητα συνεργασίας με τη Μαρία Μαλανδρινού, η οποία είχε αναπτύξει μια θεατρική δραστηριότητα

<sup>10</sup> Για μια συνολική αποτίμηση της πρώτης διευθυντικής θητείας του Θεοτοκά στο Εθνικό Θέατρο και των πρωτοβουλιών που αναπτύχθηκαν, βλ. Μιχαλόπουλος (2014) 229-239.

<sup>11</sup> Θεοτοκάς (1946) 466-467· Μιχαλόπουλος (2017β) 281-285.

<sup>12</sup> Επρόκειτο για μια επιλογή που προκάλεσε έντονες αντιδράσεις και οδήγησε στη ρήξη και τη σφοδρή δημόσια αντιπαράθεση του Θεοτοκά με τον Μιχαήλ Ροδά, κριτικό θεάτρου και μέλος τότε της Καλλιτεχνικής Επιτροπής του Εθνικού Θεάτρου.

<sup>13</sup> Η συνεργασία δεν πραγματοποιήθηκε λόγω της πρόωρης λήξης της θητείας του Θεοτοκά. Ο Καρακαντάς τα επόμενα χρόνια θα εργαστεί ως σκηνοθέτης στη «Λυρική Σκηνή».

στη Γαλλία πριν από τον πόλεμο.<sup>14</sup> Τέλος, πρέπει να σημειωθεί πως τη σκηνοθεσία μιας από τις παραστάσεις εκείνης της περιόδου, του *Επιθεωρητή* του Γκόγκολ το καλοκαίρι του 1945, θα συνυπογράψει με τον Καραντινό ο νεαρός αρχιτέκτονας Αντώνης Κριεζής.

Με τον Εμφύλιο Πόλεμο αλλάζει ριζικά το τοπίο στην κρατική σκηνή. Η διολίσθηση στη γενικευμένη εμφύλια σύρραξη και οι εκλογές του Μαρτίου του 1946 θα φέρουν το Λαϊκό Κόμμα στην εξουσία και τον Ροντήρη στη γενική διεύθυνση του Εθνικού Θεάτρου, παγιώνοντας την εξάρτηση της διεύθυνσης της κρατικής σκηνής από την εναλλαγή των κομμάτων στην εξουσία. Ο Ροντήρης επιτυγχάνει επιτέλους τον στόχο που επιδίωκε, τουλάχιστον από τις πρώτες ημέρες μετά την Απελευθέρωση, αν όχι από την περίοδο της Κατοχής: την ανάληψη της καλλιτεχνικής ηγεσίας του ιδρύματος. Στην πραγματικότητα, ωστόσο, βασικός στόχος του είναι η κάλυψη της θέσης του σκηνοθέτη από τον ίδιο και η επαναφορά της «μονοκρατορίας» που απολάμβανε κατά την προπολεμική περίοδο, πριν από την αύξηση των θέσεων των σκηνοθετών που επέφερε η πολιτική του Μπαστιά. Στις συγκυρίες εκείνες όμως η επίτευξη του στόχου του περνούσε αναγκαστικά μέσα από την ανάληψη και της διοικητικής ευθύνης και τελικά μέσα από την απόλυτη ταύτισή του με το Λαϊκό Κόμμα.

Η πρωτοφανής για τα δεδομένα της κρατικής σκηνής συγκέντρωση εξουσιών στο πρόσωπο του Ροντήρη, η διεκπεραίωση δηλαδή όλων των διοικητικών και καλλιτεχνικών θεμάτων από τον ίδιο, σε συνδυασμό με ένα πλέγμα απαγορεύσεων και αποκλεισμών που το Εθνικό Θέατρο δεν είχε γνωρίσει ποτέ έως τότε, ούτε καν επί Κατοχής, έχει ως αποτέλεσμα μια παραγωγή ισχνή, με αμιγώς ποσοτικά κριτήρια, και βαθιά συντηρητική, τόσο στο επίπεδο της θεατρικής πρακτικής όσο και στον καταρτισμό του δραματολογίου. Με τον διορισμό μιας Καλλιτεχνικής Επιτροπής φιλικά προσκείμενης προς τον ίδιο<sup>15</sup> και με τη σύμπραξη της Μαρίκας Κοτοπούλη και των υπόλοιπων μελών ενός συντηρητικού Διοικητικού Συμβουλίου, ο Ροντήρης θα δηλώσει ρητά στο Διοικητικό Συμβούλιο πως στο Εθνικό Θέατρο προσλαμβάνονται πλέον μόνον οι σκηνοθέτες που έχουν «τα εχέγγυα ότι είναι πραγματικοί επαγγελματίαι»,<sup>16</sup> θεωρώντας προφανώς τις παραστάσεις που σκηνοθετούσαν οι Κατσέλης και Καραντινός την προηγούμενη τριετία, μία παρένθεση ερασιτεχνικής εργασίας και επίσης, πως δεν έχουν θέση οι πειραματισμοί, για τους οποίους «ενδεδειγμένα είναι μόνον

<sup>14</sup> Για τις διαπραγματεύσεις αυτές, βλ. Μιχαλόπουλος (2017β) 286-292.

<sup>15</sup> Για μεγάλο χρονικό διάστημα από την ανάληψη της διεύθυνσης του Εθνικού Θεάτρου ο Ροντήρης αρνείται να συνεργαστεί με τον Αχιλλέα Μαμάκη και τον Άλκη Θρύλο [=Ελένη Ουράνη], τα πρόσωπα που είχαν υποδειχθεί από το υπουργείο ως εξωτερικά μέλη της Καλλιτεχνικής Επιτροπής, με αποτέλεσμα να δεχθεί έντονη κριτική και διαμαρτυρίες που επισήμαιναν την παράνομη λειτουργία της κρατικής σκηνής. Τελικά, θα τοποθετηθούν ως εξωτερικά μέλη της Καλλιτεχνικής Επιτροπής ο Σπύρος Μελάς και ο Κωνσταντίνος Οικονομίδης.

<sup>16</sup> Πρακτικά Διοικητικού Συμβουλίου Εθνικού Θεάτρου/Συνεδρία 8/23-10-1946· Μιχαλόπουλος (2017β) 413.



τα ελεύθερα θέατρα».<sup>17</sup> Η τοποθέτηση δε της Κοτοπούλη πως «αποτελούν πραγματική πληγήν διά το Ελληνικόν Θέατρον οι αυτοσχέδιοι σκηνοθέται»<sup>18</sup> μετατοπίζει τη συζήτηση και το κλίμα γύρω από την τέχνη του σκηνοθέτη πολλά χρόνια πίσω, στις ζυμώσεις για την ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου, όταν η ίδια και η Κυβέλη απαιτούσαν, ως προϋπόθεση για τη συνεργασία τους με την κρατική σκηνή, τη μετάκληση του Reinhardt ή του Gémier, αφού δεν υπήρχαν Έλληνες επαγγελματίες σκηνοθέτες.<sup>19</sup> Οι πρωτοβουλίες του Ροντήρη σχετικά με το σκηνοθετικό ζήτημα θα περιοριστούν στην πρόθεση λειτουργίας εντός του Εθνικού Θεάτρου μιας σχολής σκηνοθεσίας, όπως θα ονομαζόταν με σημερινούς όρους, όταν ανακοινώνει την ανάθεση «σκηνοθετικής επεξεργασίας έργων» σε ηθοποιούς, πάντοτε βεβαίως υπό την εποπτεία του.<sup>20</sup> η εξαγγελία εκείνη ωστόσο δεν είχε καμία συνέχεια.

Στα τέσσερα χρόνια που θα διαρκέσει η θητεία του, ο «άλλος» σκηνοθετικός τρόπος δεν έχει καμία θέση στην κρατική σκηνή. Στον τότε βοηθό του, Κωστή Μιχαηλίδη, θα αναθέσει δυο-τρεις σκηνοθεσίες, και αυτές όχι στην Κεντρική Σκηνή, αλλά στο Δημοτικό Θέατρο Πειραιά. Όταν μάλιστα ο Μιχαηλίδης θα αιτηθεί να καλύψει θέση σκηνοθέτη, ο Ροντήρης θα απαντήσει πως «δεν είναι ακόμη ώριμος».<sup>21</sup> θα του αναθέσει μια σκηνοθεσία σε παραγωγή της Κεντρικής Σκηνής, μάλλον υποχρεωτικά, για λόγους ανωτέρας βίας, όταν στις αρχές του 1950 ο Υπουργός Παιδείας και Θρησκευμάτων, Κωνσταντίνος Τσάτσος, θα διαμηνύσει πως το Εθνικό Θέατρο υπολειπουργεί, παρουσιάζοντας σχεδόν συνέχεια επαναλήψεις.<sup>22</sup> Η προσπάθεια του Ροντήρη να φέρει τον φέρελπι τότε σκηνοθέτη Αλέξη Σολομό στο Εθνικό Θέατρο θα συναντήσει την άρνηση του τελευταίου, που θα αντιληφθεί πως στην κρατική σκηνή δεν θα έχει περιθώρια πρωτοβουλιών και πως θα περιοριστεί στη θέση του δόκιμου σκηνοθέτη.<sup>23</sup>

Είναι χαρακτηριστικό το γεγονός πως η έλλειψη ανεκτικότητας απέναντι στον «άλλο» σκηνοθετικό τρόπο, όπως εκφράζεται από τον Ροντήρη και τη διοίκηση του Εθνικού Θεάτρου, θα ξεπεράσει ακόμα και τα στενά όρια της κρατικής σκηνής. Η ευθεία και σφοδρή σύγκρουση του Εθνικού Θεάτρου με τον Λίνο Καρζή, που επιθυμούσε να παρουσιάσει με τον «Θυμελικό Θίασο» τον *Προμηθέα Δεσμώτη* στο Ωδείο Ηρώδου Αττικού το 1949, θα τείνει να εμφανίσει τη διοίκηση της κρατικής σκηνής ως μηχανισμό ελέγχου των δράσεων του ελεύθερου θεάτρου. Με το πρόσχημα της «ακαταλληλότητας»

<sup>17</sup> Πρακτικά Διοικητικού Συμβουλίου Εθνικού Θεάτρου/Συνεδρία 7/22-7-1946· Μιχαλόπουλος (2017β) 361.

<sup>18</sup> Πρακτικά Διοικητικού Συμβουλίου Εθνικού Θεάτρου/Συνεδρία 8/23-10-1946· Μιχαλόπουλος (2017β) 413-414.

<sup>19</sup> Μαλαβέτας (1930).

<sup>20</sup> Πρακτικά Διοικητικού Συμβουλίου Εθνικού Θεάτρου/Συνεδρία 50/21-10-1947· Μιχαλόπουλος (2017β) 414.

<sup>21</sup> Πρακτικά Διοικητικού Συμβουλίου Εθνικού Θεάτρου/Συνεδρία 126/3-10-1949· Μιχαλόπουλος (2017β) 416.

<sup>22</sup> Μιχαλόπουλος (2017β) 367-368.

<sup>23</sup> Μιχαλόπουλος (2017β) 418-420.

του σκηνοθετικού τρόπου του Καρζή στο θέμα της αναβίωσης του αρχαίου δράματος, η διοίκηση και ο Ροντήρης θα απειλήσουν με παραίτηση, εάν ο υπουργός δεν υπαναχωρήσει στην απόφασή του να παραχωρήσει στον «Θυμελικό Θίασο» το Ηρώδειο. Ο Τσάτσος δεν θα αλλάξει την απόφασή του, ο Καρζής θα παρουσιάσει την εργασία του στο Ωδείο Ηρώδου Αττικού, αλλά η διοίκηση του Εθνικού Θεάτρου και ο Ροντήρης δεν θα παραιτηθούν.<sup>24</sup>

Συμπερασματικά, σε όποιον βαθμό και αν επηρεάζει τις εξελίξεις γύρω από το σκηνοθετικό ζήτημα στην κρατική σκηνή σε κάθε μία από τις παραπάνω ιστορικές περιόδους η ιδεολογική, η πολιτική και η αισθητική ετερότητα, η αποδοχή του οποιουδήποτε «άλλου» σκηνοθετικού τρόπου κατά την πρώτη εικοσαετία λειτουργίας του Εθνικού Θεάτρου θα υπόκειται σε πολύ αργές διαδικασίες εξέλιξης. Σε αντίθεση με το ελεύθερο θέατρο, όπου η δομή των θιάσων διαφοροποιείται καταλυτικά με την ύπαρξη του σκηνοθέτη-ιδρυτή, και ταυτόχρονα με δεδομένη την ένταξη της θέσης του κρατικού σκηνοθέτη στο περίγραμμα μιας δημοσιοϋπαλληλικής ιδιότητας, οι διεργασίες και οι ανταγωνισμοί, με όχημα κυρίως το επίμαχο ζήτημα της αναβίωσης της τραγωδίας, θα χαρακτηρίζονται συχνά από σφοδρές αντιπαραθέσεις, τουλάχιστον μέχρι την αρχή της δεκαετίας του 1950.

### Βιβλιογραφία

- Γλυτζουρής, Α. (2004): «Ο νεαρός Πέλος Κατσέλης: Η διαμόρφωσή του σε σκηνοθέτη στα χρόνια του Μεσοπολέμου», *Αριάδνη* 10, Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής, Πανεπιστήμιο Κρήτης, Ρέθυμνο, 169-190.
- Γλυτζουρής, Α. (2011): *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα. Η ανάδυση και η εδραίωση της τέχνης του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο*, Ηράκλειο.
- Θεοτοκάς, Γ. (1946): «Η πρώτη μεταπολεμική περίοδος του Εθνικού Θεάτρου», *Νέα Εστία* 451 (15-4-1946), 460-473.
- Καραντινός, Σ. (1940): «Το “Sprech-chor” και η αρχαία τραγωδία», *Νεοελληνικά Γράμματα*, περ. Β', τχ. 200 (28-9-1940), 6.
- Μαλαβέτας, Θ.: «Η συζήτηση περί το Εθνικόν Θέατρον: Η κ. Μαρίκα Κοτοπούλη και η κ. Κυβέλη προτείνουν την μετάκλησιν του κ. Ράινχαρτ ή του κ. Ζεμιέ», *Η Πρωία*, 21-3-1930.
- Μιχαλόπουλος, Π. (2014): «Τάσεις εκσυγχρονισμού στο Εθνικό Θέατρο μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο (1945-1946)», στον τόμο: *Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνής*, Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου στο πλαίσιο του εορτασμού: 20 χρόνια Τμήμα Θεατρικών Σπουδών

<sup>24</sup> Μιχαλόπουλος (2017β) 399-404.



Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα 26-30 Ιανουαρίου 2011, επιμ.: Γιώγ Κ. Βαρζελιώτη, Αθήνα, 229-239, [http://www.theatre.uoa.gr/fileadmin/theatre.uoa.gr/uploads/PRAKTIKA\\_APO\\_TI\\_CHORA\\_TON\\_KEIMENON\\_STO\\_BASILEIO\\_TIS\\_SKINIS/PRAKTIKA\\_SYNEDRIOUfinal.pdf](http://www.theatre.uoa.gr/fileadmin/theatre.uoa.gr/uploads/PRAKTIKA_APO_TI_CHORA_TON_KEIMENON_STO_BASILEIO_TIS_SKINIS/PRAKTIKA_SYNEDRIOUfinal.pdf). [17-10-2017].

Μιχαλόπουλος, Π. (2017α): «Η κατοχική περίοδος του Εθνικού Θεάτρου (1941-1944)», στον τόμο: *Παγκόσμιο Θέατρο: Πράξη-Δραματουργία-Θεωρία*, Πρακτικά Επιστημονικής Συνάντησης αφιερωμένης στα 300 χρόνια από τη γέννηση του Denis Diderot, Αθήνα 21-23 Νοεμβρίου 2013, επιμ.: Αλεξία Αλτουβά και Μαρία Σεχοπούλου, προλογικό σημείωμα-χαιρετισμός Άννα Ταμπάκη, Αθήνα, 125-134.

Μιχαλόπουλος, Π. (2017β): *Το Εθνικό Θέατρο 1940-1950. Οι όροι της θεατρικής παραγωγής και το σκηνοθετικό ζήτημα*, Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Φιλοσοφική Σχολή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα.



Η εικόνα του αριστερού  
στις νεοελληνικές επικαιρικές «πολιτικές» κωμωδίες  
της μεταπολεμικής περιόδου

The image of communist  
in modern greek «political» farces-comedies  
during post-war era.

**Έλενα Σταματοπούλου**

Εκπαιδευτικός, σκηνοθέτης,  
Διδάκτωρ Θεατρολογίας  
Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης  
Τμήμα Θεάτρου

**Elena Stamatopoulou**

Professor, Theatre Director  
Ph.D.in Drama  
Aristotle University of Thessaloniki  
Department of Theatre

el\_lilith@yahoo.com



## **Abstract**

After giving a definition about modern greek «political» farces-comedies, we examine which ones from the total amount of staged greek comedies in Athens during post-war era come under the definition. Then, we locate the ones in which communist appears as person, is mentioned or implied. Finally, we draw a conclusion focused on how the image of communist derives from the dominant ideology of anti-communism and the socio-political conditions of the era.

**Λέξεις-κλειδιά:** αντικομμουνισμός, πολιτική φαρσοκωμωδία, μεταπολεμικό θέατρο, Σακελλάριος-Γιαννακόπουλος

**Keywords:** anti-communism, political farce-comedy, post-war drama, Sakellarios-Giannakopoulos

Αν και όλα τα καλλιτεχνικά δημιουργήματα διαθέτουν μια πολιτική διάσταση, αφού με τον έναν ή τον άλλο τρόπο μεταφέρουν την κοινωνικοπολιτική πραγματικότητα που τα γέννησε, για τις ανάγκες του θέματός μας θα ορίσουμε ως επικαιρικές «πολιτικές κωμωδίες» τις μεταπολεμικές νεοελληνικές κωμωδίες που είτε αναφέρονται άμεσα είτε χρησιμοποιούν ως πλαίσιο αναφοράς: 1) το κατοχικό παρελθόν, το βίωμα της εθνικής αντίστασης ή/και τα Δεκεμβριανά και τον Εμφύλιο πόλεμο, 2) την κρατική αυθαιρεσία και την πολιτική διαφθορά, 3) το δίπολο Καλού-Κακού με ταξικά χαρακτηριστικά και 4) τις λαϊκές διεκδικήσεις και τα αιτήματα εκδημοκρατισμού που εμφανίζονται και πάλι τη δεκαετία του '60.

Από τις 265 πρωτότυπες εμπορικές νεοελληνικές κωμωδίες που ανεβαίνουν για πρώτη φορά συνολικά κατά τη μεταπολεμική περίοδο στην Αθήνα από επαγγελματικούς θιάσους, οι 48 μπορούν να θεωρηθούν επικαιρικές πολιτικές, σύμφωνα με τον παραπάνω ορισμό.<sup>1</sup>

***Επικαιρικές πολιτικές κωμωδίες που αναφέρονται στην Κατοχή,  
την εθνική αντίσταση, τα Δεκεμβριανά και τον Εμφύλιο<sup>2</sup>***

Οι περισσότερες κωμωδίες αυτής της κατηγορίας γράφτηκαν από τη συγγραφική δυάδα Χρήστο Γιαννακόπουλο και Αλέκο Σακελλάριο, οι οποίοι, από τη μία πλευρά εκφράζουν τη φιλελεύθερη κεντρώα θέση της εθνικής συμφιλίωσης, της Αμνηστίας και της Λήθης, αναπαράγοντας, υπό μία έννοια, εαμικά συνθήματα, από την άλλη υιοθετούν τη θεωρία των δύο άκρων, προσπαθώντας να τηρήσουν ίσες αποστάσεις από τις αντικρουόμενες πλευρές, ισοπεδώνοντας όμως τις οποιοσδήποτε ιδεολογικές διαφοροποιήσεις. Αντίστοιχη θέση εκφράζουν και οι κωμωδίες του Ασημάκη Γιαλαμά, αλλά και των Δημήτρη Ψαθά και Γιώργου Ρούσσου, όπως και της επιθεωρησιακής, κατά βάση, τριάδας Ασημακόπουλου-Σπυρόπουλου-Παπαδούκα. Βασικός άξονας όλων αυτών των κωμωδιών είναι τα βάσανα που προκαλεί η ενασχόληση με την πολιτική στην καθημερινότητα του μέσου μικροαστού και προάγεται ένα μήνυμα προτροπής προς την απολιτικοποίηση και την ιδιωτέυση. Θα πρέπει να σημειωθεί, επίσης, ότι οι κωμωδίες αυτές παίζονται κατά κύριο λόγο από τους συντηρητικούς και εξαιρετικά δημοφιλείς θιάσους Αργυρόπουλου, Κοτοπούλη και Λογοθετίδη.

<sup>1</sup> Θα πρέπει να επισημανθεί ένα μεγάλο πρόβλημα της έρευνας ότι για τις περισσότερες από τις κωμωδίες αυτές δεν διαθέτουμε τα θεατρικά κείμενα, αλλά αντλούμε τις πληροφορίες μας είτε από κριτικές, είτε από κινηματογραφικές μεταφορές. Η παραστασιογραφία έχει αντληθεί από Σταματοπούλου (2017), *Το νεοελληνικό θέατρο στα μεταπολεμικά χρόνια (1944-1967)*, διδ, διατριβή, ΑΠΘ (Θεσσαλονίκη).

<sup>2</sup> Πρόκειται για 16 κωμωδίες. *Κυριακή αργία, Τσαγκαροδεντέρα, Η Αριστερά, η Δεξιά και ο κερ Πα-ντελής, Οι Γερμανοί ξανάρχονται, Ο Αποστόλης και η ύπαιθρος Ελλάς, Το ακίνητο που κινήθηκε, Μια κυρία ατυχήσα, Τρωικός πόλεμος, Παράνομος κυκλοφορία, Μακρυκωσταίοι και Κοντογώργηδες* των Σακελλάριου-Γιαννακόπουλου, *Φαίλος κύκλος και Σβήσε το φως του Γιαλαμά, Φον Δημητράκης του Ψαθά και Δεν θυμάμαι τίποτα των Ψαθά-Ρούσσου, Επάτησε την πεπονόφλουδα του Μωραϊτή και Οι τελευταίοι Έλληνες* των Ασημακόπουλου-Σπυρόπουλου-Παπαδούκα.

Από τα στοιχεία που διαθέτουμε, ο αριστερός εμφανίζεται ως πρόσωπο σε επτά από τις κωμωδίες αυτές.<sup>3</sup> Σε δύο, η εικόνα του φορτίζεται με αρνητικό πρόσημο, διαρρηγνύοντας τη σχέση των ίσων αποστάσεων που τηρείται στις υπόλοιπες. Συγκεκριμένα, στο *Οι Γερμανοί ξανάρχονται*, ο Νίκος, ο αριστερός πατριώτης (Μίμης Φωτόπουλος), παρουσιάζεται στη σκηνή του ψυχιατρείου να μιλάει μ' έναν ξύλινο και ακαταλαβίστικο λόγο, σε σημείο ο κεντρικός ήρωας (Βασίλης Λογοθετίδης) να θεωρεί ότι αυτός είναι τρελός, καθώς ο τρόφιμος που γνώρισε λίγο νωρίτερα, φαίνεται πολύ πιο γνωστικός στα μάτια του. Η θέση αυτή δεν περνάει απαρατήρητη από την κριτική, καθώς βλέπουμε από τη μία, κριτικοί όπως ο Καραγάτσης, γνωστός για τον αντικομμουνισμό του να την ασπάζεται πλήρως,<sup>4</sup> ενώ ο Σεβαστίκογλου στον *Ρίζο της Δευτέρας* κάνει λόγο για χοντροκομμένη «σάτιρα» της αριστερής παράταξης και ρίχνει φταιξιμο στους ηθοποιούς που δέχθηκαν να παίξουν στο έργο, ανεξάρτητα από τις πολιτικές τους πεποιθήσεις ως πνευματικοί άνθρωποι και Έλληνες.<sup>5</sup> Η κόρη του Φωτόπουλου υποστηρίζει μάλιστα ότι το ΚΚΕ διέγραψε τον ηθοποιό λόγω της συμμετοχής του στην ταινία.<sup>6</sup>

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον όμως παρουσιάζει η κωμωδία *Μια κυρία ατυχήσασα* των Σακελλάριου-Γιαννακόπουλου που ανεβάζει ο θίασος Κατερίνας σε σύμπραξη με τον Λογοθετίδη τη θερινή περίοδο 1947 και φρεσκαρισμένη της εκδοχή συναντάμε τη θερινή περίοδο 1966 από την «Ελληνική Λαϊκή Σκηνή» με τη Χριστίνα Σύλβα και τον Λάμπρο Κωνσταντάρα.<sup>7</sup> Να υπενθυμίσουμε την υπόθεση του έργου: Ο χήρος δικαστικός, πατέρας τριών αγοριών και πρόεδρος κάποιας επιτροπής, Φανούρης Πετρόχειλος, ζει σ' ένα σπιτικό, όπου απουσιάζει εντελώς η γυναικεία παρουσία και ό,τι αυτό συνεπάγεται. Εμφανίζεται λοιπόν στον ρόλο της οικονόμου, μια νεαρή κοπέλα, η οποία του προσφέρει όλα όσα του λείπουν, με μοναδικό σκοπό όμως να τον επηρεάσει να μεσολαβήσει για να σωθεί από τον εκτοπισμό ο αδερφός της, που κατηγορείται ως κομμουνιστής.

