

**Ο ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗΣ
ΣΤΗ ΝΕΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΣΚΗΝΗ**

Διδακτορική διατριβή

**Μαρία Μαυρογένη
Πανεπιστήμιο Κρήτης
Τμήμα Φιλολογίας
Ρέθυμνο 2006**

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

Πρόλογος..... vi-ix

ΜΕΡΟΣ Α: Η ΠΟΡΕΙΑ

ΠΡΩΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ Η ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΚΗ ΕΝΤΑΞΗ ΤΟΥ ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗ ΣΤΟ ΓΕΝΙΚΟΤΕΡΟ ΣΧΗΜΑ ΤΗΣ ΕΘΝΙΚΗΣ ΠΑΡΑΔΟΣΗΣ ΤΟΝ ΔΕΚΑΤΟ ΕΝΑΤΟ ΑΙΩΝΑ (σ. 1-54)

1. Προσεγγίζοντας την Αρχαία Κωμωδία μέσα από τα ευρωπαϊκά φίλτρα: ελληνικός Διαφωτισμός..... 1
2. Η αμηχανία της νεοκλασικής θεωρίας απέναντι στις «αντιαριστοτελικές» κωμωδίες του Αριστοφάνη 4
3. Η αναντιστοιχία των ευρωπαϊκών και των αρχαιοελληνικών προτύπων στους έλληνες κωμωδιογράφους 6
4. Οι αδιέξοδες προσπάθειες διασταύρωσης του αριστοφανικού και του μολιερικού προτύπου 15
 - α. *Κορακιστικά* 19
 - β. *Του Κουτρούλη ο γάμος*..... 21
 - γ. *Το Συνταγματικόν σχολείον* 23
 - δ. *Γυναικοκρατία*..... 25
5. Τα προβλήματα της μετάφρασης των έργων του Αριστοφάνη: αθυροστομία, επικαιρική και τοπική σάτιρα 27
 - α. Η λύση του αποκαθαμού: Ιωάννης Μ. Ραπτάρης και Αλέξανδρος Ρ. Ραγκαβής.. 28
 - β. Η λύση του εκσυγχρονισμού και της διασκευής: Μ. Χουρμούζης 34
6. Οι αμήχανες πρώτες προσπάθειες ερμηνείας των έργων στη σκηνή 38
 - α. *Πλούτος*..... 38
 - β. *Νεφέλες* 40
7. Η επιβίωση της προβληματικής του Διαφωτισμού στις τελευταίες δεκαετίες του δεκάτου ενάτου αιώνα 47
 - α. Ο Άγγελος Βλάχος μεταπηδά από τον Μολιέρο στον Λαμπίς, αλλά αρνείται να συμπεριλάβει τον Αριστοφάνη στην παράδοση της «εθνικής» κωμωδίας. 47
 - β. Ο Γ. Μιστριώτης αποφεύγει να συμπεριλάβει την κωμωδία στο πρόγραμμα αναβίωσης του αρχαίου θεάτρου..... 50
 - γ. Ο Λασσάνειος Διαγωνισμός ανακηρύσσει τον *Γάμο του Κουτρούλη* πρότυπο «εθνικής κωμωδίας» 53

ΔΕΥΤΕΡΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΟΙ ΝΕΟΤΕΡΕΣ ΕΥΡΩΠΑΪΚΕΣ ΤΑΣΕΙΣ ΚΑΙ Ο ΡΟΛΟΣ ΤΟΥΣ ΣΕ ΜΙΑ ΝΕΟΥ ΕΙΔΟΥΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗ (σ. 55-126)

1. Η ρομαντική σάτιρα του Βερανιζέρου και του Βύρωνα ως πρότυπο της ανατρεπτικής σάτιρας του Αλέξανδρου Σούτσου..... 55
2. Η δημοσιογραφική αξιοποίηση των ρομαντικών προτύπων στην ευθυμογραφία του Τύπου και η νομιμοποίηση των προσωπικών αιχμών 59

3. Η μετατροπή της ανατρεπτικής ρομαντικής σάτιρας σε νομιμόφρονα καυτηριασμό κάθε εκτροπής από τις κοινωνικές και τις ηθικές συμβάσεις: επιστροφή στη μολιερική υπεράσπιση των κατεστημένων αξιών μέσω της σάτιρας..... 64
4. Η ανάγνωση του Αριστοφάνη μέσα από τα φίλτρα της συντηρητικής σατιρικής δημοσιογραφίας..... 69
 - α. Οι *Νεφέλες* του Σουρή, ως πιστή αναβίωση αυθεντικού αριστοφανικού κειμένου... 74
 - β. Η *Χειραφέτησις* ως εκσυγχρονιστική δημιουργική ανάπλαση του πρωτοτύπου 79
5. Η καινούργιοφερμένη Επιθεώρηση ως σκηνικό είδος που αξιοποιεί τη δημοσιογραφική σάτιρα της επικαιρότητας και την επεισοδιακή (μη αριστοτελική) δομή του νεότερου δράματος..... 81
 - α. Ο επιθεωρησιογράφος Π. Δημητρακόπουλος παίρνει τη σκυτάλη από τον Γ. Σουρή 83
 - β. Η προβολή του Αριστοφάνη ως συμβατικού επιθεωρησιογράφου υπερασπιστή των παραδοσιακών αξιών 86
6. Οι «ακατάλληλες» ευρωπαϊκές κωμωδίες και η χαλάρωση των ηθών ως αίτημα των νεοαστικών στρωμάτων στην πορεία προς τον εξευρωπαϊσμό κι εκσυγχρονισμό 91
 - α. Η πρωτοκαθεδρία των «γυναικείων» κωμωδιών του Αριστοφάνη 97
 - β. Η βιομηχανία των «ακατάλληλων» αριστοφανικών παραστάσεων ως υγιής εθνική απάντηση στην ανηθικότητα των υπαινικτικών γαλλικών φαρσών 104
 - γ. Το βουλευβαρδιέριο πρότυπο της διασκευής του Ντοναί..... 114
7. Το στοιχείο της σεξουαλικής προκλητικότητας υποσκελίζει τη σάτιρα της επικαιρότητας στην επιθεωρησιακή και τη βουλευβαρδιέρική προσέγγιση του Αριστοφάνη. 118
 - α. Οι θίασοι των «πρώτων διδαξάντων» ανά την επαρχία..... 119
 - β. Οι «μεταμορφωτές» 122

ΤΡΙΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

Η ΑΞΙΟΠΟΙΗΣΗ ΤΗΣ ΕΥΡΩΠΑΪΚΗΣ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑΣ

ΣΤΗ ΝΕΑ ΑΞΙΟΛΟΓΗΣΗ ΚΑΙ ΤΗ ΝΕΑ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΗΣ ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΙΚΗΣ ΚΩΜΩΔΙΑΣ ΎΣΤΕΡΑ ΑΠΟ ΤΟΝ Α΄ ΠΑΓΚΟΣΜΙΟ ΠΟΛΕΜΟ (σ. 127-180)

1. Απορρίπτοντας την προηγούμενη εγχώρια ερμηνευτική παράδοση μέσα από την άρνηση της αισχρολογίας: *Ειρήνη* 1919 και *Πλούτος* 1924 127
2. Η ατελέσφορη προσπάθεια να συνδεθεί ο Αριστοφάνης με τους πρωτοποριακούς κύκλους κάτω από τη βαριά σκιά του Βουλευβάρτου: *Όρνιθες* του Σπ. Μελά..... 131
3. Η προσπάθεια να αφομοιωθούν και να αξιοποιηθούν δημιουργικά οι ευρωπαϊκοί προβληματισμοί κατά τη νέα χάραξη της εθνικής πορείας ύστερα από το 1922..... 135
 - α. Οι αναζητήσεις του Κ. Κουν γύρω από ένα νέο ορισμό του λαϊκού στοιχείου 137
 - β. Οι αναζητήσεις του Κ. Κουν γύρω από το εξωρεαλιστικό (λυρικό και φανταστικό) στοιχείο: *Όρνιθες* 150
4. Η καθυστερημένη αξιοποίηση της μεσοπολεμικής πρωτοπορίας στο Εθνικό Θέατρο..... 154
 - α. Η κραυγαλέα απουσία του Αριστοφάνη από το δραματολόγιο του Εθνικού Θεάτρου στα είκοσι πρώτα χρόνια της λειτουργίας του..... 156
 - β. Οι *Νεφέλες* του Σωκράτη Καραντινού και οι σχετικές αντιδράσεις..... 160
5. Η καθυστερημένη προσπάθεια να αξιοποιηθεί η μεσοπολεμική πρωτοπορία από τους κύκλους των Δελφικών Εορτών 168
 - α. Ο αποκλεισμός της κωμωδίας από τους πειραματισμούς των Σικελιανών 168
 - β. Η *Λυσιστράτη* του Λίνου Καρζή ως επανόρθωση της παραπάνω παράλειψης 174

ΤΕΤΑΡΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ
Η ΕΝΤΑΞΗ ΤΗΣ ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΙΚΗΣ ΚΩΜΩΔΙΑΣ
ΣΤΑ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΑ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΩΝ ΤΟΥ ΕΘΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ (σ. 181-243)

1. Η αναβίωση του αρχαίου θεάτρου υιοθετείται επίσημα από το ελληνικό κράτος: η ίδρυση των καλοκαιρινών φεστιβάλ..... 181
 - α. Η μεταπολεμική ιδεολογία του εξευρωπαϊσμού μέσω της οικονομικής ανάπτυξης..... 182
 - β. Η συνεργασία του Ελληνικού Οργανισμού Τουρισμού με το Εθνικό Θέατρο ως βάση της αξιοποίησης του αρχαίου θεάτρου (κειμένων και μνημείων) στο πλαίσιο της ανάπτυξης 187
 - γ. Η επιταγή για την ένταξη της αριστοφανικής κωμωδίας στο πρόγραμμα παραστάσεων των φεστιβάλ 190
2. Ο Αλέξης Σολομός επιστρέφει στο επιθεωρησιακό και βουλεβαρδιέριο πρότυπο απαλείφοντας παράλληλα την αισχρολογία 196
 - α. Η νέα πρωτοκαθεδρία των «γυναικείων» κωμωδιών και η προσωπική συμβολή της Μαίρης Αρώνη..... 199
 - β. Η θεωρητική αναβάθμιση του επιθεωρησιακού προτύπου μέσω του συσχετισμού με την προπολεμική πρωτοπορία 207
 - γ. Η ουσιαστική καθιέρωση του Αριστοφάνη στο πλαίσιο της τυποποιημένης «ελαφριάς» αστικής κωμωδίας..... 216
3. Η ολοκλήρωση της πρότασης του Αλέξη Σολομού 219
 - α. Οι εκτός Εθνικού εξορμήσεις του Αλέξη Σολομού και η έλλειψη εξέλιξης στην καλλιτεχνική του πρόταση..... 219
 - β. Η πλήρης ένταξη στο εμπορικό κύκλωμα: από την Μαίρη Αρώνη στην Αλίκη Βουγιουκλάκη..... 222
4. Μικρές άτολμες προσπάθειες στην παράδοση του Εθνικού 224
 - α. Η Ελληνική Σκηνή της Άννας Συνοδινού και ο Μίνως Βολανάκης..... 227
 - β. Το Άρμα Θεάτρου και ο Πέλος Κατσέλης 234
 - γ. Η αμήχανη πορεία του Κ.Θ.Β.Ε. 237

ΠΕΜΠΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ
Η ΟΛΟΚΛΗΡΩΣΗ ΤΩΝ ΑΝΑΖΗΤΗΣΕΩΝ ΤΟΥ ΚΑΡΟΛΟΥ ΚΟΥΝ (σ. 244-284)

1. Η επάνοδος στο χώρο της αριστοφανικής ερμηνείας μέσω παλαιότερων πειραματισμών: *Πλούτος* και *Ορνίθες* 248
2. Η κατάκτηση του λυρικού στοιχείου μέσω των *Ορνίθων*..... 254
3. Πειραματισμοί γύρω από το γκροτέσκο με την αναβίωση κάποιων αρχαιοελληνικών συμβάσεων μέσω του πρωτοποριακού θεάτρου: προσωπεία, σωματία και άντρες σε γυναικείους ρόλους (*Βάτραχοι*, *Λυσιστράτη*)..... 257
4. Ο ναρκοθετημένος χώρος των «γυναικείων» κωμωδιών: μια αβέβαιη *Λυσιστράτη*..... 263
5. Το τελετουργικό, το καρναβαλικό, και το πανηγυρικό στοιχείο: από τους *Βατράχους* στην *Ειρήνη*..... 265
6. Η τελική σύνθεση της πρωτοπορίας με το λαϊκό θέατρο μέσω μιας διαφορετικής «γυναικείας» κωμωδίας: *Θεσμοφοριάζουσες*..... 274
7. Μαθητές και επίγονοι του Θεάτρου Τέχνης: Γιώργος Λαζάνης, Κώστας Μπάκας..... 277

ΕΚΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ
Ο ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗΣ ΣΤΗ ΜΕΤΑΜΟΝΤΕΡΝΑ ΕΠΟΧΗ:
ΑΜΦΙΤΑΛΑΝΤΕΥΣΗ ΑΝΑΜΕΣΑ ΣΤΗΝ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ
ΚΑΙ ΣΤΗΝ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑ (σ. 285-318)

1. Η ανανέωση του πρωτοποριακού προτύπου με νέα δάνεια από το ευρωπαϊκό θέατρο..... 289
 - α. Ο μεταμοντερνισμός του Σπύρου Ευαγγελάτου..... 289
 - β. Νίκος Παροίκος..... 298
 - γ. Νίκος Χαραλάμπους..... 302
2. Η παράδοση του Βουλευάρτου και της Επιθεώρησης υπό το φως της τηλεοπτικής και της κινηματογραφικής βιομηχανίας..... 308
 - α. Αντρέας Βουτσινάς..... 309
 - β. Η αισθητική του Δελφινάριου: Θ. Καρακατσάνης, Κ. Βουτσάς κ.α..... 313

ΜΕΡΟΣ Β: ΟΙ ΣΥΝΤΕΛΕΣΤΕΣ

ΕΒΔΟΜΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ
Η ΣΥΜΒΟΛΗ ΤΩΝ ΜΕΤΑΦΡΑΣΤΩΝ
ΣΤΗΝ ΑΝΑΒΙΩΣΗ ΤΗΣ ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΙΚΗΣ ΚΩΜΩΔΙΑΣ (σ. 319-344)

1. Η αναζήτηση λειτουργικών για τη σκηνή και όχι για το αναγνωστήριο κειμένων..... 319
2. Πιστότητα και εκσυγχρονισμός ως αντικρουόμενοι στόχοι μιας αβέβαιης προσπάθειας..... 321
 - α. Το πρόβλημα της επικαιρικής σάτιρας και οι λύσεις του..... 322
 - β. Το πρόβλημα της αθυροστομίας και οι λύσεις του..... 336
3. Ένα αξιοσημείωτο φαινόμενο: σε ποιο βαθμό χρειάζεται η γνώση της αρχαίας ελληνικής για τις θεατρικές μεταφράσεις του Αριστοφάνη;..... 341

ΟΓΔΩΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ
Ο ΡΟΛΟΣ ΤΩΝ ΗΘΟΠΟΙΩΝ (σ. 345-367)

1. Από τους περιθωριακούς των «ακατάλληλων» παραστάσεων στους αστέρες του κινηματογράφου και της τηλεόρασης..... 345
2. Παραστάσεις συνόλου και παραστάσεις που είναι απλά οχήματα αστέρων..... 348
3. Η σταδιακή αναγνώριση της λαϊκότητας των κωμικών ηρώων του Αριστοφάνη και η τελική υποκατάσταση του λαϊκού στοιχείου από το λαϊκισμό των αστέρων της τυποποιημένης εμπορικής ψυχαγωγίας..... 363

ΕΝΑΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ
Η ΣΥΜΒΟΛΗ ΤΩΝ ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΩΝ ΚΑΙ ΤΩΝ ΕΝΔΥΜΑΤΟΛΟΓΩΝ (σ. 368-383)

1. Αφαιρετικός ή ρεαλιστικός διάκοσμος; Ανάμεσα στην αναπαράσταση και την αφαίρεση..... 369
2. Αρχαία ή σύγχρονα κοστούμια – ή μήπως, μεικτά και διαχρονικά;..... 373
3. Γελοιογραφικά προσωπεία και σωματία ή κομψά αραχνοϋφαντα πέπλα και λουσάτες κομώσεις;..... 380

ΔΕΚΑΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ
Ο ΡΟΛΟΣ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ (σ. 384-407)

1. Η Επιθεώρηση ως πρότυπο για την αυτοσχέδια μουσική επένδυση των παραστάσεων.....	384
2. Το ζήτημα της ελληνικότητας	388
3. Το ζήτημα της λαϊκότητας.....	397
Πηγές και Βιβλιογραφία.....	408

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Το ερευνητικό ενδιαφέρον έχει στραφεί κι άλλες φορές προς την αναβίωση της αριστοφανικής κωμωδίας στη νεοελληνική σκηνή, καθώς ο Αριστοφάνης είναι αδιαμφισβήτητα ο πιο δημοφιλής θεατρικός συγγραφέας στη σύγχρονη Ελλάδα σε συνάρτηση μάλιστα με το περιορισμένο ενδιαφέρον του ξένου θεάτρου για τη σκηνική ερμηνεία των έργων του. Συνεπώς μια εργασία με θέμα τον Αριστοφάνη στο νέο ελληνικό θέατρο δεν θα είχε λόγο ύπαρξης αν δεν σκόπευε να καλύψει τα κενά που έχει αφήσει πίσω της η υπάρχουσα βιβλιογραφία. Αν δεν στόχευε δηλαδή να διερευνήσει τη θέση του αρχαίου κωμωδιογράφου στο νεοελληνικό θέατρο, να διεισδύσει κάτω από την επιφάνεια των γεγονότων, να διακρίνει τις αθέατες πλευρές ενός απατηλού φαινομένου, όπως είναι η αποκάλυπτη λατρεία, ο θαυμασμός και η ταύτιση των σύγχρονων Ελλήνων με τον αρχαίο Έλληνα κωμωδιογράφο.

Κάτι τέτοιο δεν θα ήταν εφικτό χωρίς την εξαντλητική, όσο είναι δυνατόν, χρονοβόρα, και κάποτε φαινομενικά τουλάχιστον απέλπιδη εξόρυξη του υλικού στο ορυχείο του χρόνου. Η παρούσα έρευνα χρειάστηκε να καλύψει δύο αιώνες νεοελληνικής ιστορίας, για να ανακαλύψει τα αθέατα ίχνη της αριστοφανικής παρουσίας και να αποφύγει την παγίδα της εστίασης σε παραστάσεις-highlights,¹ λαμβάνοντας αντ' αυτού υπόψη το σύνολο των παραστάσεων των αριστοφανικών έργων σε συνάρτηση με την ανάδυση και τη διαμόρφωση της εθνικής ταυτότητας κάτω από την επίδραση της αρχαίας Ελλάδας και της σύγχρονης Ευρώπης.

Πιο συγκεκριμένα, αφετηρία για τη διερεύνηση του θέματος αποτέλεσαν τα τέλη του δέκατου όγδοου αιώνα, η εποχή δηλαδή που οι κορυφαίοι εκπρόσωποι του ελληνικού Διαφωτισμού καθοδήγησαν τις τύχες του νεοελληνικού πολιτισμού με μέτρο τον ευρωπαϊκό πολιτισμό και με κανόνα τη σχέση του τελευταίου με την ελληνική αρχαιότητα. Με κριτήριο τα ιδεολογικά και θεατρικά πρότυπα της νεοκλασικής θεωρίας αποφάνθηκαν ότι οι κωμωδίες του Αριστοφάνη δεν μπορούσαν να έχουν θέση μέσα στο σώμα των έργων που οι αρχαίοι

¹. Αναφέρομαι ιδιαίτερα στο έργο της Gonda A. H. Van Steen, *Venom in Verse: Aristophanes and Transgression in Modern Greece*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press 2000. Η συγγραφέας καταπιάνεται επιλεκτικά με τις αριστοφανικές παραστάσεις στο νεοελληνικό θέατρο γεγονός που προσδιορίζει και περιορίζει την κατανόηση της θέσης του Αριστοφάνη στη νεοελληνική θεατρική και κοινωνική πραγματικότητα.

Έλληνες άφησαν ως κληρονομιά στους απογόνους τους. Τα αριστοφανικά έργα ήταν μια επικίνδυνη παραφωνία στην ειδυλλιακή σχέση ανάμεσα στην ελληνική αρχαιότητα, την Ευρώπη και τη νεότερη Ελλάδα την οποία επιδίωξε να κτίσει ο ελληνικός Διαφωτισμός και πάνω στην οποία θεμελιώθηκε ο πολιτισμικός βίος της σύγχρονης Ελλάδας.

Τα έργα του Αριστοφάνη αναγνωρίστηκαν ως ψηφίδες της εθνικής πολιτισμικής ταυτότητας σταδιακά, μέσα από διαδοχικές απόπειρες να αναιρεθούν οι αρνητικές κρίσεις των ελλήνων Διαφωτιστών για τον αρχαίο κωμωδιογράφο. Οι απόπειρες αυτές ακολούθησαν την ευρωπαϊκή αναθεώρηση των αρχών σύμφωνα με τις οποίες η Αρχαία Κωμωδία είχε αποκλειστεί από την ευρωπαϊκή κωμωδιογραφική παράδοση. Οι προσπάθειες επανεκτίμησης του Αριστοφάνη γίνονταν κάθε φορά που η νεοελληνική κοινωνία και το νεοελληνικό θέατρο βρίσκονταν σε φάση μετασχηματισμού με στόχο την ευθυγράμμισή τους με τις ευρωπαϊκές και τις διεθνείς εξελίξεις. Γεγονός που κατέστησε το αριστοφανικό ζήτημα μια εξαιρετικά επίπονη και συχνά αντιφατική υπόθεση.

Οι απόπειρες επανένταξης του Αριστοφάνη στο σώμα της αρχαιοελληνικής κληρονομιάς και συνεπώς οι απόπειρες αξιοποίησής του στη νεότερη Ελλάδα ξεκινούν με την απόρριψή του στα χρόνια του ελληνικού Διαφωτισμού και ολοκληρώνονται με την πλήρη αποδοχή του μετά την Μεταπολίτευση. Στις τελευταίες δεκαετίες του εικοστού αιώνα, δύο αιώνες μετά από την αρνητική εισήγηση των εκπροσώπων του ελληνικού Διαφωτισμού η αριστοφανική κωμωδία ενσωματώνεται πλήρως στο δημόσιο βίο για τους ίδιους ακριβώς λόγους που είχαν οδηγήσει στην απόρριψή της: κυρίως για την βωμολοχία, την επικαιρική σάτιρα και την επεισοδιακή δομή. Στην ουσία, δηλαδή, η ενσωμάτωση του Αριστοφάνη στο νεοελληνικό θέατρο ήταν τελικά ενσωμάτωση των χαρακτηριστικών που είχαν θεωρηθεί στο παρελθόν αρνητικά, αλλά που πλέον δεν έρχονταν σε αντίθεση με τον ευρωπαϊκό χαρακτήρα της νεοελληνικής ταυτότητας.

Το πρώτο μέρος της παρούσας εργασίας (κεφάλαια ένα έως έξι) αφορούν τα στάδια κατά τα οποία ο μετασχηματισμός του νεοελληνικού θεάτρου και της νεοελληνικής κοινωνίας επέτρεψε ή και επέβαλε την ενσωμάτωση του αρχαίου κωμωδιογράφου στο θέατρο και κατ' επέκταση στο δημόσιο βίο της νεότερης Ελλάδας. Η εξιστόρηση, παρότι δεν είναι ευθύγραμμη ακολουθεί σε γενικές γραμμές τη χρονολογική εξέλιξη των γεγονότων. Το δεύτερο μέρος (κεφάλαια επτά έως δέκα) αφορά τους συντελεστές αυτής της πορείας (μεταφραστές, ηθοποιούς, σκηνογράφους, ενδυματολόγους, συνθέτες) και τη συμβολή τους στη διαμόρφωση της αισθητικής των αριστοφανικών παραστάσεων και στην καθιέρωσή τους ως ψυχαγωγικού θεάματος.

Ας σημειωθεί ότι η αναβίωση της αριστοφανικής κωμωδίας υπήρξε ένα ζήτημα προς εσωτερική κατανάλωση και παρέμεινε σχετικά ανεπηρέαστο από τις ακαδημαϊκές –ως επί το πλείστον- ή τις πειραματικές, αλλά σε κάθε περίπτωση μεμονωμένες, προσπάθειες σκηνικής ερμηνείας των αριστοφανικών έργων στην Ευρώπη ή την Αμερική. Για το λόγο αυτό η παρούσα εργασία δεν μελετά τη σκηνική ερμηνεία της Αρχαίας Κωμωδίας έξω από την Ελλάδα.

Επίσης, παρότι σε κάποιες περιπτώσεις χρειάστηκε να πάρω θέση σε θέματα ερμηνείας της Αρχαίας Κωμωδίας, στους άμεσους στόχους της εργασίας δεν συμπεριλαμβάνεται η μελέτη του ίδιου του αριστοφανικού έργου αλλά η κατανόηση της χρήσης του στο νεοελληνικό θέατρο και η πρόσληψή του από το σύγχρονο κοινό.

Για την πραγματοποίηση αυτής της εργασίας ήρθα αντιμέτωπη με μια σειρά από δυσκολίες και προκλήσεις, οι περισσότερες από τις οποίες αποτελούν προφανώς κοινή εμπειρία για όσους καταπιάνονται με την ιστορία των πολιτισμικών ζητημάτων και μάλιστα με την ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου. Η ιδιαιτερότητα της συγκεκριμένης προσπάθειας υπήρξε η μεγάλη χρονική διάρκεια της ενσωμάτωσης των έργων του Αριστοφάνη στη νεοελληνική θεατρική ψυχαγωγία σε συνδυασμό με την πολυεπίπεδη φύση του ζητήματος. Χρειάστηκε όχι μόνο να αποκτήσω πρόσβαση στα θεατρικά, πολιτικά και ιδεολογικά συμβάντα με τα οποία διασταυρωνόταν διαρκώς επί δύο αιώνες το ζήτημα της αριστοφανικής κωμωδίας, αλλά και να παρακολουθήσω τις αλλαγές στις συνειδήσεις και στα ήθη, στις νοοτροπίες και στις κοινωνικές συμπεριφορές που σημάδεψαν ένα λαό που αποσπάστηκε από την σφαίρα επιρροής της Ανατολής για να ενσωματωθεί σε εκείνη της Δύσης. Πολύ συχνά και για μεγάλες χρονικές περιόδους μοναδικός οδηγός σε αυτή την πορεία υπήρξε η πληροφόρηση του ημερήσιου Τύπου.

Η μελέτη στηρίχτηκε αρχικά στο υλικό που συνέλεξα από την αποδελτίωση του ημερήσιου Τύπου, ωστόσο για την κατανόηση του αριστοφανικού φαινομένου αξιοποιήθηκαν διάφορα είδη πηγών και το πλούσιο και ποικίλο υλικό που συνέλεξα πέρασε από πολλές φάσεις επεξεργασίας κάτω και από το φως άλλων πρωτογενών και, σε μικρότερη κλίμακα, δευτερογενών πηγών, σε μια προσπάθεια να μην προσκολληθώ στην υποκειμενική και περιγραφική διάσταση που έχει αναπόφευκτα η δημοσιογραφική κάλυψη της επικαιρότητας.

Επίσης, η χρονική έκταση, η πολυεπίπεδη φύση του θέματος και η έλλειψη δευτερογενών πηγών για πολλά από τα ζητήματα που με απασχόλησαν, υπήρξε πηγή μιας ακόμη δυσκολίας καθώς έκανε ιδιαίτερα επίπονο το έργο της σύνθεσης. Με την εργασία αυτή

καταθέτω το αποτέλεσμα της προσπάθειας να χαράξω ένα συνεπή, αποκαλυπτικό και αναλυτικό ερμηνευτικό άξονα με όλη την εφικτή για τα ανθρώπινα μέτρα αντικειμενικότητα. Παραδίδω το αποτέλεσμα της προσπάθειάς μου με την πλήρη επίγνωση ότι η αλήθεια έχει πολλές όψεις και διαφορετικές διαστάσεις, ανάλογα με την οπτική από την οποία την βλέπει και την ερμηνεύει κάποιος, και με τη γνώση ότι υπάρχουν ακόμη πολλές αδιερεύνητες περιοχές.

Η απόφαση να καταπιαστώ με ένα τόσο φιλόδοξο σχέδιο και να το φέρω σε πέρας οφείλει πολλά στην ενθάρρυνση και την καθοδήγηση του Θόδωρου Χατζηπανταζή, του επόπτη της διατριβής, του δασκάλου που μου ενέπνευσε το επιστημονικό ενδιαφέρον για την ιστορία του θεάτρου, επωμίστηκε το μεγαλύτερο μέρος της επιστημονικής μου συγκρότησης και στήριξε με την αυστηρότητα του δασκάλου και την ευαισθησία του ανθρώπου την πολύχρονη προσπάθειά μου. Τον ευχαριστώ θερμά. Είμαι ευγνώμων στα μέλη της τριμελούς επιτροπής, την Χριστίνα Ντουνιά και τον Αντώνη Γλυτζουρή για τον πολύτιμο χρόνο και την προθυμία με την οποία συνεργάστηκαν για την ολοκλήρωση αυτής της διατριβής. Ευχαριστώ ακόμα την Ελίζα Άννα Δελβερούδη που σε πρώιμο στάδιο των μεταπτυχιακών μου σπουδών μου έδωσε την ευκαιρία να ασχοληθώ με τους μεταμορφωτές, (μια κατηγορία θεατρίνων του Μεσοπολέμου, στο ρεπερτόριο των οποίων κεντρική θέση κατείχαν οι αριστοφανικές κωμωδίες), και να μου γεννηθεί έτσι το ερευνητικό ενδιαφέρον για τον Αριστοφάνη στο νεοελληνικό θέατρο. Θέλω να ευχαριστήσω το Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών για την υποτροφία που μου χορηγούσε επί πολλά χρόνια, για την πολύτιμη εμπειρία που απέκτησα εργαζόμενη στο πρόγραμμα της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου καθώς και για τη δυνατότητα που μου έδωσε να χρησιμοποιήσω το αρχείο του. Ευχαριστίες οφείλω στο προσωπικό του Θεατρικού Μουσείου και της Βιβλιοθήκης του, καθώς και στο προσωπικό του Εθνικού Θεάτρου και του Κολλεγίου Αθηνών για την πρόθυμη εξυπηρέτηση που μου παρείχαν. Ευχαριστώ θερμά το Γιώργο Μοτάκη για την πολύτιμη και καίρια υποστήριξη στην τεχνική επεξεργασία της διατριβής. Ευχαριστώ από καρδιάς την οικογένειά μου και όλους τους φίλους για τη συμπαράσταση και την ενθάρρυνσή τους.