Να σημειωθεί ότι οι νίκες του Δημοκρατικού Στρατού έχουν οδηγήσει την κυβέρνηση στη λήψη ακόμα σκληρότερων μέτρων εναντίον των αριστερών πολιτών που δραστηριοποιούνται στις πόλεις με στόχο την εξάλειψή τους. Έτσι ο υπουργός Δημόσιας Τάξης και αρχηγός του ΕΔΕΣ, Ν. Ζέρβας, στις 9/7/1947, εξαπολύει πογκρόμ εναντίον των αριστερών, στέλνοντας μέσα σε λίγες μέρες πάνω από 7000 άτομα στην εξορία. Για να

<sup>3</sup> Χρ. Γιαννακόπουλου-Αλ. Σακελλάριου: *Η Δεζιά, η Αριστερά και ο καρ Παντελής, Οι Γερμανοί ξανάρχονται, Ο Αποστόλης και η ύπαιθρος Ελλάς, Μια κυρία ατυχήσασα, Τρωικός πόλεμος, το ακήνητο που κινήθηκε* και Ασ. Γιαλαμά: *Σβήσε το φως*.

<sup>4</sup> Μ. Καραγάτσης: «*Οι Γερμανοί ξανάρχονται* των Σακελλάριου-Γιαννακόπουλου», εφ. *Βραδινή*, 24-10-1946.

<sup>5</sup> Γ. Σάββας, (Σεβαστίκογλου): «Θέατρο 'Ρεζ' 'Οι Γερμανοί ξανάρχονται'», εφ. *Ρίζος της Δευτέρας*, 28-10-1946.

<sup>6</sup> «Μίμης Φωτόπουλος», εκπομπή *Μηχανή του χρόνου*. [<http://webtv.ert.gr/katigories/politismos/mixani-tou-xronou/23ian2016-i-michani-tou-chronou/20/3/2017>]

<sup>7</sup> Απαλλαγμένη από τις πολιτικές της προεκτάσεις, έγινε κινηματογραφική επιτυχία το 1968 με τον Λάμπρο Κωνσταντάρα και τη Μάρω Κοντού ως *Ο στρήγλος που έγινε αρνάκι*.

κατευνάσει την θορυβημένη κοινή γνώμη επικαλείται το περιβόητο σχέδιο Φ, σύμφωνα με το οποίο, είχαν διεισδύσει στην Αθήνα 50000 αντάρτες, οργανωμένοι σε 24 τάγματα, έτοιμοι να καταλάβουν την εξουσία στις 10/7/1947.<sup>8</sup> Θύμα λοιπόν αυτού του πογκρόμ είναι και ο νεαρός Χατζηθωμάς που θέλει να σώσει η αδερφή του και πρόεδρος μιας επιτροπής εκτοπισμού ο Πετρόχειλος.

Η κωμωδία φαίνεται αρχικά ότι χρησιμοποιεί επιδερμικά το επικαιρικό αυτό πολιτικό συμβάν, μια πιο προσεκτική ανάγνωση των πηγών όμως, μας οδηγεί σε διαφορετικά συμπεράσματα. Η Ουράνη αναφέρει ότι η πρεμιέρα είχε διαφορετικό τέλος και όχι το γνωστό χάπι εντ, όπου ο δικαστής και η οικονόμος τελικά παντρεύονται. Οι συγγραφείς αναγκάστηκαν τελικά να το αλλάζουν, για να ικανοποιήσουν το κοινό που αρέσκεται να αποκομίζει μια ευχάριστη διάθεση και μια εγωιστική εντύπωση του «ζήσαν αυτοί καλά και εμείς καλύτερα».<sup>9</sup> Στην πρώτη εκδοχή του έργου, βασικός στόχος της οικονόμου ήταν να εξαπατήσει τον δικαστή, να τον χρησιμοποιήσει για να σώσει τον αδερφό της και στη συνέχεια να τον παρατήσει, αφού ήταν ήδη αρραβωνιασμένη μ' ένα τρίτο πρόσωπο, το οποίο θα παντρευόταν. Τα δύο διαφορετικά φινάλε εμπεριέχουν ένα τελείως διαφορετικό ιδεολογικό μήνυμα. Στην πρώτη περίπτωση, σύμφωνα με τον αντικομμουνιστικό κυρίαρχο λόγο, ο κομμουνισμός προσωποποιημένος στην οικονόμο, χρησιμοποιεί δόλο και απάτη και πρέπει να αντιμετωπιστεί με αυστηρότητα, ενώ στη δεύτερη που επιβλήθηκε από το κοινό, επανέρχεται το ζήτημα της συμφιλίωσης, της λήθης και της επεικούς μεταχείρισης των κομμουνιστών, άποψη που εκφράζεται στο έργο και από τον κοινωνικό περίγυρο που είναι οι γιοι του δικαστή, μια μορφή της κοινής γνώμης.<sup>10</sup> Στη φρεσκαρισμένη της εκδοχή, το 1966, όταν όπως θα δούμε, αναζωπυρώνεται το ενδιαφέρον για επικαιρικές πολιτικές κωμωδίες, ο νεαρός κομμουνιστής αδερφός έχει συλληφθεί σε διαδήλωση στα Ιουλιανά, ενώ στην κινηματογραφική μεταφορά το 1968, έχει απαλειφθεί κάθε πολιτική αναφορά για ευνόητους λόγους.

Τα μηνύματα περί εθνικής συμφιλίωσης που χαρακτηρίζουν σε γενικές γραμμές τις κωμωδίες αυτής της κατηγορίας αλλά και η ενασχόλησή τους με την πολιτική επικαιρότητα, προκαλούν τη δυσανασχέτηση μέρους της κριτικής. *Ριζοσπάστης* και *Εστία*, για παράδειγμα, θεωρούν ότι *Οι Γερμανοί ξανάρχονται* εξυπηρετούν τα συμφέροντα της αντίπαλης παράταξης.<sup>11</sup> Η

<sup>8</sup> «Η κυβέρνηση δια ραγδαίας ενέργειας επρόλαβε χθες την αιματηρήν εξόρμησιν του ΚΚΕ», εφ. *Εμπρός*, 10-7-1947, σ. 1: «Ενεργήθησαν μέχρι τις χθες 2613 εν όλω συλλήψεις εις Αθήνα και Πειραιά», εφ. *Ελευθερία* 10-7-1947, σ. 1: «Απάντηση στην ειρηνευτική προσπάθεια του ΕΑΜ, η κυβέρνηση των άνανδρων άρχισε την εφαρμογή των μέτρων 'απελπισίας'. Νυκτερινή εκστρατεία εναντίον του άοπλου λαού και των ηγετών του», εφ. *Ριζοσπάστης*, 10-7-1947, σ. 1.

<sup>9</sup> Θρόλος (1978), 349.

<sup>10</sup> Παρασκευάς Μουρατίδης, «*Μια κυρία ατυχήσα*. Ιστορία στην οθόνη του παλιού ελληνικού κινηματογράφου», 10-1-2014. <http://filmiconjournal.com/blog/post/11/mia-kyria-atyxisasa> [20-3-2017].

<sup>11</sup> «Προδοσία του αντιφασιστικού αγώνα» χαρακτηρίζει ο Σεβαστικόγλου στον *Ρίζο της*



Δεξιά, η Αριστερά και ο κυρ Παντελής, από την άλλη, προκάλεσε την οργή της Ουράνη, γιατί η κριτικός θεώρησε ότι το έργο διακωμωδούσε τα γεγονότα του Δεκέμβρη, χαρακτηρίζοντάς το «ανοσιούργημα» και «μελανό στίγμα στην ιστορία του θιάσου Κοτοπούλη» που χάριν της ταμειακής επιτυχίας δε σεβάστηκε τα θύματα των Δεκεμβριανών.<sup>12</sup> Αντίστοιχη θέση εκφράζει για τον Ψαθά και τον Ρούσσο ότι στο *Δε θυμάμαι τίποτα* υποδούλωσαν το πνεύμα τους στην κεντρώα παράταξη και δέχθηκαν διαταγές από αυτήν.<sup>13</sup> Την ίδια άποψη έχει και ο Καραγάτσης για *Το ακίνητο που κουνήθηκε*.<sup>14</sup>

Από τις δύο τελευταίες κωμωδίες της κατηγορίας: στο *Επάτησε την πεπονόφλουδα* του Μωραϊτίνη, το πάτημα μιας πεπονόφλουδας «δεν προκαλεί μόνο οικογενειακές παρεξηγήσεις και έριδες, αλλά και απεργίες, συρράξεις του λαού με την αστυνομία, διακοπές των διπλωματικών σχέσεων με ξένα κράτη»,<sup>15</sup> ενώ στο *Μακρυκωσταίοι και Κοντογιώργηδες* θα μπορούσαμε να διακρίνουμε μια αντιστοιχία του εθίμου της βεντέτας που σατιρίζει η κωμωδία με τον Εμφύλιο.

### **Επικαιρικές πολιτικές κωμωδίες που θίγουν την κρατική αυθαιρεσία και την πολιτική διαφθορά<sup>16</sup>**

Η κατηγορία αυτή εγκαινιάζεται με την προπολεμική κωμωδία του Καγιά *Τοπικός παράγων* που σατιρίζει τα πολιτικά ήθη, θίγει τον κομματαρχισμό, τη ρουσφετολογία και τις πελατειακές σχέσεις στον προπολεμικό πολιτικό βίο και θέτει ζητήματα πολιτικής εξυγίανσης. Η κωμωδία αυτή αποκτά επικαιρότητα καθώς τα φαινόμενα που παρουσιάζει επανέρχονται εκ νέου, παρότι κάποιοι κριτικοί τη θεωρούν ξεπερασμένη.<sup>17</sup> Η κατηγορία περιλαμβάνει συνολικά 21 κωμωδίες, εκ των οποίων με το φαινόμενο της πολιτικής φαυλοκρατίας και διαφθοράς ασχολούνται οι 18 και τρεις αναφέρονται στη

---

*Δευτέρας* το έργο, ενώ η *Εστία* θεωρεί ότι οι συγγραφείς του έργου είναι φερέφωνα και όργανα του ΚΚΕ.

<sup>12</sup> Να σημειωθεί ότι η κριτικός θεωρεί θύματα μόνο τους νεκρούς της δεξιάς παράταξης, εφόσον αναφέρει μόνο το Περιστέρι, τα Διωλιστήρια Ούλεν και τα φαράγγια, δηλαδή τα εγκλήματα των Αριστερών. Βλ. Θρύλος (1978), 195-196.

<sup>13</sup> Ο.π., 321.

<sup>14</sup> Μ. Καραγάτσης, «*Το ακίνητο που κουνήθηκε*», εφ. *Βραδινή*, 12-6-1947.

<sup>15</sup> Θρύλος (1979) 320.

<sup>16</sup> Πρόκειται για 21 κωμωδίες, *Ένας ήρωας με παντούφλες, Ανώμαλος προσγείωση, Ουδέν αξιοσημείωτον, Θανασάκης ο πολιτενόμενος, Ένταλμα συλλήψεως, Υπάρχει και φιλότιμο των Σακελλάριου-Γιαννακόπουλου, Οι μεγάλοι και οι μικροί του Γιαννακόπουλου, Τοπικός παράγων και Μασκάρας περιωπής του Καγιά, Κωμωδία της πολιτικής του Ευαγγελίδη, Ζητείται ψεύτης, Φωνάζει ο κλέφτης και ο Αχόρταγος του Ψαθά, ο Σκληρός άντρας του Ρούσσου και Η ευθεία και η τεθλασμένη των Ψαθά -Ρούσσου, Ο κυρ Σοφοκλής πολιτεύεται του Βλασσόπουλου, Η βίβα των οργίων του Σταύρου, Τα κονέλια των Βροντάκη-Γέμπο, Δημοκρατία αλλά ελληνικά και Οι απάνω και οι κάτω των Τσιφόρου-Βασιλειάδη και 100000 δολάρια των Ασημακόπουλου-Σπυρόπουλου-Παπαδούκα.*

<sup>17</sup> Την άποψη ότι η κωμωδία αυτή παρουσιάζει ξεπερασμένα φαινόμενα που έχουν πλέον παρέλθει εκφράζει η Ουράνη και ο Θεατρικός στα *Νέα*. Βλ. Θρύλος (1978) 93-94 · Θεατρικός, εφ. *Τα Νέα*, 28-8-1945.

στάση της αστυνομίας (Γιαννακόπουλου-Σακελλάριου: *Ουδέν αξιοσημείωτο και Ένταλμα συλλήψεως* και Ρούσσου: *Σκληρός άντρας*).

Στις κωμωδίες αυτές λόγω του μετεμφυλιακού αντικομμουνιστικού κλίματος, που επιδιώκει να περιθωριοποιήσει εντελώς την Αριστερά, ειδικά μέχρι την ανάληψη της εξουσίας από την Ένωση Κέντρου, ο αριστερός δεν εμφανίζεται ως πρόσωπο. Στο *Φωνάζει ο κλέφτης* του Ψαθά υπάρχει αναφορά στους αριστερούς ως μομφή: 'Όταν ο τίμιος υπάλληλος ανακαλύπτει τις κομπίνες και τις καταχρήσεις που έχει κάνει στο δημόσιο οργανισμό ο κουνιάδος του στρατηγού, προέδρου του οργανισμού, η γυναίκα του προέδρου για να καλύψει τον αδερφό της κατηγορεί τον υπάλληλο ως ανατρεπτικό στοιχείο, αναρχικό και κομμουνιστή. 'Όταν ο υπάλληλος οδηγείται στο αστυνομικό τμήμα, υπάρχουν στο έργο νύξεις για τα βασανιστήρια που κάνει η αστυνομία. Αντίστοιχα, πιο εμφανείς υπαινιγμοί για την αστυνομική καταστολή και αυθαιρεσία υπάρχουν και στον *Σκληρό Άντρα* του Ρούσσου, όπου από μια σειρά παρεξηγήσεων ένας φιλήσυχος πολίτης οδηγείται στο αστυνομικό τμήμα ως ύποπτος για επίθεση στραγγαλισμού. Το έργο προκάλεσε προβλήματα στον συγγραφέα, καθώς αξιωματικοί της αστυνομίας θεώρησαν ότι το έργο θίγει το γόητρο του Σώματος, επειδή ο ήρωας του έργου απειλείται με βασανιστήρια μέσα στο αστυνομικό τμήμα,<sup>18</sup> γεγονός που αντικατοπτρίζει σε θεατρικό επίπεδο το αστυνομοκρατούμενο κλίμα της εποχής. Αντίθετα, στις δύο κωμωδίες των Σακελλάριου-Γιαννακόπουλου, *Ουδέν αξιοσημείωτο* που ανεβαίνει και την άνοιξη του 1958 ως *Νυχτερινή περιπολία* από τον θίασο Μακρή-Βέμπο και *Ένταλμα συλλήψεως*, προβάλλει μια ωραιοποιημένη εικόνα του αστυνομικού, όπου σύμφωνα με την Ουράνη «είναι καλοκάγαθος, και τις μικροδιαφορές τις λύνει συμβιβαστικά, κάποτε και με προσωπικές ευεργετικές επεμβάσεις» και «η καλοσύνη που βρίσκει απήχηση μέσα του δείχνει ότι στα βάθη του δεν είναι τόσο ανήμερο θηρίο όπως κάποτε νομίζουμε».<sup>19</sup> Αν προσέξουμε όμως πιο προσεκτικά, πίσω από την καλοκάγαθη εικόνα του αστυνομικού, βλέπουμε το αστυνομικό μετεμφυλιακό κράτος, όπου όλοι οι πολίτες είναι υποχρεωμένοι σύμφωνα με τις αστυνομικές διατάξεις, να δίνουν ότι πληροφορία τους ζητηθεί στα όργανα της τάξης και η κατάσταση αυτή αντιμετωπίζεται ως φυσιολογική μέσα στην κωμωδία (φαρμακοποιός, περιπτεράς, καφετζής). Στο δε *Ένταλμα συλλήψεως*, η μορφή του αστυνομικού παρουσιάζεται «ως μετεμφυχωμένος σε αστυνομικό Άγιος Φανούριος που αναλαμβάνει να συμμαρτυρήσει όλα τα δεινά του χρεωκοπημένου επιχειρηματία και να του φανερώσει τρόπους και πηγές για να βρει τα λεφτά που χρωστάει και ν' αποφύγει τη φυλακή».<sup>20</sup>

Κατά τ' άλλα, η μορφή του αριστερού και τα προβλήματα που βιώνει στη συγκεκριμένη περίοδο υπάρχουν υπαινικτικά και συνεκδοχικά σε κάποιες περιπτώσεις. Στο *Ουδέν αξιοσημείωτο* θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι αριστερός είναι ο νεαρός πατέρας που αναγκάζεται να κλέψει για να ταΐσει

<sup>18</sup> Πρόσπερος: «Ο κόσμος της τέχνης», εφ. *Ελευθερία*, 11-2-54, σ. 2.

<sup>19</sup> Θρύλος (1979) 92.

<sup>20</sup> Σπ. Γ.: «Ένταλμα συλλήψεως», εφ. *Ελευθερία*, 6-6-53, σ. 2.

τα παιδιά του, επειδή δεν μπορεί να βρει δουλειά, καθώς το πιστοποιητικό κοινωνικών φρονημάτων αποτελούσε βασική προϋπόθεση πρόσληψης και το αριστερό παρελθόν πρωταρχικό λόγο ανεργίας. Υπαιτιγμοί για τον αποκλεισμό των μη νομιμοφρόνων πολιτών από τις κρατικές παροχές υπάρχει και στο *Υπάρχει και φιλότιμο* των Διόσκουρων, όπως φαίνεται από στιχομυθία σχετικά με το νοσοκομείο, που θα μπορούσε συνειρμικά να εκληφθεί ότι αφορά τους αποκλεισμένους λόγω κοινωνικών φρονημάτων.<sup>21</sup>

Ενδιαφέρον στη συγκεκριμένη κατηγορία παρουσιάζει μια ακόμα τάση που επαναλαμβάνεται. Απέναντι στον διεφθαρμένο και φαύλο πολιτικό, προτάσσεται σαν παράγοντας ασφάλειας και εμπιστοσύνης ο στρατιωτικός, μια θέση η οποία έμμεσα παραπέμπει σε δικτατορικού τύπου λύσεις. Από τις κωμωδίες αυτές στις *Ένας ήρωας με παντούφλες* των Γιαννακόπουλου-Σακελλάριου και *Η κωμωδία της πολιτικής* του Ευαγγελίδη, οι οποίες μάλιστα παίζονται ταυτόχρονα από τον θίασο Λογοθετίδη και Αργυρόπουλου αντίστοιχα, το φθινόπωρο του 1947, ο στρατιωτικός είναι ξεκάθαρα ο κεντρικός ήρωας που φέρει όλα τα προτερήματα, ενώ στο *Φωνάζει ο κλέφτης* του Ψαθά και *Μια τσουνκίδα στις βιολέτες* του Γιαννακόπουλου έχει πιο περιφερειακό ρόλο, είναι όμως προσημασμένος πολύ θετικά. Στην *Κωμωδία της πολιτικής*, μάλιστα, ο στρατηγός εκφράζεται ανοικτά: παραιτείται αηδιασμένος από τους ανέντιμους πολιτικούς, επιφυλασσόμενος να λογαριαστεί μαζί τους όταν παταχθούν οι εσωτερικοί εχθροί της Ελλάδας, δηλαδή οι κομμουνιστές. Τα έργα αυτά συγκλίνουν στο εξής: «μακροπρόθεσμα στην εσωτερίκευση της αναγκαιότητας της στρατιωτικής εξουσίας ή έστω του ειδικού ρόλου και της παρεμβολής του στρατού δικαιολογημένης από την κρίση των δημοκρατικών (κοινοβουλευτικών) θεσμών εξαιτίας της 'ηθικής σήψης' των πολιτικών».<sup>22</sup> Η θέση αυτή θα προωθηθεί έμμεσα με την κάθοδο του Παπάγου στην πολιτική και θα ολοκληρωθεί με τη δικτατορία των Συνταγματαρχών.

***Επικαιρικές πολιτικές κωμωδίες που έχουν ως πλαίσιο αναφοράς  
το δίπολο Καλού-Κακού με ταξικά χαρακτηριστικά***<sup>23</sup>

Στην κατηγορία αυτή ανήκουν οκτώ κωμωδίες, εκ των οποίων οι τέσσερις είναι εαμογενής προέλευσης. Οι *φασουλήδες* του Κατηφόρη και *Αν δουλέψεις θα φας* του Τσεκούρα παίζονται μετά τα Δεκεμβριανά και πριν τον Εμφύλιο, το *Ανάποδα ένας κόσμος* του Κοτζιά στην πρώτη μετεμφυλιακή περίοδο και το *Πώς να γίνετε πλούσιοι* του Σταύρου μετά τα Ιουλιανά.<sup>24</sup> Από τις υπόλοιπες τέσσερις,

<sup>21</sup> «ΜΑΥΡΟΓΙΑΛΟΥΡΟΣ: Δικός μας είναι; Να μπει. Δεν είναι δικός μας; Αφήστε τον να φοβολογήσει.»

<sup>22</sup> Μουρατίδης (2009), 66.

<sup>23</sup> Πρόκειται για οκτώ κωμωδίες: *Οι φασουλήδες* του Κατηφόρη, *Αν δουλέψεις, θα φας* του Τσεκούρα, *Ανάποδα ένας κόσμος* του Κοτζιά, *Πώς να γίνετε πλούσιοι* του Σταύρου, *Τα δίδυμα της Αγίας Ελεούσας* του Κουνελάκη, *Έξω οι κλέφτες* του Φωτιάδη, *Ένα κουτό κορίτσι* του Καμπανέλη και *Τα κουμπιά της εποχής* των Γιαλαμά-Πρετεντέρη.

<sup>24</sup> Για τους *Φασουλήδες* υπάρχει μομφή από την εφημερίδα *Εμπρός* εναντίον του θιάσου Κοτοπούλη, καθώς ο Κατηφόρης είναι γνωστός αριστερός συγγραφέας, Αθ. Σαράφης: «Ενώ

*Τα δίδυμα της Αγίας Ελεούσας* του Κουνελάκη και το *Έξω οι κλέφτες* του Φωτιάδη παίζονται στην αρχή και το τέλος της πρώτης μετεμφυλιακής περιόδου, ενώ *Τα κουμπιά της εποχής* των Γιαλαμά-Πρετεντέρη στην περίοδο διακυβέρνησης της Ένωσης Κέντρου.

Στις κωμωδίες αυτές συναντάμε, φορτισμένο όμως με ταξικά χαρακτηριστικά το δίπολο μεταξύ Καλού και Κακού. Από τη μία πλευρά έχουμε τον φτωχό, το παιδί του λαού, ο οποίος έχει ηθική, τιμιότητα και καλοσύνη, ενώ από την άλλη τον κακό πλούσιο, που είναι ανήθικος, σκληρός, διεφθαρμένος και εκμεταλλεύεται τους υπόλοιπους για δικό του όφελος. Η θέση αυτή αντικατοπτρίζει υπό μία έννοια μια αντίληψη του κόσμου μέσα από ένα εαμικό πρίσμα, άρα εμπερικλείει έμμεσα και μια εικόνα, αν όχι του αριστερού, ενός εν δυνάμει επαναστατικού υποκειμένου.

Από την περίοδο του Εμφυλίου απουσιάζουν εντελώς οι κωμωδίες αυτές, γιατί οι πολιτικές αντιπαραθέσεις είναι εμφανείς, δεν έχει κριθεί η έκβαση του πολέμου και οι διάφορες θέσεις εκφράζονται σε σαφές πολιτικό πλαίσιο. Αντίθετα, στη μετεμφυλιακή περίοδο, όπου οι πολιτικές κωμωδίες είναι σχεδόν απαγορευμένες, αφού με την απειλή της λογοκρισίας, οι συγγραφείς κατά κύριο αυτολογοκρίνονται, κάποιες πολιτικές νύξεις εμφανίζονται υπαινικτικά και η ανάμνηση των εαμικών οραμάτων έχει μεταφραστεί σε μια ηθική υπεροχή του φτωχού πλην τίμιου βιοπαλαιστή έναντι του διεφθαρμένου πλούσιου.

### ***Επικαιρικές πολιτικές κωμωδίες που αναφέρονται στις λαϊκές κινητοποιήσεις και διεκδικήσεις της δεκαετίας του '60***

Και οι τρεις κωμωδίες της κατηγορίας αυτής ανεβαίνουν κατά τη δεύτερη μετεμφυλιακή περίοδο, όπου τα μέτρα καταστολής έχουν αμβλυνθεί και αναφέρονται στις σύγχρονες με αυτές λαϊκές κινητοποιήσεις και διεκδικήσεις της δεκαετίας του '60. Στις δύο από αυτές, στο *Έύπνα Βασίλη* του Ψαθά και την *Κόμισσα της φάμπρικας* των Γιαλαμά-Πρετεντέρη έχουμε σαφή την εικόνα του αριστερού, ενώ στο *Η κόρη μου η σοσιαλίστρια* βλέπουμε περισσότερο την εικόνα του δυτικού τύπου σοσιαλδημοκράτη.