Π Ρ Ω Τ Ο Κ Ε Φ Α Λ Α Ι Ο

**Η ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΚΗ ΕΝΤΑΞΗ ΤΟΥ ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗ
ΣΤΟ ΓΕΝΙΚΟΤΕΡΟ ΣΧΗΜΑ ΤΗΣ ΕΘΝΙΚΗΣ ΠΑΡΑΔΟΣΗΣ
ΤΟΝ ΔΕΚΑΤΟ ΕΝΑΤΟ ΑΙΩΝΑ**

Η προσπάθεια να ενταχθεί κάποιο πολιτισμικό προϊόν σε έναν πολιτισμικό χώρο διαφορετικό από αυτόν στον οποίο δημιουργήθηκε ίσως ποτέ άλλοτε να μην προσέκρουσε σε δυσκολίες μεγαλύτερες από αυτές που αντιμετώπισε η προσπάθεια να ενταχθεί η αριστοφανική κωμωδία στην νεοελληνική εθνική παράδοση.

Ωστόσο, η νεοελληνική εθνική παράδοση συνδέθηκε στενά με την κληρονομιά της ελληνικής αρχαιότητας την οποία οι νεότεροι Έλληνες ανακάλυψαν στα χρόνια του ελληνικού Διαφωτισμού. Ενώ όμως η προσπάθεια να σφυρηλατηθεί η εθνική πολιτισμική ταυτότητα στηρίχτηκε στην ταύτιση του αρχαίου ελληνικού με τον ευρωπαϊκό πολιτισμό σε άλλους τομείς, στην περίπτωση της κωμωδίας οι έλληνες διαφωτιστές βρέθηκαν μπροστά σ' ένα αμείλικτο δίλημμα: Αρχαία Ελλάδα ή Ευρώπη; Αριστοφάνης ή Μολιέρος; Έχοντας συναίσθηση ότι επρόκειτο για δύο ολότελα διαφορετικά και ασυμβίβαστα πρότυπα, ως ενσυνείδητοι Διαφωτιστές διάλεξαν το νεότερο. Όμως, από μια άλλη οπτική, η ίδια η δημιουργία του διλήμματος, καθώς και η τελική απόφαση ήταν προϊόντα της ιδεολογικής επεξεργασίας της νεοκλασικής θεωρίας, θεωρίας που είχε διαμορφωθεί πριν από το Διαφωτισμό.

Η αντίφαση αυτή, που αναδύθηκε ως συστατικό στοιχείο της ελληνικής εθνικής ταυτότητας στα χρόνια του ελληνικού Διαφωτισμού, για λόγους που θα έχουμε την ευκαιρία να αναλύσουμε παρακάτω, δεν καθόρισε μόνο την αρχική απόρριψη του αρχαίου προγόνου, αλλά και τις προσπάθειες της νεοελληνικής κοινωνίας να τον επανεντάξει στο γενικό σχήμα της εθνικής της παράδοσης.

1. Προσεγγίζοντας την Αρχαία Κωμωδία μέσα από ευρωπαϊκά φίλτρα: ελληνικός Διαφωτισμός

Οι σκέψεις που θα διατυπωθούν στη συνέχεια συνοψίζουν κάποια βασικά χαρακτηριστικά της εποχής κατά την οποία οι νεότεροι Έλληνες ανακάλυψαν και

προσέγγισαν την ελληνική αρχαιότητα και πιθανότατα θα έβρισκαν σύμφωνους τους περισσότερους ιστορικούς του ελληνικού Διαφωτισμού.²

Το κίνημα ιδεών που ονομάστηκε ελληνικός Διαφωτισμός αναδύθηκε έξω από τη σφαίρα ελέγχου της οθωμανικής εξουσίας και μακριά από την πνευματική επιρροή της Εκκλησίας όταν το ελληνικό στοιχείο των παροικιών στα αστικά κέντρα της Ευρώπης ήρθε σε επαφή με τα κυρίαρχα ρεύματα των χρόνων του ευρωπαϊκού Διαφωτισμού. Ξεκίνησε στα χρόνια της ακμής του ευρωπαϊκού κινήματος και γνώρισε τη δική του ακμή όταν ο Διαφωτισμός, ως μεταβατικό στάδιο του ευρωπαϊκού πολιτισμού, είχε πια εξαντλήσει την ιστορική του διαδρομή και έδινε τη θέση του στο Ρομαντισμό. Στο χώρο του θεάτρου, ωστόσο, ο ελληνικός Διαφωτισμός άπλωσε τις ρίζες του κατά την εποχή του Μπαρόκ και θράφηκε από τη θεωρία και τα δραματουργικά πρότυπα του Νεοκλασικισμού.

Σύμφωνα με τους ιστορικούς του ελληνικού Διαφωτισμού κύριος διάυλος επικοινωνίας με το δυτικό πολιτισμό υπήρξε ο έντυπος λόγος. Η σημαντική εκδοτική δραστηριότητα των ελληνικών κοινοτήτων στον ευρωπαϊκό χώρο από τα μέσα του δέκατου όγδοου αιώνα και μετά κυρίως έφερε σε επαφή με την κοσμική γνώση ολοένα μεγαλύτερα τμήματα του αναγνωστικού κοινού. Βιβλία επιστημονικού, φιλοσοφικού και λογοτεχνικού περιεχομένου διέδωσαν νέες αξίες και καλλιέργησαν νέα ήθη στο ελληνικό κοινό το οποίο ποτέ προηγουμένως δεν είχε έρθει σε επαφή με την ουμανιστική παιδεία της Αναγέννησης, αν εξαιρεθούν κάποιες βενετοκρατούμενες περιοχές. Η ραγδαία ανάπτυξη των εκδόσεων που δεν είχαν θρησκευτικό περιεχόμενο θα προκαλούσε επίσης το ενδιαφέρον για τη μη θρησκευτική πλευρά του παρελθόντος. Η συνείδηση των δεσμών των νεότερων Ελλήνων με τους αρχαίους «προγόνους» τους θα αναπτυχθεί εντέλει μέσα από τη νέα προσέγγιση του παρελθόντος με άξονα τον πολιτισμό κατά το δεύτερο μισό του δέκατου όγδοου αιώνα. Δεν επρόκειτο όμως για το ζύπνημα μιας «διαχρονικής» συνείδησης που βρισκόταν σε νάρκη, αλλά για μια ανακάλυψη η οποία σήμανε ουσιαστικά την αποκοπή από την κοινή βιβλική καταγωγή των χριστιανικών λαών και την υποκατάστασή της με την αίσθηση της ξεχωριστής κλασικής τους προέλευσης.³

². Βλ. Κωνσταντίνος. Θ. Δημαράς, *Νεοελληνικός Διαφωτισμός*, Αθήνα: Ερμής 1993 (έκτη έκδοση). Πασχάλης Μ. Κιτρομηλίδης, *Νεοελληνικός Διαφωτισμός. Οι πολιτικές και κοινωνικές ιδέες*, Αθήνα: Μ.Ι.Ε.Τ. 1996. Πασχάλης Μ. Κιτρομηλίδης, *Ιώσηπος Μοισιόδοξ: Οι συντεταγμένες της βαλκανικής σκέψης τον 18ο αιώνα*, Αθήνα: Μ.Ι.Ε.Τ. 1985.

³. Αλέξης Πολίτης, *Ρομαντικά Χρόνια: Ιδεολογίες και Νοοτροπίες στην Ελλάδα του 1830-1880*, Αθήνα: Ε.Μ.Ν.Ε. – Μνήμων, 2019, ιδιαίτερα το κεφάλαιο «Η εθνική συνείδηση», σ. 31-35.

Η συνειδητοποίηση αυτή δημιούργησε τη δίψα για τη γνωριμία με τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό χάρη στον οποίο οι νεότεροι Έλληνες αποκτούσαν προνομιακή σχέση με τον δυτικό πολιτισμό, τον πολιτισμό που είχε προκύψει μέσα από τη γνώση και τη μίμηση της αρχαιότητας και στον οποίο επιθυμούσαν να προσχωρήσουν και οι ίδιοι.

Η συνείδηση ότι η εθνική καταγωγή των νεότερων Ελλήνων αναγόταν στους αρχαίους Έλληνες, η ανακάλυψη των δεσμών του ευρωπαϊκού πολιτισμού με την Αρχαία Ελλάδα και η ανάγκη που πρώτευε στη συνείδηση του ελληνικού Διαφωτισμού, δηλαδή να ευθυγραμμιστεί ο νέος ελληνισμός με τη δυτική πραγματικότητα, δεν δημιούργησαν μόνο την ανάγκη να γίνει ευρύτερα γνωστή η κληρονομιά του ένδοξου εθνικού παρελθόντος, αλλά επίσης την ανάγκη να συντονιστεί η κληρονομιά αυτή με τα επιτεύγματα του δυτικού κόσμου. Αυτό σήμαινε ότι για να προσεγγίσουν την αρχαία ελληνική παιδεία και να διαμορφώσουν μια εθνική παράδοση που θα στηριζόταν σ' αυτήν οι εκπρόσωποι του ελληνικού Διαφωτισμού θα περνούσαν αναγκαστικά μέσα από τα φίλτρα του ευρωπαϊκού πολιτισμού, καθώς ως κύρια προτεραιότητα τέθηκε ακριβώς η «μετακένωση» αυτού του τελευταίου.

Η αντίληψη του Διαφωτισμού για τη διδακτική λειτουργία και τη συμβολή του θεάτρου στην παιδεία των πολιτών συνέβαλε στην εισαγωγή της τέχνης του θεάτρου στον κοινωνικό βίο του βαλκανικού λαού και υπήρξε ένα από τα πιο τολμηρά βήματα στην πορεία του εξευρωπαϊσμού των οθωμανών υπηκόων του. Η εισαγωγή του θεάτρου στη δημόσια ζωή ήταν μέτρο εξευρωπαϊσμού και συνάμα επιστροφής στην κληρονομιά του ένδοξου εθνικού παρελθόντος.⁴

Υπάρχει ωστόσο ένα πρόβλημα: τα επιτεύγματα του δυτικού θεάτρου στις τελευταίες δεκαετίες του δέκατου όγδοου αιώνα δεν επέτρεπαν την αναγωγή στην ελληνική αρχαιότητα η οποία είχε κριθεί απαραίτητη για τη σφυρηλάτηση της εθνικής ταυτότητας.

Η θεατρική πρωτοπορία του ευρωπαϊκού Διαφωτισμού ήταν απόλυτα συνυφασμένη με την αστική αφύπνιση της Ευρώπης και την αμφισβήτηση του παλιού αριστοκρατικού κόσμου, ο οποίος καταρρέοντας συμπαρέσυρε μαζί του τα δραματουργικά του πρότυπα. Στη θέση των δραματουργικών ειδών που είχαν προκύψει από τη μίμηση του κλασικού θεάτρου, της παραδοσιακής Κωμωδίας και της Τραγωδίας, αναδύθηκαν καινούρια είδη: η Αισθηματολογική ή Δακρύβρεκτη Κωμωδία, η Οικογενειακή Τραγωδία και το Σοβαρό είδος

⁴. Βλ. Δημήτρης Σπάθης, *Ο Διαφωτισμός και το Νεοελληνικό Θέατρο*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press 1986, σ. 9-68.

ή Δράμα, είδη που ανταποκρίνονταν στο γούστο και στις ανάγκες ενός κόσμου δημιουργημένου από και για την αστική τάξη.⁵

Η αναντιστοιχία της προηγμένης δυτικής κοινωνίας με την κοινωνική πραγματικότητα του βαλκανικού λαού και η αμφισβήτηση της αυθεντίας των αρχαίων ελληνικών προτύπων από τους ευρωπαίους εκπροσώπους του ριζοσπαστικού Διαφωτισμού οδήγησαν σε δραματουργικά πρότυπα περισσότερο συντονισμένα με τις ανάγκες του ελληνικού χώρου. Έστρεψαν επίσης τις επιλογές κορυφαίων εκπροσώπων του νεοελληνικού Διαφωτισμού στο χώρο της νεοκλασικής τραγωδίας και κωμωδίας, καθώς και στην υιοθέτηση της νεοκλασικής θεωρίας ως κανονιστικού μοντέλου για την ανάπτυξη της εγχώριας δραματουργίας.

Η προτίμηση σε μια εποχή προγενέστερη και εν πολλοίς αντίθετη από τον ευρωπαϊκό αιώνα των Φώτων ήταν συντονισμένη με το πνεύμα του Διαφωτισμού για αμφισβήτηση και αναμόρφωση της υπάρχουσας τάξης πραγμάτων. Δεν αναιρούσε τον πρωτεύοντα στόχο του εξευρωπαϊσμού που είχε υιοθετήσει ο ελληνικός Διαφωτισμός, εφόσον θα οδηγούσε στην έξοδο από την απαιδευσία και τη βαρβαρότητα και θα συνέβαλε στη μεταβολή των υπηκόων της οθωμανικής αυτοκρατορίας σε πολίτες ενός εθνικού κράτους.

Η προσέγγιση την πατρογονικής κληρονομιάς μέσα από τα φίλτρα της νεοκλασικής θεωρίας στο χώρο του θεάτρου διατηρούσε ταυτόχρονα ανέπαφο το κύρος τόσο του Αριστοτέλη όσο και των δραματουργικών προτύπων του αρχαίου θεάτρου. Πλην του Αριστοφάνη.

2. Η αμηχανία της νεοκλασικής θεωρίας απέναντι στις «αντιαριστοτελικές» κωμωδίες του Αριστοφάνη

Η ανακάλυψη του Αριστοφάνη από τους Ουμανιστές της Αναγέννησης μετά από αιώνες σιωπής και ο θαυμασμός για κάποιες πλευρές του έργου του δεν μπόρεσαν να ανατρέψουν την αποδοκιμασία που είχε κληροδοτήσει στη Δύση η ύστερη αρχαιότητα μαζί με τις έντεκα κωμωδίες του.⁶

⁵. Βλ. Marvin Carlson, *Theories of the Theatre*, Ithaca / London: Cornell University Press, 1984, σ. 178-182.

⁶. Η αισθητική και ηθική αποστροφή για τον Αριστοφάνη βρίσκει την πιο ακραία έκφρασή της στο δοκίμιο του Πλούταρχου *Συγκρίσεως Αριστοφάνους και Μενάνδρου επιτομή*. Οι απόψεις του υιοθετήθηκαν από

Η νεότερη ευρωπαϊκή κωμωδία γεννήθηκε από τη μίμηση των λατίνων κωμωδιογράφων, του Πλάτου και του Τερέντιου κυρίως, ενώ οι απόψεις για την κωμωδία διαμορφώθηκαν με βάση αυτά τα δραματουργικά πρότυπα και στηρίχτηκαν σε συγγράμματα της μετακλασικής περιόδου τα οποία εξέταζαν το κωμικό είδος από την οπτική της Νέας Κωμωδίας και του επιφανέστερου εκπροσώπου της, του Μενάνδρου.⁷

Η παγίωση της ουμανιστικής παράδοσης σε αυστηρό νεοκλασικό δόγμα στην περίοδο του γαλλικού Μπαρόκ αφαίρεσε κάθε ίχνος ανοχής απέναντι στις «αντιαριστοτελικές» κωμωδίες του Αριστοφάνη. Ο 17ος αιώνας, ο αιώνας του απεριόριστου θαυμασμού και της μίμησης της αρχαιότητας, αποστράφηκε και αγνόησε τον Αριστοφάνη.

Ο Νεοκλασικισμός είναι η πρώτη «Ποιητική» θεωρία που εισήχθη στον ελληνικό χώρο το 1817 μέσα από ένα έργο αφιερωμένο αποκλειστικά στη δραματική ποίηση, τα *Γραμματικά* του Κωνσταντίνου Οικονόμου.⁸ Ο συγγραφέας μαζί με τη θεωρία του ευρωπαϊκού Νεοκλασικισμού μετέφερε επίσης την αποδοκιμασία για την αριστοφανική κωμωδία.

Η Αρχαία Κωμωδία λειτουργούσε ως παραμορφωτικός καθρέφτης τόσο για την καθημερινότητα του πέμπτου αιώνα όσο και για τον τρόπο με τον οποίο την προσέλαβαν έκτοτε. Τα μέσα που χρησιμοποιούσε αλλά και η εικόνα που αντανακλούσε παραβίαζαν όλους τους κανόνες που είχε θεσπίσει η Δύση στο όνομα του Αριστοτέλη. Η αχαλίνωτη φαντασία με την οποία αναπτύσσεται η δράση παραβίαζε την αρχή της Αληθοφάνειας. Η μεταφορά των ηρώων από τη γη στον ουρανό και από τον επάνω κόσμο στον κάτω παραβίαζε την αρχή της Ενότητας του Τόπου και του Χρόνου. Η βωμολοχία, οι προσωπικές επιθέσεις και οι συχνές αναφορές σε πρόσωπα της εποχής παραβίαζαν την αρχή της νεοκλασικής Ευπρέπειας. Τέλος, η «ατομική διαγραφή» των ηρώων της αριστοφανικής κωμωδίας και η

τους γραμματικούς Ευάνθιο και Δονάτο της ύστερης αρχαιότητας και πέρασαν στις ποιητικές θεωρίες του Μεσαίωνα και της πρώιμης Αναγέννησης.

⁷. Βλ. Marvin Herrick, *Comic Theory in the Sixteenth Century*, Urbana U.S.A.: The University of Illinois Press, 1950 και B. Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago: The University of Chicago Press, 1961. Βλ. ακόμη την πρώιμη πραγματεία του Φραγκίσκο Ρομπορτέλλο *Περί Κωμωδίας* (1548), ένα έργο το οποίο αποτέλεσε τη βάση για τα περισσότερα θεωρητικά κείμενα του Νεοκλασικισμού. Τασούλα Μαρκομιχελάκη, «Francesco Robortello: Explicatio eorum omnium quae ad Comoediae artificium retinent», *Παλίμνηστο* 12 (1993), σ. 104-126.

⁸. Βλ. *Γραμματικών ή εγκυκλίων παιδευμάτων βιβλία Δ*. Συνταχθέντα υπό Κωνσταντίνου Πρεσβυτέρου και Οικονόμου, Διδασκάλου της Φιλολογίας εις το Φιλολογικόν Γυμνάσιον της Σμύρνης και πρώτου Ιεροκήρυκος των Εκκλησιών αυτής. Τόμος Πρώτος, περιέχων Βιβλία Δύο. Εν Βιέννη της Αυστρίας, εκ της τυπογραφίας του Ιωάν. Βαρθ. Τζβεκίου, 1817, σ. 407-445.

εξάρτησή της από την πολιτική και την κοινωνική επικαιρότητα έρχονταν σε αντίθεση με το αριστοτελικής προέλευσης «καθόλου». Για όλους αυτούς τους λόγους ο Νεοκλασικισμός περιθωριοποίησε την Αρχαία Κωμωδία και την τοποθέτησε στην προϊστορία της εξέλιξης του κωμικού είδους. Ο Οικονόμος δεν χαρακτηρίζει καν κωμικό ποιητή τον Αριστοφάνη αλλά «Σατυρικό», γιατί από τα έργα του λείπει, όπως λέει, το θεμέλιο των καλών τεχνών, «η αληθής μίμησις».⁹ Από τη στιγμή που η αριστοφανική κωμωδία δεν είναι μίμησις ηθών δεν μπορεί να συμβάλει και στη διόρθωσή τους, δηλαδή δεν μπορεί να εκπληρώσει τον ηθικοδιδασκτικό σκοπό που έθετε ως στόχο της κωμωδίας η νεοκλασική θεωρία.

Μολονότι όμως ο Νεοκλασικισμός τοποθετούσε τις ρίζες της ευρωπαϊκής κωμωδίας στις κωμωδίες του Μενάνδρου, το όνομα του τελευταίου δεν μπορούσε να επισκιάσει την αίγλη του κωμωδιογράφου του πέμπτου αιώνα. Όταν λοιπόν ο πατριάρχης του ελληνικού Διαφωτισμού, ο Αδαμάντιος Κοραής, ονόμασε τον Μολιέρο «Αριστοφάνη της Γαλλίας» και τον πρότεινε ως κωμωδιογραφικό πρότυπο στους ομογενείς του, εκείνο που είχε θελήσει να διασώσει ήταν η αίγλη της κλασικής αρχαιότητας και όχι η τέχνη του Αριστοφάνη.

3. Η αναντιστοιχία των ευρωπαϊκών και των αρχαιοελληνικών προτύπων στους Έλληνες κωμωδιογράφους.

Ο αυστηρός διαχωρισμός των ειδών, θεμελιώδης κανόνας του νεοκλασικισμού, διευκόλυνε ιδιαίτερα τους βασικούς στόχους του ελληνικού Διαφωτισμού. Καθώς στην περιοχή του θεάτρου τουλάχιστον ήταν προσηλωμένος στη σφυρηλάτηση της εθνικής ταυτότητας και κατόπιν στην προετοιμασία της εθνικής Παλιγγενεσίας, αρχικά παραμέλησε την κωμωδία· δεν υποβάθμισε ωστόσο τη σημασία της. Αν η τραγωδία με τις

⁹. «Ο Αριστοφάνης διέγραφε τον Κλέωνα, τον Λάμαχον, τον Χρεμύλον ατομικώς· ο Μένανδρος διέγραφε τον άνθρωπον καθόλου. Του πρώτου τα ποιήματα είναι προσωπικοί, ή πολιτικοί Σαρκασμοί, παρωδίαι, αλληγορίαι, και παν άλλο πράγμα, πρόσκαιρον έχον την ηδονήν. Του ετέρου τα ποιήματα ήσαν Κωμωδίαι, χαρακτήρας διαγράφουσαι, και κακίας, και γελοία, και πάθη, τα οποία εμπορούν μεν άλλοτε άλλως να μεταβάλλωσι την έξω μορφήν, κατά φύσιν όμως μένουσι πάντοτε και πανταχού τα αυτά. Ωστε, ο μεν Αριστοφάνης φαίνεται περισσότερον Σατυρικός ο δε Μένανδρος, Κωμικός». Βλ. Κωνσταντίνος Οικονόμος, *Γραμματικά*, ό. π., σ. 429-430. Για μια σύγχρονη προβληματική γύρω από τη διάκριση Αρχαίας και Νέας Κωμωδίας, βλ. Erich Segal, «The Physis of Comedy», στην ανθολογία που επιμελήθηκε ο Erich Segal, *Oxford Readings in Aristophanes*, New York: Oxford University Press 1996, σ. 1-8.

αρχαιοελληνικές υποθέσεις και τις εικόνες τυραννοκτονίας και ηρωικής αυτοθυσίας θα συνέβαλλε στην σφυρηλάτηση της εθνικής ταυτότητας του γένους των Ελλήνων, η κωμωδία μέσα από την αναμόρφωση των ηθών θα συνέβαλλε στην καλλιέργεια της ευρωπαϊκής του ταυτότητας.

Ο Διδακτισμός και η Ευπρέπεια, οι δυο βασικές αρχές του νεοκλασικού δόγματος, ανταποκρίνονταν στη γενικότερη πεποίθηση για την ανάγκη να χειραγωγηθεί η ελίτ από τους πνευματικούς της ηγέτες ελίτ και στο αίτημα να επιβληθούν ευρύτερα κανόνες δημόσιας συμπεριφοράς οι οποίοι θα υπηρετούσαν την καλαισθησία και την αβρότητα στις ανθρώπινες σχέσεις. Η κανονιστική νοοτροπία της εποχής του Μπαρόκ εξυπηρετούσε με τον καλύτερο δυνατό τρόπο τις προθέσεις της πνευματικής ηγεσίας του νεοελληνικού Διαφωτισμού που απέβλεπαν στην ελεγχόμενη μετάβαση του ελληνικού γένους από τη βάρβαρη Ανατολή στην πολιτισμένη Δύση.¹⁰

Επιπλέον, τα ήθη της πρώιμης αστικής ανάπτυξης του γαλλικού 17ου αιώνα ήταν το καταλληλότερο δυνατό πρότυπο για την καθυστερημένη αστική ανάπτυξη του ελληνικού 19ου. Μέσα από αυτό το φίλτρο ακόμη και οι ηθικοδιδασκτικές κωμωδίες του Γκολντόνι μπορούσαν να δημιουργήσουν προβλήματα.¹¹ Οι πρώτες αυθόρμητες προσπάθειες να έρθει

¹⁰. Η κανονιστική αυτή νοοτροπία εκφράστηκε ακόμη καθαρότερα στην αρνητική θέση που πήρε ο Α. Κοραής προς το τέλος της ζωής του απέναντι στη θεατρική ψυχαγωγία. Βλ. «Περί των ελληνικών συμφερόντων διάλογος», στα προλεγόμενα της έκδοσης των *Πολιτικών* του Πλουτάρχου, Παρίσι 1824 και σήμερα στη συλλογή των κειμένων του Αδαμάντιου Κοραή, *Προλεγόμενα στους αρχαίους Έλληνες συγγραφείς*, τόμος Γ', Αθήνα: Μ.Ι.Ε.Τ. 1990, σ. 117-287. Βλ. ακόμη Δημήτρης Σπάθης, «Η αμφισβήτηση της αναγκαιότητας του θεάτρου στο πλαίσιο του νεοελληνικού διαφωτισμού», στο συλλογικό τόμο *Ζητήματα ιστορίας των Νεοελληνικών Γραμμάτων. Αφιέρωμα στον Κ. Θ. Δημαρά*, Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής 1994, σ. 191-201.

¹¹. Η κωμωδία έκανε την εμφάνισή της στα τέλη του δέκατου όγδοου αιώνα με την έκδοση μικρού αριθμού μεταφράσεων, ανάμεσα στις οποίες κεντρική θέση κατείχαν τα έργα του μεγάλου βενετσιάνου κωμωδιογράφου του δέκατου όγδοου αιώνα Κάρλο Γκολντόνι. Ωστόσο, τα προχωρημένα και ελεύθερα αστικά ήθη των ηρώων και κυρίως των ηρωίδων του Γκολντόνι σκανδάλιζαν μια μερίδα της συντηρητικής εγχώριας κοινωνίας και οι μεταφραστές διάλεγαν αποκλειστικά έργα που θα μπορούσαν να προωθηθούν ως όργανα ηθοπλαστικής διδασκαλίας. Αλλά ακόμη κι έτσι, γρήγορα έγινε αντιληπτό ότι δεν μπορούσαν να πολιτογραφηθούν ως πρότυπα της ηθικής και της πολιτιστικής αναμόρφωσης του νέου ελληνισμού. Η απόσταση ανάμεσα στη φιλελεύθερη και εξελιγμένη κοινωνία που σκιαγραφούσαν οι κωμωδίες του Γκολντόνι και τα ήθη που επικρατούσαν σε μια κοινωνία που πάσχιζε να αποσπαστεί από τη μεταβυζαντινή παράδοση των τουρκοκρατούμενων περιοχών των Βαλκανίων ήταν αγεφύρωτη. Βλ. σχετικά Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Η Ελληνική Κωμωδία και τα πρότυπά της στο 19ο αιώνα*, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 2003, σ. 15-21.

το αναγνωστικό κοινό σε επαφή με την ευρωπαϊκή κωμωδία μέσα από τα έργα του Γκολντόνι έδωσαν γρήγορα την θέση τους σε μια συντονισμένη προσπάθεια επιβολής του Μολιέρου.

Ο Μολιέρος επιλέχθηκε γιατί ήταν «βαθύτατα ηθικός» και γιατί «ήξευρε να ζωγραφίζει, όχι το ευμετάβλητον και άστατον γελοίο, αλλά τον αεί ωσαύτως έχοντα άνθρωπον με τα πάθη του».¹² Ο *Φιλάργγυρος*, ο *Μισάνθρωπος*, ο *Ταρτούφος*, η *Σοφή γυνή*, ήταν έργα αφιερωμένα στη διακωμώδηση ενός ανθρώπινου πάθους και είχαν στόχο την επιβεβαίωση των γενικά αποδεκτών κανόνων καθώς και την απομόνωση της αντικοινωνικής συμπεριφοράς.¹³ Συνεπώς, αποτελούσαν τον τύπο της κωμωδίας που ταίριαζε σε ένα νεαρό έθνος το οποίο έπρεπε να σφυρηλατήσει την κοινωνική του συνοχή, να καθιερώσει συμβάσεις και να επιβάλει αξίες.

Οι λόγοι της προτίμησης του επιφανέστερου εκπροσώπου της νεοκλασικής κωμωδίας διατυπώνονται με σαφήνεια στον πρόλογο του *Ταρτούφου*, της πρώτης μετάφρασης μολιερικού έργου: «διά να τα έχη και το γένος μας ως νεώτατον σχολείον της διορθώσεως των ηθών του, και ως τύπους και μαθήματα μιμήσεως προς τας μελετωμένας συγγραφάς του».¹⁴

Η άποψη αυτή, που διατυπώθηκε από τον μεταφραστή Κωνσταντίνο Κοκκινάκη, ακολουθούσε τις υποδείξεις του Αδαμάντιου Κοραή: Δική του ήταν η ιδέα της μετάφρασης. Επίσης μέσα στη σφαίρα της δικής του επιρροής κινήθηκε στα ίδια χρόνια ο δεύτερος μεταφραστής του Μολιέρου, ο Κωνσταντίνος Οικονόμος που διασκεύασε το 1816 τον *Φιλάργγυρο* και διαμόρφωσε μέσα από την επάρκεια που του έδινε η θεωρητική του κατάρτιση τον κανόνα της «εθνικής» κωμωδίας με πρότυπο τη νεοκλασική κωμωδία.¹⁵

12. Βλ. πρόχειρα στη σημερινή έκδοση της μετάφρασης του *Φιλάργγυρου*: Κωνσταντίνος Οικονόμος, «Προς τους Έλληνες», *Ο Φιλάργγυρος του Μολιέρου*, επιμέλεια Κωστή Σκαλιώρα, Αθήνα: Ερμής, 1970, σ. 24 και *Ο Φιλάργγυρος κατά Μολιέρου*. Κωμωδία εις πέντε πράξεις. Υπό ***. Εν Βιέννη της Αυστρίας, εν τη τυπογραφία του Ιωάν. Βαρθ. Τσβεκίου, 1816.

13. Ο Οικονόμος θεωρεί αυτές ακριβώς τις κωμωδίες ως τα αριστουργήματα του Μολιέρου. Βλ. *Γραμματικά*, ό. π., σ. 443- 444.

14. *Ο Ταρτούφος*, κωμωδία εις πέντε πράξεις, συντεθείσα γαλλιστί υπό Μολιέρου, μεταφρασθείσα δε εις την καθομιλουμένην ημών γλώσσαν παρά Κωνσταντίνου Κοκκινάκου του Χίου, και διά δαπάνης των Ελλήνων εις τύπον εκδοθείσα, εν Βιέννη της Αυστρίας, εν τη τυπογραφία του Ιωάν. Βαρθ. Τσβεκίου, 1815, σ. 25.

15. Αν και σε πολλά σημεία της προσέγγισης του Οικονόμου διακρίνονται επιρροές από τις ιδέες που κυκλοφορούσαν τον δέκατο όγδοο αιώνα στην Ευρώπη, τον βασικό ιστό για τη διαμόρφωση των κριτηρίων τον δανείζεται από τη νεοκλασική θεωρία. Η άποψη του Οικονόμου ότι μια κωμωδία για να είναι εθνική πρέπει να «αποβή εικόν του ήθους των θεωρών» και να γίνεται «κατά τας υπολήψεις και τα ήθη του» ξεκινά από τον

Η ευπρέπεια και η ευταξία με τις οποίες έτερπε το κοινό ο νεοκλασικιστής συγγραφέας για να πετύχει το διδακτικό του στόχο έκανε τις κωμωδίες του ιδανικό πρότυπο αναμόρφωσης των νεοελληνικών ηθών για έναν επιπλέον λόγο. Οι έλληνες Διαφωτιστές δεν θεωρούσαν την τέρψη ως στόχο της κωμωδίας, έδιναν όμως ιδιαίτερη σημασία στο γέλιο ως σημείο ημέρωσης και εκπολιτισμού, ενώ παράλληλα θεωρούσαν την εκπαίδευση «εις τας αληθείς αιτίας και πηγάς του γέλωτος» μέρος της αναμόρφωσης των ηθών.¹⁶ Το εκβαρβαρωμένο γένος έπρεπε να μαθητεύσει στον αστικό πολιτισμό της Δύσης πέρα απ' όλα τα άλλα και ως προς την «αστειότητα».¹⁷ Γιατί εκεί όπου εμφανίζεται η «αστειότητα», «αφανίζεται των κατοίκων η βαρβαρότης», και «Άστυ θέλει να είπη Πόλις. Άλλο λοιπόν κυρίως δεν σημαίνει το Αστειεύομαι, παρά το μιμούμαι τους αστείους, ήγουν τους κατοικούντας τα άστη».¹⁸

Λέγοντας αναμόρφωση των ηθών λοιπόν δεν εννοούν κάτι διαφορετικό από αυτό που στις επόμενες δεκαετίες θα ονομαστεί δυτικοποίηση, εξαστισμός και εξευρωπαϊσμός. Εξάλλου η ρήξη με τις πολιτισμικές ρίζες του βαλκανικού παρόντος ήταν βασικό σύνθημα του νεοελληνικού Διαφωτισμού. Και από τη στιγμή που κύριος στόχος της κωμωδίας ήταν η διόρθωση των ηθών, η έξοδος δηλαδή του λαού από τη βαρβαρότητα και την απαιδευσία, από τη στιγμή που το «αστείο» ήθος αντιμετωπιζόταν ως πολιτισμικό επίτευγμα, τόσο το

Κικέρωνα και τη ρητορική παράδοση και ενισχύεται από τις απόψεις του Διαφωτισμού και του πρώιμου Ρομαντισμού. Για την προσπάθεια του Οικονόμου να εντάξει τους καινοφανείς κανόνες της εθνικής ηθογραφίας σε ένα πλαίσιο αριστοτελίζουσας θεωρίας και το δίλημμα που κληροδότησε στους πρώτους κωμωδιογράφους της χώρας, βλ. Θόδωρος Χατζηπανταζής, ό. π., σ. 30-34. Μετά την ίδρυση του εθνικού κράτους, η μετακενωτική αισιοδοξία του Διαφωτισμού θα αντικατασταθεί από την απαισιοδοξία για τα ισχνά αποτελέσματα ως προς τον εξευρωπαϊσμό των ηθών. Τότε ο όρος «εθνική» κωμωδία θα προσδιορίζει μια κωμωδία με θέμα τα ήθη, η οποία εντούτοις δεν θα δεσμεύεται από την υποχρέωση να «αποβή εικών του ήθους των θεωρών».

¹⁶. Βλ. Αδαμαντίου Κοραή, «Περί Ιεροκλέους και των εις αυτόν αναφερομένων αστειών επιστολή», Ιεροκλέους φιλοσόφου *Αστεία*, οις προσετέθησαν βραχεία σημειώσεις και τινα των Ιταλικών νεωτέρων αστεία, υπό Μ. του Χίου. Εν Παρισίσις, εκ της τυπογραφίας Ι. Μ. Εβεράρτου, ΑΩΙΒ – βλ. Αδαμαντίου Κοραή, *Προλεγόμενα στους αρχαίους Έλληνες συγγραφείς*, τόμος Β', Αθήνα: Μ.Ι.Ε.Τ. 1988, σσ. 158-160, και Α. Κοραή, «Στοχασμοί αυτοσχέδιοι», *Προλεγόμενα στους αρχαίους Έλληνες συγγραφείς*, τόμος Α', Αθήνα: Μ.Ι.Ε.Τ. 1986, σ. 171.

¹⁷. Έπρεπε να μάθει να διακρίνει σε «τι διαφέρει η αστειότης των πεπαιδευμένων ανθρώπων από την βωμολοχίαν των αγροίκων». Βλ. Αδαμάντιου Κοραή, «Στοχασμοί αυτοσχέδιοι», ό. π., σ. 171.

¹⁸. Βλ. στο ίδιο.

διδασκτικό μήνυμα όσο και τα μέσα που είχε στη διάθεσή του το κωμωδιογραφικό είδος αποτελούσαν αδιαχώριστες όψεις της ίδιας προσπάθειας.

Η συνολική αναμόρφωση των βάρβαρων ηθών που προσδοκούσαν να επιφέρει η κωμωδία δεν μπορούσε να ικανοποιηθεί από «τας παθητικωτέρας, και μάλλον προς το τραγικόν κλίνουσας κωμωδίας» του ευρωπαϊκού Διαφωτισμού.¹⁹ Πολύ περισσότερο δεν μπορούσε να ικανοποιηθεί από το «ακόλαστον βέβαια και ανασεσυρμένον της Κωμωδίας του Αριστοφάνους».²⁰

Οι λόγοι που έκαναν τη νεοκλασική κωμωδία κατάλληλη για τη διόρθωση των ηθών, οι ίδιοι καθιστούσαν εντελώς ακατάλληλη την αριστοφανική κωμωδία σύμφωνα με τους εκπροσώπους του νεοελληνικού Διαφωτισμού. Η αναντιστοιχία ανάμεσα στα ευρωπαϊκά και στα αρχαιοελληνικά κωμωδιογραφικά πρότυπα ήταν πλήρης και φαινόταν αγεφύρωτη, γιατί αγεφύρωτη ήταν η διαφορά ανάμεσα στην αριστοφανική κωμωδία και τα κωμωδιογραφικά πρότυπα τέρψης και διδαχής που εκπροσωπούσε ο Μολιέρος.

Η αριστοφανική σάτιρα ήταν ατελές μέσον διόρθωσης των ηθών γιατί της έλειπε η καθολικότητα και η αντιπροσωπευτικότητα. Από την αριστοφανική κωμωδία έλειπε ο παραδειγματικός χαρακτήρας όπου η κακία τιμωρείται και η αρετή επιβραβεύεται· έλειπε το ηθικό δίδαγμα που σφράγιζε τις περιπέτειες των ηρώων της νεοκλασικής κωμωδίας.²¹

Επιπλέον, σύμφωνα με την νεοκλασική προσέγγιση στόχος της Αρχαίας Κωμωδίας δεν ήταν η διδαχή αλλά η τέρψη. Ο παράγοντας αυτός καθόρισε την κωμική τεχνική του Αριστοφάνη και έκανε τα έργα του ακόμη πιο ακατάλληλα για τη διόρθωση των ηθών.²² Η

¹⁹. Βλ. *Ο Ταρτούφος*, ό. π., σ. 17.

²⁰. Βλ. *Γραμματικά*, ό. π., σ. 436.

²¹ Η επαφή των ελλήνων Διαφωτιστών με αξίες ευρύτατα διαδεδομένες τις οποίες είχε θέσει σε κυκλοφορία ο αιώνας των Φώτων, τους έκανε ακόμη πιο δυσανεκτικούς απέναντι στην καθολική έλλειψη «φιλανθρωπίας» με την οποία ο Αριστοφάνης διέσυρε ονομαστικά τους πολίτες. Η έννοια της προόδου στην αντίληψη πολλών ελλήνων Διαφωτιστών συνδεόταν στενά με την εξέλιξη της ηθικής ευαισθησίας στις μέρες τους, καθώς και με την ιδέα της ηθικής αλληλεγγύης ανάμεσα στους ανθρώπους. Με αυτή την έννοια, θεωρούσαν ότι οι αρχαίοι δεν είχαν συλλάβει την ηθική αξία του «ανθρωπισμού» επειδή για εκείνους, τουλάχιστον κατά την κλασική περίοδο, υπέρτατη αρετή ήταν η αφοσίωση στην πόλη. Βλ. Αύγουστος Μπαγιόνας, «Κλασική Αρχαιότητα, εκπαίδευση και παιδεία κατά το Γαλλικό Διαφωτισμό», στον συλλογικό τόμο *Αφιέρωμα στον Roger Milliet*, Αθήνα: Εταιρεία Ελληνικού Λογοτεχνικού Αρχείου 1990, σ. 535-538.

²². Η θέση αυτή ενισχυόταν από την υποτίμηση του γέλιου που χαρακτήριζε την κυρίαρχη ανανεωτική τάση του δέκατου όγδοου αιώνα και η οποία οδήγησε από την *Comédie Larmoyante* στο *Drame Bourgeois*. Η πρωτοπορία του Διαφωτισμού προσπαθούσε να εισαγάγει «τα δάκρυα της Μελλομένης στο βασίλειο του

πρόκληση του γέλιου ως πρωταρχικού στόχου της κωμωδίας δεν αντέβαινε μόνο στην ουσία της νεοκλασικής θεωρίας αλλά επιπλέον εμπόδιζε τον πρωταρχικό στόχο του νεοελληνικού Διαφωτισμού, τη διαμόρφωση της ευρωπαϊκής ταυτότητας του γένους των Ελλήνων. Ο τρόπος με τον οποίο η αριστοφανική κωμωδία έτερπε το κοινό του πέμπτου αιώνα υπονόμει τον εξευρωπαϊσμό και τον εξαστισμό των απογόνων του. Ο Αριστοφάνης δεν είχε «διάκρισιν του πρέποντος» και δεν δίσταζε «να θυσιάζη προίκα την υπόληψιν των αρίστων ανδρών εις του (καθώς αυτός ονομάζει τον όχλον) δυσκόλου και υποκόφου γεροντίου τον γέλωτα».²³

Τόσο ο Κοραΐς όσο και ο Οικονόμος δεν φαίνεται να εννοούν με αυτό κάτι διαφορετικό από την εξέλιξη που γνώρισε η λατινική έννοια του *decorum* στα χρόνια του γαλλικού νεοκλασικισμού. Η πρόθεση του αρχαίου κωμωδιογράφου να προκαλέσει το γέλιο του κοινού τον οδηγούσε στην παραβίαση του «πρέποντος», στην παραβίαση όλων αυτών που ο δέκατος έβδομος αιώνας εξέφρασε με τη λέξη «*bienséance*». Ο σεβασμός σε αυτήν διακρίνει τελικά τον «κωμωδό» από τον «βωμόλοχο». Η σάτιρα συγκεκριμένων προσώπων, η έλλειψη διδακτικού στόχου, η αισχρολογία, η παραβίαση της πιθανοφάνειας και της αληθοφάνειας και όλες οι άλλες «ατέλειες» της αριστοφανικής κωμωδίας κάνουν τον Αριστοφάνη «βωμόλοχο» και κατατάσσουν τα έργα του στο είδος της «φορτικής κωμωδίας (Γαλλιστί *Farce*)».²⁴ Το «θυμελικό» ήθος του Αριστοφάνη τον έκανε εντελώς ακατάλληλο πρότυπο για να εκπαιδευτούν οι «απόγονοί» του στην καλαισθησία και στην αβρότητα που έπρεπε να διακρίνει τις μεταξύ τους σχέσεις. Για τον Οικονόμο, ο Αριστοφάνης δεν ήταν μόνο «ανάγωγος» αλλά και προικισμένος με «ευρίπιστον και ευφάνταστον ευθυμίαν» και γι' αυτό πρόθυμος να κολακεύσει όλα τα ελαττώματα των συμπολιτών του και κυρίως την

γέλιου» και να αποδώσει στην κωμωδία τα ηθικά καθήκοντα της τραγωδίας. Ακόμη και ο νεοκλασικιστής Βολταίρος ήταν διατεθειμένος να μην καταδικάσει το νέο είδος της Δακρύβρεκτης Κωμωδίας μόνο και μόνο γιατί δεν προκαλούσε το γέλιο· το γέλιο των τίμιων ανθρώπων, όπως έλεγε, είναι το γέλιο της ψυχής κι όχι του στόματος. Βλ. Sir Richard Steele, «*The Conscious Lovers*, [1723] Preface», *Dramatic Essays of Neoclassic Age*, Henry Hitch Adams / Baxter Hathaway (επιμ.), New York: Benjamin Blom 1965, σ. 236-237, Baumarchais, «*Essay on the Genre of Serious Drama* [1767]», ό. π., σ. 366-380, Oliver Goldsmith, «*An Essay on the Theatre; A Comparison between Laughing and Sentimental Comedy*» [1773], ό. π., σ. 381-384, και Marvin Carlson, ό. π., σ. 147-150.

²³. Βλ. Αδαμάντιος Κοραΐς στα προλεγόμενα στην έκδοση του *Περί αέρων, υδάτων και τόπων* του Ιπποκράτους, ό. π., τόμος Β', σ. 336-337, και *Γραμματικά*, ό. π., σ. 434.

²⁴. Βλ. Αδαμάντιος Κοραΐς στα προλεγόμενα των *Αστειών* του Ιεροκλέους, ό. π., σ. 158-159, και *Γραμματικά*, ό. π., σ. 420.

προτίμησή τους για «τους παιγνιώδεις και γελοίους λόγους».²⁵ Από αυτήν την άποψη ούτε το ήθος των Αθηναίων της κλασικής εποχής αποτελούσε πρότυπο για τους «απογόνους» τους.

Η γενικότερη ιδέα της προόδου με την οποία ήταν διαποτισμένος ο αιώνας των Φώτων δικαιολογούσε περαιτέρω στη συνείδηση της πνευματικής ηγεσίας του ελληνικού Διαφωτισμού τον τρίτο λόγο στον οποίο στηρίχτηκε η απόρριψη του Αριστοφάνη.²⁶

Έχομεν λοιπόν δύο ταύτας αιτίας του χαρακτήρος των Αριστοφάνους Κωμωδιών, το ήθος του δήμου των Αθηναίων, και αυτού του ποιητού. Εις ταύτας δυνάμεθα να προσθέσωμεν και τρίτον, ως από της Κωμωδίας αυτής, της οποίας η φύσις δεν είχε ακόμη παγιωθή.²⁷

Τόσο ο Κοραής όσο και ο Κοκκινάκης και ο Οικονόμος επικαλούνται το νόμο της προόδου για να δικαιολογήσουν την ατέλεια της Αρχαίας Κωμωδίας.²⁸ Η «τελειώσις των καλών» γράφει ο Κοραής είναι δύσκολη υπόθεση, και με την κωμωδία συνέβη ό,τι «εξανάγκης συμβαίνει εις τας αρχάς όλων των καλών· των οποίων η εισαγωγή εις τα έθνη δεν

²⁵. Αντίθετα ο Μολιέρος, «[μ]’ όλον ότι το έθνος του εις τον καιρόν του είχε κλίσιν ακόμη προς τας βωμολοχίας, τας μεταχειρίζεται όμως πεφυλαγμένως». Ο Οικονόμος υιοθετεί τους χαρακτηρισμούς του Πλουτάρχου για το ήθος τόσο του Αριστοφάνη όσο και του κοινού «εις το οποίον εσπούδαζε να αρέσκη». Ο Δήμος των Αθηναίων, κατά τη γνώμη του Οικονόμου, «ήτο κούφος, ευκίνητος, ευμετάθετος, τρυφηλός, φοβερός και εις τους άρχοντας, φιλόανθρωπος ως και εις τους εχθρούς· έχαιρε φιλοτίμως όταν επαινείτο, δεν εδυσχέραινεν όταν εσκώπτετο, ήκουε προθύμως τας συμβουλίας». Ο Αριστοφάνης «ήτο σατυρικός και πικρός δια βασκανίαν· βλάσφημος κατά προαίρεσιν περί τους θεούς· σπερμολόγος και ακόλαστος περί τας λοιδορίας διά κακοήθειαν». Βλ. *Γραμματικά*, ό. π., σ. 431, 443.

²⁶. Η έννοια της προόδου αναφέρεται στη σχέση του παρελθόντος με το παρόν η οποία ορίζεται ως εξελικτική διαδικασία φωτισμού και τελειοποίησης. Το γούστο ήταν ένας από τους τομείς στους οποίους μπορούσε να επαληθευθεί αυτή η διαδικασία. Η ηθική ευαισθησία και ο ανθρωπισμός έκαναν το σύγχρονο κοινό πιο φωτισμένο απέναντι στην καλλιτεχνική δημιουργία. Βλ. Αύγουστος Μπαγιόνας, ό. π., σ. 535-538.

²⁷. Βλ. *Γραμματικά*, ό. π., σ. 431.

²⁸. «Δια ταύτην ίσως την ατέλειαν της ποιήσεως δεν κάμνει σχεδόν καμμίαν διαφοράν ο αστείος Αριστοφάνης μεταξύ θεών, και των αξιωματικών, και ιδιωτικών ανθρώπων, προς τους οποίους ανήκει κυρίως η Κωμωδία. Αλλ’ επιμετρεί εις όλους ίσα μέτρα σκωμμάτων, πλύνων με τας λοιδορίας του ανάμιξ τους θεούς μετά των αρχόντων, και τους δύο τούτους πάλιν μετά του συρφετώδους όχλου. Με αχαλίνωτον ελευθερίαν διασύρει [...]. Πλην τούτων παραβιάζει τας φύσεις, και αναπλάττει τέρατα [...]. Ωσαύτως φαίνεται ο ποιητής ατελής ακόμη και περί τα κυριώτερα μέρη του δράματος. [...] Συνάπτει συμβεβηκότα χωρισμένα κατά τόπον και χρόνον. Και αυτοί οι χαρακτήρες των προσώπων δεν εξακριβούνται πάντοτε κατά το πρέπον. [...] Η λέξις του κατά την κρίσιν του Πλουτάρχου, φαίνεται ενίοτε όχι μόνον ανηθοποίητος, αλλά και ανώμαλος, μεμιγμένον έχουσα το κωμικόν, το τραγικόν, το σοβαρόν, το πεζόν, και άλλοτε μεν αναβαίνουσα εις όγκον και διάρμα· άλλοτε δε γενομένη ταπεινή και φορτική». Βλ. *Γραμματικά*, ό. π., σ. 432-433.

είναι μήτε μιας ημέρας, μήτ' ενός ανθρώπου έργον». ²⁹ Τόσο ο αποκλεισμός του Αριστοφάνη όσο και η άποψη ότι ο Μολιέρος υπήρξε «ο τελειωτής της κωμωδίας» αποτελούν τις δυο όψεις του ίδιου νομίσματος και αποτυπώνουν αυτό που χαρακτηρίζεται γενικά ως ιδιορρυθμία του ελληνικού Διαφωτισμού. Ο ηθοπλαστικός ζήλος των ελλήνων Διαφωτιστών, τους ωθεί να διαστρέψουν την έννοια της προόδου που αναπτύχθηκε στον ευρωπαϊκό Διαφωτισμό για να στηρίξουν, τόσο όψιμα, την κριτική που υπέστη ο Μολιέρος στην εποχή του από τους δογματικότερους υποστηρικτές του νεοκλασικισμού. ³⁰

Παρ' όλα αυτά, ο αποκλεισμός του Αριστοφάνη στα χρόνια της ακμής του νεοελληνικού Διαφωτισμού δεν οφείλεται στο αίσθημα της μειονεξίας απέναντι στις αρνητικές πλευρές της αρχαιότητας που πρόβαλλαν μέσα από τις κωμωδίες του. Ο αποκλεισμός του Αριστοφάνη δεν εκφράζει τίποτα περισσότερο από την ειδυλλιακή σχέση ανάμεσα στην Αρχαιότητα, στην Ευρώπη και τη νεότερη Ελλάδα την οποία επιδίωξε και πάνω στην οποία στηρίχτηκε ο ελληνικός Διαφωτισμός. ³¹

Ωστόσο, οι πρώτες απόπειρες να αμβλυνθεί κατά κάποιο τρόπο η αρνητική εικόνα του αρχαίου προγόνου προέρχονται από την ίδια εποχή και από τους ίδιους ανθρώπους. Τέτοιου είδους πρόθεση αναγνωρίζουμε στον Κοραή ή στον Οικονόμο, όταν αναφέρονται στα θετικά χαρακτηριστικά της αριστοφανικής κωμωδίας. Όμως τελικά η προσέγγιση της τελευταίας μέσα από τα νεοκλασικά φίλτρα δεν πρόσφερε μόνο τα επιχειρήματα για τον αποκλεισμό του Αριστοφάνη από τα δραματουργικά πρότυπα της νεότερης Ελλάδας. Οι θετικές κρίσεις για την αριστοφανική ποίηση επαναλαμβάνουν κοινούς τόπους της νεοκλασικής παράδοσης, μολονότι διατυπώνονται συχνά με ορολογία που παραπέμπει στις αξίες του αιώνα των Φώτων, όπως συνέβη επίσης με τις αρνητικές κρίσεις.

²⁹. Βλ. Αδαμάντιος Κοραής, προλεγόμενα στα *Αστεία* του Ιεροκλέους, ό. π., σ. 159.

³⁰. Για τον Κοραή ο Μολιέρος αναγκάστηκε «εις πολλά του δράματα να βωμολογήσει, δια φόβον, ή δι' αδυναμίαν του τελείου καθαρμού. Τόσον είναι δύσκολος η τελείωσις των καλών». Βλ. Αδαμάντιος Κοραής, προλεγόμενα στα *Αστεία* του Ιεροκλέους, ό. π., σ. 158-159. Βλ. ακόμη τις εξηγήσεις που δίνει ο Οικονόμος στην εισαγωγή του *Φιλάργυρου* για τις επεμβάσεις που έκανε στη διασκευή του έργου, προκειμένου να εξαλείψει και τα τελευταία ίχνη «βωμολοχίας» του πρωτότυπου.

³¹. Όπως επιβεβαιώνουν οι περισσότεροι μελετητές του ελληνικού Διαφωτισμού, την αναζήτηση αυτής της ειδυλλιακής σχέσης ως κύριου χαρακτηριστικού του κινήματος εξέφρασε από πολύ νωρίς και με μεγάλη οξυδέρκεια ένας από τους πρωτεργάτες του, ο Ιώσηπος Μοισιόδακας. Βλ. Κ. Θ. Δημαράς, *Νεοελληνικός Διαφωτισμός*, ό. π., σ. 19, 53-54 και Π. Μ. Κιτρομηλίδης, *Νεοελληνικός Διαφωτισμός*, ό. π., σ. 225-227.

Ο χαρακτηρισμός «χαριέστατος βωμόλογος» που δόθηκε στον Αριστοφάνη από τον Κοραή, όπως ομολογεί και ο ίδιος, δεν δηλώνει αντίφαση.³² Γιατί ο Αριστοφάνης παραμένει πάντα «βωμόλογος» ως κωμωδιογράφος· «Χαριέστατος» κρίνεται ως προς τη φιλολογική και την ιστορική αξία των έργων του.³³ Η καθαρότητα της αττικής διαλέκτου που χρησιμοποιείται στην αριστοφανική κωμωδία υπήρξε ο μόνιμος έπαινος εχθρών και φίλων από τα ελληνιστικά ακόμη χρόνια, και ήταν επόμενο ότι ο εφευρέτης της «καθαρεύουσας» γλώσσας με την κλασική φιλολογική παιδεία δεν θα αδιαφορούσε για αυτήν.

Ο Κοραής, ως άνθρωπος του δέκατου όγδοου αιώνα, προσεγγίζει τις «ευφυέστατες αστειότητες» του Αριστοφάνη και «τα δριμύτατα (riquants) σκώμματα κατά των διεφθαρμένων του συμπολιτών» ως πηγή ιστορικής αλήθειας.³⁴ Οι ομογενείς του έπρεπε να γνωρίσουν το ιστορικό τους παρελθόν, μια γνώση απαραίτητη για τη σφυρηλάτηση της εθνικής τους ταυτότητας. Κάτω από αυτή την οπτική ο Αριστοφάνης αναγνωρίζεται από τον Κοραή ως ο «μόνος ποιητής, εις τον οποίον λαμβάνει τις καθάραν έννοιαν της τότε καταστάσεως των Αθηνών».³⁵ Μια γνώση όμως που ο Κοραής δεν τη θεωρούσε χρήσιμη καθαυτή αλλά στην προοπτική της ανάγνωσης και της κατανόησης άλλων αρχαίων συγγραφέων, του Ξενοφώντα, του Ισοκράτη, του Δημοσθένη και όσων έγραψαν για την Αθηναϊκή Δημοκρατία.

Ο Οικονόμος, όπως και ο Κοραής πριν από αυτόν, προσπαθεί να ανακαλύψει κάποια θετικά στην αριστοφανική κωμωδία, χωρίς και πάλι να τη δικαιώνει κανένα από αυτά ή να την καθιστά πρότυπο άξιο για μίμηση. Η «γλαφυρότητα» του λόγου του, η χάρη και η κομψότητα της αττικής διαλέκτου είναι φιλολογικές και ρητορικές αξίες που αντλούν το

³². Βλ. την επιστολή την οποία στέλνει το 1807 στον Αλέξανδρο Βασιλείου με την οποία τον παροτρύνει στην ανάγνωση των αριστοφανικών κωμωδιών, Αδαμάντιος Κοραής, *Αλληλογραφία*, τόμος Δεύτερος, Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας» 1966, σ. 372.

³³. Η φήμη του Κοραή ως φιλόλογου κατά τον Ι. Κακριδή στοιχειοθετείται επίσης από τις παρατηρήσεις και τις διορθώσεις που έχει κάνει στις κωμωδίες και τα παλιά σχόλια των αριστοφανικών κωμωδιών. Βλ. Ι. Θ. Κακριδή, Στεφ. Καββάδα, «Αδαμαντίου Κοραή παρατηρήσεις και διορθωτικά εις Αριστοφάνους κωμωδίας και τα παλαιά σχόλια αυτών», στο *Επιστημονική Επετηρίς της Φιλοσοφικής Σχολής του Παν/μίου Αθηνών*, τόμος 1 (1925), σ. 146-155.

³⁴. Βλ. Αδαμάντιος Κοραής, *Αλληλογραφία*, ό. π., σ. 372.

³⁵. Βλ. στο ίδιο.

κύρος τους από τον Πλάτωνα και τον Σκάλιγκερ.³⁶ Παρόλο που ο Οικονόμος δέχεται ότι τα αριστοφανικά σκώμματα, όσο πικρά ή σκληρά κι αν είναι, «εκπνέουσι πολλάκις ήθος πατριωτισμού και πολιτικής αρετής», δεν θεωρεί ότι αυτό αρκεί για να προσδώσουν στην Αρχαία Κωμωδία διδακτική αξία.³⁷ Διότι η καλλιέργεια τόσο του πατριωτικού ήθους όσο και της πολιτικής αρετής δεν ήταν αρμοδιότητα της κωμωδίας αλλά της τραγωδίας. Δεν παύουν ωστόσο, ως αξίες, να συγκινούν έναν εκπρόσωπο του ελληνικού Διαφωτισμού.

4. Οι αδιέξοδες προσπάθειες διασταύρωσης του αριστοφανικού και του μολιερικού προτύπου

Ο διδακτικός ρόλος της κωμωδίας ενισχύθηκε στο πλαίσιο των κοινωνικών συνθηκών που διαμορφώθηκαν με την ίδρυση του ελληνικού κράτους. Η αναμόρφωση, η ανάγκη δηλαδή εξευρωπαϊσμού και εξαστισμού των κοινωνικών ηθών καθιστούσε τη νεοκλασική κωμωδία ιδανικό δραματουργικό πρότυπο πολύ περισσότερο από όσο ήταν πριν από τον Αγώνα της Ανεξαρτησίας. «Ο Μολιέρος πεπαίδευκε την Ελλάδα», σύμφωνα με την πιο εύστοχη ίσως διατύπωση της επιρροής που άσκησε ο νεοκλασικιστής κωμωδιογράφος στην ανάπτυξη της πρωτότυπης ελληνικής κωμωδιογραφίας.³⁸

Όμως οι ιδεολογικές αλλαγές που είχε επιφέρει μετά την πρώτη δεκαετία του αιώνα το ρομαντικό κίνημα ακόμη και σε χώρες όπως η Γαλλία, το άντρο του κλασικισμού και ταυτόχρονα η κύρια χώρα επιρροής και πρότυπο για τους υπηκόους του νεοϊδρυμένου βασιλείου, δεν άφησαν ανεπηρέαστη την εξέλιξη της πρωτότυπης κωμωδιογραφίας στην Ελλάδα.

³⁶. Και σε αυτήν την περίπτωση ο Οικονόμος δεν βρίσκεται έξω από το πλαίσιο του νεοκλασικισμού καθώς ως αποδεικτικό στοιχείο χρησιμοποιεί έναν κοινό τόπο του δυτικού Ουμανισμού, παραπέμποντας στη μαρτυρία του Σκάλιγκερ, αν και δεν φαίνεται απόλυτα πρόθυμος να συμμεριστεί την προσπάθεια του τελευταίου να αποκαταστήσει κατά κάποιο τρόπο τον Αριστοφάνη. Βλ. M. Herrick, ό. π., σ. 79-88

³⁷. Βλ. *Γραμματικά*, ό. π., σ. 437. Η τεράστια επιρροή που άσκησαν τα *Γραμματικά* στη διαμόρφωση των αισθητικών κρίσεων στις επόμενες δεκαετίες αποδεικνύεται επίσης μέσα από το συγκεκριμένο επιχείρημα, το οποίο θα χρησιμοποιήσουν στο μέλλον όσοι θα προσπαθήσουν να επανεξετάσουν τους λόγους της απόρριψης του Αριστοφάνη.