Στο *Έύπνα Βασίλη* περισσότερο αισθητά αλλά και στο *Η κόμισσα της φάμπρικας* βλέπουμε να υποβόσκει η κατηγορία ότι το ΚΚΕ υποκινεί τις απεργιακές κινητοποιήσεις για να διασαλευτεί η τάξη και να κερδίσει το ίδιο οπαδούς και όχι γιατί ενδιαφέρεται πραγματικά για το δίκαιο του εργάτη. Στο *Έύπνα Βασίλη* μάλιστα η εικόνα του αριστερού φορτίζεται ακόμα πιο αρνητικά, καθώς στην πορεία αποδεικνύεται ότι είναι ανέντιμος, ψεύτης και αναξιόπιστος, αφού με το που πλουτίζει συμμαχεί με την εργοδοσία. Στο σημείο αυτό αντιδρά η κριτικός της *Ελευθερίας* Ηρώ Λάμπρου.<sup>25</sup> Και στις δύο κωμωδίες επίσης ενυπάρχει και η άποψη ότι οι κομμουνιστές έχουν

αρχίζει η σταυροφορία. Το χρέος του θεάτρου εις την εθνικήν υπόθεσιν. Η αδιαφορία των εθνικών παραγόντων», εφ. *Έμπρός*, 22-7-1945, σ. 2.

<sup>25</sup> Λάμπρου: «Δύο ελληνικές κωμωδίες», εφ. *Ελευθερία*, 7/12/1965, σ. 2.

μεταμφιεστεί σε σοσιαλιστές σε μια προσπάθεια να καμουφλιστούν.

Στο *Η κόρη μου η σοσιαλίστρια* από την άλλη κυριαρχούν δύο βασικές μορφές λαϊκής πάλης: η απεργία και η πορεία ειρήνης, ενώ η ναζιάρα γατούλα Αλίκη Βουγιουκλάκη μετατρέπεται σε μαχητική σοσιαλίστρια. Η συγκεκριμένη κωμωδία και η επιτυχία που σημείωσε φανερώνει το πόσο είχαν νομιμοποιηθεί πλέον στη συνείδηση του κοινού, οι απεργιακές κινητοποιήσεις και οι εργατικές διεκδικήσεις, σε σημείο μια εμπορική κωμωδία του Σακελλάριου να προωθεί ως θέση, όπως εύστοχα διαπιστώνει ο Μουρατίδης: τον εκσυγχρονισμό στην Ελλάδα δε θα εφαρμόσει η μετακατοχική –μεταπρακτική πλουτοκρατία, αλλά νέα τεχνοκρατικά στελέχη, εξοικειωμένα με τα οικονομικά – πολιτικά δόγματα της Δ. Ευρώπης, τα οποία κατανοώντας την ενσωματωτική λειτουργία της σοσιαλδημοκρατίας αντιλαμβάνονται ότι δεν χρειάζεται η επωαζόμενη εκτροπή από τον κοινοβουλευτισμό.<sup>26</sup> Η Λάμπρου στην *Ελευθερία*, κατά τη γνώμη μας, έχει συλλάβει το έργο στις πραγματικές του διαστάσεις: «έδωσε στην Αλίκη Βουγιουκλάκη την ευκαιρία να παίζει επί σκηνής την Αλίκη Βουγιουκλάκη και στον κ. Παπαμιχαήλ να παραστήσει το σκληρό ανένδοτο εργατόπαιδο με το ύφος της χρυσής νεολαίας. Φασαρία να γίνεται, και ολίγος σοσιαλισμός γι' αλατοπίπερο, και πορείες ειρήνης, που καταλήγουν σε συρτάκι και τραγουδάκι, θυμούς και τσακώματα παιχνιδιάρικα και πείσματα και αγκαλιές, αέρας φρέσκος και καλά στέφανα».<sup>27</sup>

Ενδιαφέρον παρουσιάζει επίσης ο τρόπος που παρουσιάζεται η αστυνομία στις δύο τελευταίες κωμωδίες.: στην *Κόμισσα* οι αστυνομικοί της Ασφάλειας (του περιβόητου Συνδικαλιστικού της Ασφάλειας) δεν δέρνουν πια τους κρατούμενους, ενώ στη *Σοσιαλίστρια* βλέπουμε μια καλοπροαίρετη Χωροφυλακή που κυνηγάει μόνο τους φακελωμένους (κομμουνιστές).<sup>28</sup>

### *Μη επικαιρικές πολιτικές κωμωδίες που αναφέρονται σε αριστερούς*

Τέλος, υπάρχουν και τρεις νεοελληνικές εμπορικές κωμωδίες που αναφέρονται σε αριστερά πρόσωπα, χωρίς, κατά τα άλλα, να διαθέτουν ιδιαίτερους πολιτικούς υπαινιγμούς.

Η κωμωδία *Δελησταύρου και υιός*, πέραν της θεατρικής παράστασης, έκανε και δύο κινηματογραφικές μεταφορές: *Δελησταύρου και υιός* με τον Λογοθετίδη και πάλι, το 1957 και *Υιέ μου, υιέ μου* με τον Κωνσταντάρα το 1965. Ο Τρύφων Μαυρογιάννης, ο αγνοούμενος σύζυγος της Αμαλίας τοποθετείται σε διαφορετικό πλαίσιο στις τρεις αυτές εκδοχές, ανάλογο με τις πολιτικές συνθήκες της εποχής. Ας το δούμε λίγο πιο αναλυτικά:

Στο θεατρικό έργο που ανεβαίνει κατά τη διάρκεια του «Κεντρώου διαλείμματος», υπάρχει αναφορά στην αντιστασιακή πράξη του Μανώλη Γλέζου και του Απόστολου Σάντα να κατεβάσουν τη ναζιστική σημαία από

<sup>26</sup> Μουρατίδης (2009) 83.

<sup>27</sup> Λάμπρου: «Δύο ελληνικές κωμωδίες», εφ. *Ελευθερία*, 7/12/1965, σ. 2.

<sup>28</sup> Μουρατίδης (2009) 84.



την Ακρόπολη. Στην πρώτη κινηματογραφική μεταφορά που προβάλλεται το 1957, στα χρόνια της διακυβέρνησης της ΕΡΕ όπου επιδιώκεται η πλήρης περιθωριοποίηση της Αριστεράς, η αντιστασιακή δράση του Τρύφωνα αλλάζει και μετατρέπεται στην ανατίναξη των γραφείων της δοσίλογης οργάνωσης Εθνική Σοσιαλιστική Πατριωτική Οργάνωση που προσπαθούσε να στρατολογήσει εθελοντές για να πολεμήσουν μαζί με τους ναζί στο Ανατολικό Μέτωπο, από τη μη κομμουνιστική αντιστασιακή οργάνωση, την ΠΕΑΝ με αρχηγό τον Κώστα Περρίκο. Είναι μια προσπάθεια των συγγραφέων να αποδεσμεύσουν την αντιστασιακή δράση του ήρωά τους από το ΕΑΜ-ΕΛΑΣ και να τη συνδέσουν με την εξόριστη ελληνική κυβέρνηση, για να αποφύγουν προφανώς οποιοδήποτε πρόβλημα με τη λογοκρισία. Στη δεύτερη κινηματογραφική μεταφορά που προβάλλεται σε διακυβέρνηση Ενώσεως Κέντρου, ο Τρύφοντας είναι αντάρτης του Δημοκρατικού Στρατού που είχε διαφύγει σε χώρα του Ανατολικού Μπλοκ, σχεδιασμένος όμως με γελοιογραφική πένα.

Στην κωμωδία *Θα σε κάνω βασίλισσα* υπάρχει ένας έμμεσος και περιφερειακός σχολιασμός της παράνομης δράσης του ΚΚΕ. Συγκεκριμένα, ο πρωταγωνιστής για να δικαιολογήσει στον υπάλληλό του τη μεταμφίεσή του με το φεύτικο μουστάκι επικαλείται πολιτικούς λόγους, με αποτέλεσμα ο τελευταίος να παρασυρθεί και να του αποκαλύψει ότι και ο ίδιος είναι «Αριστερός... από τους πιο λυσσασμένους». Τις διώξεις κατά των κομμουνιστών θα χρησιμοποιήσει και στη συνέχεια για να δικαιολογήσει τη σκηνοθέτηση του θανάτου του και την πλαστοπροσωπία στον θείο της γυναίκας του από την Αμερική. Η εικόνα του αριστερού μέσα από το πρόσωπο του υπαλλήλου εμφανίζεται φαιδρή και γελοιοποιημένη με γελοιογραφικά στοιχεία και στον λόγο και στην εμφάνιση, παρουσιάζοντας αρκετές ομοιότητες με αυτήν στο *Οι Γερμανοί ξανάρχονται*.

Ως γελοιογραφική παραχωμένη καρικατούρα εμφανίζεται ο αριστερός και στην κωμωδία *Δεσποινίς διευθυντής*, προσθέτοντας ένα ακόμα πορτραίτο σε μια πινακοθήκη από καρικατούρες που εκφράζουν ένα παλιομοδίτικο, ακαταλαβίστικο και γελοίο τρόπο δράσης, προσκολλημένο στο παρελθόν.

### *Συμπεράσματα*

Είναι φυσιολογικό οι επικαιρικές πολιτικές κωμωδίες να έλκουν το κοινό, καθώς παρουσιάζουν έστω και μέσα από πρίσμα τη σύγχρονη σε αυτό πραγματικότητα. Από την Απελευθέρωση έως και τη λήξη του Εμφυλίου, συναντάμε λοιπόν ένα αυξημένο ενδιαφέρον από τους εμπορικούς κωμωδιογράφους για επικαιρικά πολιτικά ζητήματα που μεταφράζεται σε μεγάλη παραγωγή αντίστοιχου είδους κωμωδιών. Πέραν του ενδιαφέροντος του κοινού, αυτό συμβαίνει επίσης, επειδή οι κεντρικές και κεντροδεξιές κυβερνήσεις της εμφυλιακής περιόδου είναι απασχολημένες με το να διαμορφώνουν και να θεσμοθετούν το Παρασύνταγμα και δεν εφαρμόζεται τόσο αυστηρή λογοκρισία, όσο στο μετεμφυλιακό κράτος που ακολουθεί.

Πρέπει να λάβουμε υπόψη ακόμα ότι η κατοχική εμπειρία της λογοκρισίας είναι ακόμα νωπή στη συλλογική συνείδηση και η έκβαση του Εμφυλίου δεν έχει ακόμα κριθεί. Με τη λήξη του Εμφυλίου, όμως, τα έργα αυτά εμφανίζουν μια απότομη πτώση. Αυτό δεν συμβαίνει επειδή μειώθηκε το ενδιαφέρον του κοινού, αλλά εξαιτίας του γεγονότος ότι σταδιακά από τις κυβερνήσεις του λεγόμενου «κεντρώου διαλείμματος» έως την αποκορύφωση του φαινομένου στα χρόνια της κυριαρχίας της Δεξιάς, τίθεται σε πλήρη ισχύ το Παρασύνταγμα, η κρατική εξουσία ελέγχεται σε μεγάλο βαθμό από το παρακράτος και ο κλοιός της λογοκρισίας δεν επιτρέπει αποκλίσεις από την κυρίαρχη ιδεολογία του αντικομμουνισμού, η οποία θέτει το δίπολο Εμείς, οι υγειώς σκεπτόμενοι εθνικόφρονες και οι Άλλοι, οι αντεθνικοί Εαμβοβούλγαροι κομμουνιστές. Ελλοχεύει συνεχώς η απειλή της συνοδοιπορίας και του κρυφοκομμουνισμού, με αποτέλεσμα οι συγγραφείς κυρίως να αυτολογοκρίνονται. Αύξηση της παραγωγής θα επέλθει ζανά, όσο προχωράει η δεκαετία του '60, όπου οι λαϊκές διεκδικήσεις και κινητοποιήσεις πολλαπλασιάζονται και διατυπώνονται έντονα αιτήματα πολιτικής εξυγίανσης και εκδημοκρατισμού. Το ενδιαφέρον για τις επικαιρικές πολιτικές κωμωδίες θα επανέλθει κυρίως μετά την κήρυξη του Ανένδοτου από τον Γεώργιο Παπανδρέου και την ανάδυση της Ενώσης Κέντρου στην εξουσία, καθώς χαλαρώνουν τα μετεμφυλιακά μέτρα και βλέπουμε να επιστρατεύονται εκ νέου και επαναλήψεις όπως *Ο Θανασάκης ο πολιτευόμενος*, *Μια κυρία ατηγίσασα* με φόντο τα Ιουλιανά, η μεταγραφή του *Ανώμαλος προσγείωση* ως *Υπάρχει και φιλότιμο* και του *Φαύλου κύκλου* ως *ο Αχόρταρος*.<sup>29</sup>

Συμπερασματικά, θα μπορούσαμε να πούμε ότι η μορφή του αριστερού παίρνει μια σειρά από απεικονίσεις ανάλογα με τις πολιτικές συνθήκες της εποχής. Διακρίνεται από φανατισμό, παραλογισμό, δεν έχει σώας τας φρένας και ο λόγος του είναι ακατάληπτος στις κωμωδίες της περιόδου του Εμφυλίου. Είναι αποκλεισμένος σχεδόν ολοκληρωτικά στην πρώτη μετεμφυλιακή περίοδο, όπως ακριβώς συνέβαινε και στην κοινωνία. Υπάρχει μόνο ως μομφή και απειλή σε κάποιες ελάχιστες και σαν ανάμνηση που ενυπάρχει υπαινικτικά σε κάποιες άλλες. Θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε πάντως ότι την περίοδο αυτή, οι επικαιρικές πολιτικές κωμωδίες είναι ουσιαστικά «απαγορευμένες».<sup>30</sup> Στη δεύτερη μετεμφυλιακή περίοδο επανέρχεται το έντονο ενδιαφέρον για τις επικαιρικές πολιτικές κωμωδίες και μαζί με αυτό και η εικόνα του αριστερού. Κάποιες φορές λοιπόν τον συναντάμε ως μια γελοιογραφική καρικατούρα που είναι προσκολλημένη στο παρελθόν, ενώ κάποιες άλλες ως προβοκάτορα, διασαλευτή της τάξης, που λέει ψέματα, εξαπατά και δεν έχει αρχές. Τέλος, εμφανίζεται και το πρότυπο του δυτικού

<sup>29</sup> *Ο Θανασάκης ο πολιτευόμενος* ανεβαίνει από τον θίασος Σκούρα-Αργύρη (1/12/1965-23/1/1966) και την «Ελληνική Κωμωδία» του Γιώργου Κωνσταντίνου (4/12-12/3/1967). *Μια κυρία ατηγίσασα* ανεβαίνει από την «Ελληνική Λαϊκή Σκηνή» (26/5-2/10/1966).

<sup>30</sup> Προβλήματα με τις αρχές, από τα έργα του θέματός μας, εκτός από τον *Σκληρό άντρα* αντιμετώπισαν και *Τα δίδυμα της Αγίας Ελεούσας* του Κουνελάκη, επειδή θίγουν τα θεία και οι *Μικροί και μεγάλοι* του Γιαννακόπουλου. Βλ. Σταματοπούλου (2017) 304 και 539.

τύπου σοσιαλδημοκράτη, του σοσιαλιστή, που αντιμετωπίζεται είτε ως καμουφλάζ του κομμουνιστή, είτε ως μια θετική πρόταση για τις μελλοντικές εξελίξεις.

### Βιβλιογραφία

[Ανυπόγραφο]: «Η κυβέρνηση δια ραγδαίας ενέργειας επρόλαβε χθες την αματηρήν εξόρμησιν του ΚΚΕ», *Εμπρός*, 10-7-1947, 1.

[Ανυπόγραφο]: «Ενεργήθησαν μέχρι τις χθες 2613 εν όλω συλλήψεις εις Αθήνα και Πειραιά», *Ελευθερία*, 10-7-1947, 1.

[Ανυπόγραφο]: «Απάντηση στην ειρηνευτική προσπάθεια του ΕΑΜ, η κυβέρνηση των ανανδρων άρχισε την εφαρμογή των μέτρων 'απελπισίας'. Νυκτερινή εκστρατεία εναντίον του άοπλου λαού και των ηγετών του», εφ. *Ριζοσπάστης*, 10-7-1947, 1.

Γ. Σπ...: «Ένταλμα συλλήψεως», *Ελευθερία*, 6-6-53, 2.

Θεατρικός: «Τοπικός παράγων. Θίασος Κοτοπούλη», *Τα Νέα*, 28-8-1945.

Θρύλος, Ά. (1977-1979): *Το Ελληνικό Θέατρο*, τόμ. Δ' - ΣΤ', Αθήνα.

Καραγάτσης Μ.: «Οι Γερμανοί ξανάρχονται των Σακελλάριου-Γιαννακόπουλου», *Βραδυνή*, 24-10-1946.

Καραγάτσης Μ.: «Το ακίνητο που κουνήθηκε», *Βραδυνή*, 12-6-1947.

Λάμπρου Η.: «Δύο ελληνικές κωμωδίες», *Ελευθερία*, 7-12-1965.

«Μίμης Φωτόπουλος»: εκπομπή *Μηχανή του χρόνου*. [<http://webtv.ert.gr/categories/politismos/mixani-tou-xronou/23ian2016-i-michani-tou-chronou/20/3/2017>].

Μουρατίδης, Π (2009): *Εικόνες της Ιστορίας: αποτυπώσεις και προσλήψεις της ιστορικής πραγματικότητας στο κινηματογραφικό έργο του Α. Σακελλάριου*, διδ. Διατριβή, Ιόνιο Πανεπιστήμιο (Κέρκυρα).

Μουρατίδης, Π (2014): «Μια κυρία ατυχήσασα. Ιστορία στην οθόνη του παλιού ελληνικού κινηματογράφου». <http://filmiconjournal.com/blog/post/11/mia-kyria-atyxhsasa> [20-3-2017].

Πρόσπερος: «Ο κόσμος της τέχνης», *Ελευθερία*, 11-2-54, 2.



Σάββας Γ.: «Θέατρο 'Ρεξ' 'Οι Γερμανοί ξανάρχονται'», *Ρίζος της Δευτέρας*, 28-10-1946.

Σαράφης, Αθ.: «Ενώ αρχίζει η σταυροφορία. Το χρέος του θεάτρου εις την εθνικήν υπόθεσιν. Η αδιαφορία των εθνικών παραγόντων», *Εμπρός*, 22-7-1945, 2.

Σταματοπούλου, Έ (2017): *Το νεοελληνικό θέατρο στα μεταπολεμικά χρόνια (1944-1967)*, Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Θεάτρου, Σχολή Καλών Τεχνών, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.



Κοινωνική ετερότητα και μυθοπλασία:  
Η εθνική ταυτότητα και η παραβατικότητα ως όψεις του ετέρου  
στη σύγχρονη θεατρική σκηνή.  
*Αθανάσιος Διάκος - Η επιστροφή της Λένας Κιτσοπούλου*  
και *Ισορροπία του Nash* της Πηγής Δημητρακοπούλου

Social otherness and drama:  
National identity and criminality as aspects of the other  
in contemporary theatrical stage.  
*Athanasios Diakos: The return* by Lena Kitsopoulou  
and *The balance of Nash* by Pigi Dimitrakopoulou

**Ιωάννης Κάππας**

Θεατρολόγος - Υποψήφιος Διδάκτωρ  
Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο  
Αθηνών  
Τμήμα Θεατρικών Σπουδών

**Ioannis Kappas**

Theatrolgist - PhD Candidate  
National Kapodistrian University of Athens  
Department of Theatre Studies

kappas.ioannis@gmail.com

**Χριστιάννα Γεωργιάδου**

Φιλολόγος-Θεατρολόγος Υποψήφια διδάκτωρ  
Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο  
Αθηνών  
Τμήμα Θεατρικών Σπουδών

**Xristianna Georgiadiou**

Philologist-Theatrolgist - PhD candidate  
National Kapodistrian University of Athens  
Department of Theatre Studies

xristianarafa@gmail.com



## Abstract

The paper deals with the dialectic connection of theatrical reality and public of our times with the mean of otherness, as it presents upon stage, based on two performances which became the center of attention and caught the public's fierce opposition due to presented important or convinced persons in an extremely different (positive or negative) way from what the public has been considering for them to be through years. These so-called performances are "Athanasios Diakos: The return" by Lena Kitsopoulou (Athens Festival, 2012) and "The balance of Nash" by Pigi Dimitrakopoulou (National Theatre of Greece, 2016).

The text investigates the limits of expression between theatre and society, in cases of performances deal with national, political or cultural identity of Greek society. The interest focuses on how a heretical performance has the power to disrupt the very basic components of people's national identity or the common sense of justice, the question if the theatre is threatened by the taboo-issues of society or it has the historical obligation to deal with them, as well as if the public's opposition against staging otherness is fair or not.

**Λεξεις-κλειδια:** ετερότητα, εθνική ταυτότητα, Φεστιβάλ Αθηνών, Εθνικό Θέατρο

**Keywords:** otherness, national identity, Athens Festival, National Theatre of Greece

Κατά τα τελευταία έτη, η ελληνική κοινωνία έχει έρθει αντιμέτωπη με γεγονότα, όπου το θεατρικό ή μη κοινό εκδηλώνει έντονες αντιδράσεις απέναντι σε παραστασιακά γεγονότα που το ίδιο, ή μερίδα αυτού, θεωρεί ότι προσβάλλουν τις αξίες και τα χρηστά ήθη. Δύο τέτοια παραστασιακά γεγονότα, τα οποία βρέθηκαν στο επίκεντρο σφοδρής κριτικής ήταν ο *Αθανάσιος Διάκος - Η επιστροφή*, σε σύλληψη και σκηνοθεσία της Λένας Κιτσοπούλου, που παρουσιάστηκε σε αίθουσα της Πειραιώς 260 στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου τον Ιούλιο του 2012,<sup>1</sup> και η *Ισοροπία του Nash* σε σύλληψη και σκηνοθεσία της Πηγής Δημητρακοπούλου, που παρουσιάστηκε στην Πειραματική Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου κατά το δεύτερο μισό του Ιανουαρίου του 2016.

Έχοντας ως αφορμή τα εν λόγω παραστασιακά γεγονότα, αναπόφευκτα ανοίγει εκ νέου μια συζήτηση που επιχειρεί να ανιχνεύσει, αν εν τέλει υπάρχουν όρια στην καλλιτεχνική έκφραση, καθώς και τους παράγοντες για τους οποίους μια μερίδα της κοινωνίας αντιδρά εντονότατα, όταν θεατρικές παραστάσεις ασχολούνται με ευαίσθητα θέματα ή θέματα ταμπού.

### *Αθανάσιος Διάκος - Η επιστροφή*

Στο παραστασιακό γεγονός *Αθανάσιος Διάκος - Η επιστροφή*, όπως υποδηλώνει και ο τίτλος του, η δράση περιστρέφεται γύρω από το ιστορικό πρόσωπο του Αθανάσιου Διάκου, ο οποίος θανατώνεται με μαρτυρικό τρόπο από τους Τούρκους.

Είναι ευνόητο πως οι θεατές της παράστασης γνώριζαν και γνωρίζουν μέχρι σήμερα την ιστορία του εν λόγω ιστορικού προσώπου, μέσα από τον τρόπο, με τον οποίο, η ιστορία του διδάσκεται και μολιάζεται στην ατομική μνήμη του καθενός.<sup>2</sup> Το σχολείο είναι από τους θεσμούς που συμβάλλουν στη διαμόρφωση συλλογικών ταυτοτήτων και στην καλλιέργεια της φιλοπατρίας και της εθνικής ταυτότητας.<sup>3</sup> Οι Έλληνες ως ομάδα-έθνος, μέσω της συλλογικής μνήμης και της έννοιας της «αναγνώρισης»,<sup>4</sup> θεωρούν πως η ηρωική περσόνα του Διάκου αποτελεί μνήμη ενός κοινού παρελθόντος που εκλαμβάνεται ως πεπρωμένο της ομάδας,<sup>5</sup> ομαδοποιεί τους απογόνους του σε μια κοινή αναφορά, σε μια κοινή ταυτότητα, την οποία τιμούν σε σημείο εξιδανίκευσης.

Κατά την προσφιλή κουλτούρα των Ελλήνων, η εξιδανίκευση του παρελθόντος επενεργεί καταλυτικά στη σκέψη τους,<sup>6</sup> ενώ στη συλλογική

<sup>1</sup> «Λένα Κιτσοπούλου: «Αθανάσιος Διάκος - Η επιστροφή» Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου <http://greekfestival.gr/gr/events/view/lena-kitsopoulou-2012> [10-04-2017]. Αξίζει να αναφερθεί πως η παράσταση χρηματοδοτήθηκε εξ ολοκλήρου από το Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου.

<sup>2</sup> Φερρό (1999) 116.

<sup>3</sup> Φραγκουδάκη, Δραγώνα (1997) 28.

<sup>4</sup> Θεοδωρίδης (2004) 119-120.

<sup>5</sup> Hroch (1996) 19-20.

<sup>6</sup> Κόκκινος (2003) 115.