³⁸. Η φράση ανήκει στον Γιάννη Σιδέρη. Βλ. Θόδωρος Χατζηπανταζής, “Η επικράτηση του διδακτισμού”, *Η Ελληνική Κωμωδία*, ό. π., σ. 71-88 και Άννα Ταμπάκη, *Η νεοελληνική δραματουργία και οι δυτικές της επιδράσεις, 18ος-19ος αι.*, Αθήνα: Αφοί Τολίδη 1993, σ. 135-136 και 149-169.

Στα χρόνια που ο «Αριστοφάνης της Γαλλίας» εισάγεται ως κωμωδιογραφικό πρότυπο στην Ελλάδα, ο ίδιος ο Αριστοφάνης καταξιώνεται από τον Ευρωπαϊκό Ρομαντισμό ως ο ανώτερος κωμωδιογράφος όλων των εποχών.

Ο Ρομαντισμός είχε απαλλάξει την τέχνη από κάθε ηθικοδιδασκτικό στόχο, από κάθε ωφελμιστική προέκταση. Την είχε απαλλάξει από την οικουμενικότητα συνδέοντας τη δημιουργία του έργου τέχνης με τα ενδιαφέροντα του κοινού στο οποίο απευθύνεται. Η κωμωδία ορίζεται ως θρίαμβος του τυχαίου, του αισθητού, του ευμετάβολου της ανθρώπινης φύσης.³⁹ Η τέρψη του κοινού ήταν ο μοναδικός λόγος της ύπαρξής της και κανένας ηθικός ή ωφελμιστικός στόχος δεν έπρεπε να επικάθεται σε αυτή την ψυχαγωγική λειτουργία. Η Αρχαία Κωμωδία εκπλήρωνε με παραδειγματικό τρόπο τη λειτουργία αυτή, γιατί ο Αριστοφάνης είχε την τύχη να είναι οργανικό μέλος μιας κοινωνίας εύθυμων ανθρώπων που αναζητούσε παντού την ευτυχία και η οποία τον ενθάρρυνε στο έργο του.⁴⁰

Αντίθετα, ο Μολιέρος, αν και ευφυής, ήταν πολύ κατώτερος ως κωμωδιογράφος εξαιτίας των αυστηρών κοινωνικών συνθηκών που ίσχυαν την εποχή του. Τότε που όλοι έπρεπε να ακολουθούν ένα μοναδικό κοινωνικό μοντέλο και το γέλιο στρεφόταν μόνο εναντίον εκείνου που το παραβίαζε. Από τη στιγμή που άλλαξαν οι κοινωνικές συνθήκες ο Μολιέρος δεν ήταν πια εξίσου διασκεδαστικός. Το 1822, όπως μας πληροφορεί ο Σταντάλ, το κοινό γέλασε μόνο δύο φορές κατά τη διάρκεια της παράστασης του *Ταρτούφου*.⁴¹

Αν η τέρψη ήταν ο βασικός λόγος που οδήγησε τους ευρωπαϊούς ρομαντικούς στην αποθέωση του Αριστοφάνη, η πίστη τους στην «αρμονία των αντιθέτων», ο θαυμασμός τους προς την ευφυΐα, την έμπνευση και τη φαντασία, καθώς και η περιφρόνηση στους κανόνες πρόσφεραν επιπλέον λόγους για την προτίμησή τους στον αρχαίο κωμωδιογράφο.

Οι έλληνες ρομαντικοί δεν μπορούσαν να μείνουν ασυγκίνητοι μπροστά στην ευκαιρία να ενσωματώσουν στην εθνική παράδοση ένα αποκλεισμένο μέχρι τότε κομμάτι της αρχαίας

³⁹ Στο πλαίσιο αυτό ο Αριστοφάνης αναγνωρίζεται ως ανώτερος κωμωδιογράφος όλων των εποχών είτε μέσα από την οπτική του Σίλλερ, του Σλέγκελ ή του Σταντάλ, είτε μέσα από την οπτική του Σόλκερ και του Χέγκελ. Για όλους τους, η Αρχαία Κωμωδία ήταν ο θρίαμβος του τυχαίου, του αισθητού, του ευμετάβολου. Για κάποιους από αυτούς, για τον Σόλγκερ και τον Χέγκελ για παράδειγμα, τα χαρακτηριστικά αυτά δεν μπορούσαν να δημιουργήσουν από μόνα τους την αναγκαία για ένα έργο τέχνης ομορφιά. «Πίσω από το τυχαίο και το ευμετάβλητο, πρέπει να είναι αναγνωρίσιμη μια ανώτερη τάξη», στοιχείο το οποίο έβρισκαν ότι λείπει από τον Πλάυτο, τον Τερέντιο και τον Μολιέρο όχι όμως από τον Αριστοφάνη. Βλ. M. Carlson, ό. π. [σημ. 5], σ. 204.

⁴⁰ Βλ. στο ίδιο.

⁴¹ Βλ. στο ίδιο, και Χάινριχ Χάινε, *Η Ρομαντική Σχολή*, Αθήνα: στιγμή 1993, σ. 122-123.

ελληνικής κληρονομιάς. Ούτε μπορούσαν να περιφρονήσουν την ευκαιρία που τους πρόσφερε ο θαυμασμός των Ευρωπαίων απέναντι στον Αριστοφάνη για να ενισχύσουν τους κλονισμένους από την ιστορική συγκυρία δεσμούς ανάμεσα στην ελληνική αρχαιότητα, την Ευρώπη και τη σύγχρονη Ελλάδα.

Είναι ενδιαφέρον να δει κανείς μέσα από ποιές διεργασίες περνά αυτή η προσπάθεια και πώς θεμελιώδεις αξίες του Ρομαντισμού μεταφέρονται στον ελληνικό χώρο για να στηρίξουν τις νεοκλασικές αξίες με τις οποίες είχαν γαλουχηθεί οι έλληνες εκπρόσωποί του.⁴²

Ο Ρομαντισμός απέρριψε την ψυχαγωγική αξία της μολιερικής κωμωδίας αλλά αυτό δεν κλόνησε την επιλογή της ως νεοελληνικού κωμωδιογραφικού προτύπου. Η κωμική τεχνική του νεοκλασικιστή συγγραφέα παρέμεινε το ιδανικό μοντέλο για την αγωγή των νεότερων Ελλήνων στον αστικό πολιτισμό και στην αισθητική του γέλιου.⁴³ Ούτε η επαναξιολόγηση της Αρχαίας Κωμωδίας με κριτήριο την τέρψη ανέτρεψε τη βασική θέση του ελληνικού Διαφωτισμού για τη διδαχή ως στόχο της κωμωδίας.

Τα ρομαντικά κριτήρια προσφέρθηκαν ως επιχειρήματα για να αποδοθούν στην αριστοφανική κωμωδία ιδιότητες που χαρακτήριζαν τη μολιερική κωμωδία. Αξιοποιήθηκαν για να ενταχθεί η αριστοφανική κωμωδία στη διδακτική ποίηση και να αναγνωριστεί ο υψηλός και κοινωφελής ρόλος της στο δημόσιο βίο. Επιπλέον, η εξάρτηση του είδους από τις κοινωνικές συνθήκες της εποχής του δικαιολογούσε το κακό γούστο που χαρακτήριζε τα κωμικά μέσα της αριστοφανικής κωμωδίας, και ο νέος της ρόλος απενοχοποιούσε κατά κάποιο τρόπο τον Αριστοφάνη για τις δραματουργικές «ατέλειές» του.

Το πρώτο γνωστό θεωρητικό άρθρο που εισάγει στην Ελλάδα την αισθητική αποτίμηση του Ρομαντισμού απέναντι στον Αριστοφάνη είναι γραμμένο από τον Α. Ρ. Ραγκαβή το 1841.⁴⁴

Οι αρνητικές κρίσεις του Οικονόμου για την αριστοφανική κωμωδία που στηρίζονται στον Νεοκλασικισμό επανέρχονται σχεδόν αυτούσιες στο κείμενο του Ραγκαβή. Και για τον τελευταίο τα κωμικά μέσα της αριστοφανικής κωμωδίας πρόδιδαν ότι το δραματουργικό αυτό

42. Για τον ιδιόμορφο χαρακτήρα του ελληνικού Ρομαντισμού βλ. Θεόδωρος Χατζηπανταζής, «Ο ιδιόμορφος χαρακτήρας του Ρομαντισμού στο ελληνικό θέατρο», *Σχέσεις του νεοελληνικού θεάτρου με το ευρωπαϊκό*, Πρακτικά Β΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, Παράρτημα επιστημονικού δελτίου του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών *Παράβασις*, Αθήνα: Ergo 2004, σ. 59-68.

43. Για την επιβίωση των αισθητικών απόψεων του Οικονόμου, βλ.: Γεώργιος Π. Δάρβαρις, «Επιφυλλίς. Περί γελοίου και κωμικού μελέτη», εφημ. *Αθηνά*, 8 και 12 Μαΐου 1843.

44. Βλ. Α. Ρ. Ραγκαβής, «Φιλολογία. Αριστοφάνης», *Ευρωπαϊκός Ερασιστής* Γ/2 (1841), σ. 145-156.

είδος βρισκόταν στα πρώτα βήματα της χειραφέτησής του από τα «βάνουσα άσματα», από τις «εξ αμάξης ύβρεις», τις αισχρολογίες και την εκτραχηλισμένη ευθυμία των διονυσιακών εορτασμών.⁴⁵ Ωστόσο, ο Ραγκαβής αναγνωρίζει ότι ο αρχαίος κωμωδιογράφος «εκρίθη μονομερώς» και ότι «δια να εκτιμηθεί κατ' άξίαν, έπρεπε να θεωρηθή υπό την αυτήν έποψιν ηφ' ην οι σύγχρονοί του τον εθεώρουν». Ο Αριστοφάνης αναγνωρίζεται καθυστερημένα ως πατέρας της κωμωδίας όχι όμως για την ποιότητα του κωμικού του πνεύματος αλλά γιατί κατάφερε να κατευθύνει ένα ατελές δραματουργικά είδος «προς σκοπόν υψηλόν και κοινωφελή».⁴⁶

Η «αξία» δηλαδή της αριστοφανικής κωμωδίας δεν είναι άλλη από τον διδακτισμό, αξία την οποία είχε αρνηθεί να της αποδώσει ο ελληνικός Διαφωτισμός προσεγγίζοντάς την μέσα από τα νεοκλασικά φίλτρα. Όμως, σύμφωνα με τον Ραγκαβή, ο οποίος στο σημείο αυτό έρχεται σε αντίθεση με τους ευρωπαϊούς ρομαντικούς, η «ηθική κατάσταση» των Αθηναίων του πέμπτου αιώνα, οι οποίοι ανέχονταν τα πάντα «αρκεί να τοις δοθή αφορμή γέλωτος και διασκεδάσεως», δεν μπορούσε να είναι υπόδειγμα για τη διάπλαση των σύγχρονων ηθών. Το ίδιο και το ήθος του Αριστοφάνη· όχι μόνο γιατί ο αρχαίος πρόγονος υποχωρούσε σ' όλες τις αξιώσεις του όχλου, αλλά και γιατί μεταχειρίστηκε την τέχνη του για «ατομικές εκδικήσεις».⁴⁷

Η διαφοροποίηση του ελληνικού Ρομαντισμού από το ομώνυμο ευρωπαϊκό κίνημα γίνεται πασιφανής. Τα «ρομαντικά» χαρακτηριστικά της αριστοφανικής κωμωδίας εξακολουθούν να αντιμετωπίζονται ως αρνητικά και οι «αναιδείς εκφράσεις και θέσεις» με

45. «Αλλ' η κωμωδία του Αριστοφάνους ήτον νέον μόνον σχήμα, ως είπομεν, των διονυσιακών εκείνων τραγωδιακών διαλόγων, εις τους οποίους τα πάντα επετρέποντο, και εις την ευθυμίαν των οποίων έπρεπε θεοί και άνθρωποι να συνεισφέρουν την μερίδα των προς τιμήν του Θεού της εκτραχηλισμένης ευθυμίας, του Διονύσου. Την άμορφον ταύτην ύλην διαπλάσας ο Αριστοφάνης, διετήρησε μεν, είτε εξ ανάγκης, είτε τω όντι θύων εις τας αξιώσεις του ακροατηρίου του, τα αρχαία χαρακτηριστικά της, αλλά την διήυθνε προς σκοπόν υψηλόν και κοινωφελή». Βλ. Α. Ρ. Ρ., ό. π., σ. 148.

46. Βλ. ό. π., σ. 149

47. Βλ. Α. Ρ. Ρ, ό. π., σ. 148· «Διά να καταστήσει ανεκτάς τας αυστηράς διδασκαλίας του εις τον λαόν, γίνεται λαός αυτός πρώτος, ενδύεται όλας τας συμπαθείας και τας αντιπαθείας του όχλου, ταυτίζεται με τας αξιώσεις του». Παρότι ο Ραγκαβής προσπαθεί να «απεκδυθεί» τις προλήψεις του παρελθόντος δεν αθώνει τελικά τον Αριστοφάνη: «Δεν θέλομεν ν' αποπλύνωμεν τον ποιητήν πάσης ενοχής ότι μεταχειρίσθη το οξύ όπλον του και προς ατομικές εκδικήσεις». Βλ. Α. Ρ. Ρ, ό. π., σ. 150

τις οποίες ο Αριστοφάνης εξασφάλιζε το γέλιο του αθηναϊκού Δήμου καθιστούσαν απρόσιτη την κωμωδιογραφική του τέχνη «εις την σημερινήν ευαισθησίαν και τα ήθη».⁴⁸

Ο Ραγκαβής επέλεξε από τη ρομαντική επιχειρηματολογία ό,τι ήταν χρήσιμο για να αναγνωριστεί η διδακτική πρόθεση του Αριστοφάνη, για να αναγνωριστεί ο αρχαίος κωμωδιογράφος ως ο «από Κοθούρνου Δημοσθένης».⁴⁹ Μέσα δηλαδή από το κατεξοχήν αντιρομαντικό χαρακτηριστικό, τον διδακτισμό, ο ελληνικός Ρομαντισμός προσπάθησε να ενσωματώσει τον Αριστοφάνη στο πάνθεον «των Φωστήρων της Ελληνικής φιλολογίας».⁵⁰

Η θεωρητική αποκατάσταση της αξίας του αρχαίου Έλληνα κωμωδιογράφου δεν θα μείνει αναξιοποίητη. Η νέα προσέγγιση της αριστοφανικής κωμωδίας θα κάνει εφικτή τη διασταύρωσή της με το μολιερικό κωμωδιογραφικό πρότυπο.

α. Τα Κορακιστικά

Η αναγνώριση της διδαχής ως απώτερου στόχου της αριστοφανικής κωμωδίας συμπίπτει χρονικά με την υποχώρηση της ηθογραφικής μέριμνας που χαρακτήριζε τις πρώτες κωμωδιογραφικές προσπάθειες ήδη από τα τέλη του δέκατου όγδοου αιώνα. Ο ρόλος της σταδιακής αναμόρφωσης των ηθών που είχε αναθέσει στην κωμωδία ο ελληνικός Διαφωτισμός ενσωμάτωνε τη γνωριμία με τα εγχώρια ήθη και την καταγραφή τους. «Το θέατρον εξ ανάγκης πρέπει να είναι εθνικόν, και μάλιστα εις την κωμωδίαν», έγραφε ο Οικονόμος για να υπερασπιστεί τις προσαρμογές του γαλλικού έργου στα ήθη των ομογενών του. Πράγματι, η καλλιτεχνική αξιοποίηση του υλικού της άμεσης εμπειρίας στο *Φιλάργυρο* του Οικονόμου διασταυρώθηκε με τη μίμηση της ευρωπαϊκής κωμωδίας ηθών με ιδιαίτερη επιτυχία.

Δεν είναι ίσως τυχαίο που μια από τις πρώτες προσπάθειες συγγραφής πρωτότυπης κωμωδίας διέπεται από την ολοκληρωτική απουσία ηθογραφικού ενδιαφέροντος και παράλληλα οδηγείται στη διασταύρωση της μολιερικής με την αριστοφανική κωμωδία. Τα *Κορακιστικά ή Διόρθωσις της Ρωμαϊκής γλώσσας* του Ιάκωβου Ρίζου Νερουλού, η πρώτη έντυπη κωμωδία, που κυκλοφόρησε το 1813, δεν απέβλεπε στην κριτική των ηθών αλλά στην κριτική των ιδεών ενός συγκεκριμένου προσώπου.⁵¹ Για να το πούμε με τα λόγια του Κ.

⁴⁸. Βλ. Α. Ρ. Ρ., ό. π., σ. 147.

⁴⁹. Βλ. Α. Ρ. Ρ., ό. π., σ. 151.

⁵⁰. Βλ. Α. Ρ. Ρ., ό. π., σ. 148.

⁵¹. Βλ. Δημήτρης Σπάθης, *Ο διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο*, ό. π., σ. 29-32.

Κοκκινάκη, ο συγγραφέας αποβλέποντας στη «διάχυσιν ιδιαιτέρων τινών φίλων του» έγραψε μια «Φορτικήν Κωμωδίαν», [«Γαλλιστί Farce»] σκοπόν έχουσαν την παρώδησιν σοφού τινος και σεβαστού πράγματος και ονόματος».52 Φανερός στόχος της σάτιρας ήταν ο Αδαμάντιος Κοραής, οι οπαδοί του και το νέο γλωσσικό σύστημα της «μέσης οδού».53

Ο Νερουλός χρησιμοποιεί την προσωπική σάτιρα με στόχο το «βωμολοχικό» χλευασμό ενός υπαρκτού προσώπου με υψηλό γόητρο χωρίς να κρύβει την πηγή της έμπνευσής του. Τα δάνεια από τις αριστοφανικές *Νεφέλες* είναι εμφανή σε όλο το έργο: η διαδικασία εκμάθησης της νέας γλώσσας, το τελετουργικό της κάθαρσης των νέων μαθητών που τους έκανε «φτενούς και ξερούς», οι λόγοι που τους έφεραν στο «φροντιστήριο» του Σωτήριου, η πυρπόληση στο τέλος των «ητρίων» του *Λόγιου Ερμή*, η αριστοφανικής έμπνευσης δολοφόνος λέξη «ελαδιοξιδιοαλατολαχανοκαρύκευμα». Η μίμηση των *Νεφελών*, της κωμωδίας «ήτις εμόλυνε την δόξα του θαυμαστού Κωμικού», μετέτρεψε μια κωμωδία με μολιερική τεχνική και δάνεια από συγκεκριμένα έργα του Μολιέρου σε «φορτική κωμωδία».54

Ο Νερουλός, αναμιγνύοντας Μολιέρο και Αριστοφάνη, κατάφερε να κάνει ένα έργο με σπαρταριστή κωμικότητα και εύστοχα σατιρικά βέλη, το οποίο αποκαλύπτει ταλέντο μάλλον αριστοφανικό παρά μολιερικό. Ωστόσο, ο αριστοφανικός χαρακτήρας των *Κορακιστικών* κατακρίθηκε δριμύτατα και ανάγκασε τον Νερουλό να αποποιηθεί την ευθύνη της έκδοσης του έργου του.55

Η ελληνική κωμωδιογραφία απομακρύνθηκε από την εποχή που η διασταύρωση του μολιερικού με το αριστοφανικό πρότυπο συνιστούσε παράδειγμα προς αποφυγήν λίγο πριν από τα μέσα του δέκατου ένατου αιώνα. Μετά τη ρομαντική αποκατάσταση της φήμης του

52. Ο Κ. Θ. Δημαράς, μετά από 162 χρόνια, τα χαρακτήριζε «αγοραία» για τον ίδιο λόγο. Βλ. Κ. Θ. Δημαράς, *Νεοελληνικός Διαφωτισμός*, ό. π., σ. 321 και *Ο Ταρτούφος*, σ. 28.

53. Ο ίδιος ο Ι. Ρ. Νερουλός για ιδεολογικούς λόγους ξεχωρίζει τον Α. Κοραή από τους οπαδούς του. Βλ. Δ. Σπάθης, *Ο διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο*, ό. π., σ. 31. Ωστόσο η κωμωδία παραβιάζει ούτως ή άλλως τους κανόνες της τέχνης ανεξάρτητα από την ιδεολογική θέση του κωμωδιογράφου.

54. Βλ. Δ. Σπάθης, ό. π., σ. 29 και Θ. Χατζηπανταζής, *Η Ελληνική Κωμωδία ...*, ό. π., σ. 23-24.

55. Βλ. *Ο Ταρτούφος*, ό. π., σ. 28-29. Ο Κ. Κοκκινάκης δέχεται τη δικαιολογία του Νερουλού ότι δήθεν τυπώθηκαν εν αγνοία του, και γράφει για τον συγγραφέα των *Κορακιστικών* και της *Πολυζένης*, ότι «προμηνύει άλλον Κορνήλιον ή Μολιέρον της αναγεννωμένης Ελλάδος», αντιμετωπίζοντας με υπερβολική ίσως αισιοδοξία τις πνευματικές κινήσεις της εποχής.

αρχαίου κωμωδιογράφου η διασταύρωση μολιερικών και αριστοφανικών στοιχείων δεν εξυπηρετούσε μόνο τη συνείδηση της ταυτότητας, αλλά και τη συνείδηση της επαφής ή την προοπτική της εξομοίωσης με την Ευρώπη.

Η υποβάθμιση του ηθογραφικού ενδιαφέροντος, απόρροια της πολιτισμικής σύγχυσης των πρώτων μετεπαναστατικών δεκαετιών, έστρεψε το ενδιαφέρον των κωμωδιογράφων όχι στη μίμηση της γύρω τους πραγματικότητας αλλά των λογοτεχνικών προτύπων.

Παράλληλα η ενίσχυση του κλασικισμού κατά τη διάρκεια της βαυαροκρατίας ευνοούσε τόσο την ενίσχυση του νεοκλασικού μοντέλου όσο και τις απόπειρες ενσωμάτωσης κάποιων χαρακτηριστικών από το κωμωδιογραφικό πρότυπο που αντιπροσώπευαν τα έργα του αρχαίου Έλληνα κωμωδιογράφου.

β. Του Κουτρούλη ο γάμος

Ο Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής, λίγα χρόνια μετά το άρθρο του που έγραψε το 1841, εκδίδει ως Χρηστοφάνης Νεολογίδης την κωμωδία *Του Κουτρούλη ο γάμος*.⁵⁶ Με «την εν νέω λόγω απομίμησι[ν] του Αριστοφάνους», όπως χαρακτηρίζει ο ίδιος το έργο, ο φαναριώτης απόγονος του Νερουλού εισάγει επίσημα στη νεοελληνική κωμωδιογραφία τη μίμηση της αριστοφανικής κωμωδίας και νομιμοποιεί τη λειτουργία της στο δημόσιο βίο. Η κωμωδία που δημιουργεί με βάση το αριστοφανικό πρότυπο δεν είχε να κάνει με μια ιδιωτική υπόθεση αλλά με το δημόσιο βίο και θέμα της ήταν τα πολιτειακά ήθη της νεότερης Ελλάδας.

Η προσπάθειά του να γράψει μια κωμωδία τόσο διαφορετική από τη μολιερική δικαιωνόταν από τον ίδιο κοινωφελή στόχο που δικαίωνε την ατέλεια της Αρχαίας Κωμωδίας, όπως είχε επισημάνει ο ίδιος στο άρθρο του για τον Αριστοφάνη λίγα χρόνια νωρίτερα. Δικαίωνε τη συγγραφή μιας πολιτικής σάτιρας κατά τον «εξωτερικόν τύπον» της Αρχαίας Κωμωδίας με στόχο την κριτική των ηθών που επικρατούσαν στο δημόσιο βίο της νεότερης Ελλάδας.

Όπως γράφει στα *Απομνημονεύματά* του με του *Κουτρούλη τον Γάμο* θα δοκιμάσει να εφαρμόσει

⁵⁶. *Του Κουτρούλη ο Γάμος*, κωμωδία υπό Χρηστοφάνους Νεολογίδου. Εν Αθήναις, εκ της τυπογραφίας Κ. Αντωνιάδου, 1845.

δια μακρών παραδειγμάτων ην εν ίδια πραγματεία είχαν προαναπτύξει θεωρίαν, ότι η σημερινή ημών γλώσσα ηδύνατο να ποιήται χρήσιν πάντων σχεδόν των μέτρων α παρεδέχετο η αρχαία ποίησις, και ότι τα κυριώτερα εξ αυτών διετήρησεν εν παραδόσει.⁵⁷

Αλλά δεν είναι μόνο τα μέτρα που ξεσήκωσε ο Ραγκαβής από την αριστοφανική κωμωδία. Προσπάθησε να μιμηθεί επίσης την τυπική δομή της, ανεξάρτητα από την πιστότητα με την οποία το έκανε. «Απέβλεπε δε η απομίμησις [...] εις τον εξωτερικόν τύπον των αριστουργημάτων αυτού προς ον ήθελον να εξοικειώσω το ολίγον αναγιγνώσκον αυτά κοινόν της Ελλάδος». Κατά τα άλλα, ουσιαστικά κατασκεύασε μια γαλλοτραφή κωμωδία με αρχαιοελληνικό ένδυμα.

Ο Ραγκαβής αποκρύπτει ωστόσο την ιστορική αφορμή που ενέπνευσε τη συγγραφή μιας πρωτότυπης κωμωδίας αριστοφανικού τύπου, δηλαδή τη συνταγματική εξέγερση της 3ης Σεπτεμβρίου 1843, το νόμο για τον αυτοχθονισμό και τις συνέπειες που είχε για την τάξη των ετεροχθόνων και για τον ίδιο η εφαρμογή του.⁵⁸ Ο συγγραφέας του *Κουτρούλη* δεν μπορούσε να συγχωρέσει στον εαυτό του αυτό που δεν είχε συγχωρέσει στον αρχαίο πρόγονο: το κίνητρο της «ατομικής εκδίκησης», το οποίο τον ώθησε να χρησιμοποιήσει το οξύ όπλο της σάτιρας. Ωστόσο, ο λόγος τον οποίο επικαλείται, ότι δηλαδή με τον *Κουτρούλη* θέλησε να εφαρμόσει τη θεωρία που είχε ήδη διατυπώσει περί μετρικής συνέχειας ανάμεσα στην αρχαία και στη νέα ελληνική γλώσσα, δεν ήταν απλώς καλλιτεχνική πρόφαση. Η «μετρική αλήθεια» έχει για τον Ραγκαβή εξίσου μεγάλη σημασία με αυτήν που είχε για τον ξάδερφό του Παναγιώτη Σούτσο η γλωσσική αλήθεια.⁵⁹ Ο *Γάμος του Κουτρούλη* αποτέλεσε απλά έναν εκτός προγράμματος σταθμό στην πορεία του Ραγκαβή από την αρχική διατύπωση

⁵⁷. Βλ. Α. Ρ. Ραγκαβής, *Απομνημονεύματα*, τ. Β', Αθήνα 1895, σ. 141-142. Βλ. και Litsa D. Hatzopoulou, «Ο Αριστοφάνης, ο Μολιέρος και η αρχαία ελληνική κωμωδία του κ. Χρηστοφάνους Νεολογίδου», *Bulletin de liaison Neo-Hellenique* 15 (Dec. 1997), Παρίσι: INALCO 1997, σ. 23-32.

⁵⁸. Ο Α. Ρ. Ραγκαβής στον πρόλογο της πρώτης έκδοσης το 1845 δηλώνει τα εξής: «η μετρική αλήθεια είναι η μόνη την οποίαν η παρούσα κωμωδία επιζητεί· αν δ' επέτυχε και τινα πολιτικήν ή κοινωνικήν κατά σύμπτωσιν, αύται είναι εκ του περισσού. Ας κριθή άρα ως προς μόνον το εξωτερικόν σχήμα της». Το ότι δεν «είναι εκ του περισσού» ούτε «κατά σύμπτωσιν» είναι το θέμα που εξετάζει ο Δημήτρης Σπάθης στο άρθρο του «“Αι λυπηραί συνέπειαι των επαναστάσεων”». Τα πολιτικά γεγονότα του 1843 και *Του Κουτρούλη ο γάμος*, *Ιστορικά* 2, (Δεκ. 1984), σ. 317-334. Ο νόμος περί Αυτοχθονισμού είχε συγκλονήσει τις τάξεις των ετεροχθόνων, κυρίως τους Φαναριώτες, οι οποίοι βρέθηκαν ξαφνικά αποκλεισμένοι από τα κέντρα εξουσίας του ελληνικού κράτους.

⁵⁹. Βλ. Παναγιώτης Μουλλάς, «Τα Σούτσεια...», *Ρήξεις και συνέχειες, μελέτες για τον 19ο αιώνα*, Αθήνα: Εκδόσεις Σοκόλη 1993, σ. 317.

της θεωρίας του την δεκαετία του 1830 μέχρι την οριστική υποστήριξή της με την έκδοση των *Ελληνικών Δραμάτων* το 1860. Σ' αυτό του το έργο η ταυτότητα της αρχαίας με τη νέα στιχουργική θα στηριχτεί και πάλι στη μετρική των αριστοφανικών έργων, η οποία θα χρησιμοποιηθεί για να επιβεβαιώσει τους πολιτισμικούς δεσμούς ανάμεσα στην ελληνική αρχαιότητα, την Ευρώπη και την Ελλάδα. Η μετρική συνέχεια υπήρξε στην πραγματικότητα ο υψηλός στόχος που δικαίωνε στη ρομαντική ακόμη τότε συνείδηση του Ραγκαβή το χαμηλό κίνητρο της ατομικής εκδίκησης εξαιτίας του προσωρινού του αποκλεισμού από τα δημόσια αξιώματα.

Κι έπειτα, ο φαναριώτης λόγιος με την πρωτότυπη κωμωδία του δεν προτείνει την αντικατάσταση του μολιερικού προτύπου. Η νεοκλασική κωμική παράδοση κυριαρχεί στην «εν νέω λόγω απομίμησιν του Αριστοφάνους». Η πλοκή του έργου, τα κωμικά ευρήματα, το ηθικό δίδαγμα που προκύπτει από την πτώση του ήρωα στο τέλος του έργου, όπου ο παραβάτης της κοινωνικής νόρμας τιμωρείται και η τάξη αποκαθίσταται, ανήκουν όλα στη νεοκλασική κωμική παράδοση και συγκεκριμένα στον Μολιέρο, στο επικρατέστερο υπόδειγμα της.

Το μολιερικό υπόβαθρο του *Κουτρούλη* υπονομεύει την αριστοφανικότητα του έργου αλλά συνέβαλλε στο να γίνει ευρύτατα αποδεκτό ως ανάγνωσμα, το καθιέρωσε ως διάδοχο των αρχαίων κωμωδιών και αργότερα ως υπόδειγμα «εθνικής κωμωδίας».⁶⁰

γ. Το Συνταγματικόν σχολείον

Το *Συνταγματικόν σχολείον* του Αλέξανδρου Σούτσου είναι μια πολιτική σάτιρα με τη μορφή νεοκλασικής κωμωδίας, η οποία αποσκοπεί κυρίως στην «περί το συνταγματικόν δίκαιον εκπαίδευσιν των Ελλήνων», στην στηλίτευση της ιδιοτέλειας των πολιτικών ηθών και στην οριστική καταδίκη του αυτοχθονισμού.⁶¹

⁶⁰. Βλ. Α[λέξανδρος] Σ[καρλάτος] Β[υζάντιος], «Βιβλιογραφία *Του Κουτρούλη ο Γάμος*, κωμωδία υπό Χρηστοφάνους Νεολογίδου. Εν Αθήναις, τύποις Λαζάρου Δ. Βαρελά 1857 [=1856]», *Πανδώρα* 184 (15 Νοεμ. 1857), σ. 375-379 και 185 (1 Δεκ. 1857), σ. 396-399.

⁶¹. Το *Συνταγματικόν σχολείον* εκδόθηκε το 1852 μαζί με άλλα έργα του Σούτσου. Βλ. Αλέξανδρου Σούτσου, *Ο περιπλανώμενος*, άσμα τέταρτον και τελευταίον, *Το συνταγματικόν σχολείον*, κωμωδία εις πράξεις πέντε, *Διθύραμβος προς τον λαόν της ελευθέρας και δούλης Ελλάδος*, *Αι Αθήναι*, ελεγείον, και το *Ο Μαραθών*, ηρωελεγείον. Τόμος Δεύτερος. Εν Αθήναις, εκ του τυπογραφείου Κ. Αντωνιάδου, 1852. Για τους στόχους της κωμωδίας βλ. «Σημειώσεις εις το *Συνταγματικόν Σχολείον*», σ. 97. Βλ. ακόμη τη μονογραφία της Ελίζας-Άννας Δελβερούδη, *Ο Αλέξανδρος Σούτσος, η πολιτική και το θέατρο*, Αθήνα: Πορεία 1997.

Ο συνδυασμός δεν μας εκπλήσσει αν σκεφτούμε ότι ο Σούτσος είχε ξεκινήσει την κωμωδιογραφική του παραγωγή με τον *Άσωτο*, μια κωμωδία στην οποία διασταυρώνεται με ευδιάκριτο τρόπο το μολιερικό κωμωδιογραφικό πρότυπο με τη ρομαντική σάτιρα.

Όμως ανάμεσα στην πρώτη κωμωδία του Σούτσου και στο *Συνταγματικό σχολείο* έχει μεσολαβήσει η ρομαντική αποκατάσταση του Αριστοφάνη, γεγονός που δεν έμεινε αναξιοποίητο. Ο συγγραφέας ήθελε με το «μολιερικό» *Άσωτο* να διακωμωδήσει ένα ανθρώπινο πάθος, μια παρεκτροπή από τις κοινωνικές νόρμες, όπως υποδηλώνει ο τίτλος. Στην πραγματικότητα ο Σούτσος παραβιάζει έναν από τους βασικούς νεοκλασικούς κανόνες, την ενότητα της δράσης, για να επέμβει στο δημόσιο βίο και να καταδικάσει ολόκληρη την κοινωνία της εποχής σύμφωνα με τη ρομαντική επιταγή.

Στο *Συνταγματικόν σχολείο*, αντίθετα, ο σεβασμός στους κανόνες της τέχνης διαφυλάσσεται με τη διατήρηση της εξωτερικής μορφής της νεοκλασικής κωμωδίας: με την πεντάπρακτη φόρμα και την ενότητα τόπου, χρόνου και δράσης. Όμως η απομάκρυνση από το μολιερικό πρότυπο είναι καθολική ως προς το περιεχόμενο. Εκεί η ρομαντική κλίση του Σούτσου εκδηλώνεται με την απόλυτη κυριαρχία της πολιτικής σάτιρας.⁶² Αν όμως συγκρίνουμε την τελευταία κωμωδία του Α. Σούτσου με τον *Άσωτο*, φαίνεται πως σ' αυτήν ο συγγραφέας ανάγει την απομάκρυνσή του από το νεοκλασικό κωμωδιογραφικό πρότυπο στη μίμηση της αριστοφανικής κωμωδίας. Ανάμεσα στα άλλα χαρακτηριστικά παραδείγματα, η αριστοφανική επιρροή δηλώνεται έμμεσα αλλά ξεκάθαρα με το όνομα του κεντρικού ήρωα, το οποίο αποτελεί δάνειο από τον κεντρικό ήρωα των αριστοφανικών *Νεφελών*, τον Στρεψιάδη.

Η καθαρή μορφή της νεοκλασικής δραματοουργίας και ο χαρακτηρισμός «κωμωδία» που αποδίδει ο Σούτσος στο *Συνταγματικόν σχολείον* δεν αρκούν για να το ταυτίσουν με το μολιερικό κωμωδιογραφικό πρότυπο.⁶³ Από την άλλη πλευρά, η χρήση ονομάτων από αριστοφανικές κωμωδίες και η σάτιρα με στόχο πρόσωπα και ζητήματα της πολιτικής επικαιρότητας δεν αρκούν για να το ταυτίσουν με το αριστοφανικό πρότυπο. Κι όχι μόνο γιατί το πρότυπο του Σούτσου δεν είναι ο Αριστοφάνης, αλλά η απομίμησή του, ο

⁶². Ωστόσο, ενώ και πάλι λείπει ο ατομικισμός, δηλαδή το βασικό χαρακτηριστικό της ρομαντικής σάτιρας, όπως έλειπε και στον *Άσωτο*, η κριτική στο δημόσιο πολιτικό βίο ασκείται αποκλειστικά σχεδόν μέσα από την ταξική οπτική του λόγιου Φαναριώτη.

⁶³. Βλ. Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, ό. π., σ. 90.

Κουτρούλης του Ραγκαβή.⁶⁴ Στην πραγματικότητα το *Συνταγματικόν σχολείο* δεν είναι προϊόν ενσυνείδητης διασταύρωσης δύο αντίθετων κωμωδιογραφικών προτύπων –δεν πρόκειται για αισθητική πρόταση– αλλά προϊόν ιδεολογικών ζυμώσεων, μια ακόμη έκφανση των προσπαθειών να συμφιλιωθούν οι ρομαντικές επιρροές με τις αρχαϊστικές τάσεις των μέσων του δέκατου ένατου αιώνα όπου η αναφορά στον αρχαίο Έλληνα κωμωδιογράφο εξυπηρετούσε ισοδύναμα και τις δύο πλευρές.

δ. Γυναικοκρατία

Ο Δημήτριος Κ. Βυζάντιος γράφει το 1841 τη *Γυναικοκρατία*, μια πρωτότυπη κωμωδία, η οποία αποτελεί την πρώτη απόπειρα μετά τα *Κορακιστικά* να αξιοποιηθούν συνειδητά τα αριστοφανικά στοιχεία.⁶⁵ Ο Βυζάντιος δανείζεται από τις *Εκκλησιάζουσες* το εξωφρενικό θέμα της ανταρσίας των γυναικών και της εισβολής τους στο δημόσιο χώρο, για να επισημάνει τους κινδύνους που διέτρεχε ο δημόσιος βίος από την υπερβολική ροπή των Ελληνίδων προς τον καλλωπισμό. Όμως, από τη νεοελληνική γυναικοκρατία λείπουν όλα τα κωμικά μέσα της αριστοφανικής κωμωδίας και κυρίως ο εξόφθαλμος θρίαμβος της κωμικής ενέργειας των *Εκκλησιαζουσών*. Στον Βυζάντιο η ανταρσία καταπνίγεται και το έργο τελειώνει με τον ξυλοδαρμό των γυναικών και με το διδακτικό και καθησυχαστικό επιμύθιο που συνοψίζεται στην τελευταία, παροιμιώδη για την εποχή της, φράση του έργου: «λα φέστα δεΐ Μπαρώνοι πόκο δούρα» («η γιορτή των Βαρώνων κρατάει λίγο»).

Παρά το σεβασμό στους βασικούς νεοκλασικούς κανόνες, η αμηχανία και η αναληθοφάνεια διατρέχουν και τις πέντε πράξεις της *Γυναικοκρατίας*. Το αριστοφανικό θέμα δεν υποτάσσεται εύκολα στα καλούπια και στους διδακτικούς στόχους της κωμωδίας ηθών που εισήγαγε στην νεοελληνική κωμωδιογραφία ο Οικονόμος με τη μετάφραση του μολιερικού *Φιλάργυρου*. Αλλά και ο Βυζάντιος δεν είχε πρόθεση απλά να διακωμωδήσει ένα ανθρώπινο πάθος, όπως είναι «η κατάχρησις της ενδυμασίας».

Οι οικονομικές και οι κοινωνικές μεταβολές που συνόδευσαν τη γοργή δυτικοποίηση της παραδοσιακής ελληνικής κοινωνίας στις πρώτες μετεπαναστατικές δεκαετίες άλλαξαν ριζικά τη θέση, τη λειτουργία και την κοινωνική εικόνα των γυναικών. Η επιδεικτική κατανάλωση ή αλλιώς ο «εξευγενισμός» των γυναικών, σύμφωνα με τη διατύπωση του

⁶⁴. Σε αυτόν παραπέμπει η βασική πλοκή του έργου. Βλ. Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, ό. π., σ. 80-89.

⁶⁵. *Η γυναικοκρατία*, κωμωδία εις πέντε πράξεις συγγραφείσα παρά Δ. Κ. Βυζαντίου, εκδοθείσα δε παρ' αυτού προς χρίσιν και διασκέδασιν των Ελλήνων. Εν Αθήναις, εκ της τυπογραφίας Ν. Παπαδοπούλου, 1841.

Βυζάντιου, αποτέλεσε ένα κομμάτι από το μερίδιό τους στο νέο έμφυλο καταμερισμό των κοινωνικών ρόλων που συνόδευσε τον εξαστισμό και τον εξευρωπαϊσμό. Στη φιλολογία της εποχής, όμως, αλλά και στον κανονιστικό λόγο των παιδαγωγών και των ηθικολόγων, η ξενομανία των γυναικών ανάγεται σε σύμβολο, αν όχι και σε αιτία, των αρνητικών πλευρών του εξευρωπαϊσμού. Η σάτιρα λοιπόν του γυναικείου στολισμού δεν ταυτίζεται μόνο με τη διακωμώδηση ενός πάθους ούτε ανάγεται μόνο στην ιδιωτική σφαίρα της νεοκλασικής κωμωδίας. Σχετίζεται με την αμηχανία που δημιουργούσε στους φορείς της κυρίαρχης κουλτούρας ο προβληματισμός γύρω από τον καθορισμό του ρόλου που θα αναλάμβαναν οι γυναίκες στο πλαίσιο του «απρόσκοπτου» εξαστισμού και εξευρωπαϊσμού του δημόσιου βίου.⁶⁶

Η αξιοποίηση του Αριστοφάνη στα ίδια ακριβώς χρόνια που ο διδακτικός ρόλος της αριστοφανικής κωμωδίας στο δημόσιο βίο επανεξετάζεται μέσα από το ρομαντισμό δεν ήταν τυχαία. Αποτελούσε μια εναλλακτική λύση για όσους δεν ήταν πρόθυμοι να χρησιμοποιήσουν τη ρομαντική συνταγή, όπως είχε κάνει για παράδειγμα ο Αλέξανδρος Σούτσος στον *Άσωτο*, προκειμένου να διευρύνουν τη θεματολογία της νεοκλασικής κωμωδίας. Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο, οι *Εκκλησιάζουσες* προσφέρονται και αξιοποιούνται επειδή το θέμα τους επιτρέπει τη σύνδεση του ιδιωτικού με το δημόσιο βίο, εκφράζοντας το φόβο απέναντι στο ενδεχόμενο της ριζικής ανατροπής των υφιστάμενων ιεραρχικών σχέσεων ανάμεσα στα δύο φύλα.

Ο Βυζάντιος με τη συνδρομή του Αριστοφάνη υπερασπίστηκε μια ιδεολογική θέση η οποία, στα χρόνια που γράφτηκε η *Γυναικοκρατία*, δεν εξέφραζε μια οπισθοδρομική στο ευρύτερο πολιτικό πεδίο μερίδα αλλά ήταν η θέση του πιο εξευρωπαϊσμένου τμήματος της τότε κοινωνίας. Ωστόσο, με την *Γυναικοκρατία* ξεκινά η εμπλοκή του Αριστοφάνη σε ένα ζήτημα που στην πορεία θα συμβάλει ώστε ο αρχαίος κωμωδιογράφος να ταυτιστεί με εκπροσώπους των πιο συντηρητικών τάσεων της νεοελληνικής κοινωνίας και θα καταλήξει να συνδέσει στενά την αριστοφανική κωμωδία με την αντιφεμινιστική σάτιρα.

⁶⁶. Βλ. Ελένη Βαρίκα, *Η εξέγερση των Κυριών. Η γένεση μιας φεμινιστικής συνείδησης στην Ελλάδα 1833-1907*, Αθήνα: Κατάρτι 201996, το κεφάλαιο «Υπερβολικά οπισθοδρομικές ή υπερβολικά εξευρωπαϊσμένες: Οι γυναίκες των μεσαίων στρωμάτων της πόλης τις πρώτες δεκαετίες της Ανεξαρτησίας (1833-1875)». Βλ. ακόμη Κ. Θ. Δημαράς, *Νεοελληνικός Διαφωτισμός*, ό. π., σ. 34-36 και 252-254.

5. Τα προβλήματα της μετάφρασης των έργων του Αριστοφάνη: αθυροστομία, επικαιρική και τοπική σάτιρα

Οι αμήχανες προσπάθειες να διασταυρωθεί το αριστοφανικό με το μολιερικό κωμωδιογραφικό πρότυπο στη δεκαετία του 1850 έδωσαν τη θέση τους στις πρώτες απόπειρες γνωριμίας του αναγνωστικού κοινού με την ίδια την αριστοφανική κωμωδία σε νεοελληνική μετάφραση, που σημειώθηκαν την επόμενη δεκαετία. Η οπτική μέσα από την οποία οι μεταφραστές προσέγγισαν την κωμωδιογραφική τέχνη της ελληνικής αρχαιότητας ήταν κατά ένα τρόπο το αποτέλεσμα της διασταύρωσης των νεοκλασικών κριτηρίων του ελληνικού Διαφωτισμού και του τρόπου με τον οποίο αφομοιώθηκαν κάποιες όψεις του ρομαντικού κινήματος στον ελληνικό χώρο.

Ο Αριστοφάνης συγκαταλεγόταν στις περιφρονημένες ψηφίδες οι οποίες είχαν ενσωματωθεί στο εθνικό παρελθόν με το Ρομαντισμό. Ο θετικός ρόλος της αριστοφανικής κωμωδίας ήδη είχε γίνει αντιληπτός μέσα από το νεοκλασικό φίλτρο που χρησιμοποίησε ο ελληνικός ρομαντισμός. Αυτό το πρώτο βήμα οδήγησε, όπως είδαμε, στο να ενσωματωθούν στοιχεία της αριστοφανικής κωμωδίας στην πρωτότυπη κωμωδιογραφία. Από τη στιγμή που αναγνωρίστηκε ο θετικός ρόλος της αριστοφανικής κωμωδίας στην αρχαιότητα, τα έργα του Αριστοφάνη μπορούσαν να θεωρηθούν εθνικά επωφελή και για τους νόμιμους κληρονόμους των πολιτισμικών αγαθών της.

Ωστόσο, τα χαρακτηριστικά που αποτελούσαν τη ραχοκοκαλιά του μηχανισμού πρόκλησης του γέλιου στην αριστοφανική κωμωδία, η ελευθεροστομία και τα πικάντικα σκώμματα, όχι μόνο ήταν ασυμβίβαστα με την καλλιέργεια του αστικού ήθους αλλά επιπλέον σύμφωνα με τους νεότερους θαυμαστές του υπέκρυπταν τον πραγματικό στόχο του Αριστοφάνη, το διδακτικό χαρακτήρα της ποίησής του. Οι άνθρωποι που ανέλαβαν το δύσκολο έργο της μεσολάβησης ανάμεσα στον αρχαίο Έλληνα κωμωδιογράφο και τους απογόνους του έπρεπε, προκειμένου να αναδείξουν τον υποκρυπτόμενο σκοπό, να προσαρμόσουν την κωμωδιογραφική τεχνική της Αρχαίας Κωμωδίας στο μόνο αποδεκτό κωμωδιογραφικό πρότυπο τέρψης, την μολιερική κωμωδία.

Ο Ιωάννης Ραπτάρης, ο Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής και ο Μ. Χουρμούζης ξεκίνησαν να μεταφράσουν τις κωμωδίες του Αριστοφάνη λίγο ως πολύ από την ίδια οπτική. Η παιδεία τους, ο ρόλος τους μέσα στην κοινωνία της εποχής, οι συγκυρίες αλλά κυρίως ο τρόπος με τον οποίον αντιλαμβάνονταν το εθνικά ωφέλιμο καθόρισαν τις μεταφραστικές λύσεις, το βαθμό και το είδος της επέμβασης τους.

Ωστόσο, ο τρόπος που αντιμετώπισαν τα βασικά προβλήματα της Αρχαίας Κωμωδίας διακρίνει χαρακτηριστικά το μεταφραστικό αποτέλεσμα του Ραπτάρχη και του Ραγκαβή από αυτό του Χουρμούζη. Οι δύο πρώτοι επέλεξαν τη λύση του αποκαθαισμού, ο Χουρμούζης επέλεξε τη λύση του εκσυγχρονισμού και της διασκευής.

α. Η λύση του αποκαθαισμού: Ιωάννης Μ. Ραπτάρης και Αλέξανδρος Ρ. Ραγκαβής

Ο κωνσταντινουπολίτης Ιωάννης Μ. Ραπτάρης το 1856 εξέδωσε τους *Αχαρνές*, *Κωμωδία εις την Καθομιλουμένην παραφραθείσα, μετά προλεγόμενων και μικρών υποσημειώσεων προς κατάληψιν της εννοίας*, και αφιέρωσε το έργο του στη «φιλομαθεί νεολαία» της Εμπορευματικής Σχολής της Χάλκης.⁶⁷ Λίγα χρόνια μετά, το 1860, ο Α. Ρ. Ραγκαβής μετέφρασε τις *Νεφέλες*, την *Ειρήνη* και τους *Όρνιθες* και τα εξέδωσε σε κοινό τόμο με τη μετάφραση της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή.⁶⁸

Ο Ραπτάρης, παρότι χαρακτηρίζει τη μετάφρασή του ως παράφραση, αποδίδει με πιστότητα το περιεχόμενο της αριστοφανικής κωμωδίας, εκτός από τις βωμολοχίες και τα σημεία εκείνα στα οποία θα έπρεπε «να προβή τις επ' έσχατον αναιδεΐας» προκειμένου ακριβώς να αποδώσει την έννοια αμφίσημων λέξεων ή και ολόκληρων σκηνών.⁶⁹ Ο μεταφραστής επιλέγει σε αυτές τις περιπτώσεις είτε να απαλείψει εντελώς τις βωμολοχίες του πρωτότυπου, ιδιαίτερα όταν πρόκειται για μεμονωμένες λέξεις, είτε να αμβλύνει μέχρι εξαφάνισης τον αισχρολογικό χαρακτήρα τους. Η δεύτερη είναι και η πιο συνηθισμένη επιλογή, επιλογή μάλιστα την οποία ο Ραπτάρης υπερασπίζεται στις υποσημειώσεις μεμφόμενος ταυτόχρονα την «έσχατη παρεκτροπή του ποιητού».⁷⁰

⁶⁷. *Αριστοφάνους Αχαρνές*, Κωμωδία εις την Καθομιλουμένην παραφραθείσα, μετά προλεγόμενων και μικρών υποσημειώσεων προς κατάληψιν της εννοίας, υπό Ιωάννου Μ. Ραπτάρχου. Εν Κωνσταντινουπόλει, τύποις Α. Κορομηλά και Π. Πασπαλλή, 1856. Η έκδοση, που συνοδεύεται με υποσημειώσεις και σχόλια, περιλαμβάνει εκτός από τη μετάφραση τα εξής: πρόλογο (σ. ε'-ιδ'), βιογραφία του Αριστοφάνους (σ. ιε'- κγ'), περιγραφή του Αρχαίου Ελληνικού Θεάτρου (σ. κδ'- λβ'), ανασκευή των εις Αριστοφάνην κατηγοριών (σ. λγ'- νβ'), υπόθεσιν της παρούσης κωμωδίας (σ. νγ'- ξ').

⁶⁸. *Μεταφράσεις Ελληνικών Δραμάτων* υπό Α. Ρ. Ραγκαβή. Σοφοκλέους Αντιγόνη, Αριστοφάνους Νεφέλαι, Ειρήνη, Όρνιθες. Αθήνησι, τύποις Χ. Νικολάου Φιλαδελφέως, 1860.

⁶⁹. Βλ. *Αριστοφάνους Αχαρνές*, ό. π.

⁷⁰. Για περισσότερες λεπτομέρειες, βλ. την ανέκδοτη διατριβή της Τασούλας Καραγεωργίου, *Οι Νεοελληνικές Μεταφράσεις του Αριστοφάνη*. Πανεπιστήμιο Κρήτης, Φιλοσοφική Σχολή.

Ακόμη πιο πιστές μπορούν να θεωρηθούν οι αριστοφανικές μεταφράσεις του Ραγκαβή, αλλά και πιο ριζικός και περισσότερο ομοιογενής ο τρόπος με τον οποίο αντιμετώπισε το αριστοφανικό «κακέμφατον». Και στις τρεις κωμωδίες ο μεταφραστής δεν παραλείπει αλλά εξουδετερώνει τις κυριολεξίες και αφανίζει εντελώς την αισχρολογική ή ερωτική αμφισημία του πρωτότυπου.

Την ίδια τακτική ακολουθούν οι δύο μεταφραστές όσον αφορά τη σάτιρα. Μεταφράζουν με ακρίβεια και στα υποσέλιδα σχόλια δίνουν τις πληροφορίες που θεωρούν απαραίτητες για την κατανόηση των επικαιρικών στόχων του πρωτότυπου.

Η μεταφορά «εις τα καθ' ημάς», μια πρακτική που είχε επικρατήσει στη μετάφραση της ευρωπαϊκής κωμωδίας, απουσιάζει εντελώς από τον τρόπο με τον οποίο ο Ραπτάρης και ο Ραγκαβής αποδίδουν την επικαιρική και τοπική σάτιρα του αρχαίου κειμένου.

Παρά τις ομοιότητες ανάμεσα στις δύο μεταφράσεις, οι στόχοι των μεταφραστών ήταν διαφορετικοί. Ο Ραπτάρης παρουσιάζει τη μετάφραση της αριστοφανικής κωμωδίας ως τερπνό μάθημα ηθικής και πολιτικής αρετής, για την κατανόηση του οποίου χρησιμοποιεί την «απλήν γλώσσαν του λαού» και μάλιστα σε πεζό λόγο, επεξηγεί τα δυσνόητα σημεία και με εκτενή προλεγόμενα επιχειρεί την «[α]νασκευή των εις Αριστοφάνην κατηγοριών». Όμως δεν επιχειρεί μόνο να δικαιολογήσει, όπως και ο Ραγκαβής το 1841, τα κωμωδιογραφικά μέσα του Αριστοφάνη χρησιμοποιώντας τα επιχειρήματα που είχε προσφέρει η σχολή του Ρομαντισμού. Ο κατοπινός μεταφραστής των δραμάτων του Βίκτορα Ουγκώ υπερασπίζεται την αριστοφανική κωμωδία θέτοντας επίσης στο στόχαστρό του το ρομαντικό εγκώμιο ότι λειτουργεί αποκλειστικά ως μέσο διασκέδασης. Ο στόχος του υποδηλώνεται από την αρχή με ένα απόσπασμα του αρχαιότερου κατηγορού του Αριστοφάνη, του Πλουτάρχου: «εν τω τέρποντι το χρήσιμον ζητεῖν και αγαπάν». Η αποκατάσταση της αξίας της αριστοφανικής κωμωδίας ακολουθεί τελικά τα νεοκλασικά κριτήρια:

Ο δε εν πάσι τοις δράμασιν αυτού [του Αριστοφάνη] επικρατών σκοπός, ο πολλάκις και υπό το απρεπές σκώμμα και το γελοῖον υποκρυπτόμενος, δεν εἶνε απλή τις τέρψις και διασκέδασις, ἀλλὰ πολύ του φαινομένου υψηλότερος και ευγενέστερος, δι' ου ο ποιητής, ωφελούμενος εκ της απεριορίστου ελευθερίας του λέγειν, την οποία τω εσυγχωρεῖτο εν Αθήναις ως ουδαμού αλλού υπό τε των νόμων και των ηθών, εσπούδαζε να προάξη την των συμπολιτών του ευδαιμονίαν πολιτικώς τε και ηθικώς.⁷¹

⁷¹. *Αριστοφάνους Αχαρνής*, ό. π., σ. κα'. Κυρίως θα προσπαθήσει να απαλλάξει τον Αριστοφάνη από τις ιδιότητες του "αντιφιλοσόφου" και του "θυμελικού" που του είχαν αποδόσει ο Κοραής και ο Οικονόμος. Βλ. ακόμη ό. π., σ. ζ', ια', ιγ'.

Αν η Αρχαία Κωμωδία μπορούσε να ενδυθεί τις αξίες της Νεοκλασικής Κωμωδίας, όπως τις είχε περιγράψει ο ελληνικός Διαφωτισμός, αν ο ρόλος της στην αρχαιότητα μπορούσε να ταυτιστεί με «την ήσυχον του φιλοσόφου διδασκαλίαν» και με «τα εναγώνια και θερμά του ρήτορος επιχειρήματα», όπως ισχυρίστηκε ο Ραπτάρης, τότε «οι απευθείας απόγονοι» των αρχαίων Ελλήνων μπορούσαν να έρθουν σε επαφή με μια μορφή διδακτικής ποίησης, η οποία μπορούσε να «ρυθμίζει πάντοτε τα ήθη και να κοσμή τον έσω άνθρωπον» και ταυτόχρονα να «ωφελεί ως αναψυχή και τέρψις».⁷²

Η «ιδιότροπος» και «αυθαίρετος» στο σημείο αυτό Αρχαία Κωμωδία ήταν αδύνατον να αντικαταστήσει ως δραματουργικό πρότυπο τη μολιερική κωμωδία. Μπορούσε όμως, σύμφωνα με τον μεταφραστή, να αποτελέσει σύγχρονο μέσο διδασχής και τέρψης το οποίο θα αντικαθιστούσε την ανάγνωση των «επαράτων μυθιστορημάτων» και, εν ανάγκη, θα πρόσφερε ίσως μια μορφή τέρψης εναλλακτική σε αυτήν που πρόσφεραν οι παραστάσεις του *Trovatore* και του *Roberto il Diabolo*.⁷³ Αρκεί ο μεταφραστής να αναλάμβανε το έργο του αποκαθαμού της από «τα αισχρότερα ονειδία και τας μεγαλητέρας βωμολοχίας», από τα «δευτερεύοντα» δηλαδή χαρακτηριστικά που έτερπαν τους αρχαίους Αθηναίους.⁷⁴

Ο Ραγκαβής ήδη είχε συμβάλει στην «ανασκευή» των κατηγοριών και το 1860 δεν τον ενδιαφέρει άμεσα η εντύπωση που θα μπορούσαν να δημιουργήσουν «προς την διάνοιαν» οι έννοιες της μεταφρασμένης αριστοφανικής ποίησης. Τώρα όλη η προσοχή του ήταν στραμμένη αλλού. Στις τρεις μεταφράσεις του Αριστοφάνη προπάθησε με μεγάλη σχολαστικότητα να αποδώσει σε τονικά μέτρα τα προσωδιακά μέτρα του πρωτότυπου. Στην αντίληψη του Ραγκαβή, εδώ όπως και σε άλλες περιπτώσεις, το «έμβλημα» ήταν εξίσου, αν όχι περισσότερο, σημαντικό με το περιεχόμενο. Όπως δηλώνει ο ίδιος στην εισαγωγή, οι καρποί των κόπων του «ου μόνον προς την διάνοιαν, αλλά και προς την ακοήν αποτείνονται ομοίως τοις πρωτοτύποις, και παριστώσι τας αυτάς εννοίας δια του αυτού εμβλήματος περιβεβλημένας».⁷⁵

⁷². Αριστοφάνους *Αχαρνής*, ό. π.

⁷³. Αριστοφάνους *Αχαρνής*, ό. π.

⁷⁴. Αριστοφάνους *Αχαρνής*, ό. π.

⁷⁵. *Μεταφράσεις Ελληνικών Δραμάτων*, ό. π., σ. δ'.

Γενικά, οι μεταφράσεις των *Ελληνικών Δραμάτων* ήταν η κατάλληλη μιας προσπάθειας η οποία είχε ξεκινήσει τριάντα χρόνια πριν και στόχευε να επιβεβαιώσει τη θεωρία του:⁷⁶ «ότι αι βάσεις της καθ' ημάς μετρικής ουδόλως διαφέρουσι των βάσεων της αρχαίας».⁷⁷ Αλλά τέτοιες ταυτίσεις αποκτούσαν πραγματικό νόημα για έναν άνθρωπο όπως ο Ραγκαβής στα μέσα του 19ου αιώνα μόνο στο βαθμό που μπορούσαν να εναρμονιστούν με τις προσπάθειες εξευρωπαϊσμού του έθνους. Συνειδητά ή ασυνειδητά, η Ευρώπη παρέμενε το σταθερό πρότυπο μίμησης.