μνήμη και ο Διάκος συνδέεται με τις αξίες της φιλοπατρίας, της ανδρείας και της ελευθερίας. Παραπέμπει άμεσα στην έννοια του εθνικού, όπως αυτή άρχισε να γεννάται τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, παράλληλα με τη συγκρότηση του ελληνικού έθνους-κράτους και τη διαμόρφωση της εθνικής ταυτότητας στο πλαίσιο του νεοελληνικού Διαφωτισμού.<sup>7</sup>

Μέσω της εθνικής ταυτότητας, εννοούμε εν γένει τη διαμορφωμένη σταθερή κοινότητα ανθρώπων με συνείδηση, που αποτελεί ένα ενιαίο και αλληλέγγυο σύνολο με δική του πολιτισμική φυσιογνωμία και ψυχοσύνθεση.<sup>8</sup> Η εθνική ταυτότητα και τα συναισθηματικά φορτία που την προσδιορίζουν, αποτελούν ένα ακόμη βασικό στοιχείο της ιδεολογικής σύστασης των Ελλήνων θεατών. Είναι αναγκαίο να επισημάνουμε πως η εθνική ταυτότητα στηρίζεται σε μια αναδρομική αφήγηση. Στην αναδρομική κατασκευή ενός συλλογικού ιστού που ανασκευάζει, εκ των προτέρων, τη βιογραφία του έθνους με αναμνήσεις.<sup>9</sup>

Τί παρούσασε όμως η σκηνοθέτις και προκάλεσε την αντίδραση του κοινού της; Η Κιτσοπούλου, έχοντας ως πυρήνα τον ιστορικό Αθανάσιο Διάκο, θέλησε να παρουσιάσει επί σκηνής μια βασική αντίθεση. Μέσα από μια νοσηρή παραβολή, μεταθέτει το ειδικό βάρος και το ενδιαφέρον από την εξιδανικευμένη εικόνα του ήρωα, αντιστρέφει τον καθρέφτη και δημιουργεί τον δικό της, *σύγχρονο Αθανάσιο Διάκο*, του 2012. Έναν έτερο Αθανάσιο Διάκο που το κοινό καλείται να «γνωρίσει» και να ανα-γνωρίσει μέσω αυτού τον ίδιο του τον εαυτό!

Τον μεταφέρει, 200 χρόνια μετά, στη σύγχρονη ελληνική και αντι-ηρωική πραγματικότητα και οραματίζεται πώς θα ζούσε στην Ελλάδα της οικονομικής κρίσης. Ο ήρωας είναι ιδιοκτήτης ψησταριάς, βρίζει χυδαία, ζυλοφορτώνει και καταλήγει να βιάσει και να σφαγιάσει τη σύζυγό του, η οποία τον απατά με τον Κούρδο υπάλληλό του,<sup>10</sup> ενώ το σκηνικό συμπληρώνουν βρισιές, ουρλιαχτά, γυμνά οπίσθια, μοτίβα με τους πρωτόπλαστους και τον εσταυρωμένο Χριστό και προβληματισμοί για την κρίση στην Ελλάδα.<sup>11</sup>

Η δραματουργική ιδέα, χωρίς αμφιβολία, δημιούργησε την ουσιώδη και απαραίτητη αντίθεση ανάμεσα τόσο στο εθνικό συναίσθημα του θεατή και την αποκρυσταλλωμένη μνήμη του -ως προς το πρόσωπο του Αθανάσιου Διάκου- όσο και στο προβαλλόμενο θέαμα επί σκηνής. Και οι δύο πόλοι συγκρούονται. Όπως, λοιπόν, η συλλογική μνήμη είναι μία από τις μορφές που λαμβάνει η προσάρτηση του παρελθόντος στο παρόν,<sup>12</sup> έτσι και το πρόσωπο του Διάκου εισχωρεί στο σήμερα μέσω της συλλογικής μνήμης, αλλά ως

<sup>7</sup> Ρεπούση (2004) 203.

<sup>8</sup> Σβορώνος (2004) 22.

<sup>9</sup> Θεοδωρίδης, ό.π. 121.

<sup>10</sup> Δημάδης: Ι. «Ημουν εκεί: “Αθανάσιος Διάκος: η επιστροφή”» *Αθηνόγραμμα* 17.07.2012 [http://www.athinorama.gr/theatre/article/imoun\\_ekai\\_athanasios\\_diakos\\_i\\_epistroti-120302.html](http://www.athinorama.gr/theatre/article/imoun_ekai_athanasios_diakos_i_epistroti-120302.html) [10-04-2017].

<sup>11</sup> Γεωργακοπούλου: Β. «Αθανάσιος Διάκος: η επιστροφή» *Protagon* 18.07.2012 <http://www.protagon.gr/epikairoita/politismos/athanasios-diakos-i-epistroti-1692000000> [10-04-2017].

<sup>12</sup> Κόκκινος, ό.π. 102.

αντεστραμμένο είδωλο του εθνικού εαυτού.<sup>13</sup> Η οπτική της Κιτσοπούλου, με βασικό όχημα το μαρτύριο του Διάκου,<sup>14</sup> προσπαθεί να αναζητήσει μια παρόμοια αυτοθυσία στη σημερινή κοινωνία, επιθυμία όμως που δεν εκπληρώνεται ποτέ επί σκηνής.

Το παραστασιακό γεγονός, όπως ήταν φυσικό, σκανδάλισε και προκάλεσε τις αντιδράσεις των θεατών, τόσο για την επιλογή του θέματος και το αισθητικό κριτήριο όσο και για το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα. Με την ίδια αρνητική διάθεση στάθηκε και η κριτική απέναντι στην παράσταση.<sup>15</sup>

Σύμφωνα με τη μετανεωτερική αντίληψη, η συγκρότηση της εθνικής ταυτότητας διαμεσολαβείται από τα μέσα μαζικής επικοινωνίας που διαμορφώνουν μια μνήμη που υπακούει στη λογική της πολιτισμικής κατανάλωσης.<sup>16</sup> Για την παράσταση εκδήλωσε τη σφοδρή αντίθεσή της, τόσο η συντηρητική πολιτική σκηνή της χώρας,<sup>17</sup> όσο και ο έντυπος και ηλεκτρονικός Τύπος.<sup>18</sup> Αξιοσημείωτο είναι πως, οι πολιτικές και μιντιακές αντιδράσεις ήρθαν σχεδόν δύο μήνες από το ανέβασμα της παράστασης.<sup>19</sup> Θα πρέπει επίσης να σταθούμε και στο γεγονός πως την ίδια περίοδο, υπήρχε έντονη συζήτηση για το αν θα ανανεωνόταν από τον Υπουργό Πολιτισμού, η

<sup>13</sup> Φραγκουδάκη, Δραγώνα, ό.π. 59.

<sup>14</sup> Βλ. Παρίδης, Χ. «Λένα Κιτσοπούλου: Αθανάσιος Διάκος - Η επιστροφή. Ο ήρωας της Ελληνικής επανάστασης γλιτώνει τον θάνατο και μεταφέρεται στη σύγχρονη Ελλάδα μέσα από ένα νέο έργο που ζητά απάντηση στο ερώτημα αν θ' άξιζε να θυσιαστεί κάποιος σήμερα» *Lifo* 30.05.2012 <http://www.lifo.gr/mag/features/3260> [10-04-2017] · Κρούου: Μ. «Ηρωας είναι αυτός που μπορεί να ηττηθεί τελικά από τη ζωή με μια ταπεινότητα» *Αθηνόγραμμα* 13.07.2012 <http://www.athinorama.gr/theatre/article.aspx?id=13394> [10-04-2017].

<sup>15</sup> Βλ. Δημάδη, ό.π. · Γεωργακοπούλου, ό.π. · Μπλάτσου, Ι. «Το “φαινόμενο Λένα”» *ΤΟ ΠΟΝΤΙΚΙ* 02.08.2012 <http://www.topontiki.gr/article/38675/fainomeno-lena> [10-04-2017].

<sup>16</sup> Κόκκινος, ό.π. 91-92.

<sup>17</sup> Βλ. Γεωργιάδης, Α.: «Αμφιλεγόμενη παράσταση στο Φεστιβάλ Αθηνών» Βουλή των Ελλήνων 21.08.2012 [http://www.hellenicparliament.gr/Koinovouleftikos-Elenchos/Mesa-Koinovouleutikou-Elegxou?pcm\\_id=01120f7f-ef3b-4f4b-8525-f4a4ba8c4469](http://www.hellenicparliament.gr/Koinovouleftikos-Elenchos/Mesa-Koinovouleutikou-Elegxou?pcm_id=01120f7f-ef3b-4f4b-8525-f4a4ba8c4469) [10-04-2017] · «Αίσχος: Με χρήματα του Ελληνικού Λαού χρηματοδοτούν πορνογραφήματα που υβρίζουν Ήρωες!» *Χρυσή Αυγή* 02.09.2012 <http://www.xryshaygh.com/enimerosi/view/aischos-me-chrhmata-tou-ellhnikou-laou-chrhmatodotoun-pornografhmata-pou-ubrizoun-heroes> [10-04-2017] · «Ερώτηση της υπεύθυνης Τομέα Κοινοβουλευτικής Ευθύνης Παιδείας, Θρησκευμάτων, Πολιτισμού και Αθλητισμού, βουλευτού Β' Θεσσαλονίκης Σταυρούλας Ξουλίδου προς τον Υπουργό Παιδείας, Θρησκευμάτων, Πολιτισμού και Αθλητισμού - Θέμα: “Σε συντονισμένο κι εσκεμμένο πόλεμο βρίσκεται η ιστορία και η θρησκεία μας από ανθέλληνες και μισέλληνες;”» *Ανεξάρτητοι Έλληνες* 03.09.2012. [http://www.anexartitioellines.gr/parl\\_control\\_more.php?post\\_id=73](http://www.anexartitioellines.gr/parl_control_more.php?post_id=73) [10-04-2017] · «Καταδικάζει το Δ.Σ Λαμίας τον “Διάκο” της Κιτσοπούλου» *Πρώτο Θέμα* 04.09.2012. <http://www.protothema.gr/culture/theater/article/220955/katadikazei-to-ds-lamias-ton-diako-ths-kitsopoyloy/> [10.04.2017].

<sup>18</sup> Βλ. Σαββίδης, Π.: «Έβγαλαν σουβλατζή, κερατά-συζυγοκτόνο τον Αθανάσιο Διάκο. Αισχρή παράσταση με χρήματα του Δημοσίου» *Πρώτο Θέμα* 04.09.2012 <http://www.protothema.gr/culture/theater/article/220730/ebgalan-soyblatzh-kerata-syzygoktono-ton-athanasio-diako/> [10-04-2017].

<sup>19</sup> Η παράσταση ανέβηκε 14-16 Ιουλίου 2012 και οι γενικευμένες αντιδράσεις ξεκίνησαν τέλη Αυγούστου με αρχές Σεπτεμβρίου.



θητεία του καλλιτεχνικού διευθυντή του Φεστιβάλ Αθηνών & Επιδαύρου, κ. Γιώργου Λούκου.<sup>20</sup>

Αξίζει επίσης να τονισθεί πως το παρασταθέν έργο ήταν υποψήφιο για θεατρικό έργο της χρονιάς στο Διεθνές Φεστιβάλ της Χαϊδελβέργης.<sup>21</sup> Το γεγονός αποδεικνύει πως τόσο η ταυτότητα του θεατή, όσο και το πολιτικοκοινωνικό συγκείμενο μέσα στο οποίο παρουσιάζεται ένα παραστασιακό γεγονός, καθορίζουν σημαντικά την ποιότητα της πρόσληψης του έργου από τους αποδέκτες του. Πέρα από το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα της παράστασης, ο μέσος Έλληνας θεατής δεν μπορούσε να αποκοπεί εύκολα από το εθνικό φορτίο που κουβαλάει, ώστε να αξιολογήσει την παράσταση απογυμνωμένη από τις συναισθηματικές αναφορές περί του έθνους, όπως συνέβη με το βλέμμα ενός πιο αντικειμενικού και αμερόληπτου θεατή μιας άλλης χώρας. Στοιχείο που παρατήρησε με ευθύ τρόπο και η ίδια η σκηνοθέτις αργότερα.<sup>22</sup>

Το παραστασιακό γεγονός, ωστόσο, υπηρετώντας στο ακέραιο την αποστολή της τέχνης του απέδειξε πως η ταυτότητα δεν είναι κάτι το φυσικό και το αμετάκλητο, κάτι το στατικό και σταθερό, αλλά, αντίθετα, είναι το προϊόν μιας συνεχούς διαπάλης ανάμεσα σε άτομα και ομάδες.<sup>23</sup> Η παράσταση τέθηκε στο κοινό ως αφορμή για να αξιολογήσει τα δικά του λάθη και τις δικές του αστοχίες, αναφορικά με την κρίση θεσμών και αξιών. Κατέδειξε πως η ταυτότητα δεν είναι μια οντότητα συμπαγής και αναλλοίωτη, δοσμένη μια για πάντα, αλλά μεταπλάθεται συνεχώς μέσα στον χρόνο<sup>24</sup> και μπορεί να είναι ένας παράγοντας για τη συλλογική και συνολική επανατοποθέτηση των στάσεων της κοινωνίας. Αρκεί η τελευταία να διαθέτει την ανοιχτότητα που χρειάζεται για να λάβει το μήνυμα.

### *Ισορροπία του Nash*

Το παραστασιακό γεγονός *Ισορροπία του Nash*, σε συγγραφή και σκηνοθεσία της Πηγής Δημητρακοπούλου, ανέβηκε στην Πειραματική Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου, κατά τον Ιανουάριο του 2016.<sup>25</sup>

Η σκέψη της σκηνοθέτιδος και των διευθυντών της Πειραματικής Σκηνής ήταν να ανεβάσουν μια παράσταση σε σχέση με τη δίκη της 17N<sup>26</sup>, συνδυάζοντας το έργο *Δίκαιοι* του Αλμπέρ Καμύ με φιλοσοφικά,

<sup>20</sup> Αρκουμανέα, Λ.: «Ο “Αθανάσιος Διάκος” και η βόμβα που δεν έσκασε» *Το Βήμα* 09.09.2012 <http://www.tovima.gr/culture/article/?aid=473736> [10-04-2017].

<sup>21</sup> Κλεφτόγιαννη, Ι.: «Η Ελλάδα εμπνέει αλλά και πληγώνει» *Ελευθεροτυπία* 31.03.2013 <http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=353852> [10-04-2017].

<sup>22</sup> Ο.π..

<sup>23</sup> Βρούζας (2001) 183.

<sup>24</sup> Ο.π. 184.

<sup>25</sup> Βλ. Ανακοίνωση: «“*Ισορροπία του Nash*” της Πηγής Δημητρακοπούλου» *Εθνικό Θέατρο* <http://www.n-t.gr/el/news/?nid=1802> [10-04-2017].

<sup>26</sup> Κλεφτόγιαννη, Ι.: «Πώς είναι να ανεβάζεις στο Εθνικό μια παράσταση βασισμένη σε βιβλίο του Σάββα Ξηρού;» *Προπαγάνδα* 15.01.2016 <http://propaganda.gr/pigi->

δημοσιογραφικά και νομικά κείμενα, τα πρακτικά της δίκης της 17N, καθώς και με αποσπάσματα από το βιβλίο του τρομοκράτη Σάββα Ξηρού *Η Μέρα Εκείνη—1.560 ώρες στην εντατική—Μια μαρτυρία για το δικό μας Γκουαντάναμο*. Προέκυψε ένα έργο για τους αξιακούς κώδικες των ανθρώπων σχετικά με τη δικαιοσύνη, και την αυτοδικία.<sup>27</sup> Επρόκειτο για μια μείζη θεατρικού κειμένου, αφήγησης-μαρτυρίας και θεάτρου-ντοκουμέντο, υπό τον γενικότερο όρο devised theatre, δηλ. θέατρο επινόησης.<sup>28</sup> Ένα μέρος της παράστασης εκτυλίσσεται στην εντατική του «Γ.Ν.Α. Ευαγγελισμός», όπου ο τρομοκράτης Ξηρός, λίγο μετά τη σύλληψή του, ανακρίνεται από τις αστυνομικές αρχές, σε συνθήκες, όπου δεν λαμβάνεται υπόψη η κατάσταση της υγείας του, υπό την επίρεια φαρμάκων και διαδοχικών χειρουργείων.

Η παράσταση, λοιπόν, ασχολείται με έναν καταδικασμένο τρομοκράτη, τον οποίο η πλειονότητα των πολιτών έχει καταδικάσει για τις απεχθείς πράξεις του. Η σκηνοθέτις υποστήριξε πως το μέρος που αναφέρεται στον Ξηρό συνδέεται καθαρά με τα ανθρώπινα δικαιώματα και όχι με την ιδεολογία ή τις πράξεις της 17N. Η σκηνοθεσία της εστιάστηκε στην καταπάτηση των δικαιωμάτων του Ξηρού από τις ελληνικές αρχές και στο κατά πόσο η Ελλάδα αποτελεί ένα κράτος δικαίου.<sup>29</sup>

Οι δύο πρώτες εβδομάδες των παραστάσεων κύλισαν ομαλά, χωρίς καμία αντίδραση. Στις 26 Ιανουαρίου τα ΜΜΕ επέδειξαν μια φρενίτιδα γύρω από την παράσταση. Βέβαια, το όνομα του τρομοκράτη Ξηρού σε παράσταση της πρώτης κρατικής σκηνης της χώρας ήταν ένα ζήτημα που θα ιντρίγκαρε τον μέσο Έλληνα. Προέκυψε λοιπόν ένα κλίμα λεκτικής βίας και κοινωνικής πόλωσης, με τη συζήτηση να μετατοπίζεται από την ίδια την παράσταση και τον καλλιτεχνικό της στόχο, αποκλειστικά στο πρόσωπο του Ξηρού.

Το Εθνικό Θέατρο ξεκαθάριζε πως το θέατρο δεν έρχεται να ζαναδικάσει, αλλά να αναδειξεί καίρια ανθρώπινα προβλήματα και πως οφείλει να καταπιάνεται και με επικίνδυνα θέματα.<sup>30</sup> Η κρατική σκηνή φαίνεται να βιώνει τα σύγχρονα «Ορεστειακά».<sup>31</sup> Τη σκυτάλη, όμως, έχουν ήδη πάρει και οι πολιτικοί, οι οποίοι με ανακοινώσεις και αναρτήσεις σε μέσα κοινωνικής δικτύωσης,<sup>32</sup> εκφράζουν με δηκτικό τρόπο την πλήρη αντίθεσή τους που το

---

dimitrakopoulou-ethniko-theatro/ [10-04-2017].

<sup>27</sup> Ο.π.

<sup>28</sup> «Ανακοίνωση»: *Εθνικό Θέατρο* 26.01.2016 <http://www.n-t.gr/el/news/?nid=1814> [10-04-2017].

<sup>29</sup> Κλεφτόγιαννη, Ι.: «Πώς είναι να ανεβάζεις στο Εθνικό μια παράσταση βασισμένη σε βιβλίο του Σάββα Ξηρού;», ό.π..

<sup>30</sup> «Ανακοίνωση»: *Εθνικό Θέατρο* 26-01-2016 <http://www.n-t.gr/el/news/?nid=1814> [10-04-2017].

<sup>31</sup> Το 1903 η τότε Κυβέρνηση στήριξε την απόφαση του Βασιλικού Θεάτρου να παρουσιάσει την τριλογία *Ορέστεια* στη δημοτική γλώσσα, ενώ μαινόταν στη χώρα το γλωσσικό ζήτημα, με αποτέλεσμα να ξεσπάσουν εκτεταμένες διαδηλώσεις ως αντίδραση στην απόφαση αυτή, παράδειγμα που υποδηλώνει πως η γλώσσα είναι από τα κυριότερα μέσα διάδοσης και διαμόρφωσης της εθνικής ιδεολογίας, Τσιτσελίκης (1999) 13.

<sup>32</sup> «Αντιδράσεις για την παράσταση του Εθνικού πάνω σε βιβλίο του Σάββα Ξηρού»

Εθνικό Θέατρο δίνει βήμα λόγου και επικοινωνίας στον τρομοκράτη. Μέσα σε κλίμα αναταραχής ο καλλιτεχνικός διευθυντής του Εθνικού Θεάτρου, Στάθης Λιβαθινός, πήρε την απόφαση να κατεβάσει την παράσταση κι έτσι το Εθνικό Θέατρο αυτολογοκρίνεται για την καλλιτεχνική του επιλογή.<sup>33</sup> Η ενέργεια αυτή ναι μεν είχε ως άμεσο στόχο να κατευνάσει το τεταμένο κλίμα, δημιούργησε, όμως, ένα νέο κύμα αντιδράσεων. Το Υπουργείο Πολιτισμού και Αθλητισμού υπερασπίστηκε την απόφαση του διευθυντή, όχι όμως και το Δ.Σ. του Εθνικού Θεάτρου που εξέφρασε την έντονη αντίθεσή του.<sup>34</sup> Αρκετοί φορείς τάχθηκαν κατά περίπτωση υπέρ<sup>35</sup> ή κατά<sup>36</sup>, ενώ οι θεατές διαδήλωσαν δυναμικά για το φαινόμενο λογοκρισίας που συνέβη, υποστηριζόμενοι από τους συντελεστές του.<sup>37</sup> Την 31<sup>η</sup> Ιανουαρίου, δόθηκε

---

*TVXS Ανεξάρτητη Ενημέρωση* 26.01.2016 <http://tvxs.gr/news/ellada/antidraseis-gia-tin-parastasi-toy-ethnikoy-pano-se-biblio-toy-sabba-ksiroy> [10-04-2017].

<sup>33</sup> «Ανακοίνωση για την παράσταση “Ισορροπία του Nash”», Εθνικό Θέατρο 28-01-2016 <http://www.n-t.gr/el/news/?nid=1815> [10-04-2017].

<sup>34</sup> Βλ. «Από το Γραφείο του Υπουργού Πολιτισμού και Αθλητισμού εκδίδεται η κάτωθι ανακοίνωση» Υπουργείο Πολιτισμού και Αθλητισμού 28.01.2016 <http://www.culture.gr/el/Information/SitePages/view.aspx?nID=1500> [10-04-2017] · «Ανακοίνωση Διοικητικού Συμβουλίου» Εθνικό Θέατρο 29-01-2016 <http://www.n-t.gr/el/news/?nid=1816> [10-04-2017].

<sup>35</sup> Βλ. Οι ηθοποιοί της παράστασης του έργου *Ο βίος του Γαλλιάου* στο Εθνικό Θέατρο στο Μαρίνου, Ε. «Πολιτικά παιχνίδια παγιδεύουν το Εθνικό Θέατρο» *Εφημερίδα των Συντακτών* 30.01.2016 <http://www.efsyn.gr/arthro/politika-paihnidia-pagideyoun-ethniko-theatro> [10-04-2017] Η Ελληνική Ένωση για τα Δικαιώματα του Ανθρώπου στο «*Η Ισορροπία του Nash* και οι ασταθείς ισορροπίες του Εθνικού Θεάτρου. Ανοχύρωτη και ελαστική η ελευθερία της έκφρασης, διαμορφώνεται από τις εκάστοτε πιέσεις» Ελληνική Ένωση για τα Δικαιώματα του Ανθρώπου (ΕΛΕΔΑ) 29.01.2016 <http://www.hlhr.gr/%ce%b7-%ce%b9%cf%83-%ce%b9%cf%81%cf%81%ce%b9%cf%80%ce%af%ce%b1-%cf%84%ce%b1%cf%85-nash-%ce%b1%ce%b9-%ce%b9-%ce%b1%cf%83%cf%84%ce%b1-%ce%b8%ce%b5%ce%af%cf%82-%ce%b9%cf%83%ce%b9%cf%81%cf%81/> [10-04-2017] · Το Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών (Σ.Ε.Η.), σε κοινή Ανακοίνωση με το Σωματείο Εργαζομένων Εθνικού Θεάτρου (Σ.Ε.Ε.Θ.) και την Πανελλήνια Ομοσπονδία Θεάματος Ακροάματος (Π.Ο.Θ.Α.) στο «*Η τέχνη που επιλέξαμε να υπηρετήσουμε, χρειάζεται και να την υπερασπιστούμε*» *Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών* 29.01.2016 <https://www.sei.gr/%ce%b7-%cf%84%ce%ad%cf%87%ce%bd%ce%b7-%cf%80%ce%b1%ce%b5-%ce%b5%cf%80%ce%b9%ce%bb%ce%ad%ce%be%ce%b1%ce%bc%ce%b5-%ce%bd%ce%b1-%cf%85%cf%80%ce%b7%cf%81%ce%b5%cf%84%ce%ae%cf%83%ce%bf%cf%85%ce%bc%ce%b5-2741/> [10-04-2017] · Το Γραφείο Τύπου και τα Τμήματα Πολιτισμού και Δικαιωμάτων του ΣΥΡΙΖΑ στο Δελτίο Τύπου: «Ανακοίνωση του Τμήματος Δικαιωμάτων ΣΥΡΙΖΑ για την παράσταση του *Εθνικού Θεάτρου*» *Συνασπισμός Ριζοσπαστικής Αριστεράς (ΣΥ.ΡΙ.Ζ.Α.)* 29.01.2016 <http://www.syriza.gr/article/id/63941/> *Anakoinwsh-toy-Tmhmatos-Dikaiwmatwn-SYRIZA-gia-thn-parastash-toy-Ethnikoy-Theatro.html* [10-04-2017].