Ο μεταφραστής συνέδεσε τις μεταφράσεις των *Ελληνικών Δραμάτων* με την προετοιμασία του εδάφους για το ενδεχόμενο να «αναβιώσει» σκηνικά το «Ελληνικό δράμα» στην κοιτίδα του. Και υπήρχε ένας βασικός λόγος που καθιστούσε τη μετάφραση απαραίτητη προϋπόθεση για τη σκηνική αναβίωση του αρχαίου ελληνικού δράματος: οι φήμες για τις παραστάσεις της *Αντιγόνης* στα ευρωπαϊκά θέατρα με μουσική που είχε γράψει επιτούτου ο Μέντελσον.⁷⁸

⁷⁶. Στην πρώτη του επίσκεψη στην Αθήνα το 1830, δανείζεται μια έκδοση του Αριστοφάνη με ελληνολατινικά σχόλια, και προσπαθεί να εισδύσει στο «μυστήριο της προσωδιακής αυτού αρμονίας». Καρπός αυτής της μελέτης ήταν, όπως γράφει ο ίδιος, «η επικύρωσις της ιδέας ην είχαν προ πολλού χρόνου συλλάβει, ότι η νεοελληνική προσωδία ολίγον διαφέρει της αρχαίας», καθώς και η έκδοση μιας σχετικής πραγματείας το 1836. Βλ. Α. Ρ. Ραγκαβής, *Απομνημονεύματα*, τόμος Β', ό. π., σ. 33, και του ίδιου, «Περί αρχαίας ελληνικής προσωδίας και παράθεσις αυτής προς την νέαν», στο περιοδικό του Εμμ. Αντωνιάδη και Ι. Νικολαΐδου Λεβαδέως, *Ηώς* 4 (30 Απρ. 1836), σ. 1-32. Η μελέτη αναδημοσιεύτηκε στο *Διάφορα Ποιήματα του Αλεξάνδρου Ρίζου Ραγκαβή*. Εξεδόθησαν υπό Α. Κορομηλά. Αθήναι, εκ της τυπογραφίας Ανδρέου Κορομηλά, 1837, σ. 399-438.

⁷⁷. Βλ. «Προίμιον», *Μεταφράσεις*, ό. π., σ. ογ'. Μπορούμε να θεωρήσουμε ότι η μετρική ταύτιση την οποία επικαλείται ο Ραγκαβής, είναι μια άλλη εκδοχή της ταύτισης που υπερασπίστηκε ο Παναγιώτης Σούτσος στη *Νέα Σχολή*. Ας θυμηθούμε το δικό του: «Η γλώσσα των αρχαίων Ελλήνων και ημών των νεωτέρων έσεται μια και η αυτή· η Γραμματική εκείνων και ημών έσεται μια και η αυτή».

⁷⁸. Βλ. ανώνυμο άρθρο στην εφημερίδα *Αιών*, 19 Δεκ. 1857, με αφορμή τις επανειλημμένες παραστάσεις της *Αντιγόνης* στην Ευρώπη όπου σχολιάζεται η επιμέλεια με την οποία οι Ευρωπαίοι σπουδάζουν τα προγονικά αριστουργήματα και επισημαίνεται αντίστοιχα η αδιαφορία των νεότερων Ελλήνων. Το άρθρο τελειώνει με την είδηση: «Λέγεται, ότι εἰς των λογίων προτίθεται να συντάξη έμμετρον παράφρασιν της “Αντιγόνης”, επί της μουσικής του Μενδελσσόνοϋ, και ότι η “Αντιγόνη” θέλει παρασταθή, εάν δυνατή υπάρξη η επιδιώρθωσις του οικοδομήματος, εν τω Ωδειώ, μετά την αποπεράτωσιν της ανασκαφής αυτού. Εἶθε η παράστασις αὐτή ζωογονήση οπωσούν την προς την πατρώαν φιλολογίαν κλίσιν ημών, ελλείψει σπουδαιοτέρων μέτρων». Για τις παραστάσεις της *Αντιγόνης* στη Γερμανία και τη Γαλλία και τις ελληνικές αντιδράσεις, βλ. Γ. Σιδέρης, *Το αρχαίο ελληνικό θέατρο στη νέα ελληνική σκηνή 1818-1932*, Αθήνα: Ίκαρος [1976], σ. 24-35.

Ο Ραγκαβής μεταφράζει την *Αντιγόνη* θεωρώντας ότι χρειαζόταν να ακολουθηθεί ο τρόπος με τον οποίο αναβίωνε το αρχαίο ελληνικό δράμα στην Ευρώπη. Η μουσική όμως του Μέντελσον δεν μπορούσε να επενδύσει μια παράσταση στο πρωτότυπο επειδή, όπως γράφει, οι Έλληνες πρόφεραν την αρχαία ελληνική γλώσσα διαφορετικά από τους Ευρωπαίους. Επομένως, για να παρασταθεί «αρχαίο δράμα μετά μουσικής γραφείσης επί των αρχαίων μέτρων, είναι αναπόφευκτος η μετάφρασις, διότι άλλως θα ψάλλωνται οι χοροί παρατόνως κατά τρόπον γελοίων».⁷⁹ Γιατί ο Ραγκαβής ήταν πρόθυμος να θεωρήσει πως τα αρχαία ελληνικά μέτρα αποδίδονται πιστά με τα μέτρα της γερμανικής μετάφρασης και κατ' επέκταση της ευρωπαϊκής μουσικής, μολονότι ο ίδιος σε άλλο σημείο παρατηρεί ότι η μουσική που είχε γράψει ο Μέντελσον δεν βασιζόταν στα αρχαία μέτρα, «επί των πρωτοτύπων ωδών», αλλά «επί Γερμανικής μεταφράσεως αυτών, μιμηθείσης όσον ένεστιν αυτών τον ρυθμόν».⁸⁰

Ο Ραγκαβής μετέφρασε το αρχαίο έργο ακολουθώντας «τον ρυθμόν της Γερμανικής μεταφράσεως» με την ιδέα ότι η ευρωπαϊκή μουσική θα μπορούσε να επενδύσει μια πιθανή παράσταση της *Αντιγόνης*. Ωστόσο, «όσο μικραί και αν ήναι καθ' εαυτάς αι διαφοραί» ανάμεσα στα αρχαία ελληνικά και τα γερμανικά μέτρα, όπως δηλώνει ο ίδιος, προτίμησε να μη χρησιμοποιήσει τη μετάφρασή του της *Αντιγόνης* ως παράδειγμα για να υποστηρίξει τη θεωρία του σχετικά με τη μετρική ομοιότητα της αρχαίας με τη νέα ελληνική γλώσσα. Για το

⁷⁹. Τις ίδιες σκέψεις επαναλαμβάνει με αφορμή τη μετάφραση των *Περσών*, την οποία έκανε το 1881, μιλώντας αυτή τη φορά για τη μουσική «του φιλελληνικωτάτου Πρίγκηπος του Μάϊνιγγεν». Βλ. Α. Ρ. Ραγκαβής, *Απομνημονεύματα*, τόμος Δ', σ. 491-492 και 522-523.

⁸⁰. Α. Ρ. Ραγκαβής, «Προϊμιον», *Μεταφράσεις*, σ. οδ'. Παραθέτω το σχετικό απόσπασμα: «Η “*Αντιγόνη*”, ως γνωστόν διδάσκεται ήδη από τινων ετών επί των επισημοτέρων θεάτρων της Γερμανίας, της Γαλλίας και της Αγγλίας, και προς τον σκοπόν τούτον ο περιδοξος μουσικοδιδάσκαλος Μενδελσών Βαρτόλδης εμελοποίησε τους χορούς αυτής. Αν δ' επιτρέπεται να ελπίσωμεν ότι και ημείς ποτε θέλομεν γίνει μέτοχοι της ευγενούς απολαύσεως εις ην προ πάντος δικαιούμεθα και ενδιαφερόμεθα, τούτο διά μεταφράσεως μόνον έσται ημίν εφικτόν. [...] η των αρχαίων στίχων αρμονία, ως παρ' ημίν προφέρονται σήμεραν, εντελώς καταστρέφεται, [...] και αυτή η του Μενδέλσωνος μουσική διά τον αυτόν λόγον άχρηστος και ανεφάρμοστος θα έμενε διά την ημετέραν σκηνήν, ως συνταχθείσα επί της προσωδίας των αρχαίων στίχων, ήτις ως είπομεν, δεν δύναται παρ' ημίν να εννοηθή ει μη διά της των τόνων μεταθέσεως. Ο Μένδελσων όμως συνέθηκε την μουσικήν του ουχί ακριβέστατα επί των πρωτοτύπων ωδών, ων η μετρική διασκευή είναι ενίοτε σκοτεινή και αμφισβητουμένη, αλλ' επί Γερμανικής μεταφράσεως αυτών, μιμηθείσης όσον ένεστιν αυτών τον ρυθμόν. Όπως λοιπόν η μουσική αυτού χρησιμεύση και παρ' ημίν, ήτον ανάγκην ν' ακολουθήση η ημετέρα μετάφρασις ακριβέστερον τον ρυθμόν της Γερμανικής μεταφράσεως, ήτις μάλλον ή το ελληνικόν πρωτότυπον εχρησίμευσεν ως βάσις της».

σκοπό αυτό μεταφράζει τις κωμωδίες του Αριστοφάνη, για τις οποίες δεν υπήρχε διαθέσιμη ευρωπαϊκή μουσική που θα δέσμευε τη μετρική τους απόδοση από τα αρχαία στα νέα ελληνικά υπονομεύοντας την αξιοπιστία της απόδειξης, όπως είχε συμβεί με την *Αντιγόνη*.

Η θεωρία του Ραγκαβή για την ταυτότητα της αρχαίας και της νέας ελληνικής προσωδίας ολοκληρώθηκε στις μεταφράσεις των *Ελληνικών Δραμάτων*. Ο Ραγκαβής είχε δημιουργήσει μια απλή εξίσωση που λυνόταν με το επιθυμητό αποτέλεσμα: Από τη στιγμή που η αρχαία ελληνική προσωδία μπορούσε να ταυτιστεί με την ευρωπαϊκή μουσική και από τη στιγμή που η αρχαία ελληνική προσωδία μπορούσε να ταυτιστεί με τη νέα ελληνική, τότε και η ευρωπαϊκή μουσική μπορούσε να ταιριάζει απόλυτα με την προσωδία της νεοελληνικής γλώσσας.⁸¹

Με άλλα λόγια, οι μεταφράσεις του εξασφαλίζοντας τη δυνατότητα της τριπλής ταύτισης ανάμεσα στην νεοελληνική, την αρχαία και την ευρωπαϊκή προσωδία θα συνέβαλλαν στην αποκοπή των νεότερων Ελλήνων από την εγχώρια μουσική παράδοση και θα τους συνέδεαν με την ευρωπαϊκή. Θα πρόσφεραν δηλαδή ακαταμάχητο επιχειρήμα υπέρ του εξευρωπαϊσμού της πολιτισμικής ταυτότητας του έθνους.⁸²

Η τελευταία προσπάθεια του Ραγκαβή για να αναγνωριστεί η αριστοφανική κωμωδία ως αναπόσπαστο κομμάτι της πατρώας κληρονομιάς εντάσσεται σ' αυτό το πλαίσιο. Τόσο η

81. Αυτήν την τριπλή ταύτιση επιχείρησε, όπως είδαμε, ο Ραγκαβής στην *Αντιγόνη*, γι' αυτό στο «Προοίμιο» δεν χρησιμοποιεί μετρικά παραδείγματα από τη μετάφρασή της αλλά από τις κωμωδίες. Γιατί, «όσον μικραί και αν ήναι καθ' αυτάς αι διαφοραί, επειδή όμως υπάρχουν, δεν ενόμισα κατάλληλον να προτείνω αυτάς μεταξύ των παραδειγμάτων». Το ότι δεν έχει αναστολές για να προχωρήσει σε τέτοιες «μικρές» τροποποιήσεις, «ώστε η [ευρωπαϊκή] μελωδία ν' ανταποκρίνεται εις το [νεοελληνικό] κείμενον εντελώς», φάνηκε όταν, ο Α. Danhauser, «διακεκριμένος διευθυντής της μουσικής διδασκαλίας των δημοτικών σχολείων των Παρισίων», ανέλαβε να γράψει τη μουσική για τους χορούς του *Κουτρούλη*. Βλ. Α. Ρ. Ραγκαβής, *Απομνημονεύματα*, τόμος Δ', σ. 75

82. Ο Ραγκαβής θεωρούσε «την μουσικήν διαμόρφωσιν των Ελλήνων», «ως αναγκαιότατον στοιχείον του εκπολιτισμού» του έθνους. Προς αυτή την κατεύθυνση συγκλίνουν πολλές και διαφορετικές προσπάθειές του. Γράφει μάλιστα πως είχε «αρχίση σύνταξιν ελληνικών ασμάτων επί γνωστών ευρωπαϊκών μελωδιών» όταν ακόμη ήταν στην Κωνσταντινούπολη. Βλ. Α. Ρ. Ραγκαβής, *Απομνημονεύματα*, τόμος Δ', σ. 75. Το ίδιο συνέβη και το 1850 «φρονών ότι η καλλιέργεια της ευρωπαϊκής μουσικής ην και αυτή αναγκαία εις την πρόοδον και ανάπτυξιν της Ελλάδος εις τον πολιτισμόν». Βλ. ό. π., τόμος Β', σ. 271. Και το 1861: «περί της ανάγκης της αναπτύξεως του μουσικού αισθήματος και της εις την σκηνήν αναβιβάσεως της μουσικής σκεπτόμενος, συνέταξα σχέδιον φιλαρμονικής εταιρίας», βλ. ό. π., τόμος Γ', σ. 83. Στα απομνημονεύματά του καταγράφει την ενόχληση που αισθάνθηκε το 1862 στον Πόρο από τη μουσική «θορυβωδεστάτων» και «ήκιστα μελωδικών οργάνων» που συνόδευαν μια ντόπια γιορτή. Βλ. ό. π., τόμος Γ', σ. 91.

ίδια η μετάφραση όσο και οι μεταφραστικές λύσεις του ήταν μέρος της μέριμνάς του για την ανάπλαση του «μουσικού αισθήματος παρά τω λαώ» και της πολυπόθητης ευθυγράμμισης του νεοελληνικού πολιτισμού με τον ευρωπαϊκό.

β. Η λύση του εκσυγχρονισμού και της διασκευής: Μ. Χουρμούζης

Ο *Πλούτος*, «ελευθέρως παραφρασθείς εις την καθομιλουμένην», εκδόθηκε ανώνυμα το Σεπτέμβριο του 1861 στην Αθήνα.⁸³ Η ιστορική έρευνα σήμερα πια έχει ταυτίσει τον ανώνυμο παραφραστή με τον Μ. Χουρμούζη· ωστόσο το όνομά του αναφερόταν ρητά ήδη από το 1866 σε δημοσίευμα του *Ανατολικού Αστήρα* της Κωνσταντινούπολης.⁸⁴

Ο Χουρμούζης, έπειτα από τριανταπέντε χρόνια παραμονής στην αγωνιζόμενη και απελευθερωμένη Ελλάδα κατά τα οποία συμμετείχε στα γεγονότα που σημάδεψαν την ιστορία της, επέστρεψε στη γενέθλια πόλη του, την Κωνσταντινούπολη το 1856 και λίγα χρόνια αργότερα εξέδωσε τον *Πλούτο*.⁸⁵

83. Ο *Πλούτος του Αριστοφάνους. Ελευθέρως παραφρασθείς εις την καθομιλουμένην υπό *** 1860 κατά μήνα Σεπτέμβριον*. Αθήνησι, Εκ του τυπογραφείου της Μερίμνης 1861. Βλ. την επανέκδοση του έργου από τις εκδόσεις Κείμενα (1972).

84. Βλ. *Ανατολικός Αστήρ*, 9 Νοεμβ. 1866. Το όνομα του Χουρμούζη ως μεταφραστή αναφέρεται επίσης σε κριτική με τίτλο «Το ελληνικόν θέατρο» η οποία δημοσιεύτηκε ανώνυμα μετά την παράσταση του έργου στην εφημερίδα *Νέα Γενεά*, 24 Ιαν. 1868. Τα δημοσιεύματα επιβεβαιώνουν την ταύτιση που είχε προτείνει ο Μ. Μ. Παπαϊωάννου, «Μ. Χουρμούζης», *Επιθεώρηση Τέχνης* 75 (Μάρτ. 1961), σ. 165-174, και η οποία δεν θεωρήθηκε ποτέ επαρκώς τεκμηριωμένη. Βλ. για παράδειγμα τις αρκετά όψιμες επιφυλάξεις του Τάσου Λιγνάδη, *Ο Χουρμούζης: Ιστορία και θέατρο*, Αθήνα: Εκδόσεις Χ. Μπούρας 1986, σ. 381-387.

85. Η μόνη μαρτυρία που έχουμε για τη θεατρική παιδεία του Χουρμούζη, τη μάλλον ανύπαρκτη μέχρι το 1834, προέρχεται από τον ίδιο στον πρόλογο του *Υπαλλήλου*. Ο συγγραφέας αναφέρεται στο τυχαίο γεγονός που τον έφερε σε επαφή με τη βιβλιοθήκη του Ιάκωβου Ρίζου-Νερουλού στο Ναύπλιο το 1834. Να υποθέσουμε πως η επαφή αυτή υπήρξε αφορμή για να οδηγηθεί το ανήσυχο πνεύμα του Χουρμούζη στην περιοχή της κωμωδίας και της πολιτικής σάτιρας; Γεγονός είναι πως, σε μια περίοδο που η πολιτική και κοινωνική ζωή του τόπου πρόσφερε πολλές ευκαιρίες για διακωμώδηση και σατιρικές παρεμβάσεις, ένας άνθρωπος «ζωηρός και έξυπνος», με αξιόλογη πιθανότητα γενική παιδεία και με γνώσεις που είχαν λαϊκές ρίζες αλλά και λόγιες επιδράσεις αποφάσισε να γίνει από στρατιώτης «Κωμωδοποιός». Ο πρώτος σταθμός της κωμωδιογραφικής του καριέρας, το 1835, ήταν μια αμιγώς μολιερική κωμωδία ηθών, ο *Λεπρέντης*. Τον ίδιο χρόνο θα εκδόσει τον *Τυχοδιώκτη* και το 1836 τον *Υπάλληλο*, δύο καθαρά πολιτικές σάτιρες. Στη συνέχεια, ο Χουρμούζης θα γράψει μόνο κωμωδίες ηθών. Η πλοκή και οι κωμικές καταστάσεις θα συμμορφώνονται όλο και περισσότερο στα νεοκλασικά πρότυπα, αν και το στοιχείο της πολιτικής σάτιρας δεν θα λείπει εντελώς ως μορφή διαμαρτυρίας από τα κατοπινά του έργα. Μετά το 1840, εντάχθηκε και πάλι στο στρατό, ενώ εκλέγεται βουλευτής Φθιώτιδας από το 1851 μέχρι το

Η μέχρι τότε θητεία του στο δημόσιο βίο και η αποδοχή της νεότερης ευρωπαϊκής κωμωδίας ως δραματουργικού προτύπου καθόρισαν σε μεγάλο βαθμό την επιλογή του Χουρμούζη να μεταφράσει τον *Πλούτο*. Αφενός η προσιτή μορφή του έργου, η απουσία Χορού κυρίως, επέτρεπε την ευκολότερη προσαρμογή του στη δομή της ευρωπαϊκής κωμωδίας. Αφετέρου, ο γενικός ηθικός χαρακτήρας του δεν αντιστεκόταν στις διασκευαστικές προθέσεις του Χουρμούζη ως προς το περιεχόμενο. Στον πρόλογο της παράφρασης, θα στηρίζει την επιλογή του στο επιχείρημα ότι ο πλούτος είναι πηγή όλων σχεδόν των ελαττωμάτων και των εκτροπών, ή τουλάχιστον όσων ο ίδιος αισθανόταν την ανάγκη να στηλιτεύσει. Ωστόσο, σε σχέση με τις πρωτότυπες κωμωδίες του, τον *Τυχοδιώκτη* ή τον *Υπάλληλο*, όπου το στοιχείο της προσωπικής σάτιρας έδινε τον τόνο, εδώ η καταγγελία χάνει τον προσωπικό τόνο και υποτάσσεται στο γενικό ηθικό χαρακτήρα του έργου, ακόμη κι όταν γνωρίζουμε τον στόχο που την ενέπνευσε.

Το αξιοσημείωτο είναι ότι ο Χουρμούζης δεν φαίνεται να αντιμετώπισε τη μετάφραση της αρχαιοελληνικής κωμωδίας ως κάτι που απαιτούσε διαφορετική προσέγγιση από τη μετάφραση μιας ευρωπαϊκής κωμωδίας. Η μετάφραση του *Πλούτου* ακολουθεί ουσιαστικά τις θεωρητικές αρχές που έθεσε ο Οικονόμος στην εισαγωγή του *Φιλάργγυρου*. Ο Χουρμούζης δεν μετέφρασε αλλά διασκεύασε το έργο έτσι ώστε να διδάσκει και να τέρπει τους ανθρώπους της δικής του εποχής και του δικού του έθνους. Οι επεμβάσεις του φαίνεται να υπακούουν στο καθιερωμένο από τη νεοκλασική θεωρία αξίωμα του Οράτιου για τη διπλή αποστολή του θεάτρου: να τέρπει και να διδάσκει. Ο Χουρμούζης δεν επιδίωξε να διευρύνει τη διδακτική εμβέλεια του έργου μόνο με τη μορφική αλλαγή και με τη γενικότερη «μετασκευή» του· επιδίωξε επιπλέον να ανασκευάσει το μηχανισμό με τον οποίο προκαλείται γέλιο στο αριστοφανικό έργο. Ο Χουρμούζης, γαλουχημένος στην νεότερη ευρωπαϊκή αίσθηση του κωμικού, αποδεχόταν κατά πάσα πιθανότητα την παγιωμένη άποψη για την κατώτερη ποιότητα της αριστοφανικής «*vis Comica*».⁸⁶ Ως μεταφραστής, λοιπόν, διασκευάζει το αριστοφανικό κείμενο για έναν επιπλέον λόγο: η Αρχαία Κωμωδία δεν ήταν επαρκώς ή με

1856, χρονιά κατά την οποία εγκατέλειψε την Ελλάδα. Με την ιδιότητα του βουλευτή παρεμβαίνει στο δημόσιο βίο με τρόπο πιο αποτελεσματικό από τη συγγραφή σατιρικών «κωμωδιογραφημάτων». Βλ. Δημήτρης Σπάθης, «Μ. Χουρμούζης» στον τόμο *Σάτιρα και πολιτική στην νεώτερη Ελλάδα, από το Σολωμό έως τον Σεφέρη*, Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Παιδείας 1979, σ. 71-97 και «Τα πρώτα βήματα της νεοελληνικής κωμωδίας: Η ακτινοβολία του Χουρμούζη και η παρουσία του στο βουλγαρικό θέατρο του 19ου αιώνα», *Ο Πολίτης* 54 (Οκτ. 1982), σ. 76-86.

⁸⁶. Βλ. *Γραμματικά*, ό. π., σ. 415.

τον πρέποντα τρόπο τερπνή για το σύγχρονο κοινό. Γι' αυτό «διορθώνει» τον «ανασευρμένο» λόγο της αριστοφανικής κωμωδίας στις ελάχιστες άλλωστε περιπτώσεις που εμφανίζεται στο συγκεκριμένο έργο. Αλλά δεν παρέλειψε μόνο τα βωμολοχικά χωρατά· όπου το κείμενο τού φαινόταν φτωχό από κωμική άποψη πρόσθεσε στιχομυθίες και κωμικά σχόλια, επεκτείνοντας συνήθως ακόμη περισσότερο τον ήδη μεγάλο σε σχέση με τις προηγούμενες κωμωδίες του Αριστοφάνη ρόλο του δούλου.⁸⁷

Ο Χουρμούζης επεμβαίνει με τον ίδιο τρόπο για να εκσυγχρονίσει την αριστοφανική σάτιρα και να προσαρμόσει τους διδακτικούς στόχους του πρωτότυπου στη δική του εποχή. Όπου το κείμενο δεν προσφερόταν για διασκευή, δεν διστάζει ακόμη και να προσθέσει σελίδες ολόκληρες πεζών φράσεων ή στίχων προκειμένου να καταγγείλει τις παρεκτροπές που εντόπιζε ο ίδιος στον ιδιωτικό και το δημόσιο βίο της νεότερης Ελλάδας.⁸⁸ Πράγματι, το αρχαίο κείμενο υπήρξε για τον Χουρμούζη μόνο η αφορμή για να κατακρίνει ό,τι δεν ενέκρινε, και δεν επιχειρεί κανένος είδους υπεράσπιση της μεταφραστικής του προσέγγισης. Στον πρόλογο της μετάφρασης δεν δίνει στοιχεία τα οποία θα μας επέτρεπαν να καταλήξουμε

87. «ο Καρίων προετοιμάζει το έδαφος για τους γεμάτους αυτοπεποίθηση, επιβλητικότητα και καταποσύνη δούλους που θα συναντήσουμε στη νέα κωμωδία» και οι οποίοι θα περάσουν μέσα από τη λατινική στη νεότερη ευρωπαϊκή κωμωδία. Βλ. Κ. J. Dover, *Η κωμωδία του Αριστοφάνη*, Αθήνα: Μ.Ι.Ε.Τ. ³1989, σ. 282-286.

88. Το ρόλο του δημόσιου κατήγορου αναλαμβάνουν ως επί το πλείστον οι «Αγροίκοι», οι οποίοι αντικαθιστούν τον υποτυπώδη ρόλο που έχει ο Χορός στο πρωτότυπο. Η ανάγκη να ακουστεί η φωνή τους αλλοιώνει εντελώς την αρχική δομή του κειμένου. Ο Χουρμούζης τους δίνει κοινωνικό στίγμα στην παράφραση παρουσιάζοντάς τους ως αγρότες. Ωστόσο, ο χαρακτηρισμός «Αγροίκοι» για τους ανθρώπους της εποχής του παρέπεμπε σε μια ευρύτερη κατηγορία αναξιοπαθούντων πολιτών, στην «αγροίκον γενεάν την παρελθούσαν» όπως «αποκαλούσι τινες την ιεράν γενεάν του αγώνος». Οι φράσεις προέρχονται από λόγο «επί της περί του ιταλικού θεάτρου πιστώσεως των 50,000 δραχμών» του βουλευτή Αττικής Τιμολέοντα Ι. Φιλήμονα το 1868. Με το λόγο αυτό ο Φιλήμονας υπερασπιζόταν τα «δίκαια» και επανειλημένα παράπονα των επαρχίων, οι οποίες κατηγορούν την Αθήνα ότι είναι «καταβόθρα» όπου χωνεύεται ο ιδρώτας του ελληνικού λαού χωρίς ωφέλεια για τον ίδιο αλλά μόνο για χάρη ορισμένων προσώπων. Από το λόγο του Φιλήμονα και τις αντιδράσεις που προκάλεσε, φαίνεται πως χρησιμοποιούσαν τον όρο για να χαρακτηρίσουν τα κοινωνικά στρώματα που δεν είχαν δυτική παιδεία αλλά και όσους αντιδρούσαν στο βίαιο και επιπόλαιο εξευρωπαϊσμό του κράτους. Ο ίδιος δεν αμφιβάλει ότι θα χαρακτηριστεί «αγροίκος» επειδή, αν και «τυχών εκπαιδύσεως τινος, μη άμοιρος της μουσικής, επισκεφθείς την Ευρώπην και ιδών θέατρα, κηρύττεται κατά της υπέρ του θεάτρου πιστώσεως». Τα επιχειρήματα και η θέση του Φιλήμονα φέρνουν στο νου τον περίφημο λόγο του Χουρμούζη για το ίδιο θέμα, δεκατρία χρόνια νωρίτερα. Βλ. «Εσωτερικά», *Αθηνά*, 20 Δεκ. 1855 και «Λόγος Τιμολέοντος Ι. Φιλήμονος [...] (εκ των στενογραφικών πρακτικών)», *Αιών*, 24 Οκτ. 1868.

σε ασφαλή συμπεράσματα για τη σχέση του με την ελληνική αρχαιότητα και την Αρχαία Κωμωδία, πέρα ίσως από την έλλειψη τυπολατρίας. Αυτό ενδεχομένως δηλώνει η διατήρηση των αρχαίων ελληνικών ονομάτων και η παρατήρησή του ότι «μήτε το όνομα του Πλάτωνος κάμνει σοφούς, μήτε του Επαμεινώνδος στρατηγούς». Η στάση αυτή ίσως να αποτελεί μια μορφή ένστασης για την τυπολατρία που χαρακτήριζε όλο και περισσότερο τη σχέση των συμπατριωτών του με την ελληνική αρχαιότητα ή να αποτελεί αντίδραση στη διαστρέβλωση που είχε υποστεί η μεταφραστική πρακτική του Οικονόμου.⁸⁹ Σε κάθε περίπτωση πάντως παραπέμπει σε μια γνωστή θέση του ελληνικού Διαφωτισμού και αποκαλύπτει με έναν ακόμη τρόπο τις ρίζες της πνευματικής του συγκρότησης.

Οι αριστοφανικές μεταφράσεις του Ραγκαβή και οι *Αχαρνές* του Ραπτάρχη είχαν ήδη κυκλοφορήσει το 1861· επομένως, ο Χουρμούζης δεν μεταφράζει πρώτος αριστοφανικό έργο. Αξιοποίησε όμως το προηγούμενο των αριστοφανικών μεταφράσεων για δικούς του πια λόγους. Η αριστοφανική κωμωδία τού πρόσφερε τη δυνατότητα να ασκήσει κριτική στο δημόσιο βίο σε μια εποχή που για πολλούς λόγους δεν ήταν πια επιτρεπτή η πολιτική σάτιρα με κωμωδίες νεοκλασικού τύπου, όπως ο *Τυχοδιώκτης* και ο *Υπάλληλος*.⁹⁰ Από την άλλη, θα μπορούσαμε να πούμε πως η διασκευή του *Πλούτου* σηματοδότησε το οριστικό πέρασμα του Χουρμούζη ως κωμωδιογράφου από το χώρο της πόλης, στον οποίο κυρίως είχε κινηθεί μέχρι τότε, στο χώρο του «οίκου» και της «οικοφθόρου πολυτελείας», όπου θα κινηθεί στο υπόλοιπο της ζωής του.⁹¹

⁸⁹. Βλ. για παράδειγμα τις εφαρμογές της θεωρίας του Οικονόμου στη μετάφραση-διασκευή του *Les précieuses ridicules* του Μολιέρου *Αι κερασίτσαι*, η οποία εκδόθηκε το 1858. Ο διασκευαστής Δ. Ι. Λάκων φτάνει στο σημείο να αλλάζει όλα τα ονόματα σε ελληνικά ενώ αφήνει τις λεπτομέρειες της πλοκής αναλλοίωτες. Βλ. το σχετικό απόσπασμα στην εισαγωγή του *Φιλάργγου*, ό. π., σ. 28- 29 και για την τακτική των μεταφραστών, Θεόδωρος Χατζηπανταζής, *Το Κωμειδύλλιο*, Αθήνα: Ερμής 1981, σ. 47 και 231. Ίσως πάλι, όπως υποθέτει ο ίδιος μελετητής, η αλλαγή των ονομάτων στον *Πλούτο* θα κατέστρεφε την αληθοφάνεια της πλοκής και η ρητή μεταφορά της δράσης στην οθωνική Αθήνα θα καθιστούσε τις αντιπολιτευτικές αιχμές εντελώς απαράδεκτες σε μια χρονική συγκυρία που το καθεστώς ήταν ολότελα ανασφαλές και προετοιμαζόταν η εκδίωξη του Όθωνα. Βλ. *Η Ελληνική Κωμωδία*, ό. π., σ. 65.

⁹⁰. Το 1859, χρονιά των Σκιαδικών, ο Κ. Παπαρηγόπουλος καταδικάζει την πολιτική ποίηση, επικρίνει τον Βερανζέρο και αποδοκιμάζει τους στιχουργούς που κακολογούν τις Μεγάλες Δυνάμεις ή εισάγουν «δοξασίας τινάς ανατρεπτικές πάσης κοινωνικής τάξεως». Βλ. Παναγιώτης Μουλλάς, «Αθηναϊκός ρομαντισμός», *Ρήξεις και συνέχειες*, ό. π., σ. 56.

⁹¹. Βλ. *Μαλακώφ*, κωμωδία εις πράξεις πέντε, υπό Μ. Χουρμούζη. Εν Κωνσταντινουπόλει, Imprimerie Centrale, εκ του Κεντρικού Τυπογραφείου 1965 και *Ο οψίπλοτος*, κωμωδία εις μέρη τέσσερα, υπό Μ.

6. Οι αμήχανες πρώτες προσπάθειες ερμηνείας των έργων στη σκηνή

Οι *Νεφέλες* και ο *Πλούτος* αποτέλεσαν τις πρώτες προσπάθειες σκηνικής ερμηνείας της Αρχαίας κωμωδίας το 1868, λίγα χρόνια μετά από την έκδοση των αριστοφανικών μεταφράσεων του Ραγκαβή και του Χουρμούζη αντίστοιχα.

Η παράσταση του *Πλούτου* συνδέθηκε με μια από τις πρώτες προσπάθειες για δημιουργία ελληνικού θιάσου στην Αθήνα, ενώ εκείνη των *Νεφελών* συνδέθηκε με την ενεργοποίηση του πανεπιστημίου για την «αναβίωση» του αρχαίου θεάτρου στην κοιτίδα του και μάλιστα σε αρχαίο χώρο, στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού.

Αυτές οι δύο αριστοφανικές παραστάσεις αντιπροσωπεύουν, όπως και οι μεταφράσεις, δυο συμπληρωματικούς τρόπους προσέγγισης της Αρχαίας Κωμωδίας. Η ολοκληρωμένη πρόταση του Ραγκαβή για την αξιοποίηση της προγονικής κληρονομιάς μέσα από την προοπτική του εξευρωπαϊσμού δεν έρχεται σε αντίθεση με την πρόταση αξιοποίησης που κάνει ο Χουρμούζης με τη διασκευή του *Πλούτου*. Ως προσπάθειες σύγκλισης επιλεγμένων στοιχείων της αρχαιότητας με ορισμένες όψεις του ευρωπαϊκού πολιτισμού αλληλοσυμπληρώνονται. Στην πρώτη περίπτωση έχουμε την ανάγνωση της αρχαίας μορφής μέσα από τις επιταγές της δυτικής παράδοσης για τη μουσική αναβίωση του αρχαίου θεάτρου και στη δεύτερη τη διοχέτευση του σατιρικού περιεχομένου της αρχαίας κωμωδίας στα καλούπια της ευρωπαϊκής κωμωδίας. Αν και αντιμετωπίστηκαν με διαφορετικό τρόπο, οι πρώτες αριστοφανικές παραστάσεις υπήρξαν δύο εξίσου άγονες προσπάθειες ως προς την σκηνική αναβίωση της Αρχαίας Κωμωδίας και την καθιέρωση του Αριστοφάνη ως θεατρικού συγγραφέα. Μετά από αυτές και μέχρι το τέλος του αιώνα κανείς δεν ενδιαφέρθηκε για τις αριστοφανικές μεταφράσεις· πολύ γρήγορα άλλωστε υπερίσχυσε η άποψη ότι μόνο στο πρωτότυπο ήταν δυνατή η αναβίωση του αρχαίου ελληνικού θεάτρου.

α. *Πλούτος*

Ο Σοφοκλής Καρύδης ανέλαβε μια από τις σημαντικότερες για εκείνα τα χρόνια απόπειρα δημιουργίας ελληνικού θεάτρου στην Αθήνα το Νοέμβριο του 1867: την προσπάθεια δημιουργίας εργοδοτικού θιάσου ο οποίος συμπεριλάμβανε όλους σχεδόν τους αξιόλογους ηθοποιούς του ελληνόφωνου χώρου που βρίσκονταν τότε στην ελληνική

Χουρμούζη. Αδεία του επί της Δημοσίας Εκπαιδύσεως Υπουργείου. Εν Κωνσταντινουπόλει 1878, τύποις Βουτυρά και Σ/ας.

πρωτεύουσα.⁹² Η κριτική, όσο ασχολείται μαζί του, διχάζεται. Οι συμπαθούντες έγραφαν για αυτόν ότι δίδει «λίαν τερπνάς και διδακτικάς παραστάσεις», αλλά του συνιστούσαν να προτιμά μεταφράσεις «δραμάτων δοκίμων, αρχαίων τε και νεωτέρων» αντί για «πρωτοτύπους συντάξεις».⁹³ Και επειδή οι πρωτότυπες συντάξεις ήταν κυρίως δικές του, τον συμβούλευαν «ευφημοτέραν δε και σεμνοτέραν επίθεσιν κατά των εκτροπών της κοινωνίας, παρισταμένης μάλιστα και θεωμένης».⁹⁴ Ο Σ. Καρύδης, θαυμαστής και μιμητής του Α. Σούτσου και του Μ. Χουρμούζη, με την ανάληψη της εργολαβίας του θεάτρου διεύρυνε το πεδίο της πολιτικής και της σατιρικής του δράσης, που μέχρι τότε περιοριζόταν στις στήλες της εφημερίδας *Το Φως*, την οποία εξέδιδε από το 1865.⁹⁵ Εκεί δημοσίευε τις σάτιρές του και τις καυστικές και ιδιόμορφες κωμωδίες του. Δεν ξέρουμε αν άκουσε τις συμβουλές που του έδωσαν οι φίλοι του, αλλά περίπου ένα μήνα μετά, στις 22 Ιανουαρίου του 1868, ανέβασε στο Θέατρο Αθηνών τον *Πλούτο* στη διασκευή του Χουρμούζη. Η παράσταση της αριστοφανικής κωμωδίας ικανοποίησε τους φίλους του και εξόργισε ακόμη περισσότερο τους «εχθρούς» του.⁹⁶ Γιατί στην Αθήνα του Γεωργίου Α΄ η εκσυγχρονισμένη αριστοφανική σάτιρα είχε χάσει βέβαια αρκετή από την επικαιρότητα που είχε την εποχή του Όθωνα, αλλά ο Σ.

⁹². Βλ. Θεόδωρος Χατζηπανταζής, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως*, Τόμος Α1: *Ως φοίνιξ εκ της τέφρας του ...* (1828-1875), Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 2002, ειδικά το κεφάλαιο «Οι πρώτες επιτυχίες (1865-1871)», σ. 133-149. Νικ. Λάσκαρης, «Από την ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου. Τα εν Αθήναις από του 1862-1875», *Το Ελληνικόν Θέατρον*, Αυγ.-Σεπτ. 1933, αρ. 172-173 και Νοέμ.-Δεκ. 1934, αρ. 187-188. Γιάννης Σιδέρης, *Ιστορία του νέου ελληνικού θεάτρου 1794-1944, τόμος πρώτος (1794-1908)*, Αθήνα: Καστανιώτης 1990, σ. 134-5, και του ίδιου, *Το αρχαίο ελληνικό θέατρο στη Νέα Ελληνική Σκηνή 1818-1932*, ό. π., σ. 54-61. Τάσος Βουρνάς, «Η δημοσιογραφική σάτιρα (Σ. Καρύδης, Κλ. Τριαντάφυλλος, Βλ. Γαβριηλίδης, Γ. Σουρής)», *Σάτιρα και Πολιτική στη Νεώτερη Ελλάδα από το Σολομό ως τον Σεφέρη*, Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας 1979, σ. 159-162.

⁹³. Βλ. «Ελληνικόν θέατρον», *Η Νέα Γενεά*, 28 Δεκ. 1867. Για τις αντιδράσεις των μη συμπαθούντων, βλ. «Θέατρον Αθηνών», *Αυγή*, 1 και 3 Φεβρ. 1868.

⁹⁴. Βλ. «Ελληνικόν θέατρον», *Η Νέα Γενεά*, ό. π.

⁹⁵. Και πριν από το *Φως*, στην περίοδο 1858-1859, εξέδιδε το «Σύγγραμμα Περιοδικόν εκδιδόμενον δις του μηνός υπό Σοφοκλέους Κ. Καρύδου» *Ο Αριστοφάνης*.

⁹⁶. Ο κριτικός της *Νέας Γενεάς*, ο οποίος συγκαταλέγεται στους υποστηρικτές του Καρύδη, βρήκε ότι η παράφραση ήταν «λίαν επιτυχής, καταστήσασα εύληπτον το δράμα και τοις απλουστάτοις», και ότι η παράσταση καταγοήτευσε το ακροατήριο «αθρόας και αυθορμήτους επισπάσαν χειροκροτήσεις και ευφημίας». Ωστόσο, κάνει κάποιες υποδείξεις για τη «σκηνοθεσία» και ψέγει το «απαρασκευάστον ή αμελέτητον» των ηθοποιών οι οποίοι «υπελείφθησαν πολύ από της αξίας του ποιήματος». Βλ. «Το ελληνικόν θέατρον», *Νέα Γενεά*, 24 Ιαν. 1868 και την αρνητική αντίδραση της *Αυγής*, «Θέατρον Αθηνών», 1 και 3 Φεβρ. 1868.

Καρύδης αντιμετώπισε το ανέβασμά της στη σκηνή με τον ίδιο τρόπο που αντιμετώπισε ο Μ. Χουρμούζης τη μετάφραση του αρχαίου κειμένου: για να ασκήσει μέσα από αυτό πολιτική και κοινωνική κριτική όταν πια δεν μπορούσε να το κάνει με τις «πρωτότυπες συντάξεις» του.⁹⁷ Την Αρχαία Κωμωδία την ανέβασε σαν μια σύγχρονη σατιρική κωμωδία «με οικοδομάς οθωμανικάς και με ναόν έχοντα σταυρόν» με τους υπηρέτες να φορούν «υποκάμισα γυναικεία και πανταλόνια των στρατιωτών του πρώτου Ναπολέοντος».⁹⁸ Ακόμη και αν αποδώσουμε σε «φειδωλίαν ακατανόμαστον» τις σκηνογραφικές και ενδυματολογικές λύσεις, όπως τον κατηγορεί η αντιπολιτευόμενη *Αυγή*, πρέπει να αναγνωρίσουμε ότι ο Καρύδης αντιμετώπισε τον *Πλούτο* σαν έργο του Χουρμούζη και όχι σαν Αρχαία Κωμωδία, η οποία απαιτούσε ιδιαίτερη σκηνική μεταχείριση.

β. Νεφέλες

Οι ευρωπαϊκές παραστάσεις της *Αντιγόνης* δεν υπήρξαν μόνο καθοριστικός παράγοντας για τη μεταφραστική δραστηριότητα του Ραγκαβή· ενέπνευσαν επίσης τις πρώτες προσπάθειες για την αναστήλωση του Ωδείου Ηρώδου του Αττικού.⁹⁹ Η μετάφραση και η

97. Οι πολιτικοί υπαινιγμοί της παράφρασης αφορούσαν συγκεκριμένα προβλήματα του ελληνικού κράτους κατά τα τελευταία χρόνια της βασιλείας του Όθωνα. Μολονότι πολλά από αυτά παρέμεναν άλυτα το 1868, το γεγονός ότι είχαν συνδεθεί με την οθωνική περίοδο εξασφάλιζε την ανοχή της πολιτείας. Βλ. και Τασούλα Καραγεωργίου, «Οι πολιτικοί υπαινιγμοί της παράφρασης», ό. π.

98. Βλ. «Θέατρον Αθηνών», *Αυγή*, 3 Φεβρ. 1868. Ο Χουρμούζης στη μετάφρασή του δίνει έμμεσες σκηνικές οδηγίες που παραπέμπουν σε σύγχρονη εποχή. Κάνει λόγο για παλιοπάπουτσα, για πουκάμισο και πανωφόρι. Βλ. Πράξη Δ', Σκηνή 2. Για τα σκηνογραφικά και τα ενδυματολογικά επιτεύγματα των θιάσων της εποχής βλ. Θ. Χατζηπανταζής, «Οργάνωση και λειτουργία των θιάσων», *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως*, ό. π., ιδίως οι σελ. 292-296.

99. Ο Α. Ρ. Ραγκαβής στο «Προοίμιον» (σ. οε') των *Ελληνικών Δραμάτων*, πρότεινε «τα ερείπια ταύτα της αρχαίας καλλιτεχνίας» να παριστάνονται «εντός τινος των ερειπίων των αρχαίων θεάτρων, των σωζομένων καθ' άπασαν την Ελλάδα, εντός ίσως του αρτιωτάτου πάντων, του εν Αθήναις Θεάτρου Ηρώδου του Αττικού». Το ζήτημα της ανασκαφής του Ηρώδειου είχε προσελκύσει το αρχαιολογικό ενδιαφέρον του Ραγκαβή από το 1849. Βλ. το άρθρο του «Περί του Θεάτρου Ηρώδου του Αττικού», *Πανδώρα* Θ/213 (1 Ιαν. 1859), σ. 491-495, το οποίο ο Ραγκαβής είχε δημοσιεύσει τον Μάρτιο του 1858 στο *Bulletino archeologico* της Νάπολης. Στις παραστάσεις αρχαίου δράματος σε αρχαία θέατρα θα επιμείνει μέχρι τέλους με μια διορατικότητα που δεν θα την διαψεύσουν οι κατοπινές εξελίξεις. Με αφορμή τη φήμη ότι στο Βερολίνο σκόπευαν να οικοδομήσουν αρχαίο θέατρο για να ανεβάσουν σε ορισμένες περιόδους αρχαία ελληνικά δράματα πρότεινε το 1887 στον τότε υπουργό, για «να μη φανώμεν εκείνους μόνον πιθηκίζοντες», να το κάνει πρώτη η Ελλάδα: «Ην δε η πρότασίς μου να ληφθώσι μέτρα περί παραστάσεων των προπατορικών ημών δραμάτων, εν μεταφράσει, καθ' ωρισμένας

παράσταση της *Αντιγόνης* στο Ωδείο είχε αναγγελθεί ήδη με την έναρξη της αναστήλωσής του το 1857 και είχε υποστηριχτεί από τον Χ. Χριστόπουλο, ο οποίος τότε ήταν υπουργός των Εκκλησιαστικών και της Δημόσιας Εκπαίδευσης όπως και το 1868.¹⁰⁰

Οι εξαγγελίες αυτές πραγματοποιήθηκαν με τις παραστάσεις των αρχαίων δραμάτων, της *Αντιγόνης* και των *Νεφελών*, τις οποίες οργάνωσαν τη σαιζόν του 1867-1868 οι φοιτητές του Πανεπιστημίου για να τιμήσουν τους γάμους του Γεωργίου με την Όλγα.¹⁰¹ Σύμφωνα με τη δήλωση των φοιτητών οι παραστάσεις δεν απέβλεπαν μόνο στο να τιμήσουν το γεγονός που τις ενέπνευσε αλλά και στο να πραγματοποιήσουν το σκοπό που πρόβαλε ο Ραγκαβής στις *Μεταφράσεις Ελληνικών Δραμάτων*.¹⁰²

Το όραμα του μεταφραστή φαινόταν να ανταποκρίνεται στους στόχους του πανεπιστημιακού κύκλου, ή τουλάχιστον εκείνης της μερίδας του που ήταν έτοιμη να κάνει τις πρώτες προσπάθειες για να «διαβιβασθώσιν αύτις επί της σκηνής» τα προγονικά αριστουργήματα, «μόνον δια της διδασκαλικής έδρας άχρι τούδε παραδιδόμενοις».¹⁰³ Ο ίδιος

εποχάς εν τω θεάτρω του Ηρώδου, προς ο θα ήρκη προς το παρόν και μόνη η έκδοσις της διαταγής, ίνα κριθή αύτη ως πρωτόβουλος». Βλ. *Απομνημονεύματα*, τόμ. Δ', ό. π., σ. 490.

100. Βλ. *Αιών*, 19 Δεκ. 1857. Οι ευρωπαϊκές παραστάσεις της *Αντιγόνης* και η ανασκαφή του Ωδείου συνδέονται με τη μετάφραση του Ραγκαβή και το ενδεχόμενο ελληνικών παραστάσεων στο Ωδείο. Η όλη κίνηση θα αναζωογονούσε «οπωσούν την προς την πατρώαν φιλολογίαν κλίσιν ημών, ελλείψει σπουδαιοτέρων μέτρων». Η καθυστέρηση στην αποπεράτωση της επιδιόρθωσης του Ωδείου ήταν ένας από τους λόγους που δεν είχε επιχειρηθεί νωρίτερα παράσταση. Βλ. «Αγαθή Τύχη. Διδασκαλία δραμάτων ελληνικών και περί ωδείων», *Εφημερίς των Φιλομαθών*, 22 Αυγ. 1867, σ. 1313.

101. «Το Ωδείον, εν τω οποίω παρασταθήσονται η Αντιγόνη προς τιμήν της βασιλίσσης, και κατόπιν αι Νεφέλαι, ίνα ούτω δοθή ιδέα τις ου μόνον της αρχαίας τραγωδίας, αλλά και της κωμωδίας, παρασκευάζεται μετά μεγάλης δραστηριότητος». Βλ. «Διάφορα», *Εθνοφύλαξ*, 2 Νοεμβ. 1967. Τελικά οι παραστάσεις δόθηκαν μετά από πολλές αναβολές, της μεν *Αντιγόνης* στις 7 Δεκ. 1967 των δε *Νεφελών* στις 2 Μαΐου 1868. Βλ. *Μέλλον*, 8 Δεκ. 1967 και 14 Μαΐου 1868. Για περισσότερα στοιχεία και για τις υπόλοιπες παραστάσεις του θιάσου βλ. Γιάννης Σιδέρης, *Το αρχαίο θέατρο στη νεοελληνική σκηνή 1817-1932*, ό. π., σ. 47-54.

102. «Ο σκοπός ούτος του καθ' ημάς μεταφραστου πραγματοποιείται σήμεραν χάριν εις τους ατρύτους κόπους και την προθυμίαν του μουσικοδιδασκάλου κ. Παρισίνη, χορός Ελλήνων μουσικών κατωρθώθη να εκμάθωσι τα μέρη των κατά την μουσικήν του γερμανού μουσικοδιδασκάλου, καθ' ην θέλουσι ψαλεί ταύτα». Βλ. «Η παράστασις της *Αντιγόνης*», *Εθνοφύλαξ*, 9 Νοεμβ. 1867 και *Εθνικόν Μεγαλείον*, 16 Νοεμβ. 1867.

103. Βλ. «Θέατρον Ηρώδου του Αττικού», *Εθνοφύλαξ*, 4 Ιαν. 1868. Τη «σκηνοθεσία» της *Αντιγόνης* είχε αναλάβει ο καθηγητής αρχαιολογίας στο αθηναϊκό πανεπιστήμιο Αθαν. Σ. Ρουσόπουλος. Βλ. Γ. Σιδέρη, ό. π., σ. 42-43, 50. Ωστόσο η *Παλιγγενεσία*, η οποία όμως αντιπολιτεύεται την όλη κίνηση, έγγραφε μετά την τελευταία δοκιμή των φοιτητών ότι «ούτε γινώσκουσι ούτε να διδαχθώσι δύνανται» και πρότεινε στον υπουργό «επί της

ο Ραγκαβής, πρέσβυς τότε στην Αμερική, δεν πήρε μέρος στην κίνηση.¹⁰⁴ Η ιδέα αποδόθηκε «εις ολίγους νέους του Πανεπιστημίου», οι οποίοι με την πρώτη ευκαιρία έβαλαν το κοινό όραμα σε τροχιά υλοποίησης.¹⁰⁵

Οι φοιτητές, από τη στιγμή που αποδέχονταν τους όρους του Ραγκαβή για τις παραστάσεις του αρχαίου δράματος, δεν είχαν λόγο να μην χρησιμοποιήσουν τις αριστοφανικές μεταφράσεις του. Πέρα από το κύρος που εξασφάλιζε το όνομα του μεταφραστή, τα ίδια τα χαρακτηριστικά του έργου του, η αυστηρή καθαρεύουσα που χρησιμοποίησε, η μέχρι εξαφάνισης άμβλυση των βωμολογιών και η αποφυγή αναχρονισμών που θα υποβάθμιζαν την Αρχαία Κωμωδία σε σύγχρονη σάτιρα, καθιστούσαν τις τρεις αριστοφανικές κωμωδίες υποψήφιες για παράσταση από «νέους του Πανεπιστημίου».

Οι *Νεφέλες*, το ιδεολογικό περιεχόμενο των οποίων μπορούσε ούτως ή άλλως εν δυνάμει να λειτουργήσει αναχρονιστικά ως σχόλιο στο εκάστοτε νεοελληνικό παρόν, κρίθηκαν λόγω του θέματός τους ως η καταλληλότερη επιλογή για παράσταση από ένα θίασο φοιτητών. Επιπλέον, σύμφωνα με τον Τύπο της εποχής ικανοποιούσαν και μια βασιλική επιθυμία: ο ίδιος ο Γεώργιος είχε εκφράσει την επιθυμία να δει τη συγκεκριμένη αριστοφανική κωμωδία, αν και όπως παρατηρεί με κάποια πικρία η *Αυγή*: «Η Α. Μ. ο σεβαστός ημών βασιλεύς δεν παρευρέθη».¹⁰⁶

παιδείας» να διορίσει επιτροπή «εκ δύο ή τριών καθηγητών γινωσκόντων καλώς τα του αρχαίου θεάτρου και ενόπιον της επιτροπής ταύτης να δοκιμασθώσιν οι υποκριταί». Σε επιστολή του, με ημερομηνία 10 Δεκεμβρίου, προς την ίδια εφημερίδα ο Ρουσόπουλος ισχυρίστηκε ότι «εις την διδασκαλίαν και σκευοποιίαν της Αντιγόνης εγώ δεν ενέχομαι». Βλ. *Παλιγγενεσία*, 28 Νοεμβ. και 11 Δεκ. 1868. Για τις *Νεφέλες* όπως και για τις υπόλοιπες παραστάσεις αρχαίων δραμάτων που έδωσε ο θίασος (*Οιδίποδας τύραννος*, *Κύκλωπας*) δεν υπάρχουν πληροφορίες.

¹⁰⁴. Ο σκοπός των φοιτητών δεν ταυτιζόταν πραγματικά με το σχέδιο του Ραγκαβή. Ο τελευταίος είχε οραματιστεί την Αρχαία Κωμωδία ως όχημα για την εισαγωγή της ευρωπαϊκής μουσικής και προφανώς φανταζόταν τις παραστάσεις των αριστοφανικών έργων ως ένα είδος μουσικού θεάτρου όπως αυτό που ανθούσε στις ευρωπαϊκές πρωτεύουσες. Ούτε αργότερα εκδήλωσε άμεσο ενδιαφέρον για τη σκηνική αξιοποίηση των αριστοφανικών του μεταφράσεων, απογοητευμένος ίσως από τις εξελίξεις στη μουσική παιδεία των συμπατριωτών του. Βλ. την αντίθεσή του στις δραστηριότητες του Ωδείου, *Απομνημονεύματα*, τόμ. Γ΄ό. π., σ. 83, και τόμ. Δ΄, ό. π., σ. 332.

¹⁰⁵. Βλ. «Η παράσταση της *Αντιγόνης*», *Εθνοφύλαξ*, 9 Νοεμβ. 1867

¹⁰⁶. Βλ. «Νεφελών παράστασις», *Αλήθεια*, 30 Απρ. 1868, «Νεφέλαι Αριστοφάνους», *Εθνοφύλαξ*, 2 Μαΐου 1868 και «Θέατρον Ηρώδου Αττικού. Νεφελών παράστασις», *Αυγή*, 3 Μαΐου 1868. Ο βασιλιάς, ίσως

Η παράσταση των *Νεφελών* κατά γενικήν ομολογία απέτυχε. Και καθοριστικός παράγοντας για την αποτυχία της υπήρξε η έλλειψη μουσικής. Γιατί την τελευταία στιγμή «η δια την παράστασιν προπαρασκευασθείσα μουσική διετάχθη να παιανίση εις το πεδίο του Άρεως».¹⁰⁷ Από πρακτική άποψη, δημιουργήθηκαν δυσαναπλήρωτα κενά στην υπόκριση των ηθοποιών γιατί η μουσική «είχε μέρος ενεργόν» και «η δι' άλλης εκ των ενόντων αναπλήρωσις αυτής» δεν μπόρεσε να τα καλύψει.¹⁰⁸ Η παράσταση χωρίς τη μουσική άφησε ανικανοποίητο το κοινό, το οποίο προτιμούσε το μουσικό θέατρο, όπως τονίζόταν επανειλημμένα κατά τη διάρκεια των παραστάσεων.¹⁰⁹ Ωστόσο, δεν επιβεβαιώνεται πως πραγματοποιήθηκε η πρόβλεψη ότι στην επανάληψη της παράστασης θα συμμετείχαν οι μουσικοί, και η όλη προσπάθεια ναυάγησε περίπου ένα μήνα αργότερα.¹¹⁰

αγνόησε την πρωτοβουλία των φοιτητών μέσα στο πλαίσιο της γενικής αδιαφορίας του για το ελληνικό θέατρο, η οποία φαίνεται και από το παρακάτω: «Μετά λύπης μακρόθεν ότι εις τους υποκριτάς του ελληνικού θεάτρου, αιτήσαντας συνδρομήν τινά παρά της Α.Μ. ο προσωρινός αυλάρχης κ. Ροδόσταμος απήντησεν “ο Βασιλεύς δεν συνδράμει Ελληνικόν θέατρον». Βλ. «Διάφορα», *Αυγή*, 13 Μαΐου 1868· «Διάφορα», *Μέλλον*, 12 Απρ. 1868.

107. «Χθες παρεστάθησαν εν τω θεάτρῳ Ηρώδου του Αττικού αι Νεφέλαι του Αριστοφάνους, κωμωδία αστειοτάτη· η συρροή του κοινού και ίδια του εκλεκτού κόσμου ήτο πλήρης· η παράστασις δεν δυνάμεθα ν' αρνηθώμεν ότι επέτυχε τα πλείστα· δυστυχώς όμως ως εκ της εις Κηφισσίαν αποστολής της μουσικής της φρουράς, η μόνη του Ωδείου, διευθυνομένη υπό του δραστηρίου και ικανού μουσικοδιδασκάλου κ. Κάϊδεμπεργ, ήτις είχε προπαρασκευασθή εις μουσικά τεμάχια κατάλληλα προς παράστασιν, διετάχθη να παιανίση εις το πολύγωνον, ώστε το θέατρον έμεινεν σχεδόν άνευ μουσικής· και τούτου ένεκα μετά τελείας δυσαρεσκείας της εταιρείας παρουσιάσθησαν χάσματά τινά αξιοπαρατήρητα. Οπωσδήποτε όμως η παράστασις ευηρέστησεν· εν επαναλήψει, οπότε θέλουσι διορθωθή και τα της μουσικής, η επιτυχία αυτής έσεται πληρεστάτη». Βλ. «Νεφέλαι», *Εθνοφύλαξ*, 13 Μαΐου 1868 και «Διάφορα», *Αιών*, 13 Μαΐου 1868.

108. Βλ. «Διάφορα», *Αλήθεια*, 14 Μαΐου 1868.

109. Η προσέλευση θεατών δεν στηρίχτηκε μόνο στην αστειότητα και στην διδακτικότητα της κωμωδίας αλλά και στη μουσική, η οποία «θέλει καταθέλξει τον θεατή», όπως υποσχόταν η εφημερίδα που υποστήριζε την εταιρεία των φοιτητών. Βλ. «Θέατρον Ηρώδου του Αττικού», *Εθνοφύλαξ*, 29 Απρ. 1868.

110. Δεν επιβεβαιώνεται ούτε η παράσταση, που είχε εξαγγελθεί για τις 19 Μαΐου. Βλ. *Αιών*, 23 Μαΐου 1868, *Μέλλον*, 14 Μαΐου 1868 και *Εθνοφύλαξ*, 16 Μαΐου 1869. Μια ακόμη παράσταση των *Νεφελών* μαζί με τον *Κύκλωπα* πιστοποιείται στις 12 Απριλίου του 1869, όταν οι φοιτητές δραστηριοποιήθηκαν και πάλι για λίγο. Βλ. «Θέατρον Αθηνών», *Εθνοφύλαξ*, 12 Απρ. 1869 και «Πανδαισία», *Ιλισός* 12 (15 Απρ. 1869), σ. 360.

Εκτός από την αδιαφορία της κυβέρνησης, του βασιλιά και της αυλής, στη ματαίωση των προσδοκιών συνέβαλε κυρίως η αδιαφορία του κοινού.¹¹¹ Οι υποσχέσεις για την ανάκαμψη των «Ελληνίδων Μουσών εις τα ίδια αυτών τεμένη» αρχικά προκάλεσαν σε κάποιους κύκλους τον ενθουσιασμό, αλλά ούτε η μείωση των τιμών ούτε η διεύρυνση του ρεπερτορίου με νεότερα δράματα ούτε η παράσταση μετά από κάθε τραγωδία μιας μονόπρακτης κωμωδίας μπόρεσαν να ανατρέψουν την προτίμηση του αθηναϊκού κοινού προς «τα περιτρίμματα των ευρωπαϊκών αγορών, τας γαλλίδας γριζέττας και τους εξ Ιταλίας σαλτιμπάγκους».¹¹²

Μετά την επανάληψη της παράστασης των *Νεφελών* από τους φοιτητές το 1869, η οποία δεν άφησε κανένα ίχνος στην κριτική της εποχής, στο υπόλοιπο του αιώνα δεν ξαναπαίχτηκε αριστοφανική κωμωδία.