<sup>36</sup> Βλ. «“Ός εδώ” από την Αμερικανική Πρεσβεία για την “Ισορροπία του Νας” με αποσπάσματα από το βιβλίο του Σάββα Ξηρού» *Αθήνα 9.84* 27.01.2016 <http://www.athina984.gr/2016/01/27/ws-edw-apo-thn-amerikanikh-presbeia-gia-thn-isorropia-tou-nas-me-apospasmata-apo-to-biblio-tou-sabba-kshrou/> [10-04-2017].

<sup>37</sup> Βλ. «Μαζική διαμαρτυρία κατά της λογοκρισίας» *Εφημερίδα των Συντακτών* 29.01.2016 <http://www.efsyn.gr/arthro/mpaltas-anisyhitiko-katevasma-tis-parastasis-apo-ethniko> [10-04-2017] · «“Ισορροπία του Nash” εν μέσω χειροκροτημάτων» *Εφημερίδα των Συντακτών* 31.01.2016 <http://www.efsyn.gr/arthro/apaitoyme-tin-pragmatopoiisi-parastasis> [10-04-2017].

μία τελευταία παράσταση του έργου, με ελεύθερη είσοδο για τους θεατές, και ακολούθησε συζήτηση με θέμα την ελευθερία της καλλιτεχνικής έκφρασης.<sup>38</sup>

Εν γένει, τα φαινόμενα λογοκρισίας εφαρμόζονται σε πράξεις που λαμβάνουν χώρα σε δημόσιες συνθήκες και αφορούν την καταπίεση ιδεών μέσω της ποινικοποίησης.<sup>39</sup> Επίσης, η λογοκρισία δεν συνιστά λογική κρίση, ενώ υποκαθιστά την πνευματική κοινότητα και την κοινωνική διαβούλευση.<sup>40</sup> Στην περίπτωση του Εθνικού διαπράχθηκε αυτολογοκρισία, η οποία ήρθε να προστεθεί σε μια σειρά από παρόμοια παραστασιακά γεγονότα των τελευταίων ετών στη χώρα. Τουλάχιστον αυτό παρουσιάστηκε προς τα έξω, στην περίπτωση που δεν δόθηκαν εντολές πολιτικού επιπέδου. Η διεύθυνση του Εθνικού έπρεπε να προσαρμοστεί στην απαίτηση του κοινού και να υποστηρίξει το καλλιτεχνικό προϊόν, γιατί υπήρχαν εκείνοι που ήταν υπέρμαχοι της παράστασης και έπρεπε να τους σεβαστεί.<sup>41</sup> Η πλειοψηφία του κοινού τάχθηκε υπέρ της παράστασης και κατάφερε να την επαναφέρει, έστω και συμβολικά. Επανέρχεται εκκωφαντικά η άποψη του Νικηφόρου Παπανδρέου πως «η παράσταση νομοθετεί»,<sup>42</sup> θέτοντας τους δικούς της νόμους.

Γεννήθηκε το ερώτημα: η πολιτική ορθότητα μπορεί να οδηγήσει μοιραία σε αυτο-λογοκρισία και να αποτρέψει έναν καλλιτέχνη από το να εκφράσει τις σκέψεις του όπως ακριβώς τις έχει συλλάβει; Κατ' αρχάς, η πολιτική ορθότητα δεν προσδιορίζεται εύκολα. Η βασική παράμετρος μιας δημιουργίας αποτελεί το πλαίσιο που δημιουργεί ο καλλιτέχνης για να παρουσιάσει δημόσια το καλλιτεχνικό του έργο. Έτσι δεν δύναται κανένας αποδέκτης του μηνύματος να νιώσει θιγόμενος. Στις περιπτώσεις που ο επίμαχος λόγος είναι αθέμιτος είναι τόσο σοβαρές οι επιπτώσεις της επιβολής περιορισμών στην ελληνική καλλιτεχνική έκφραση, που και εκεί θα έπρεπε να μην γίνονται απαγορεύσεις. Είναι όμως δυσδιάκριτα τα όρια μεταξύ μυθοπλασίας και πραγματικότητας και η παράσταση προωθεί μια δημιουργική συζήτηση, μια νέα νοοτροπία.

Η λογοκρισία προκαλεί τον κίνδυνο να παγιωθεί μια αντίστοιχη

<sup>38</sup> «Ανακοίνωση» Εθνικό Θέατρο 01-02-2016, <https://www.n-t.gr/el/news/?nid=1818> [10-04-2017].

<sup>39</sup> Ζιώγας, Καραμπίνης, Σταυρακάκης, Χριστόπουλος, (2008) 81.

<sup>40</sup> Ο.π. 143.

<sup>41</sup> Στο ίδιο 89.

<sup>42</sup> Η εύστοχη ρήση του Καθηγητή Νικηφόρου Παπανδρέου που δόθηκε ως προφορική απάντηση σε ερώτηση στο πλαίσιο συζήτησης συνεδρίου, για τον αν επιτρέπεται να παιχτεί Μπέκετ στην Επίδαυρο, με αφορμή την παράσταση του έργου *Εντυχισμένες μέρες* του Σάμιουελ Μπέκετ, σε σκηνοθεσία της Deborah Warner στο Θέατρο της Επίδαυρου στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Αθηνών και Επίδαυρου 2007. Κατόπιν, η εν λόγω προφορική πληροφορία καταγράφηκε, όταν στις 2.10.2010 έλαβε χώρα Στρογγυλό Τραπέζι με τίτλο «Η παράσταση νομοθετεί» στο Διεθνές Επιστημονικό Συνέδριο προς τιμήν του Νικηφόρου Παπανδρέου, με τίτλο: «Σκηνική πράξη στο μεταπολεμικό θέατρο: συνέχειες και ριζείς», που διοργάνωσε το Τμήμα Θεάτρου του Α.Π.Θ. στο νέο αμφιθέατρο του Μουσείου Βυζαντινού Πολιτισμού Θεσσαλονίκης (30.9-3.10.2010), <https://www.auth.gr/news/press/13588> [10.12.2019].

πρακτική κρατικής αντίδρασης, όταν κάτι δεν ευχαριστεί ορισμένες ομάδες. Στις φερόμενες ως «αιρετικές» παραστάσεις, που χρηματοδοτούνται και παρουσιάζονται από κρατικούς φορείς, το κράτος νομιμοποιείται να παρεμβαίνει και να τις λογοκρίνει; Αναπόφευκτα, το κράτος έχει ως βασική αρμοδιότητα να ελέγχει, να ρυθμίζει και να επιβάλλει κανόνες. Ωστόσο, το Έθnikό οφείλει να λειτουργεί, εξισορροπώντας ανάμεσα στις πολιτικές πιέσεις, τις ιδεολογικές αξιώσεις και τα καλλιτεχνικά αιτήματα.<sup>43</sup> Έτσι, η κρατική σκηνή προτίμησε να αυτοπεριορισθεί.

Η όλη αντίδραση μοιάζει να πυροδοτήθηκε από πρόσωπα-κλειδιά, που χρησιμοποιώντας τα ΜΜΕ οδήγησαν μερίδα κοινού να υποστηρίξει, πως η παράσταση ωραιοποιεί και ηρωοποιεί τον Ξηρό, εφόσον ασχολείται μαζί του. Όπως όμως και η σκηνοθέτις παρατηρεί, δεν εξετάζεται κανένα αποτέλεσμα και απόφαση της δικαιοσύνης, παρά μόνο το ανθρώπινο στοιχείο.<sup>44</sup>

Με αφορμή τα δύο αυτά παραστασιακά γεγονότα οδηγούμαστε σε ορισμένες διαπιστώσεις. Αρχικά, το παραστασιακό γεγονός αποτελεί ένα πλέγμα διαφορετικών σημείων, που παρουσιάζονται στους θεατές ως εικόνα πολλών σημείων και σημασιών, που ο θεατής καλείται να αποκωδικοποιήσει. Εξάλλου, η εικόνα αποτελεί «γλώσσα» στο βαθμό που με τη χρήση σημείων μπορεί να παράγει και να μεταδίδει ιδέες και σημασίες.<sup>45</sup> Η παράσταση ως τέτοια μπορεί να προκαλέσει, εκτός από ενθουσιασμό ή απογοήτευση και έντονες αντιδράσεις. Ωστόσο, το δικαίωμα στην κριτική αντίδραση είναι δημοκρατικό δικαίωμα. Η κριτική βρίσκεται στον πυρήνα του καλλιτεχνικού φαινομένου. Δεν μπορεί όμως να οδηγεί σε κλίμα λογοκρισίας και να υποκρύπτει λογοκριτικά γνωρίσματα και προθέσεις.

Αν πρέπει να δούμε τον προσβλητικό λόγο από την οπτική του θιγόμενου, τότε τα κριτήρια με τα οποία θα μπορούσε να χαρακτηρισθεί θεμιτός ο προσβλητικός λόγος ενός έργου τέχνης είναι τα εξής: α) ο βαθμός εξατομίκευσης της προσβολής, β) ο βαθμός αιφνιδιασμού του θιγόμενου, γ) το πλαίσιο μέσα όπου προβάλλεται το έργο.<sup>46</sup> Το βασικό επιχείρημα των θιγόμενων σε τέτοιες περιπτώσεις είναι πως το παρουσιαζόμενο έργο δεν είναι τέχνη. Ωστόσο, δεν υπάρχει κανείς που να μπορεί να υποστηρίξει πως αποτελεί τον θεματοφύλακα της τέχνης, της αισθητικής, της ταυτότητας και της μνήμης μιας κοινωνίας.

Και στις δύο παραστάσεις, οι εθνικιστικές φωνές έκαναν αισθητή την παρουσία τους. Ο εθνικισμός είναι η αντίληψη που δίνει απόλυτη προτεραιότητα στις

<sup>43</sup> Πετσίνη, Χριστόπουλος (2016) 26.

<sup>44</sup> Από τηλεφωνική συνέντευξη της Πηγής Δημητρακοπούλου η οποία δόθηκε στη Χριστιάννα Γεωργιάδου την 29.04.2017, 21.00 μ.μ.

<sup>45</sup> Πλειός (2001) 128.

<sup>46</sup> Βλ. Ομιλία του κ. Νίκου Αλιβιζάτου, Ομότιμου Καθηγητή Συνταγματικού Δικαίου της Νομικής Σχολής του Ε.Κ.Π.Α., στην ημερίδα με τίτλο «Τέχνη, Ελευθερία, Λογοκρισία», Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών και Γενική Γραμματεία Διαφάνειας και Ανθρωπίνων Δικαιωμάτων, 08.03.2016 <http://www.sgt.gr/gre/SPG1622/> [10.04.2017].

αξίες του έθνους.<sup>47</sup> Υπονομεύοντας την καλλιτεχνική ελευθερία, τέθηκαν όρια και περιορισμοί ως προς το τί επιτρέπεται να αγγίζει η τέχνη και με τί μπορεί να καταπιάνεται. Τα Μ.Μ.Ε. ασχολήθηκαν με τα δύο παραστασιακά γεγονότα ετεροχρονισμένα και διαδραμάτισαν καταλυτικό ρόλο στην έξαρση των αντιδράσεων.

Επιπροσθέτως, το ζήτημα της έννοιας του «εθνικού» τίθεται στο επίκεντρο των αντιδράσεων και για τις δύο παραστάσεις. Από τη μία έχουμε τον Αθανάσιο Διάκο έναν εθνικό ήρωα, από την άλλη το Εθνικό Θέατρο. Ένα θέατρο με αυτή την ονομασία που αμφισβητήθηκε το δικαίωμά του να ασχολείται με καταδικασμένους τρομοκράτες. Αλλά ποια είναι η σημερινή αποστολή του Εθνικού Θεάτρου; Είναι ακόμα αυτή που υποστήριζε ο Κοραΐς και ο Οικονόμου κατά τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, πως το νεοελληνικό θέατρο θα πρέπει να αποκτήσει την έννοια και τα χαρακτηριστικά του «εθνικού»,<sup>48</sup> συμβάλλοντας πρωτίστως στην εθνική διαπαιδαγώγηση των Ελλήνων και στη μετάδοση των ιδεών του Διαφωτισμού; Ήταν η περίοδος που το θέατρο επωμίζεται τη σημασία του εθνικού του ρόλου και βοηθάει στην αναζήτηση της εθνικής ταυτότητας των νεοελλήνων και στην ιδεολογική τους αφύπνιση. Την εποχή συγκρότησης του ελληνικού κράτους η παραπάνω άποψη ήταν πιο επιτακτική από ποτέ. Στη σημερινή εποχή της επικοινωνίας των λαών, της πολιτιστικής τους συνεργασίας, αλλά και της έξαρσης της τρομοκρατίας, των πολέμων, της κατάλυσης βασικών δικαιωμάτων, η αποστολή ενός Εθνικού Θεάτρου οφείλει να είναι σαφώς διαφοροποιημένη και να ακολουθεί τις προκλήσεις της εποχής, θέτοντας και αναλύοντας ακανθώδη ζητήματα και καταστάσεις. Ένα τρίτο στοιχείο είναι αυτό της επί σκηνής «διαστρέβλωσης» του ήρωα, ενέργεια για την οποία μια μερίδα του κοινού αντέδρασε. Στην παράσταση της Κιτσοπούλου η εξιδανικευμένη εικόνα του Αθανάσιου Διάκου τροποποιείται στα μάτια των θεατών επί τα χείρω. Από την άλλη, ο Ξηρός μεταβάλλεται επί τα βελτίω. Και οι δύο σκηνοθετικές προτάσεις ήταν καταδικαστέες για ορισμένη μερίδα του κοινού, αλλά για άλλους λόγους.

Το θέατρο είναι πολιτισμός. Και ο πολιτισμός είναι απ' όλες τις Ιστορίες της μακράς διάρκειας η πιο μακρόπνοη,<sup>49</sup> συνδεδεμένη με έννοιες όπως η εθνική ταυτότητα και η συλλογική μνήμη. Ο πολιτισμός, λοιπόν, χωρίς τον μανδύα της κρατικής εποπτείας και παρά τις πολλές διώξεις, τους θεσμικούς περιορισμούς, την κρατική καταστολή και τη λογοκρισία, εξακολουθεί να αναμετρείται με τα «τέρατα» της κοινωνίας και τους εσωτερικούς φόβους του ατόμου, ώστε να εκπληρώσει πάλι την αποστολή του. Να ωθήσει όλους ένα βήμα για να κατακτήσει το απόλυτο δικαίωμα της ελευθερίας, αίτημα που βρίσκεται σε διαρκή πάλη με τους δαίμονες που την επιβουλεύονται. Η συζήτηση καταλήγει στο ακανθώδες και διαρκές ερώτημα: Υπάρχει και θα έπρεπε να υπάρχει ελευθερία της τέχνης χωρίς όρια; Μπορούν να ανιχνευθούν οι όροι που ρυθμίζουν τα όρια του πολιτισμικά διανοητού και

<sup>47</sup> Hroch, ό.π. 22.

<sup>48</sup> Ταμπάκη (2005) 161-186.

<sup>49</sup> Braudel (2002) 91.



επιτρεπτού λόγου, οι κανόνες και οι κώδικες που οριοθετούν εκ των προτέρων αυτό που είναι δυνατό και διανοητό να ειπωθεί ή να παρασταθεί,<sup>50</sup> Μάλλον δύσκολα. Τελικά, η συζήτηση για την ελευθερία της τέχνης και τα όριά της παραμένει ανοικτή στο διηνεκές.<sup>51</sup> Δεν καταλήγει κάπου συγκεκριμένα, αλλά διαμορφώνεται και αναμορφώνεται συνεχώς.

Η συνταγματική ελευθερία της ελευθερίας της τέχνης είναι μεν αδιαπραγμάτευτη,<sup>52</sup> ωστόσο εμφιλοχωρούν σε αυτήν ουσιώδεις περιορισμοί του δικαϊκού συστήματος. Η «ελευθερία της τέχνης» ακυρώνεται και απονομιμοποιείται εν τοις πράγμασι. Γενικότερα, δεν υπάρχει ελευθερία χωρίς όρια. Όλες οι ελευθερίες είναι σχετικές, όπως και η δημοκρατία που βρίσκεται υπό διαρκή αίρεση, καθώς απειλείται από τον φόβο του έτερου, του ξένου. Οπότε, η καλλιτεχνική ελευθερία βρίσκεται υπό την αιγίδα της διαρκούς και ασταθούς στάθμισης μεταξύ της ελευθερίας και του κατασταλτικού περιορισμού της. Για το θέμα αυτό, όμως, θα πρέπει να είμαστε ζεκάθαροι: η ελευθερία της τέχνης είτε εκλαμβάνεται χωρίς περιορισμούς είτε απλώς δεν υπάρχει.<sup>53</sup> Υπάρχει επίσης και η άποψη που διαβλέπει τη θετική οπτική σε φαινόμενα λογοκρισίας, υποστηρίζοντας πως αν δεν συνέβαιναν λογοκριτικές παρεμβάσεις θα έπρεπε να ανησυχούμε, γιατί αυτό θα σήμαινε πως η τέχνη δεν ενοχλεί και δεν κεντρίζει κανέναν.<sup>54</sup>

Από την άλλη πλευρά, υπάρχει και ο ρόλος του καλλιτέχνη. Ένα ερώτημα που απασχολούσε ήδη από τον 19<sup>ο</sup> αιώνα τους στοχαστές.<sup>55</sup> Ο καλλιτέχνης του θεάτρου οφείλει να είναι ιερόσυλος και να θέτει ζητήματα όπου μοναδικός κριτής είναι ο θεατής. Τελικά, όταν διώκεται ένας καλλιτέχνης, διώκεται και το κοινό του.<sup>56</sup>

Οι «αιρετικές» παραστάσεις βελτιώνουν τα αντανεκλαστικά της κοινωνίας, μέσα από τις αντιθέσεις που προκύπτουν. Η επιλεκτική μνήμη παράγει την ιστορία και το παρελθόν που μας ταιριάζει, δοσμένα από την αντίστροφη φορά: ως ένα παρόν που προσπαθεί να φανεί αντάξιο της ιστορίας και του παρελθόντος του.<sup>57</sup>

Οι αντιθετικές στάσεις των συντηρητικών και προοδευτικών θεατών υποστηρίζουν δύο διαφορετικές αισθητικές και υπαρξιακές θεωρίες. Αμφισβητείται η ιεραρχία.<sup>58</sup> Για τον Bourdieu, όπως οι ακατάπαυστες συγκρούσεις για την καθιέρωση του ενός ή του άλλου έργου τέχνης

<sup>50</sup> Ζιώγας: Καραμπίνης: Σταυρακάκης: Χριστόπουλος, ό.π. 159.

<sup>51</sup> Ό.π. 104. · Άρθρο 16, παρ. 1 Συντάγματος, *Βουλή των Ελλήνων* <http://www.hellenicparliament.gr/Vouli-ton-Ellinon/To-Politevma/Syntagma/article-16/> [10-04-2017] · Άρθρο 14, παρ. 1 Συντάγματος, *Βουλή των Ελλήνων* <http://www.hellenicparliament.gr/Vouli-ton-Ellinon/To-Politevma/Syntagma/article-14/> [10-04-2017].

<sup>52</sup> Ζιώγας: Καραμπίνης: Σταυρακάκης: Χριστόπουλος, ό.π. 90.

<sup>53</sup> Ό.π. 118.

<sup>54</sup> Ζιώγας: Καραμπίνης: Σταυρακάκης: Χριστόπουλος, ό.π. 142.

<sup>55</sup> Beardsley (1989) 286.

<sup>56</sup> Ζιώγας: Καραμπίνης: Σταυρακάκης: Χριστόπουλος, ό.π. 88.

<sup>57</sup> Σκαρπέλος (2000) 102.

<sup>58</sup> Smith (2006) 220.

καθορίζουν την αξία των έργων τέχνης,<sup>59</sup> έτσι και οι διαφορετικές απόψεις για ένα παραστασιακό γεγονός, αποσκοπούν στην επικράτηση της συντηρητικής ή της πρωτοποριακής άποψης για το θέατρο.

Καθήκον της τέχνης είναι να γκρεμίζει τα στερεότυπά μας, να κάνει τον αποδέκτη να επανεξετάζει τις θέσεις και τις ιδέες του, να ανοίγει μονοπάτια σε άγνωστες και νέες κατευθύνσεις, να διαλέγεται με τις προσδοκίες και τα φαντάσματα του θεατή, τα οποία ο τελευταίος έχει καλά κρυμμένα, οδεύοντας προς το μέλλον.

### Βιβλιογραφία

- Ανδρεάδης, Γ.· Ροδάκης, Π.· Σταμούλης, Δ.· Χαραλαμπίδης, Μ. (1987): *Ο πολιτιστικός ιμπεριαλισμός*, Αθήνα.
- Αρκουμανέα, Λ.: «Ο “Αθανάσιος Διάκος” και η βόμβα που δεν έσκασε» *Το Βήμα* 09.09.2012 <http://www.tovima.gr/culture/article/?aid=473736> [10-04-2017].
- Beardsley, M.C. (1989): *Ιστορία των αισθητικών θεωριών*, Αθήνα.
- Braudel, F. (2002): *Γραμματική των Πολιτισμών*, Αθήνα.
- Bourdieu, P. (1993): *The Field of Cultural Production: essays on art and literature*, Columbia.
- Βρύζας, Κ. (2001): *Παγκόσμια επικοινωνία και πολιτισμικές ταυτότητες*, Αθήνα.
- Γεωργακοπούλου, Β.: «Αθανάσιος Διάκος: η επιστροφή» *Protagon* 18.07.2012 <http://www.protagon.gr/epikairota/politismos/athanasios-diakos-i-epist-rofi-1692000000> [10-04-2017].
- Γεωργιάδης, Α.: «Αμφιλεγόμενη παράσταση στο Φεστιβάλ Αθηνών» *Βουλή των Ελλήνων* 21.08.2012 [http://www.hellenicparliament.gr/Koinovouleftikos-Elenchos/Mesa-Koinovouleutikou-Elegxou?pcm\\_id=01120f7f-ef3b-4f4b-8525-f4a4ba8c4469](http://www.hellenicparliament.gr/Koinovouleftikos-Elenchos/Mesa-Koinovouleutikou-Elegxou?pcm_id=01120f7f-ef3b-4f4b-8525-f4a4ba8c4469) [10-04-2017].
- Δημάδη, Ι.: «Ήμουν εκεί: “Αθανάσιος Διάκος: η επιστροφή”» *Αθηνόραμα* 17.07.2012 [http://www.athinorama.gr/theatre/article/imoun\\_ekai\\_athanasios\\_diakos\\_i\\_epistroti-120302.html](http://www.athinorama.gr/theatre/article/imoun_ekai_athanasios_diakos_i_epistroti-120302.html) [10-04-2017].
- Hroch, M. (1996): *Εθνικό κίνημα και Βαλκάνια: από το εθνικό κίνημα στην εθνική ολοκλήρωση*, Αθήνα.
- Ζιώγας, Γ.· Καραμπίνης, Λ.· Σταυρακάκης, Γ.· Χριστόπουλος, Δ. (2008): *Όψεις*

<sup>59</sup> Bourdieu (1993) 79.



λογοκρισίας στην Ελλάδα, Αθήνα.

Θεοδωρίδης, Π. (2004): *Οι μεταμορφώσεις της ταυτότητας: Έθνος, Νεωτερικότητα και Εθνικιστικός Λόγος*, Θεσσαλονίκη.

Κλεφτόγιαννη, Ι.: «Η Ελλάδα εμπνέει αλλά και πληγώνει» *Ελευθεροτυπία* 31.03.2013 <http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=353852> [10-04-2017].

Κλεφτόγιαννη, Ι.: «Πώς είναι να ανεβάζεις στο Εθνικό μια παράσταση βασισμένη σε βιβλίο του Σάββα Ξηρού;» *Ποπαγάνδα* 15.01.2016 <http://popaganda.gr/pigi-dimitrakoulou-ethiko-theatro/> [10-04-2017].

Κόκκινος, Γ. (2003): *Επιστήμη, Ιδεολογία, Ταυτότητα: Το μάθημα της ιστορίας στον αστερισμό της υπερεθνικότητας και της παγκοσμιοποίησης*, Αθήνα.

Κρύου, Μ.: «Ηρωας είναι αυτός που μπορεί να ηττηθεί τελικά από τη ζωή με μια ταπεινότητα» *Αθηνόραμα* 13.07.2012 <http://www.athinorama.gr/theatre/article.aspx?id=13394> [10-04-2017].

Μαρίνου, Ε.: «Πολιτικά παιχνίδια παγιδεύουν το Εθνικό Θέατρο» *Εφημερίδα των Συντακτών* 30.01.2016 <http://www.efsyn.gr/arthro/politika-paihnidia-pagideyoun-ethniko-theatro> [10-04-2017].

Μπλάτσου, Ι.: «Το “φαινόμενο Λένα”» *Το Ποντίκι*, 02.08.2012 <http://www.topontiki.gr/article/38675/fainomeno-lena> [10-04-2017].

Παρίδης, Χ.: «Λένα Κιτσοπούλου: Αθανάσιος Διάκος - Η επιστροφή. Ο ήρωας της Ελληνικής επανάστασης γλιτώνει τον θάνατο και μεταφέρεται στη σύγχρονη Ελλάδα μέσα από ένα νέο έργο που ζητά απάντηση στο ερώτημα αν θ' άξιζε να θυσιαστεί κάποιος σήμερα» *Lifo* 30.05.2012 <http://www.lifo.gr/mag/features/3260> [10-04-2017].

Πετσίνη, Π.: Χριστόπουλος, Δ. (2016): *Η λογοκρισία στην Ελλάδα*, Αθήνα.

Πλειός, Γ. (2001): *Ο λόγος της εικόνας: ιδεολογία και πολιτική*, Αθήνα.

Ρεπούση, Μ. (2004): *Μαθήματα Ιστορίας: από την ιστορία στην ιστορική εκπαίδευση*, Αθήνα.

Σαββίδης, Π.: «Έβγαλαν σουβλατζή, Κερατά-συζυγοκτόνο τον Αθανάσιο Διάκο. Αισχρή παράσταση με χρήματα του Δημοσίου» *Πρώτο Θέμα* 04.09.2012 [http://www.protothema.gr/culture/theater/article/220730/ebgalan-soyblatzh\\_-kerata-syzygoktono-ton-athanasio-diako/](http://www.protothema.gr/culture/theater/article/220730/ebgalan-soyblatzh_-kerata-syzygoktono-ton-athanasio-diako/) [10-04-2017].

Σβορώνος, Ν. (2004): *Το ελληνικό έθνος: γένεση και διαμόρφωση του νέου ελληνισμού*, Αθήνα.

- Σκαρπέλος, Γ. (2000): *Ιστορική μνήμη και ελληνικότητα στα κόμικς*, Αθήνα.
- Smith, P. (2006): *Πολιτισμική θεωρία. Μια εισαγωγή*, Αθήνα.
- Σύνταγμα της Ελλάδας, Η' Αναθωρητική Βουλή των Ελλήνων* <http://www.hellenicparliament.gr/Vouli-ton-Ellinon/To-Politevma/Syntagma/> [10-04-2017].
- Ταμπάκη, Α. (2005): *Το Νεοελληνικό Θέατρο (18ος-19ος αι. Ερμηνευτικές προσεγγίσεις*, Αθήνα.
- Τσιτσελίκης, Κ. (1999): *Γλώσσες, αλφαβήτα και ενθική ιδεολογία στην Ελλάδα και τα Βαλκάνια*, Αθήνα.
- Φερρό, Μ. (1999): *Η ιστορία υπό επιτήρηση: επιστήμη και συνείδηση της ιστορίας*, Αθήνα.
- Φραγκουδάκη, Α. ·Δραγώνα, Θ. (1997): *«Τί είν' η πατρίδα μας;»: εθνοκεντρισμός στην εκπαίδευση*, Αθήνα.

Ταυτότητα και ετερότητα στο νεοελληνικό θέατρο από  
τη μεταπολίτευση στο σήμερα: *Η Νίκη* της Λ. Αναγνωστάκη  
και *Γυναίκα και Λύκος* της Έ. Πέγκα

Identity and heterogeneity in the Modern Greek Theater since the  
post-Junta period up to the present: *The Victory* by L. Anagnostaki  
and *Woman and Wolf* by E. Pegka

**Ελένη Βελεγράκη**

Θεατρολόγος- Δασκάλα-Υποψήφια διδάκτωρ  
Πανεπιστήμιο Κρήτης  
Τμήμα Πρωτοβάθμιας Εκπαίδευσης

velegreleni@yahoo.gr

**Eleni Velegraki**

Theatre expert- Educational - PhD Candidate  
University of Crete  
Department of Primary Education

velegreleni@yahoo.gr



## Abstract

In the present paper, we will deal with two plays of the Modern Greek repertoire without any apparent common elements, but with the only criterion being the fact that the relationship between identity and heterogeneity lies in their thematic core. The *Victory* by L. Anagnostaki was first introduced in 1978, in the early years of the post-Junta period, while *Woman and Wolf* by E. Pegka was first introduced in 2014. Our aim is to trace the development of the central heroines from the recognizable and accepted by their environment identity, to the claim of their heterogeneity and then to the creation of their true identity, the one that is associated to their deeper innermost being. Moreover, by looking at how the identity is related to the heterogeneity in the two plays and also the outcome of this correlation, we will see how the social reality of each era is captured and we will also try to detect possible similarities and differences from the post-Junta period to the present day.

**Λέξεις-κλειδιά:** Ετερότητα, ταυτότητα , ελληνικό μεταπολεμικό δραματολόγιο, ομοιότητα, κοινωνική πραγματικότητα

**Keywords:** Heterogeneity, identity, Modern Greek repertoire, similarity, social reality

Η σχέση ταυτότητας και ετερότητας είναι μια σχέση ενδόμυξης αλληλουχίας, καθώς η απόκτηση μια ταυτότητας σημαίνει την αναγνώριση τόσο της ομοιότητας όσο και της διαφοράς από τον άλλο ή τους άλλους. Στην παρούσα ανακοίνωση θα ασχοληθούμε με δυο έργα του νεοελληνικού δραματολογίου τη *Νίκη* της Λ. Αναγνωστάκη και το *Γυναίκα και Λύκος* της Ε. Πέγκα. Τα δυο αυτά δραματικά κείμενα, αν και απέχουν πολύ χρονικά μεταξύ τους – η *Νίκη* γράφτηκε το 1978, τα πρώτα χρόνια της μεταπολίτευσης, ενώ το *Γυναίκα και Λύκος* είναι γραμμένο το 2014 – συγκλίνουν με γνώμονα το ότι η δράση των βασικών ηρωίδων στηρίζεται ακριβώς στην αλληλεπίδραση της ταυτότητας με την ετερότητα. Παρακολουθώντας τον τρόπο με τον οποίο η ταυτότητα συνδέεται με την ετερότητα στα δυο έργα, θα δούμε πώς αποτυπώνεται η κοινωνική πραγματικότητα κάθε εποχής και θα προσπαθήσουμε να ανιχνεύσουμε τις τυχόν ομοιότητες και τις διαφορές του τότε με το σήμερα.

Η *Νίκη* της Λ. Αναγνωστάκη παρουσιάζει τη ζωή μιας οικογένειας. Η Βάσω, η μητέρα της και ο Νίκος, ο αδελφός της, είναι μετανάστες στη Γερμανία. Εκεί κατέφυγαν για να ξεφύγουν από το παρελθόν τους. Ο μεγαλύτερος αδελφός της Βάσως, ο Θανάσης, σκότωσε τον αγαπημένο της. Έπειτα από αυτό το γεγονός, η ηρωίδα παντρεύτηκε έναν μεγαλύτερο άνδρα και πήγε να ζήσει μαζί του στην ξένη χώρα, παίρνοντας μαζί τη μητέρα της και τον αδελφό της, Νίκο. Παρά τις προσπάθειες τους, όμως, να ξεφύγουν και να βελτιώσουν τη ζωή τους, η φρίκη επαναλαμβάνεται καθώς ο Νίκος σκοτώνεται κατά λάθος τη βραδιά των αρραβώνων του, αντί για το Θύμιο, που θεωρείται χαφίης από μια ομάδα αριστερών Ελλήνων μεταναστών.

Στα Προλεγόμενα του έργου, η Αναγνωστάκη διευκρινίζει ότι δεν ανήκει στους δημιουργούς που, ακολουθώντας μια διαλεκτική διαδικασία, συνθέτουν ένα έργο με ανάγλυφα αίτια και αιτιατά και ότι η ίδια βλέπει μόνο το αποτέλεσμα, αυτό που συνιστά το ανθρώπινο βίωμα.<sup>1</sup> Παρά τη δηλωμένη αυτή πρόθεση της συγγραφέως, η *Νίκη* είναι ένα θεατρικό έργο, στο οποίο η συσχέτιση του αποτελέσματος με τις αιτίες που το προκάλεσαν είναι κάτι παραπάνω από εμφανής.

Η ταυτότητα της κεντρικής ηρωίδας που μας ενδιαφέρει εδώ, της Βάσως, έχει σαφώς καθοριστεί από τα γεγονότα του παρελθόντος, τα οποία όμως φαίνεται δεν έχουν τετελεσμένο και οριστικό χαρακτήρα. Ένας έντονος φόβος διακατέχει τα πρόσωπα για ενδεχόμενη επανάληψη καθώς οι συνέπειές τους στιγματίζουν το παρόν. Η ανησυχία προβάλλεται ξεκάθαρα μέσα από τα λόγια του Νίκου: «Εννοείς πως στη δική μου οικογένεια και στο δικό μου σπίτι μπορεί να συμβεί το οτιδήποτε. Είναι σαν φυσικό... Εκμεταλλεύεστε την οικογενειακή μου κατάσταση, το βεβαρυμένο παρελθόν. Μας θεωρείται φονιάδες άρα».<sup>2</sup>

Όμως η ηρωίδα στο έργο, όχι μόνο δεν αποποιείται το παρελθόν της αλλά ηθελημένα επιστρέφει σε αυτό, προκειμένου να μην το λησμονήσει:

<sup>1</sup> Αναγνωστάκη (1980), 3.

<sup>2</sup> Ο.π., 21

«Υποσχεθήκαμε, μάνα, η μια στην άλλη. Μια φορά τουλάχιστον τη βδομάδα, να τα λέμε. Μην τα ξεχάσουμε σιγά. Τώρα που δεν είμαστε πια εκεί».<sup>3</sup> Η επιστροφή αυτή έχει ζωτική σημασία για την ηρωίδα, καθώς αποτελεί την επανάληψη μιας διαδρομής που οδηγεί στην ουσία τού είναι της. Η Βάσω παραδέχεται πως, παρά τον καταστροφικό της χαρακτήρα, η πράξη του Θανάση καθόρισε την ταυτότητα της ίδιας και της οικογένειάς της: «Αυτό ήταν το μόνο πράγμα που μας έκανε να ξεχωρίσουμε. Χωρίς αυτό, η ζωή μας θα ήταν ένα ατέλειωτο σκοτάδι».<sup>4</sup>

Έτσι, λοιπόν, για την ηρωίδα, τα συμβάντα τού χθες αποτελούν μια αδιαμφισβήτητη πραγματικότητα, συστατικό στοιχείο μιας ετερότητας που συμβάλλει στη συνειδητοποίηση και την αποδοχή της ταυτότητάς της. Ως εκ τούτου, δεν τους αποδίδει τη σημασία της ανοικτήρμονος μοίρας, γεγονός που το αποδεικνύει ο σαφής προσανατολισμός της στο παρόν και στο μέλλον, και η ικανότητά της να αναγνωρίζει σε όλη αυτή την αρνητική κατάσταση, μια θετική πλευρά: «Αν δεν γινόταν αυτό [ο φόνος] θα ήμουν μια χοντρή γυναίκα με πολλά μωρά και όλα θα ήταν βρώμικα».

Η Μπακοπούλου-Χωλς σημειώνει ότι: «στη *Νίκη* η συγγραφέας αναγνωρίζει το πρωταρχικό δικαίωμα του ατόμου να αποτολμήσει μια αποφασιστική πράξη, έστω και αρνητική, που να δικαιώνει την ύπαρξή του. Η αναγνώριση της αξίωσης κάποιου σε ένα μοναδικό χαρακτηριστικό ή πράξη, είναι ένα μεγάλο βήμα προς την αυτογνωσία, γεγονός που, στη συνέχεια, οδηγεί προς μια πολιτεία που το άτομο μπορεί να περιφρονήσει τη μοίρα του, που δεν μπορεί να του στερήσει την ελευθερία του, εφόσον ο ίδιος δεν είναι δυνατόν να παραιτηθεί από αυτήν».<sup>5</sup>

Η Βάσω του παρόντος ζει σε μια άλλη χώρα, βιώνει μια εν δυνάμει μητρότητα (φροντίζοντας την κόρη του άνδρα της) και απολαμβάνει τη στήριξη από το εργασιακό της περιβάλλον. Στη νέα αρχή της ηρωίδας συμβάλλει αποτελεσματικά η ανωνυμία που εξασφαλίζει η διαβίωση στην ξενιτιά. Για πρώτη φορά, εκεί δημιουργούνται προοπτικές σταθερότητας και ηρεμίας. Η Γερμανία δεν εκλαμβάνεται από την ηρωίδα ως αναπόδραστη συνέπεια, ως εξορία, αλλά ως τόπος που υπόσχεται την ελευθερία.

Το παρελθόν, όσο και αν υπονομεύει το παρόν με το δυσμενή αντίκτυπό του, δεν μπορεί αμετάκλητα να το προδικάσει, καθώς πάντα υφίσταται η βούληση του ανθρώπου να διαχειρίζεται δημιουργικά τις τραυματικές εμπειρίες και τις αρνητικές κρίσεις των άλλων προκειμένου να επουλώνει πληγές. Η Βάσω της *Νίκης* ακολουθεί μια διαδρομή που οδηγεί στην υπέρβαση του εαυτού, μια διαδρομή που οδηγεί στην πλήρη ωρίμανση, καθώς το άτομο συμφιλιώνεται και συμπορεύεται με τις πιο απαξιωτικές πλευρές της ύπαρξής.

Με τη Βάσω, η Αναγνωστάκη παρουσιάζει μια γυναίκα που αποκλίνει από τη στερεοτυπική εικόνα της γυναίκας που ετεροκαθορίζεται από το

<sup>3</sup> Ο.π.,26

<sup>4</sup> Ο.π.,26

<sup>5</sup> Βακοπούλου –Halls (1982) 146.

άλλο φύλο, ακόμη και αν η επιρροή του θα μπορούσε να είναι αναπόφευκτη. Τα κίνητρα της δολοφονίας δεν προσδιορίζονται. Ένα τέτοιο συμβάν θα μπορούσε να αποδοθεί στο εθιμικό δίκαιο, βάσει του οποίου ο αδελφός μπορεί να επεμβαίνει ακόμη και με βίαιο τρόπο, όταν πρόκειται για την ηθική της αδελφής του. Θα μπορούσε ακόμα να αποδοθεί σε οποιαδήποτε άλλη αιτία.

Η συγγραφέας, όπως και η ίδια ομολογεί, ενδιαφέρεται μόνο για το αποτέλεσμα. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, το αποτέλεσμα είναι ότι, ανεξάρτητα από τα αίτια, η ηρωίδα ούτε υιοθετεί την ενοχή ούτε ανατρέπει τον αρχικό σχεδιασμό της ζωής της. Ο τρόπος που διαχειρίζεται τη ζωή της μετά την αποτρόπαια πράξη της δολοφονίας του αγαπημένου από τον αδελφό της, είναι η απόδειξη του ασυμβίβαστου χαρακτήρα της. Ο αδέσμευτος χαρακτήρας της διατηρείται μέσα από μια σειρά επιλογών: Τον αντισυμβατικό της γάμο, ο οποίος δεν προϋποθέτει ούτε την οικονομική εξάρτηση από το σύζυγο ούτε τη συμβίωση μαζί του, και την ιδιότυπη μητρότητα. Η ηρωίδα, ακόμη, έχει κατορθώσει να αποφύγει κάθε είδους χειραγώγηση και από τη δική της μητέρα, η οποία κατακρίνει τις επιλογές της και υποβαθμίζει την αξία της δείχνοντας σαφή προτίμηση στο μεγάλο της γιο.

Η παρουσίαση και μόνον μια τέτοιας γυναικείας οντότητας αντανακλά τη θεώρηση του γυναικείου φύλου από φεμινιστική σκοπιά. Το γεγονός αυτό μπορεί να οφείλεται στο ότι η ηρωίδα της *Νίκης* είναι δημιουργημα μιας γυναίκας. Όμως, όπως υποστηρίζει η Σακελλαρίδου: «πρέπει να αναγνωρίσουμε στη δραματουργία της Αναγνωστάκη μια ανεξάρτητη γυναικεία φωνή με γενική απήχηση στο κοινό που έχει δημιουργήσει τη δική της κοσμοθεωρία πέρα από κάθε μορφής πίεση έμφυλης ιδεολογίας και γραφής».<sup>6</sup> Η ίδια χρησιμοποιεί ως απόδειξη του ισχυρισμού αυτού την επιτυχή ενασχόληση της συγγραφέως με πορτραίτα εξίσου γυναικεία και ανδρικά. Επιπλέον, αναφέρεται στο δικαίωμα του καλλιτέχνη να σχετίζεται με τους χαρακτήρες του πέρα από τις δεσμεύσεις του φύλου.

Κατά την άποψή μας, στο συγκεκριμένο θεατρικό έργο, η μη έμφυλη τοποθέτηση της Αναγνωστάκη στην προσέγγιση της Βάσως είναι ευδιάκριτη, καθώς δεν επιχειρείται πουθενά μέσω της ηρωίδας κάποιο είδος διαμαρτυρίας κατά της ανδρικής εξουσίας. Εκείνο που, τελικά, ενδιαφέρει τη συγκεκριμένη γυναίκα είναι η διασφάλιση της δυνατότητά της να υφίσταται σε μια κοινωνία ισότιμα απαλλαγμένη από κάθε είδους στιγματισμό και αρνητική κατηγοριοποίηση. Η ηρωίδα αγωνίζεται για τη «Νίκη» και ταυτόχρονα προβαίνει στην αντίσταση και την καταγγελία όλων των μηχανισμών καταπίεσης που ελέγχουν, που εξαθλιώνουν, που καταπατούν όνειρα και ιδεολογίες. Με τον τρόπο αυτό, η Βάσω της *Νίκης* ως πρόσωπο αποκτά ένα καθολικό περιεχόμενο και γίνεται σύμβολο.

Αν, στη *Νίκη*, η Αναγνωστάκη καταρρίπτει στερεοτυπικές ταυτότητες και δημιουργεί γέφυρες με απαζιωτικές μορφές της ύπαρξης, η Ε. Πέγκα, στο

<sup>6</sup> Σακελλαρίδου (2006), 324.



*Γυναίκα και Λύκος*, καταργεί, όχι μόνο τη δεδομένη ταυτότητα του σύγχρονου δυτικού προτύπου για τη γυναίκα, αλλά διαγράφει μια πορεία που καταλήγει στην κατάργηση της ίδιας της ανθρώπινης ταυτότητας ως απαραίτητου χαρακτηριστικού της έλλογης ύπαρξης.

Η ηρωίδα του έργου είναι μια γυναίκα καριέρας, καθηγήτρια πανεπιστημίου, σύζυγος ενός πετυχημένου αρχιτέκτονα. Η επιλογή των επαγγελματιών δεν είναι τυχαία καθώς εκπροσωπούν το χώρο της διανοήσης, των λέξεων και του ορθού λόγου.<sup>7</sup> Η ηρωίδα αυτή, είναι το μόνο πρόσωπο στο έργο που δεν έχει όνομα αλλά αναφέρεται απλά και μόνο ως «Γυναίκα», αποφασίζει να εγκαταλείψει τη συζυγική εστία και την επαγγελματική της πορεία, αφήνει δηλαδή τους κοινωνικούς της ρόλους, εγκαταλείπει την επιστημονική ιδιότητα της, όταν αμφισβητεί εντελώς τους νόμους της λογικής και της κοινωνικής αποδοχής. Η απρόσωπη «Γυναίκα» του έργου, που, κατά τη γνώμη μας, ίσως να περικλείει στην ανωνυμία της το γυναικείο φύλο ή και το ανθρώπινο είδος, εγκαταλείπει όλα τα παραπάνω όταν πια διαπιστώνει ότι η ευτυχία είναι «ένα συναίσθημα με άγρια ποιότητα».<sup>8</sup>

Η «Γυναίκα» του έργου αυτού δεν είναι μητέρα, δραματουργική επιλογή εσκεμμένη από τη συγγραφέα, όπως η ίδια ομολογεί, γιατί ο ρόλος της ως μητέρα θα επιβράδυνε την εσωτερική της εξέλιξη. Η «Γυναίκα» εγκαταλείπει τον άνδρα της, όχι για χάρη ενός έρωτα αλλά για να ικανοποιήσει μια βαθύτερη και ισχυρότερη ανάγκη της: να προσδιορίσει την ταυτότητα με την αποδοχή και την κοινοποίηση της δικής της ετερότητας. Η Πέγκα δημιουργεί ένα υπερρεαλιστικό δραματουργικό περιβάλλον μέσα στο οποίο, η ολοκλήρωση της ταυτότητας γίνεται πέρα από τα όρια της αντιληπτής πραγματικότητας.

Η «Γυναίκα» επιθυμεί να καταφύγει στο Πράσινο, να γίνει ζώο και συγκεκριμένα λύκος, γιατί δεν επιθυμεί να είναι άλλο απομακρυσμένη από τη Φύση και κατ' επέκταση το σώμα της, από την πηγή της ζωτικότητας της, όπως κατηγορεί το σύζυγό της, έναν ορθολογιστή αρχιτέκτονα, που μπορεί να είναι και ευαίσθητος, αλλά με μια ζωή χωρίς ένταση και πάθος. Η «Γυναίκα» ξεκινά μια διαδρομή για την κατάκτηση της ετερότητάς της, διαβάζοντας κάποια ερωτικά γράμματα (δε μαθαίνουμε ποτέ, αν απευθύνονται σε κάποιον πραγματικό εραστή) αλλά αυτό δεν έχει και τόση σημασία. Σημασία έχει ότι, από εκεί, η γυναίκα αντλεί τη δύναμη να εγκαταλείψει τη συμβατική της ζωή, και να αποζητά τη μεταμόρφωση της σε ζώο και την αναζήτηση της ευτυχίας.

Στη διαδρομή της αυτή, η ηρωίδα διασταυρώνεται και με δυο άλλα «ιδιαιτέρα» πρόσωπα. Ο πρώτος, ο Αντζελο, είναι ένας άγγελος, όπως εξηγεί η συγγραφέας, ο οποίος, όμως έχει τη φυσιογνωμία μοντέρνου καλλιτέχνη.<sup>9</sup> Σε αυτόν η ηρωίδα ομολογεί ότι μισεί τη δουλειά της, ενώ ο ίδιος έχει διαμορφώσει το χώρο του με τέτοιο τρόπο, ώστε να δημιουργεί συνειρμούς:

7 Πέγκα (2014), 8.

8 Ο.π., 15

9 Πέγκα, (2014), 24.

«Το νερό, η γη, η φωτιά, τα ζώα, ο αέρας, όλα τα στοιχεία συνυπάρχουν εδώ μέσα σε μικρές δόσεις. Συνθέτουν μια περίληψη όλου του κόσμου». <sup>10</sup> Ο Άντζελο είναι μάλλον πλάσμα εξωκοσμικό, που προετοιμάζει την επαφή της ηρωίδας με τη φύση, όχι τόσο ως φυσικό περιβάλλον αλλά ως χώρο ελευθερίας, μη λογικής και κυριαρχίας των ενστίκτων.

Τον ίδιο ρόλο έχει και η φοιτήτρια της ηρωίδας, η Αγγελική. Ίσως η επιλογή των ονομάτων του καλλιτέχνη και της φοιτήτριας, δηλαδή το «Άντζελο» και το «Αγγελική» να μην είναι άσχετα και να παραπέμπουν στον κόσμο των αγγέλων. Με αυτούς τους δυο ετέρους για συνοδοιπόρους, η «Γυναίκα» εισέρχεται σε ένα περιβάλλον, όπου βιώνει αλλεπάλληλες αλλαγές της ταυτότητάς της. Με την Αγγελική παίρνει μέρος σε ένα πάρτι μεταμφιεσμένων. Η Γυναίκα βρίσκει μια στολή σε ένα βεστιάριο. Το σίγουρο είναι ότι, αμέσως μόλις φορέσει τη στολή, αρχίζει να κάνει την εμφάνισή του ένας λύκος στο γραφείο του πρώην συζύγου της. Έπειτα, η γυναίκα και η Αγγελική βρίσκονται στην τουαλέτα του ξενοδοχείου που γίνεται το πάρτι. Λίγο αργότερα αρχίζει η μεταμόρφωση της ίδιας της γυναίκας σε λύκο. Όμως έχει προηγηθεί η συνάντηση της Γυναίκας με ένα λύκο, όπως αναφέρεται στις σκηνικές οδηγίες της 14<sup>16</sup> σκηνής: «Κάτι πάνω στη στολή της προδίδει ότι έχει έρθει σε επαφή με το λύκο, είναι σκισμένη από μια νυχιά σε ένα σημείο». <sup>11</sup>

Η Αγγελική είναι η μόνη που αναγνωρίζει και αποδέχεται την αγριότητα της «Γυναίκας». Όπως συμβαίνει κάποιες φορές, τα άτομα που κακοποιούνται συχνά έχουν μάθει να επιζητούν την κακοποίηση. Έτσι και η Αγγελική, μόλις αντιλαμβάνεται ότι μπορεί η «Γυναίκα» να έχει κάτι το βίαιο, δείχνει μαζοχιστική διάθεση, καλώντας τη «Γυναίκα» να εκτονώσει πάνω της την αγριότητά της. <sup>12</sup> Εκεί η «Γυναίκα» μαθαίνει από την ίδια τη νεαρή κοπέλα ότι γίνεται θύμα βιασμού από τον πατέρα της, έναν αξιοσέβαστο μεγαλοδικηγόρο. Στο σημείο αυτό, αρχίζει να φαίνεται ίσως η λειτουργία της νέας ταυτότητας, που απέκτησε η ηρωίδα. Η επιθετικότητα του λύκου δεν θα διοχετευθεί σε ανυπεράσπιστα θύματα αλλά για την αποκατάσταση της δικαιοσύνης.

Η Γυναίκα – Λύκος σκοτώνει τον πατέρα της Αγγελικής, στο γραφείο του, όπου τον έχει επισκεφθεί για να τον ενημερώσει ότι θα τον καταγγείλει. Μόνο που, η συγγραφέας δεν αποσαφηνίζει αν αυτά συμβαίνουν στ' αλήθεια ή σε όνειρο, καθώς παρουσιάζει τη «Γυναίκα» να ονειρεύεται και αργότερα, όταν ζυπνά, να μαθαίνει από την τηλεόραση για τη δολοφονία του πατέρα της Αγγελικής. Η Γυναίκα – Λύκος φαίνεται να έχει επίγνωση του τι κάνει, όταν σκοτώνει το διακεκριμένο δικηγόρο που εκμεταλλεύεται την εξουσία που του δίνει το επάγγελμα του για να ικανοποιεί τη διαστροφή του. Αυτός είναι ο πραγματικός λύκος και ως τέτοιο τον παρουσιάζει η συγγραφέας στο

<sup>10</sup> Ο.π.

<sup>11</sup> Ο.π., 42.

<sup>12</sup> Αναγνώστου (2016), 148

τέλος της σκηνής του θανάτου του.<sup>13</sup> Μόνο που η πράξη αυτή μοιάζει να συντελείται σε ένα ασυνείδητο επίπεδο.

Η Πέγκα δημιουργεί αυτήν την εμπλοκή του συνειδητού με το ασυνείδητο θέλοντας μάλλον να πει ότι την πραγματική συνειδητότητα – τη γνώση του καλού και του κακού, τη γνώση του ποιος είναι πράγματι ο λύκος- την αποκτά κανείς, όταν ξεφύγει από τα όρια της συνείδησης, όταν συνδέεται με το βαθύτερο εαυτό του, την ουσία των πραγμάτων. Και χωρίς να κραυγάζει την άποψη της αυτή, την υπονοεί εμμέσως, όταν αποκαλύπτεται ότι το θύμα έχει δεχθεί σημάδια από επίθεση άγριου ζώου και δίπλα του βρέθηκε ένα σκουλαρίκι, ίδιο με εκείνο του κολιέ της «Γυναίκας».

Στα δραματικά κείμενα που επιλέξαμε τα βασικά πρόσωπα, η Βάσω και η «Γυναίκα» διαγράφουν μια πορεία που έχει ως αφετηρία την απόρριψη της αναγνωρίσιμης και αποδεκτής από το περιβάλλον τους ταυτότητας και φτάνει στην αποδοχή της ετερότητάς τους, με αποτέλεσμα τη δημιουργία της αληθινής τους ταυτότητας, εκείνης που εκφράζει την ουσία της ύπαρξής τους. Η αναζήτηση και η προβολή της ετερότητας αυτής από την πλευρά των ηρωίδων, δημιουργεί παραλληλισμούς, όχι μόνο ανάμεσα στα έργα, αλλά και ανάμεσα στις χρονικές περιόδους συγγραφής τους.

Η Αναγνωστάκη στο έργο αυτό περιγράφει μια παθολογία που ξεκινά από την οικογένεια, εκτείνεται στο κοινωνικό περιβάλλον και επιστρέφει στην οικογένεια. Ο φαύλος αυτός κύκλος συνθλίβει τα πρόσωπα και, μέσα από τη συντριβή τους, η ηρωίδα αρθρώνει έναν ξεκάθαρο πολιτικό λόγο, ο οποίος μάλιστα εκπέμπει ένα διπλό μήνυμα: Από τη μια πλευρά, εκφράζεται μια δυσπιστία για το μέλλον, που δεν έχει τις ρίζες της μόνο στη σκληρή περίοδο της δικτατορίας και τα πρώτα χρόνια της μεταπολίτευσης. Οι ρίζες της βρίσκονται βαθύτερα σε όλη την ελληνική μεταπολεμική κοινωνία: η φτώχεια, η μετανάστευση, η εκμετάλλευση και ο φόβος έχουν σημαδέψει τη ζωή των Ελλήνων. Γι' αυτό και η συγγραφέας κάνει λόγο για έναν αγώνα που δεν δικαιώνεται, για την ίδια τη ματαιότητα της ύπαρξης. Ο Νίκος δολοφονείται άδικα, η Βάσω, παρά τη θετική της διάθεση, καταλήγει παράλυτη και ψυχικά εξαντλημένη. Δεν έχει πλέον τη δυνατότητα να ορθοποδήσει – ο συμβολισμός δεν είναι τυχαίος.

Η Αναγνωστάκη, αν και έχει, ήδη, μετατρέψει τη Νίκη σε ήττα, ωστόσο, δεν αφαιρεί από τα πρόσωπα την υποχρέωση να συνεχίζουν τον αγώνα, διορθώνοντας λάθη του παρελθόντος, και αυτό αφήνει μια χαραμάδα αισιοδοξίας για ένα καλύτερο μέλλον. Η πρόθεση της συγγραφέως είναι να μην ερμηνευθούν τα πρόσωπα του συγκεκριμένου έργου σε αντιστοιχία μόνο με τις δεδομένες κοινωνικές συνθήκες, αλλά να θεωρηθούν μέσα από μια σκοπιά που έχει τις ρίζες της βαθιά στην ελληνική ιστορία. Οι ήρωες αυτοί δεν εξαντλούνται στο πλαίσιο μιας συγκεκριμένης εποχής. Το σημασιόμενό τους είναι διαχρονικό. Η ίδια τονίζει στα προλεγόμενα του έργου ότι το θέμα

13 Ό.π., 149.

του δεν είναι το μεταναστευτικό.<sup>14</sup>

Η πεποίθηση αυτή για την αναγκαιότητα της αναθεώρησης του παρελθόντος προβάλλεται στο έργο της Πέγκα, μόνο που εδώ δε μιλάμε για συμφιλίωση με το παρελθόν, αλλά για επιστροφή σε πιο αρχέγονες, σε πιο ζωώδεις και ενστικτώδεις καταστάσεις της ύπαρξης. Το έργο αυτό είναι γραμμένο στα μισά της δεύτερης δεκαετίας του 21<sup>ου</sup> αιώνα, δηλαδή σε μια διαφορετική χρονική περίοδο από την εποχή που γράφτηκε η *Νίκη* της Αναγνωστάκη. Σε αυτή τη φάση κοινωνικής ανάπτυξης, παρά τις δεδομένες ελευθερίες του, ο άνθρωπος έχει αποκοπεί από τη φύση του, ο πολιτισμός και η γνώση έχουν καταστείλει την αυθόρμητη έκφραση, τα ένστικτα και το πάθος. Αντίθετα, λοιπόν, από τις νόρμες της εποχής της η Πέγκα μεταμορφώνει τη γυναίκα σε λύκο. Στην πορεία της μεταμόρφωσης, η ηρωίδα βιώνει μια απελευθερωτική χαρά που συνίσταται, τόσο στο βίωμα μιας πιο άγριας σεξουαλικότητας, ως την απελευθερωτική δύναμη που δημιουργεί ένα έγκλημα που έχει τα χαρακτηριστικά της αυτοδικίας.

Η σχέση του έργου της Πέγκα με εκείνο της Αναγνωστάκη είναι εμφανής και για έναν ακόμη λόγο. Στα δυο αυτά έργα, οι συγγραφείς παρουσιάζουν πρόσωπα τα οποία θεωρούν καθήκον τους να αντιμετωπίζουν την πραγματικότητα, αναγνωρίζοντας πως η ουσία τού είναι μας απορρέει, όχι μόνο από καθορισμένους παράγοντες, αλλά και από την ελευθερία, την ανάγκη της συνεχούς αναδημιουργίας του εαυτού μέσα από μια διαδοχή επιλογών, γιατί οι επικίνδυνες και απειλητικές καταστάσεις είναι αδιάλειπτα παρούσες. Και, όπως η *Νίκη* της Αναγνωστάκη αφήνει στο τέλος της μια αίσθηση ματαιότητας και μιαν ελάχιστη αισιοδοξία, έτσι και το έργο της Πέγκα δίνει διέξοδο αλλά με συγκεκριμένους όρους και προϋποθέσεις. Αρκεί να καταφέρει κανείς να εξισορροπήσει τα αντίθετα: τη γνώση του συνειδητού με την κατανόηση του ασυνείδητου, τη ζωώδη ορμή με την εκλεπτυσμένη θηλυκότητα, το συναισθηματικό έρωτα με τη σεξουαλικότητα.

Ο ορισμός του Μπαρόκ που ο Μάρκος, ο άνδρας της «Γυναίκας», φάχνει και βρίσκει στο λεξικό είναι ένα λάιτ μοτίφ και αποτελεί το κλειδί για την ερμηνεία του έργου: «Μπαρόκο στα πορτογαλέζικα σημαίνει ακανόνιστου σχήματος μαργαριτάρι, όχι σφαιρικό. Στη Σχολαστική Φιλοσοφία, Μπαρόκο σημαίνει απατηλός συλλογισμός. Στην ιστορία της Τέχνης, Μπαρόκ είναι η τάση της υπερβολής του Γκροτέσκου. Γεννήθηκε το 17<sup>ο</sup> αιώνα στην Ευρώπη. Αρχιτέκτονες, ζωγράφοι και γλύπτες της εποχής είχαν την εύνοια και τον πλούτο των οικογενειών που κυβερνούσαν, και συνεργάστηκαν στενά ώστε να φτιάξουν παλάτια, εκκλησίες, κατοικίες, κάστρα, πύργους, πλατείες υψηλής αισθητικής και εντυπωσιακού σχεδιασμού. Το Μπαρόκ

14 «Η Γερμανία εδώ δεν είναι ο χώρος και το τέρμα μιας σπαραγμένης διαδρομής. Οι Έλληνες αυτοί δεν πρέπει να ειδωθούν απλά σαν μετανάστες και σαν θύματα της ελλαδικής πραγματικότητας. Μεταφέρουν όλη τη μακρόσυρτη και τυφλή αγωνία της πρωτόγονης ελληνικής οικογένειας που αναδιπλώνεται μέσα από πράξεις φόνου προδοσίας αλλά και αλληλοπροστασίας, μέσα από διαιωνιζόμενα βιώματα μιας διαιωνιζόμενης κοινωνικής αθλιότητας», Αναγνωστάκη (1980) 13.

είναι μια δυναμική έκφραση που χρησιμοποιεί καμπύλες και τολμηρούς και απροσδόκητους συνδυασμούς αντιθέτων με αίσθηση της αρμονίας».<sup>15</sup>

Το έργο στηρίζεται σε παράξενους συλλογισμούς, σε μια «Γυναίκα» που συνδυάζει θηλυκότητα, με την άγρια δύναμη. Υπάρχει η κομψότητα του μαργαριταρένιου κολιέ, αλλά και το αλλοπρόσαλλα γκροτέσκο στοιχείο που εκπροσωπείται από τις υπερβολικές μεταμορφώσεις και τη συνύπαρξη αγγέλων και λύκων. Υπάρχει η δικαιοσύνη και η ελευθερία που προκύπτουν μέσα από τη βιαιότητα και την αζεδιάλυτη σχέση του ονείρου με την πραγματικότητα.

### Βιβλιογραφία

Αναγνωστάκη, Λ. (1980): «*Η Νίκη*», *Θεατρικά τετράδια*, 3, 13- 26.

Αναγνώστου, Ουρανία. (2016): *Το θέατρο της Έλενας Πέγκα*, Αθήνα.

Bakoroulou–Halls, A. (1982): *Modern Greek theater Roots and Blossoms*, Athens.

Σακελλαρίδου, Ε. (2006): *Σύγχρονο γυναικείο θέατρο. Από τη μεταμπρεχτική στη μετα/φεμινιστική αναπαράσταση*, Αθήνα.

Πέγκα, Ε. (2014): *Γυναίκα και Λύκος*, Αθήνα.

---

<sup>15</sup> Ο.π., 26-27



Η ψυχική ασθένεια στο έργο του Βασίλη Κατσικονούρη:  
Κοινωνική απόκλιση ή οντολογική ετερότητα;

The Matter of Mental Illness in Vassilis Katsikonouris`  
Theatrical Work: Social Deviance or Ontological Otherness?

**Αικατερίνη Θεοδωράτου**

Θεατρολόγος – Υποψήφια διδάκτωρ  
Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου  
Τμήμα Θεατρικών Σπουδών

**Aikaterini Theodoratou**

Theatrolgist – PhD Candidate  
University of the Peloponnese  
Department of Theatre Studies

theokat2@hotmail.com





## Abstract

The notion of “Otherness” in nowadays actuality tends to be associated with the semantic field of ethnical/cultural/racial/sexual diversity and the moral necessity of tolerance towards it. However, it also carries a philosophical-existential dimension referring to the “Other” as the supplement of the Self, and the means by which Ego recognizes and fulfils itself.

My approach to the work of Vassilis Katsikonouris aspires to combine these two perspectives, studying the way in which he introduces the motif of mental illness and/or deviant personality in certain plays: In “Milk”, “Absolutely Undignified” and “She took her Life in her Hands...” as a clinical case and in “The Missing” and “The Harley Jacket” through weird, “maladjusted” personae with a *sui generis* conduct. The common trait of all these characters is the existential quality of their deviation. Their “illness” does not exist a priori, as a handicap that has to be tolerated and handled, it is not a “constant” to study in social terms; on the contrary, it is a dynamic force originating and spreading precisely from the relationship with the Others or its absence. That is to say, their “otherness” consists in and comes from the missing “Other”: a loving relationship, a warm, selfless friendship, a fatherland or even a mother tongue. In this way, mental illness enters a vicious circle of causality, where the deviant behaviour results at the same time *in* and *from* social and relational marginalization.

**Λέξεις-κλειδιά:** τρέλα, οι άλλο, μνήμη, αλήθεια

**Keywords:** madness, the others, memory, truth

***Η ψυχική ασθένεια στο έργο του Βασίλη Κατσικονούρη:  
Κοινωνική απόκλιση ή οντολογική ετερότητα;***

Ο σπινθήρας της τρέλας, η διονυσιακή έκσταση, το στοιχείο της τελετουργίας και της θρησκευτικής λατρείας αποτελούν γενεσιουργά συστατικά του θεάτρου, ζωντανά και αφ' ότου ο διθύραμβος μετεξελίχθηκε σε οργανωμένη θεατρική παράσταση. Προεκτείνοντας αυτή τη σκέψη, ίσως και κάθε μορφή δημιουργίας περιλαμβάνει από τη φύση της μια έκρηξη εξόδου από τον έλλογο εαυτό, ανεξάρτητα από το ότι η αρχιτεκτονική συνάρθρωση του έργου τέχνης υπακούει στους νόμους της λογικής. «Αν κι αυτό είναι τρέλα, έχει τη μέθοδό της»<sup>1</sup> λέει ο Πολώνιος στον σαιζπηρικό *Άμλετ*, παραπέμποντας άθελά του και στην οργανωμένη «τρέλα» της δημιουργίας, αλλά και στην ατελείωτη, συναρπαστική στρατιά των σαλών προσώπων στο παγκόσμιο θέατρο. Πράγματι, η δραματουργία, από πολύ παλιά, ενέκυψε με ενδιαφέρον στα διαταραγμένα πρόσωπα, εντάσσοντάς τα συχνότατα στα *dramatis personae*. Από τον τραγικό σοφόκλειο Αίαντα και τους σοφούς «τρελούς» του Σαίξπηρ ως τις κατακερματισμένες μορφές της Σάρα Κέιν, η διπολικότητα της τρέλας, τόσο συμφυής με το δυσπόστατο της θεατρικής περσόνας, μαγνήτιζε πάντα τους δραματουργούς.

Από την άλλη μεριά, η θέαση καθεαυτής της ψυχικής νόσου έχει μεταβληθεί στην πορεία των χρόνων, αλλάζοντας διαρκώς οπτική γωνία και προοπτικές. Από τον *Ηρακλή Μαινόμενο*, τυφλωμένο από άμोक που του είχε προκαλέσει η θεά Ήρα, ή τους ψυχασθενείς του Μεσαίωνα, που αντιμετωπιζόνταν ως δαιμονισμένοι και καίγονταν στην πυρά, ως τον 19<sup>ο</sup> αιώνα όπου πρακτικά γεννήθηκε η ψυχιατρική ως αυτόνομη επιστημονική ειδικότητα, πραγματοποιήθηκε μία τεκτονική μετατόπιση του κέντρου βάρους, από το μετα-φυσικό στο φυσικό. Σε ό,τι αφορά την κοινωνιολογική διάσταση της ψυχικής νόσου, η πλατωνική αντίληψη ότι ο ψυχικά ασθενής πρέπει να απομονώνεται από την Πόλη και το δημόσιο βίο, όπως διατυπώνεται στην «Πολιτεία»,<sup>2</sup> παραμένει πρακτικά σε ισχύ, σχεδόν ως τις μέρες μας. Μόλις, στο δεύτερο μισό του 20ού αιώνα, άρχισε να συζητείται σοβαρά το ενδεχόμενο του να βγουν «οι τρελοί από τη σοφίτα», και να μελετώνται οι δυνατότητες και τα όρια συνύπαρξής τους με την Κοινότητα. Πέρα από την εμβληματική «Ιστορία της Τρέλας» του Μισέλ Φουκώ, που φώτισε αποκαλυπτικά την κοινή πρόσληψη της ψυχικής ασθένειας μέσα στους αιώνες, θα αναφέρω ενδεικτικά και την εξαιρετική, γραμμένη το 1969, μελέτη του Καναδού κοινωνιολόγου Erving Goffman *The Insanity of Place* (στα ελληνικά αποδόθηκε από τη Δήμητρα Μακρυνιώτη ως *Η παραφροσύνη κατ' οίκον*). Ο Goffman τόλμησε να τοποθετήσει τον ασθενή «εν Δήμω»,<sup>3</sup> ερμηνεύοντας με κοινωνιολογικούς

<sup>1</sup> Shakespeare (1992) 43 <https://www.w3.org/People/maxf/XSLideMaker/hamlet.pdf> [15-04-2017] Hamlet, Πράξη II, Σκηνή 2 «Though this be madness, yet there is method in 't.» Πηγή: ASCII text placed in the public domain by Moby Lexical Tools, 1992

<sup>2</sup> Πλάτων (2011) 102 *Πολιτεία*, Βιβλίο 3, 407e

<sup>3</sup> Goffman (1969) 357: «...there has been some pressure to keep the potential patient in

όρους τον αρχέγονο φόβο που γεννά στην Κοινότητα η ψυχική νόσος, μελετώντας τις κοινωνικές αναταράξεις και την «οργανωτική ρήξη» που προκαλεί ο ασθενής, ο οποίος παραβιάζει αυτό που έχει με κοινή αποδοχή οριστεί ως «νόρμα», και διερευνώντας τα ασαφή όρια μεταξύ θεραπείας και κανονιστικής συμμόρφωσης.

Η εισήγησή μου θα εστιάσει στο Βασίλη Κατσικονούρη, θεατρικό συγγραφέα της νεότερης γενιάς, ο οποίος σε αρκετά έργα του έχει εισαγάγει τη φιγούρα του ψυχικά διαταραγμένου, σε ένα πλήθος τόσο περιπτώσεων όσο και εκφάνσεων. Αξιοσημείωτο είναι ότι, σε όλες τις περιπτώσεις, τα πρόσωπα αυτά βρίσκονται στο επίκεντρο της πλοκής, είναι λειτουργικά και όχι διακοσμητικά παρόντα ως γραφικές φιγούρες, με άλλα λόγια η απόκλισή τους αποτελεί ουσιαστικά το θέμα του έργου και κατ' αναλογία με τα προαναφερθέντα, δρουν τόσο «εν Οίκω» όσο και «εν Δήμω».

Ξεκινώντας από τα πιο πρώιμα έργα του, ξεχωρίζουμε το πρωτόλειο «*Λεπτή Γραμμή*» και το βραβευμένο «*Εντελώς αναξιοπρεπές*». Και τα δύο κινούνται στο χώρο του μη ρεαλιστικού, εκθέτοντας δυστοπίες. Η *Λεπτή Γραμμή* εκτυλίσσεται σε ένα φουτουριστικό τοπίο καταστροφής, όπου ο «αθώος» Βίκτωρ, άλλοτε τρόφιμος ψυχιατρείου και ένα από τα ελάχιστα εναπομείναντα «πρόσωπα» σε ένα καθημαγμένο κόσμο από χρεωκοπημένες μαριονέτες που κάποτε ήταν άνθρωποι, απειλείται να δοθεί βορά σε μία καφκική μηχανή παραγωγής εικόνων. Ο ίδιος το αγνοεί και βαδίζει ανυποψίαστος προς τη μοίρα του, σαν παιδί, μαζί και σαν βιβλικός «αμνός επί σφαγή». Η αγάπη μιας Μαρίας τον διασώζει ως έσχατο άνθρωπο σε ένα ιονεσικό σύμπαν παραλόγου.

Το *Εντελώς αναξιοπρεπές* διαδραματίζεται σε μία ψυχιατρική κλινική, όπου ο Δόκτωρ Άρμονυ (προφανής η σημειολογία του ονόματος, όπως και στο προαναφερθέν έργο) εφαρμόζει μία πρωτοποριακή μέθοδο «επανεφεύρεσης της ζωής» σε ομάδα ασθενών που βιώνουν ισχυρό μετατραυματικό σοκ. Το τραύμα κοινό σε όλους και η θεραπευτική προσέγγιση συμπεριλαμβάνει την εθελούσια «απώλεια μνήμης». Η θεραπεία, ωστόσο, υπονομεύεται από μία φιλέρευνη δημοσιογράφο και έναν ασθενή που επιμένει να «θυμάται»...

Στο μεταγενέστερο *Γάλα*, μια οικογένεια –μητέρα και δύο γιοι-παλιννοστούντων από την Τιφλίδα προσπαθεί να ενσωματωθεί σε μία «πατρίδα» ξένη και άξενη. Ο μεγάλος γιος δείχνει να τα καταφέρνει, ο μικρότερος, ψυχικά διαταραγμένος Λευτέρης παραμένει εμμονικά περιχαρακωμένος σε αυτό που άφησε πίσω, να μετεωρίζεται ανάμεσα σε ένα απειλητικό αύριο, ένα ανύπαρκτο σήμερα και ένα ανακουφιστικό, «αγχολυτικό» χτες. Με το θάνατο της μητέρας και τον επικείμενο γάμο του μεγάλου αδελφού με Ελληνίδα, ο εγκλεισμός του σε κλινική μοιάζει μονόδρομος...

Στον μονόλογο «*Το μπουφάν της Χάρλεϊν*», μια γυναίκα μιλάει

---

the community as long as possible and to return the hospitalized patient to the community as quickly as possible». (...Είναι πλέον επείγουσα η ανάγκη να παραμείνει ο ασθενής εντός της κοινότητας όσο το δυνατόν περισσότερο και αντίστοιχα να επιστρέψει ο νοσηλευόμενος ασθενής στην κοινότητα το συντομότερο δυνατόν)

ακατάσχετα, σχεδόν παραληρηματικά, απευθυνόμενη στον εύζωνο που φρουρεί το μνημείο του «Άγνωστου Στρατιώτη». Σύμφωνα με την αρχική σύμβαση, είναι ο γιος της, στην πορεία σταδιακά αποκαλύπτεται ότι δεν είναι...

Στο «*Αγνοούμενοι – Μια ενδιαφέρουσα ζωή*», έργο για τρία πρόσωπα, τον τακτοποιημένο, φαινομενικά «εντελή» βίο ενός μοντέρνου ζευγαριού έρχεται να ταράξει η Κύπρια αδελφή της γυναίκας, πρόσωπο οντολογικά συγγενές με τους πατερικούς «διά Χριστόν σαλούς». Παθολογικά προσηλωμένη στον αγνοούμενο από την τουρκική εισβολή μεγάλο τους αδελφό, έχει τάξει τη ζωή της στην ανεύρεσή του. Μέσα στην «ενδιαφέρουσα», υπερδραστική καθημερινότητα του ζευγαριού, το δωρικό, «ασάλευτο» πρόσωπο της αδελφής φαντάζει ξένο και απόκοσμο, ωστόσο είναι αυτό που θα πυροδοτήσει την κατάρρευση του ιλουστρασιόν περιβλήματος μιας εν τέλει «αδιάφορης» ζωής.

Τέλος στο πιραντελικό «*Πήρε τη ζωή της στα χέρια της...*» η αιθεροβάμων Φωτεινή, τραυματισμένη ψυχικά από ένα διαλυμένο γάμο και γενικότερα από μία ανεπίδοτη ζωή, βλέπει ανά τακτά διαστήματα ψυχοθεραπευτή, με τον οποίο είναι κρυφά ερωτευμένη. Η ίδια αρκείται σε αυτό που νιώθει, εφησυχάζοντας στη ζωτική ψευδαίσθηση ότι μπορεί και ο γιατρός να είναι ερωτευμένος μαζί της, αλλά η επαγγελματική δεοντολογία τον εμποδίζει να της το εξομολογηθεί. Ωστόσο, τα άλλα τρία πρόσωπα του έργου, ο ψυχοθεραπευτής, η εξαδέλφη της και ο συγγραφέας σύζυγος της τελευταίας, εκμεταλλεύονται προς ίδιον όφελος την ανώδυνη αυταπάτη της Φωτεινής, με πρόσχημα-άλλοθι το δικό της καλό, αλλά με αποτέλεσμα την ψυχική της εξόντωση.

Ο τρόπος που χειρίζεται ο Κατσικονούρης την απόκλιση αυτών των «λοζών» προσώπων διαφοροποιείται ανά περίπτωση, ωστόσο είναι προφανής ένας κοινός άξονας: Η «τρέλα» καθενός από αυτούς είναι ένας διαφορετικός δρόμος για να προσεγγίσουν την πραγματικότητα και να πραγματώσουν τη δική τους αλήθεια. Και οι αποκλίνουσες αυτές προσεγγίσεις προσδιορίζονται από την κανονιστική λογική των άλλων πάντα ως τρέλα. «\_Το να ορίσεις την αληθινή τρέλα τι άλλο σημαίνει παρά ότι είσαι ο ίδιος τρελός;» αναρωτιέται ο Σαίξπηρ, πάλι στον *Άμλετ*, πάλι διά στόματος Πολώνιου,<sup>4</sup> ο οποίος εκπροσωπεί τον κοινό νου του μέσου ανθρώπου. Αποκαλυπτική ρήση, όσον αφορά το πώς αντιλαμβάνεται ο απλός, «κανονικός» άνθρωπος την τρέλα: Ως αυτό που **δεν ορίζεται**, που δεν μπορεί να γίνει αντιληπτό από το κοινό μέτρο. Κάπως έτσι, εμφανίζει σχεδόν όλα τα αποκλίνοντα πρόσωπά του ο Κατσικονούρης, και πάντα σε συνάρτηση με έναν περίγυρο που προσπαθεί να τα «συμμορφώσει».

ΒΙΚΤΩΡ (Λεπτή Γραμμή): *Μα γι' αυτό μ' έκλεισαν στο τρελάδικο: Γιατί νόμιζα*

<sup>4</sup> Shakespeare (1992) 43 *Hamlet* <https://www.w3.org/People/maxf/XSLideMaker/hamlet.pdf> [15/4/2017] Πράξη II, Σκηνή 2 «Mad call I it; for, to define true madness, What is't but to be nothing else but mad?»

*πως όλα γύρω μου ήταν ψεύτικα...*<sup>5</sup>

ARMONY (**Εντελώς αναξιοπρεπής**): *Μερικοί άνθρωποι άθελά τους έφτασαν στο Τέρμα. Γνώρισαν αυτό που ψάχνετε να γνωρίσετε κι εσείς... την Τελική Αλήθεια και δεν μπόρεσαν να το αντέξουν...*<sup>6</sup>

ΡΗΝΑ: (**ΓΑΛΛΑ** -για τον Δευτέρη) ...*Μην ανησυχείτε, δεν είναι πια επικίνδυνος για τους άλλους, για κανέναν. Οι «άλλοι» ήταν οι επικίνδυνοι τελικά...*<sup>7</sup>

ΓΥΝΑΙΚΑ (**Μπουφάν της Χάρλεϊ**) ...*Μια φορά πήγα να το πω αυτό στον πατέρα σου, να αυτό με τον Τζέιμς Ντιν [την παραίτηση] και ξέρεις τι γυρίζει και μου λέει; «Σιγά μην ήτανε κι ο Μπάρκουλγερ»...*<sup>8</sup>

ΠΕΤΡΟΣ: (**Αγνοούμενοι**) *Συγκινητικό που γυρεύει ακόμα το χαμένο σας αδερφάκι, αλλά στο βάθος αυτή η ιστορία της χρησιμεύει και σα μια πατερίτσα. Ναι, ένα ψυχολογικό δεκανίκι...*<sup>9</sup>

ΚΑΡΟΛΟΣ (ψυχοθεραπευτής): (**Πήρε τη ζωή της στα χέρια της**) *Κι αν πληρωθεί τώρα που διακόψαμε θα είναι κάτι άσχημο τελικά; Δεν μπορεί να βγει κάτι απ' αυτό; Ναι, να βγει η ίδια έξω από το καβούκι της, να ζει στ' αλήθεια επιτέλους, ό,τι κι αν σημαίνει αυτό [...] Να... πάρει επιτέλους τη ζωή της στα χέρια της!*<sup>10</sup>

Στις περισσότερες περιπτώσεις, με πιο προφανείς τη Φωτεινή στο *Πήρε τη ζωή της στα χέρια της* και το Βίκτωρα στη *Λεπτή Γραμμή*, τα πρόσωπα αυτά γίνονται αντικείμενο εκμετάλλευσης από τον περίγυρό τους. Στην εξπρεσιονιστική *Λεπτή Γραμμή*, η απρόσωπη «Εταιρεία» θέλει το «Σώμα» του αθώου Βίκτωρα για την εξυπηρέτηση πολιτικών σκοπιμοτήτων, στο *Πήρε τη ζωή της*... και τα τρία λοιπά πρόσωπα θέλουν, το καθένα για δικούς του λόγους να «αξιοποιήσουν» την αθώα φαντασιοπληξία της Φωτεινής: Ο ψυχίατρος για τη διδακτορική του διατριβή, ο συγγραφέας ως υλικό για το θεατρικό του έργο και η εξαδέλφη υποκόπτοντας στις πιέσεις του συζύγου-συγγραφέα, προκειμένου να τονώσει την τελματωμένη σχέση τους. Αξιοσημείωτη είναι εδώ η ειρωνική αυτοαναφορικότητα του Κατσικονούρη στο πρόσωπο του συγγραφέα και ο τσεχοφικός αυτοσαρκασμός με τον οποίο διακωμωδεί το -μισότρελο(-) συγγραφέα που, αλα Τριγκόριν στον *Γλάρο*, περιφέρεται με ένα μπλοκάκι προς άγραν ιδεών.<sup>11</sup> Αξιοσημείωτος

<sup>5</sup> Κατσικονούρης (1996) 49.

<sup>6</sup> Κατσικονούρης (2003) 23.

<sup>7</sup> Κατσικονούρης (2006) 101.

<sup>8</sup> Κατσικονούρης (2015) 23.

<sup>9</sup> Κατσικονούρης (2008) 22.

<sup>10</sup> Κατσικονούρης (2012) 99-100.

<sup>11</sup> Τσέχοφ (2003) 42 «ΤΡΙΓΚΟΡΙΝ: ...Αρπάζω κάθε λέξη, κάθε φράση που λέτε εσείς κι εγώ, και γρήγορα τις κλειδώνω στο λογοτεχνικό κελάρι μου, μην τύχει και μου χρειαστούν κάποτε...».

είναι, αντίστοιχα, ο τρόπος που αποδομεί τη φιγούρα του ψυχιάτρου: ένα ιδεοληπτικό ον με ολότελα «γραμμική» σκέψη και ιδιοσυγκρασία, για τον οποίο τα ανθρώπινα συναισθήματα εκπίπτουν σε ψυχιατρικούς όρους (μεταβίβαση<sup>12</sup> – αντιμεταβίβαση<sup>13</sup> – συμβολοποίηση<sup>14</sup>) ενώ οι ίδιοι οι άνθρωποι σε υλικό προς μελέτη. Είναι χαρακτηριστικό σε αυτό το έργο ότι η τυπικά «διαταραγμένη» Φωτεινή μοιάζει τελικά η μόνη ισορροπημένη εν μέσω ενός κόσμου απογυμνωμένου από αρχές, καταναλωτικού και χρηστικού, όπου όλοι κατατρύχονται από εγωτικές εμμονές και περιστρέφονται γύρω από το ατομικό, μικρονοϊκό τους σύμπαν.

Με τον ίδιο γοητευτικά διφορούμενο τρόπο εισάγεται, ενώ ταυτόχρονα υπονομεύεται, η συνθήκη της τρέλας σε όλα τα προαναφερθέντα έργα. Στο *Γάλα*, ο στα πρόθυρα σχιζοφρένειας, Λευτέρης, είναι ο μόνος – όπως υποδηλώνει το όνομά του – ελεύθερος, γιατί αρνείται συνειδητά έναν κόσμο που του είναι ξένος και στον οποίο ο ίδιος είναι «Ξένος», έχοντας συστήσει ένα δικό του, από θραύσματα της δικής του αλήθειας: λαϊκά τραγούδια, μητρική αγάπη και μνήμη μιας παιδικής χαμένης πατρίδας · ο κόσμος αυτός καταρρέει μόνο, όταν εισβάλλουν σε αυτόν βάνουσα οι «λογικοί»: η κοινωνική λειτουργός, η αστή αρραβωνιαστικά του αδελφού του, ο «φίλος» που τον εκπορνεύει. Στους *Αγνοούμενους*, η «σαλή» Δέσποινα αντιπαραθέτει ένα κόσμο χρέους και συμπαγούς προσωπικής ηθικής, σε ένα, δήθεν χειραφετημένο, κόσμο ατομικής ελευθερίας και ωφελμιστικού ευδαιμονισμού. Ενώ ξεδιπλώνεται η αντιπαράθεση και σταδιακά μεταλλάσσεται σε σύγκρουση, διαφαίνονται και οι εμμονές των άλλων, τα ψέματα πάνω στα οποία στήριζαν την πλαστή τους ευδαιμονία, όλα αυτά που συνειδητά «ξέχασαν» για να μπορέσουν να προχωρήσουν. Και οι δύο ζωές, και της Δέσποινας και του ζευγαριού Πέτρου και Μίνας είχαν ένα στόχο: της μεν, την ανεύρεση – δικαίωση του αγνοούμενου αδελφού, των δε, την ατομική ευτυχία, και τα δύο μέρη πασχίζουν το ίδιο εμμονικά γι' αυτό. – *Γαμώ το στανιό μου, σκίζομαι γι' αυτό το πράγμα. Κι όταν λέω να περνάμε καλά, εννώ ουσιαστικά καλά*, λέει ο Πέτρος.<sup>15</sup> Στο φινάλε αποδεικνύεται ότι ο φαινομενικά πιο ανθρώπινος και «απλός» στόχος της ευτυχίας είναι τελικά ο πλέον ανέφικτος, γιατί στηρίζεται πάνω σε σαθρά θεμέλια. Και η αστική «ισορροπία», σε αντιπαράβολή με την ψυχοπαθητική, «γεροντοκοριστική» εμμονή της Κύπριας αδελφής, αποκαλύπτεται ως ψευδεπίγραφη και βαθιά διαταραγμένη.

<sup>12</sup> Racker (2007) 95. Θεμελιώδης διεργασία στην ψυχανάλυση και την ψυχαναλυτική ψυχοθεραπεία, στην οποία ο αναλυόμενος ταυτίζει το θεραπευτή με ένα γονέα ή άλλο πρόσωπο. Η μεταβίβαση μπορεί να είναι αρνητική (εχθρότητα-ανταγωνισμός) ή θετική (αγάπη-έρωτας).

<sup>13</sup> Racker (2007) 123. Ο ιδιαίτερος ψυχολογικός τρόπος με τον οποίο αποκρίνεται ο ψυχαναλυτής στην παρουσία και στα λεγόμενα του αναλυόμενου του.

<sup>14</sup> Μπόμπος, Φ: «Διαδικασία συμβολοποίησης κατά την ψυχαναλυτική εργασία» [http://www.psychosomatic-society.gr/diadiikasiasymvolopoiisis\\_fb.pdf](http://www.psychosomatic-society.gr/diadiikasiasymvolopoiisis_fb.pdf) [20/4/2017] Η διαδικασία κωδικοποίησης του απόντος ερεθίσματος (π.χ. ενός παλιού τραύματος) σε λεκτικό επίπεδο, προκειμένου να ακολουθήσει η από-κωδικοποίηση – ερμηνεία του.

<sup>15</sup> Κατσικονούρης (2008) 52.



### Αλήθεια και ψέμα

Αναφέρθηκε, ήδη, ότι η τρέλα των περισσότερων προσώπων στο θέατρο του Β. Κατσίκονούρη συνίσταται στο «λοζό» τρόπο με τον οποίο προσεγγίζουν την αντικειμενική πραγματικότητα και στη *sui generis* πορεία που διαγράφουν για να αληθεύσουν ως πρόσωπα. Ωστόσο, η πλάστιγγα της «αλήθειας» δεν γέρνει πάντα προς την πλευρά των προσώπων που αποκλίνουν. Σε κάποια από τα υπό μελέτη έργα, τίθεται από τα πρόσωπα αυτά ως πρόταγμα το ζωτικό ψεύδος, όχι απλώς ως ένα υποσυνείδητο *modus vivendi*, αλλά με πλήρη επίγνωση και επιλογή. Το *Εντελώς αναξιοπρεπές* και το *Πήρε τη ζωή της στα χέρια της*, τα δύο κατ' εξοχήν πιραντελικά έργα του συγγραφέα, πραγματεύονται με ανάλογο τρόπο αυτή την ιδέα, χρησιμοποιώντας την «απόκλιση» των προσώπων ως όχημα για να θέσουν το δίλημμα ανάμεσα σε ένα ανακουφιστικό, αναλγητικό ψεύδος και σε μια αβάσταχτα επώδυνη αλήθεια. Στη ρίζα αυτού του οικείου, αρχετυπικού διλήμματος εδράζεται και το αντίστοιχα αρχετυπικό, φιλοσοφικό διακύβευμα της αλήθειας αυτής καθεαυτής: Υπάρχει η μία και μόνη, καθαρή, αντικειμενική αλήθεια, και αν ναι, υφίσταται έξω από τα υποκείμενα; Στο *Πήρε τη ζωή της στα χέρια της* η Φωτεινή προσχωρεί εθελούσια στην ψευδαισθήση, γιατί η αλήθεια των άλλων δεν την καλύπτει. Στο τέλος, το προστατευτικό κουκούλι που η ίδια είχε τυλίξει γύρω της διαρρηγνύεται, καθώς βλέπει τη ζωτική της πλάνη να διαλύεται... επί σκηνής, αποτυπωμένη στο έργο του συγγραφέα Ανδρέα. Στο *Εντελώς αναξιοπρεπές*, οι όροι του ψεύδους αντιστρέφονται, καθώς είναι τώρα ο ψυχίατρος που υφαίνει το κουκούλι γύρω από τους ασθενείς του, για να τους προστατεύσει από την τρομακτική κοινή ανάμνηση που τους στοιχειώνει, αυτός που επανα-συναρμολογεί τα διαθλασμένα τους πρόσωπα μέσα από ένα «θεατρικό» παιχνίδι ρόλων, παραλείποντας ΑΥΤΗ την ψηφίδα του παζλ. Η δημοσιογράφος – ζηλωτής της αλήθειας θα ακυρώσει τη σύμβαση, προκαλώντας όμως ολική κατάρρευση και χάος.

Στο *Μπουφάν της Χάρλεϊ*, η «σαλή» γυναίκα που μονολογεί μπροστά στο φυλάκιο του Άγνωστου Στρατιώτη –κατ' επανάληψη, όπως αφήνεται να εννοηθεί– στήνει κάθε φορά ένα θεατρικό μονόλογο «εν θεάτρω», με τον εκάστοτε εύζωνο –φρουρό στο βουβό ρόλο του χαμένου της γιου, συνθέτοντας ένα ακόμα ζωτικό ψεύδος: ότι ο γιος της δεν έχει σκοτωθεί, ότι υπηρετεί τη στρατιωτική του θητεία, ότι η απουσία του είναι μόνο προσωρινή.

Είναι ενδιαφέρον ότι, στα έργα αυτά που είναι εντονότερη η παρουσία της συνθήκης του «ζωτικού ψεύδους», υφίσταται και η μεταθεατρική συνθήκη της εν θεάτρω «παράστασης»: ο Κατσίκονούρης παίζει με το θεατρικό «ψέμα» και το διαπλέκει αριστοτεχνικά με την έννοια της τρέλας, του προσώπου και του προσωπίου. Παραφράζοντας τον Αρτώ, εδώ έχουμε, πέρα από το «θέατρο και το είδωλό του»,<sup>16</sup> το πρόσωπο και το είδωλό του, ενώ παράλληλα υπονομεύεται με πιραντελική δεξιοτεχνία η αυταπάτη της μίας και

<sup>16</sup> Artaud, Ant. (1938).

μόνης αδιαμφισβήτητης αλήθειας, προκρίνοντας αιρετικά ένα «ολόκληρο» λυτρωτικό φέμα, απέναντι σε μία έτσι κι αλλιώς «μισή», χρησιμοθηρική αλήθεια. «...*Να ξέρεις κι εσύ και οι συνάδελφοί σου ότι δεν είμαι και καμιά ντιπ... Απλώς να, καμιά φορά όταν περνάω από δω και σας βλέπω [...] μου ῥχεται και μένα κάπως σαν να ῥαι ο γιος μου ένας από σας...*» λέει η γυναίκα του *Μπουφάν*, εν πλήρει επιγνώσει, προς το τέλος του μονολόγου...<sup>17</sup> Ενώ, κοντά στο φινάλε και του *Εντελώς αναξιοπρεπές* και του *Πήρε τη ζωή της στα χέρια της*, η δημοσιογράφος και η Φωτεινή προφέρουν σχεδόν αυτολεξεί τα ίδια λόγια: «...*Η τελευταία αλήθεια που μας επιτρέπεται να γνωρίζουμε είναι το Έλεος*».<sup>18</sup>

### *Μνήμη και α-μνησία*

Το μοτίβο της μνήμης επαναλαμβάνεται σταθερά σε καθένα από αυτά τα έξι έργα και σχετίζεται, άμεσα ή έμμεσα, με την «απόκλιση» των προσώπων. Για κάποια από αυτά, είναι ο μόνος τρόπος για να υπάρξουν, η μόνη κατάφαση ζωής μέσα σε έναν κόσμο που τους αρνείται. Ο Λευτέρης, στο *Γάλα*, στέλνει την παιδική του φωτογραφία στο κορίτσι με το οποίο θέλει να γνωριστεί, όχι λόγω αφέλειας, αλλά επειδή η παιδική του μνήμη είναι γι' αυτόν η μόνη αλήθεια, ενώ οι λιγοστές στιγμές που ζει πραγματικά είναι εκείνες που θυμάται... Η Δέσποινα των *Αγνοούμενων* ζει προσκολλημένη στη θολή ανάμνηση ενός χαμένου αδελφού και νοηματοδοτεί το βίο της με το ηθικό καθήκον να τον βρει, ζωντανό ή έστω νεκρό... Ο Βίκτωρ της *Λεπτής Γραμμής*, σε μία πλαστικοποιημένη, οργουελική επίφαση κοινωνίας, είναι ο μόνος που θυμάται την αλήθεια ενός φιλιού, ο μόνος που περιμένει έναν «αληθινό» Αη-Βασίλη, ο μόνος θύλακος μνήμης σε ένα ομογενοποιημένο περιβάλλον δύο διαστάσεων.

Από την άλλη πλευρά, η γυναίκα του *Μπουφάν*, σε μια καθημερινότητα διαρκούς, αλγεινής υπόμνησης μιας αφόρητης απώλειας, επιτρέπει στον εαυτό της το παυσίλυπο της πρόσκαιρης, φαινομενικά α-νοϊκής αμνησίας, όπου το κοσμογονικό συμβάν δεν έχει συντελεστεί, και εκείνη αναβιώνει τελετουργικά τη νιότη της σε μια ασπρόμαυρη, φλουταρισμένη σεκάνς από μυρωδιές, χρώματα και οράματα. Οι ασθενείς του Δρα Άρμονυ, στο *Εντελώς αναξιοπρεπές*, προσχωρούν πρόθυμα σε αυτό το είδος αναληθικής λοβοτομής που τους υποβάλλει ο ψυχίατρος, αδυνατώντας να ενσωματώσουν στη ζωή τους το «Τραύμα». Η αναμόχλευση της μνήμης, εδώ, θα είναι συντριπτική για όλους. Τέλος, η Φωτεινή του *Πήρε τη ζωή της στα χέρια της*, που, με τα δικά της λόγια, «...*[έχει] στη διάθεσή της δύο αλήθειες, πάντα δύο...*»,<sup>19</sup> διχασμένη ανάμεσα σε αυτό που ονειρεύεται και σε αυτό που ξέρει ότι συνέβη, επιλέγει

<sup>17</sup> Κατσικονούρης (2012) 28.

<sup>18</sup> Κατσικονούρης (2003) 161 · Κατσικονούρης (2012) 127. Πρόκειται για την ακροτελευτία φράση (αυτούσια) του έργου *Εντελώς αναξιοπρεπές!*... Στο *Πήρε τη ζωή της στα χέρια της* η Φωτεινή λέει: «...*Δε ζητούσα να καταλάβω ποτέ, τίποτα και καμιάν αλήθεια. Τότε μόνο για λίγο οίκτο παρακαλάει ο καθένας...*»

<sup>19</sup> Κατσικονούρης (2012) 23.



να θυμάται αυτό που ονειρεύτηκε, γιατί, πάλι με τα δικά της λόγια, «...ένα όνειρο, ακόμα κι αν δεν πραγματοποιείται ποτέ, δεν είναι φέμα. [...] Κι αυτό σε κάνει λίγο να θυμάσαι πώς είναι να ζεις».<sup>20</sup>

Αν ο λόγος των σαιξπηρικών τρελών λειτουργούσε λίγο σαν ένα είδος αριστοφανικής παράβασης, όπου ο συγγραφέας καθιστούσε έμμεσα εμφανή την παρουσία του μέσα από ένα μανιφέστο του ανείπωτου, εκφράζοντας διά στόματός τους αλήθειες που η συχνά μικρονοϊκή «κοινή λογική» δε θα μπορούσε να αρθρώσει ούτε να αντέξει, ο Κατσικονούρης στήνει προκλητικά τις αποκλίνουσες περσόνες του στο μέσο της πλοκής. Μέσα από αυτές τις οριακές προσωπικότητες, αναρωτιέται μαζί μας ακριβώς για τα όρια: ανάμεσα στην αλήθεια και το φέμα, τη μνήμη και τη λήθη, το πρόσωπο και το προσωπίο, το θέατρο και τη ζωή εν τέλει... Και πάντα, μα πάντα, ελλοχεύει το αιώνιο αναπάντητο ερώτημα, του πόση οδύνη επιφυλάσσει η ζωή στους «τρελούς» που επιμένουν να τη ζουν αληθινά.

### Βιβλιογραφία

- Κατσικονούρης, Β. (1996): *Λεπτή γραμμή*, Αθήνα.
- Κατσικονούρης, Β. (2003): *Εντελώς αναξιοπρεπές!...*, Αθήνα.
- Κατσικονούρης, Β. (2006): *Το γάλα*, Αθήνα.
- Κατσικονούρης, Β. (2008): *Οι αγνοούμενοι (Μια ενδιαφέρουσα ζωή)*, Αθήνα.
- Κατσικονούρης, Β. (2012): *Πήρε τη ζωή της στα χέρια της*, Αθήνα.
- Κατσικονούρης, Β. (2015): *μονόλογοι*, Αθήνα.
- Σαίξπηρ, Ο. (2007): *Άμλετ* (μετ. Ερ. Μπελιές), Αθήνα
- Τσέχωφ, Ά. (2003): *Ο Γλάρος* (μετ. Ερ. Μπελιές), Αθήνα
- Φουκώ, Μ. (2004): *Η ιστορία της τρέλας* (μετ. Φρ. Αμπατζοπούλου), Αθήνα.
- Ράκερ, Χ. (2007): *Μεταβίβαση και αντιμεταβίβαση* (μετ. Κ. Ζέρβας), Αθήνα.
- Ζήση, Α. (2013): *Κοινωνία, κοινότητα και ψυχική υγεία*, Αθήνα
- Ehrenberg, A. (2013): *Η κούραση να είσαι ο εαυτός σου: Κατάθλιψη και κοινωνία* (μετ. Β. Δημουλά), Αθήνα.

<sup>20</sup> Κατσικονούρης (2012) 123.

Goffman, E. (2012): *Η παραφροσύνη κατ' οίκον: Ψυχική ασθένεια, κοινωνική θέση και οικογένεια* (μετ. Δήμ. Μακρυγιώτη), Αθήνα.

### Ηλεκτρονικές πηγές

Shakespeare, W.: «The Tragedy of *Hamlet*, Prince of Denmark» <https://www.w3.org/People/maxf/XSLideMaker/hamlet.pdf> [15-04-2017].

Κυπριωτάκης, Ν.: «Ένα σύννεφο που βρέχει λέξεις: γλωσσολογική ανάγνωση της διαδικασίας συμβολοποίησης» <http://focusing.gr/wordpress/?p=106> [15-03-2017].

Μπόμπος, Φ.: «Διαδικασία συμβολοποίησης κατά την ψυχαναλυτική εργασία» [http://www.psychosomatic-society.gr/diadikasiasymvoloroiisis\\_fb.pdf](http://www.psychosomatic-society.gr/diadikasiasymvoloroiisis_fb.pdf) [20-04-2017].