Οι σημαντικότερες αντιρρήσεις πάντως για την παράσταση δεν αφορούσαν την ποιότητά της ή την απόσταση που τη χώριζε από το όραμα του μεταφραστή, αλλά το ενδεχόμενο να συμπεριληφθεί η αριστοφανική κωμωδία στη θεατρική ζωή της νεότερης Ελλάδας.

Οι διαφωνίες που εξέφρασαν τα πιο λόγια στρώματα της ελληνικής κοινωνίας μέσω του Τύπου εντάσσονται στην αντιρρητική παράδοση που στη σύγχρονη Ελλάδα ξεκινούσε από τον ελληνικό Διαφωτισμό και τον Κοραή. Ήταν όμως η πρώτη φορά που οι αντιρρήσεις δεν αφορούσαν ένα αριστοφανικό κείμενο το οποίο απευθυνόταν σε αναγνώστες, αλλά ένα θέαμα που αποτεινόταν σε θεατές. Αυτό, όπως ήταν επόμενο, έθετε σε άλλη βάση τα κριτήρια των αντιφωνούντων.

Η πρώτη αντίρρηση για την παράσταση αφορούσε το αριστοφανικό «κακέμφοτον» και διατυπώθηκε από την εφημερίδα *Αιών*. Μολονότι η εφημερίδα διαφωνούσε γενικά με τον

111. Δεν μπορούμε να σταθμίσουμε σε ποιο βαθμό συνέβαλε στη ματαίωση των αρχικών στόχων η αντιπολίτευση κάποιων εφημερίδων, με προεξάρχουσα την *Παλιγγενεσία* και την αρθρογραφία του Στέφ. Κουμανούδη, βλ. «Η δοθησομένη της Αντιγόνης παράστασις», 28 Νοεμβ. 1867, «Τα χρήματα των φιλαρχαίων», 26 Αυγ. 1867. Η ίδια πάντως εφημερίδα ισχυρίζεται ότι η «εφημεριδογραφία εσίγασεν εντελώς», βλ. «Και πάλιν τα χρήματα των Φιλαρχαίων», ό. π., 14 Σεπτ. 1868.

112. Βλ. «Αντιγονισταί και Κρεοντισταί», *Αλήθεια*, 16 Σεπτ. 1867, και «Θέατρον Ηρώδου του Αττικού», *Εθνοφύλαξ*, 23 Μαΐου 1868. «Η εταιρία θέλουσα να καταστήση ως οίον τε προσιτάς τοις πάσι τας παραστάσεις, και προ πάντων χάριν της σπουδαζούσης νεολαίας, ήτις παραδίδεται εν τοις διδακτηρίοις τα παριστανόμενα δράματα απεφάσισε να υποβιβάση τας τιμάς των θέσεων». Βλ. «Θέατρον Ηρώδου του Αττικού», *Εθνοφύλαξ*, 16 Απρ. 1868.

τρόπο με τον οποίο επιχειρήθηκε η επανάκαμψη των «Ελληνίδων Μουσών εις τα ίδια αυτών τεμένη», αντιμετώπισε διαφορετικά τα δύο είδη του αρχαίου ελληνικού θεάτρου.¹¹³ Ως προς την *Αντιγόνη* θεωρήθηκε «άτοπον όλως ασυγχώρητον» το «ότι παρεστάθη μετεφρασμένον το αριστούργημα της τραγωδίας, εν τη πατρίδι αυτή του μεγάλου ποιητού και ενώπιον εκείνων, οίτινες αξιούσιν αδιάκοπον την από των αρχαίων Ελλήνων καταγωγή».¹¹⁴ Ως προς την Αρχαία Κωμωδία η μετάφραση δεν αποτελούσε πρόβλημα. Τα έργα του αρχαίου κωμωδιογράφου, παρά τις προσπάθειες για να αναγνωριστούν ως κομμάτι της πατρογονικής κληρονομιάς, δεν ενέπιπταν στην κατηγορία των αριστουργημάτων και συνεπώς δεν προσφέρονταν ως τεκμήριο για την ιστορική καταγωγή των σύγχρονων Ελλήνων. Επιπλέον, ο αποκαθαρισμός στον οποίο προέβη ο Ραγκαβής δεν θεωρήθηκε αρκετός και η μεταπήδηση της Αρχαίας Κωμωδίας από τη διδασκαλική έδρα στη σκηνή του θεάτρου ενείχε έναν ορατό κίνδυνο σύμφωνα με τα κριτήρια που έθετε ο δυτικός πολιτισμός της εποχής. Γιατί σύμφωνα με τις ισχύουσες ιδέες των νεότερων λαών για την ευπρέπεια «άνευ ζημίας προφανούς των δημοσίων ηθών δεν δύναται να επιτραπή η απαγγελία φράσεων, λέξεων ή υπαινιγμών, απαντωμένων εις τας αρχαίας κωμωδίες» μπροστά σε ένα ακροατήριο που απαρτιζόταν από γυναίκες, παιδιά και νέους.¹¹⁵

Η δεύτερη εξ ίσου δημοφιλής αντίρρηση αφορούσε την επιλογή του έργου και τη δημόσια διακωμώδηση του Σωκράτη μετά από δύο χιλιάδες χρόνια.¹¹⁶

113. Βλ. ανυπόγραφη κριτική, *Αιών*, 23 Μαΐου 1868.

114. Βλ. *Αιών*, ό. π. Οι πρώτες φήμες για παραστάσεις αρχαίων δραμάτων είχαν δημιουργήσει άλλες προσδοκίες: «Αληθώς εξαισιον θα ήναι το θέαμα και λίαν ενθουσιαστικόν, μετά παρέλευσιν τόσων αιώνων και μετά περιπετείας απείρους, Έλληνες ελεύθεροι αύθις, περιστοιχίζοντες τον Άρχοντα αυτών, να διδάσκωσι και να ακούωσιν εις την γλώσσαν, εν η εγράφη, εν των αριστουργημάτων του ελληνικού νοός». Από άλλη οπτική κατακρίνει τη μετάφραση και την παράσταση της *Αντιγόνης* η *Νέα Γενεά*, η εφημερίδα που την ίδια περίοδο υπερασπιζόταν κατά κάποιο τρόπο τις παραστάσεις του επαγγελματικού θιάσου του Σ. Καρύδη. Γι' αυτήν η παράσταση ήταν υπερβολικά αρχαιοπρεπής και ακατανόητη καθότι «αγνώστου ρυθμού, αγνώστου προσωδίας, αγνώστου μουσικής, αγνώστου προφοράς έτι και αρχαιοτάτων εθών και μεθόδου, εις θεωρούς και ακροατάς της σήμερον». Βλ. «Διάφορα», *Νέα Γενεά*, 9 Δεκ. 1967.

115. Βλ. «Διάφορα», *Αιών*, 23 Μαΐου 1868.

116. «Αλλ' καθ' όσον αφορά την περί ης ο λόγος κωμωδιαν, αγνοούμε και ημείς πως και η απλή αγγελία της παραστάσεώς της έπληξε το ους ημών ουχί πολύ ευαρέστως, και αείποτε οσάκις ακούομεν ή αναγιγνώσκομεν τα της παραστάσεως, ενοχλούμεθα και ακούοντες και βύομεν τα ώτα ή παραλείπομεν την ανάγνωσιν. Πώς! είπαμεν καθ' ημάς αυτούς. Ημείς οι απόγονοι των ανδρών εκείνων, οι θαυμασταί της σοφίας και αρετής του Σωκράτους, οι δακρύσαντες πολλάκις εις την ανάγνωσιν του θείου Πλάτωνος του περιγράφοντος

Όμως, όσον αφορά την αποδοχή ή όχι της Αρχαίας Κωμωδίας σημείο αναφοράς αναδεικνύεται και σε αυτή την περίπτωση η Ευρώπη, και μάλιστα η Γαλλία. Ο αρθρογράφος για να ερμηνεύσει την ενόχληση που του προκάλεσε η παράσταση των *Νεφελών* επικαλείται στο τέλος του άρθρου του την αρνητική άποψη ενός γάλλου «σοφού» και διερωτάται: «Αφού λοιπόν ο γάλλος φιλόλογος δεν ετόλμησε καν να επαινέση την περί ης ο λόγος κωμωδίαν [...], πως ημείς τολμώμεν να παριστάνωμεν αυτήν εν τω θεάτρω;»

Η κριτική δεν θεώρησε ότι η παράσταση του *Πλούτου* στη διασκευή του Χουρμούζη έθετε το ζήτημα της αναβίωσης της αριστοφανικής κωμωδίας. Ο Καρύδης παρουσίασε εξαρχής το έργο ως σύγχρονη σάτιρα η οποία δεν εξυπηρετούσε διαφορετικούς στόχους από αυτούς που ικανοποιούσαν οι δικές του κωμωδίες. Ως εκ τούτου οι γέφυρες που έστηνε τόσο με την αρχαιότητα όσο και με την Ευρώπη πέρασαν σχεδόν απαρατήρητες. Οι φιλικές και οι αντιπολιτευόμενες τον ελληνικό θίασο εφημερίδες αντιμετώπισαν την πρωτοβουλία του Καρύδη να ανεβάσει τη μετάφραση του *Πλούτου* σαν να επρόκειτο για μια οποιαδήποτε άλλη παράσταση του θιάσου. Η γενική άποψη ότι το σε εμβρυακή μορφή επαγγελματικό θέατρο δεν πληρούσε τις προϋποθέσεις ούτε και μπορούσε να εκπληρώσει τους στόχους που έθετε η αναβίωση του αρχαίου δράματος δεν διατυπώθηκε με αφορμή την παράσταση του *Πλούτου*.¹¹⁷ Εκείνη που προκάλεσε την οργή των υποστηρικτών του θιάσου των «Νεφελών» για το θράσος του Καρύδη «ν' αντιπολιτευθή το πτωχόν Ωδείον» και να διεκδικήσει από τους φοιτητές το προνόμιο για «την ανάστασιν της εθνικής σκηνης» ήταν η παράσταση της *Αντιγόνης*.¹¹⁸

την τελευταία του σοφωτάτου των Ελλήνων, μετά δισχίλια περίπου έτη ερχόμεθα δημοσία να διακωμωδήσωμεν τον άνδρα εκείνον, και να γελάσωμεν επαναλαμβάνοντες όσα ο σύγχρονος αυτού κωμικός εξύφανε εναντίον του;» Βλ. «Η των Νεφελών παράστασις», *Παλιγγενεσία*, 17 Μαΐου 1868.

¹¹⁷. Επαγγελματίες ηθοποιοί συμμετείχαν κατά καιρούς στις παραστάσεις τραγωδιών αλλά η πεποίθηση που διατυπώνεται από τους υπέρμαχους του θιάσου των φοιτητών με αφορμή την πρωτοβουλία του Σ. Καρύδη το 1868 θα βρει κι άλλους υπερασπιστές σε όλο τον δέκατο ένατο αιώνα: «μόνον παρά φοιτητών, και εν τω Ωδείω, πρέπει να παρίστανται τα αρχαία δράματα». Η διαχείριση ενός ζητήματος τόσο σοβαρού όσο ήταν η κληρονομιά της ελληνικής αρχαιότητας δεν μπορούσε να ανατεθεί σε ανθρώπους που δεν ανήκαν στις τάξεις του εξευρωπαϊσμένου καλλιτεχνικού δυναμικού της χώρας. Βλ. «Η *Αντιγόνη* του Σοφοκλέους», *Εθνοφύλαξ*, 30 Ιαν. 1868.

¹¹⁸. Βλ. «Η *Αντιγόνη* του Σοφοκλέους», *Εθνοφύλαξ*, 20 Ιαν. 1868.

7. Η επιβίωση της προβληματικής του Διαφωτισμού στις τελευταίες δεκαετίες του δέκατου ένατου αιώνα

Η προβληματική μέσα από την οποία ο ελληνικός Διαφωτισμός προσέγγισε την Αρχαία Κωμωδία είχε οδηγήσει, όπως είδαμε, στον αποκλεισμό του Αριστοφάνη από την εθνική παράδοση. Οι κωμωδίες του δεν μπορούσαν να αναγνωριστούν ως προνομιακή ενσάρκωση των ευρωπαϊκών και των αρχαίων ελληνικών αξιών με βάση τις οποίες συγκροτήθηκε από τα τέλη του δέκατου όγδοου αιώνα η ελληνική εθνική ταυτότητα.

Οι εξελίξεις τόσο στον ελλαδικό χώρο όσο και στην Ευρώπη δημιούργησαν τις προϋποθέσεις για τη μερική επαναξιολόγηση του αριστοφανικού έργου κατά τη διάρκεια του δέκατου ένατου αιώνα. Μέχρι τις τελευταίες δεκαετίες του όμως, δηλαδή σχεδόν έναν αιώνα μετά από τις πρώτες αποθαρρυντικές εισηγήσεις του Κοραή, δεν είχε καρποφορήσει καμιά από τις προσπάθειες που θα επέτρεπε ενδεχομένως την ένταξη του Αριστοφάνη στην παράδοση της «εθνικής κωμωδίας».

Η προβληματική του Διαφωτισμού επιβίωσε στις τρεις σημαντικότερες απόπειρες να συνταχθεί ένας νέος ορισμός της «εθνικής» κωμωδίας και να επαναπροσδιοριστούν τα χαρακτηριστικά της. Τέτοιες κατά τη γνώμη μου υπήρξαν οι περιπτώσεις του Άγγελου Βλάχου και της κωμωδιογραφικής πρακτικής την οποία εγκαινίασε, του Γεωργίου Λασσάνη και του ομώνυμου δραματικού διαγωνισμού· τέλος, του Γεωργίου Μιστριώτη και της «Υπέρ της διδασκαλίας αρχαίων δραμάτων Εταιρείας».

α. Ο Βλάχος μεταπηδά από τον Μολιέρο στον Λαμπίς, αλλά αρνείται να συμπεριλάβει τον Αριστοφάνη στην παράδοση της «εθνικής» κωμωδίας

Ο Άγγελος Βλάχος εξέδωσε το 1871 πέντε από τις κωμωδίες που είχε γράψει μέχρι τότε και δύο «διασκευασθείσας προς τα ελληνικά ήθη κατά ξένα πρότυπα».¹¹⁹ Στον «Πρόλογο» που συνόδευε την έκδοση ο Βλάχος συνέδεσε τη συγγραφική του απόπειρα με την ταυτόχρονη προσπάθεια του επαγγελματικού θεάτρου να δημιουργηθεί τακτική θεατρική δραστηριότητα στην πρωτεύουσα.¹²⁰ Συνειδητός στόχος της έκδοσης, όπως ομολογεί, ήταν να δείξει «ποία τις πρέπει να ήνε η σημερινή εθνική ημών κωμωδία».¹²¹

¹¹⁹. Άγγελου Βλάχου, *Κωμωδίαι. Η κόρη του παντοπώλου – Γαμβρού πολιορκία – Γάμος ένεκα βροχής – Ο λοχαγός της εθνοφυλακής – Η εορτή της μάμμης – Προς το θεαθήναι – Η σύζυγος του Λουλουδάκη*. Εν Αθήναις, παρά τοις εκδόταις Αγγ. Κανδριώτη και Ζ. Γρυπάρη, 1871.

¹²⁰. Βλ. Α. Βλάχος, «Πρόλογος», ό. π., σ. ι' - ια'.

Η προσπάθειά του αποτελεί κατά κάποιο τρόπο συνέχεια της προβληματικής του Οικονόμου όπως διατυπώθηκε στα *Γραμματικά* και στην εισαγωγή στον *Φιλάργυρο*. Η ρήση του Κικέρωνα «Commoediam esse imaginem veritate» δεν χρησιμοποιείται μόνο ως έμβλημα στο εξώφυλλο της έκδοσης.¹²² Η αναμόρφωση των ηθών, ο διδακτικός στόχος της νεοκλασικής κωμωδίας που είχε υιοθετήσει ο ελληνικός Διαφωτισμός διατυπώνεται με ακόμη μεγαλύτερη αδιαλλαξία στο προλογικό σημείωμα του Βλάχου: σκοπός της κωμωδίας δεν είναι «να κινήση τον άπλετον και θορυβώδη και ακατάσχετον γέλωτα των θεατών, αλλά να μαστίση τα γελοία αυτών των ιδίων ίνα τους διορθώση».¹²³ Ταυτόχρονα, ο Βλάχος επιμένει στη σχέση της κωμωδίας με «τον αληθή κοινωνικόν βίον» του έθνους για το θέατρο του οποίου γράφεται.¹²⁴ Ξαναβρίσκουμε δηλαδή, υπό άλλη μορφή, την αντίφαση που είδαμε στον Οικονόμο ως απόρροια της προσπάθειας να συνδυαστούν δυο ασυμβίβαστα μεταξύ τους ιδεολογικά και καλλιτεχνικά ρεύματα, ο Νεοκλασικισμός και ο Ρομαντισμός. Από το σημείο αυτό και μετά ο συγγραφέας διαφοροποιείται από τους πρώτους διδάξαντες. Επιδίωξή του είναι να ανανεώσει τα ευρωπαϊκά κωμωδιογραφικά πρότυπα για τη δημιουργία σύγχρονης «εθνικής» κωμωδίας και να επαναδιατυπώσει τους όρους της προσαρμογής τους «εις τα καθ' ημάς» έτσι ώστε η κωμωδία να λειτουργεί όχι ως «αμείλικτον της αληθείας κάτοπτρον» αλλά ως μαγικός καθρέπτης. Αυτός θα τοποθετείται μεν μπροστά στα ελληνικά ήθη αλλά θα τα αντανakλά εξευρωπαϊσμένα, έτσι όπως επιθυμούσε να τα δει τόσο ο συγγραφέας όσο και το κοινό του.

121. Βλ. Α. Βλάχος, ό. π., σ. ιβ'.

122. Στην πορεία τα κριτήρια που χρησιμοποίησε απηχούσαν σε μεγάλο βαθμό επιρροές από την κλασικιστική παράδοση, αφού με βάση αυτή αναγνωρίζεται η ανωτερότητα της κωμωδίας χαρακτήρων. Δεν χρησιμοποιεί μόνο τον Κικέρωνα για να δώσει τον ορισμό της κωμωδίας· ξεθάβει τις απόψεις των ουμανιστών για την πιθανοφάνεια καθώς και την προκατάληψη για τον ασύδοτο γέλωτα που δείχνουν οι ρήτορες της ύστερης Αρχαιότητας.

123. Βλ. Α. Βλάχος, ό. π., σ. η' - θ'.

124. Βλ. Α. Βλάχος, ό. π., σ. η'. Ο Βλάχος πρότεινε ως πρώτο βήμα την παρατήρηση και τη φωτογράφιση των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών κάθε προσώπου, απαιτούσε όμως από το συγγραφέα που θέλει να γράψει εθνική κωμωδία «να επεξεργασθή κατόπιν τα φωτογραφήματά του, en retouchant ούτως ειπείν αυτά, απολειαινών την τραχύτητα των γραμμών και αναπλάσσων αυτά εις πρόσωπα αληθή μεν πάντως και εθνικά, φέροντα όμως τον ιδανικόν της γενικότητος τύπον και προς ουδέν υπαρκτόν πρόσωπον ομοιάζοντα, ίνα μη εκπέση, άλλως, η κωμωδία εις σάτυραν». Αντί για τη νεοκλασική οικουμενικότητα του Οικονόμου έχουμε «τον ιδανικόν της γενικότητος τύπον». Και στις δύο περιπτώσεις οτιδήποτε ξεφεύγει από την οικουμενικότητα ή την εξιδανίκευση υποβαθμίζεται αυτόματα μέσα από τον χαρακτηρισμό του ως σάτιρα. Βλ. Α. Βλάχος, ό. π., σ. ι'.

Ο Βλάχος επέλεξε να διασκευάσει γαλλικά πρωτότυπα έργα που δεν παραβιάζουν τους κανόνες της δραματουργικής τέχνης ενώ παράλληλα αποτυπώνουν μια πιο σύγχρονη εικόνα των ευρωπαϊκών αστικών ηθών.¹²⁵ Προφανώς στις τελευταίες δεκαετίες του δέκατου ένατου αιώνα τα γαλλικά ήθη της εποχής του Μπαρόκ φαίνονταν πια αρκετά παρωχημένα.¹²⁶ Νέοι συγγραφείς, ο Labiche, ο Martin, ο Lambert και ο Thiboust αντικατέστησαν τον Μολιέρο. Και όπως αρκείται να σημειώσει ο ίδιος ο Βλάχος: «διά τε της επιλογής και του τρόπου της διασκευής αυτών, απειράθην να τάμω την προσήκουσαν εις τοιούτου είδους εργασίας οδόν».¹²⁷

Στην προσπάθειά του αυτή ο Αριστοφάνης δεν είχε καμιά θέση. Όχι μόνο δεν αποτελούσε προνομιακή ενσάρκωση των ευρωπαϊκών αξιών, όπως κατηγορήθηκε στα χρόνια του Διαφωτισμού, αλλά και μετά από τις προσπάθειες επαναξιολόγησης των έργων του στις προηγούμενες δεκαετίες, η μίμησή του απειλούσε να μετατρέψει την κωμωδία «εις σάτυραν».

Αλλά ο διασκευαστής δεν αποκλείει μόνο τον Αριστοφάνη ως πρότυπο για τη δημιουργία εθνικής κωμωδίας, αλλά και όλη την ευρωπαϊκή παράδοση που κατά την εκτίμησή του αποτελεί κάποιου είδους επιβίωση της τεχνικής του αρχαίου κωμωδιογράφου.

Ο Βλάχος αναγνώρισε στην πραγματικότητα μια και μόνη κωμωδιογραφική παράδοση· αυτή που με σημείο εκκίνησης τον *Πλούτο* του Αριστοφάνη πέρασε στη Νέα Κωμωδία και εξελίχθηκε στα νεότερα είδη. Την Αρχαία Κωμωδία δεν την εντάσσει καν στο κωμικό είδος·

¹²⁵. Για την πορεία της ευρωπαϊκής κωμωδίας από τα πρώτα σκιρτήματα της πειραματικής ηθογραφίας στον Κάρλο Γκολντόνι μέχρι το εδραιωμένο βουλεβάρτο του Ευγένιου Λαμπίς, για το πώς εντάσσεται η πορεία της ελληνικής κωμωδίας στο πλαίσιο αυτό αλλά και για το ρόλο του Άγγελου Βλάχου ως μεταφραστή και διασκευαστή ψυχαγωγικών έργων της ευρωπαϊκής αστικής ηθογραφίας, βλ. Θ. Χατζηπανταζής, «Η πορεία προς την αστική ηθογραφία», *Η Ελληνική Κωμωδία και τα πρότυπά της στο 19ο αιώνα*, ό. π., σ. 89-112.

¹²⁶. Για παράδειγμα, το 1871 θεωρείται ότι ο *Ταρτούφος* ανήκει σε «πεπαλαιωμένην και ανεπιστρεπτή φυγούσαν εποχήν» και ο κριτικός της εφημερίδας προτείνει στον ελληνικό θίασο να επιλέγει έργα που ανταποκρίνονται στα ήθη της σύγχρονης εποχής. Βλ. «Διάφορα», *Εθνοφύλαξ*, 9 Ιαν. 1871.

¹²⁷. Βλ. Α. Βλάχος, ό. π., σ. 137. Ο Βλάχος μεταφράζει συγγραφείς που ανήκουν στην παράδοση του «καλοφτιαγμένου έργου» —Ευγένιο Λαμπίς, Τιμπούστ και Μπαριέρ—, συγγραφείς οι οποίοι υπερασπίστηκαν τις παραδοσιακές αρχές του νεοκλασικού θεάτρου, χωρίς όμως να μπορούν να θεωρηθούν απλοί επίγονοί του. Τα έργα τους ήταν συντονισμένα με τα ενδιαφέροντα και την ιδεολογία της αστικής τάξης και απέβλεπαν στην ψυχαγωγία της. Για τον τρόπο της διασκευής τους και την επιρροή των νέων προτύπων στις πρωτότυπες κωμωδίες που δημοσιεύει ο Βλάχος το 1871 βλ. Θ. Χατζηπανταζής, ό. π., σ. 98-103 και Κωνσταντίνα Γεωργιάδη, «Άγγελος Βλάχος: Από τον Μολιέρο ... στον Λαμπίς», *Σχέσεις του Νεοελληνικού Θεάτρου με το Ευρωπαϊκό*, ό. π., σ. 145-154.

τη χαρακτηρίζει «πολιτική σάτυρα» και την αντιμετωπίζει ως φαινόμενο της προϊστορίας του είδους που δεν μπορούσε να ενταχθεί στην ιστορία του.¹²⁸

Αναγνώρισε μόνο ότι «ίχνος τι αμυδρόν» της αριστοφανικής κωμωδίας επιβίωσε στη «ρωμαντική κωμωδία, ως ιδίως εξήλθεν αυτή εκ του δαιμονίου νοός του Σαιξπήρου» χωρίς να αφήσει άλλα ίχνη στην ευρωπαϊκή κωμική παράδοση, αν εξαιρούνταν τα «απομιμήματα» του γερμανού Λουδοβίκου Τηκ και «τα αποφώλια εκείνα δραματικά προϊόντα άτινα κατακλύζουσι σήμερον τα θέατρα της εσπερίας τακτικώς κατά τας τελευταίας ημέρας του έτους, υπό το όνομα Revues». Η παρατήρηση ότι στη «Revue» (Επιθεώρηση) διατηρούνται ενδεχομένως ίχνη της αριστοφανικής κωμωδίας είναι φευγαλέα, αλλά διατυπώνεται με τρόπο που εξορίζει τόσο τη «Revue» όσο και την αριστοφανική κωμωδία από τη δραματουργική τέχνη και εντάσσεται οργανικά στο αξιολογικό σύστημα του συγγραφέα. Η θεωρούμενη απουσία δραματικών κανόνων ωθούσε τον Βλάχο να συμπεριλάβει ένα είδος του οποίου κύριο χαρακτηριστικό ήταν κατά τη γνώμη του η «έλλειψις πάσης δραματικής τέχνης» στην ίδια κατηγορία με την αριστοφανική και τη ρομαντική κωμωδία.¹²⁹

Τελικά ο Ρομαντισμός πέρασε από την Ελλάδα χωρίς να ανατρέψει την νεοκλασική ερμηνεία του Αριστοτέλη. Ο σεβασμός στους κανόνες, παράγοντας ο οποίος ποτέ δεν υπήρξε επουσιώδης όσον αφορά την εκτίμηση της θεατρικής τέχνης, αποκτά ιδιαίτερη βαρύτητα στη διαμόρφωση της θεωρίας του Άγγελου Βλάχου και μας αποκαλύπτει ότι πίσω από τη διατύπωση παρόμοιων θέσεων επιβιώνει πάντα η νεοκλασική υποτιμητική κρίση που υιοθέτησε ο ελληνικός Διαφωτισμός για τη δραματουργική ατέλεια και το σατιρικό χαρακτήρα της αριστοφανικής τέχνης.

β. Ο Μιστριώτης αποφεύγει να συμπεριλάβει την κωμωδία στο πρόγραμμα αναβίωσης του αρχαίου θεάτρου

Η «Υπέρ της διδασκαλίας αρχαίων δραμάτων Εταιρεία» ιδρύθηκε το 1895 με εμπνευστή και πρόεδρό της τον καθηγητή του αθηναϊκού πανεπιστημίου Γεώργιο Μιστριώτη.

128. Βλ. Άγγελος Βλάχος, ό. π., σ. ε'- ζ'.

129. Βλ. Άγγελος Βλάχος, ό. π. Όπως θα αποδειχθεί στο μέλλον, η σύνδεση μεταξύ Αρχαίας Κωμωδίας και Επιθεώρησης που έκανε ο Βλάχος δεν ήταν άστοχη. Η απουσία αυστηρής δομής θα είναι ένα από τα στοιχεία που θα γοητεύσουν το αθηναϊκό κοινό όταν θα έρθει σε επαφή με την Επιθεώρηση και τότε οι επιθεωρησιογράφοι δεν θα αφήσουν ανεκμετάλητο αυτό που οι προηγούμενοι αιώνες καταλόγισαν ως δραματουργική αδυναμία της Αρχαίας Κωμωδίας.

Σκοπός της ίδρυσής της ήταν «η ακριβής και εν τη πρωτοτύπω γλώσση διδασκαλία τραγωδιών και κωμωδιών των αρχαίων Ελλήνων ποιητών» και η δραστηριότητά της υπήρξε η πιο συστηματική μέχρι τότε προσπάθεια σκηνικής αναβίωσης του αρχαίου θεάτρου.¹³⁰ Για τον ιδρυτή της ισοδυναμούσε με τη δημιουργία εθνικού θεάτρου και θα συνέβαλλε στη γενική «ανόρθωσιν του εθνικού βίου». Ωστόσο, σε όλα τα χρόνια της λειτουργίας της η Εταιρεία δεν συμπεριέλαβε ποτέ στο πρόγραμμά της παράσταση αριστοφανικής κωμωδίας.

Η Αρχαία Κωμωδία δεν αποτελούσε μη προνομιακή ενσάρκωση των ευρωπαϊκών αξιών μόνο για τους υπέρμαχους του εξευρωπαϊσμού. Ούτε η μερίδα της ελληνικής λογιόσύνης που έβλεπε την ανόρθωση του έθνους να συντελείται κυρίως μέσα από τη μίμηση της ελληνικής αρχαιότητας μπορούσε να την ερμηνεύσει ως προνομιακή ενσάρκωση των αρχαίων ελληνικών αξιών, η παράταξη στη συνείδηση της οποίας η ελληνική συνιστώσα βάραινε περισσότερο από την ευρωπαϊκή στην εθνική ταυτότητα.

Αν στις απόψεις του Άγγελου Βλάχου μπορούμε να δούμε την εξέλιξη των επιλογών που κατά κάποιο τρόπο επιβλήθηκαν από τον ευρωπαϊκό προσανατολισμό του ελληνικού Διαφωτισμού, στις εξαγγελίες και στη δραστηριότητα της Εταιρείας μπορούμε να αναγνωρίσουμε την επιβίωση της «αρχαϊστικής», όπως ονομάστηκε, πτέρυγας του Διαφωτισμού.¹³¹ Ωστόσο, η ηγετική μορφή της, ο Νεόφυτος Δούκας, λίγο πριν πεθάνει σε ηλικία 80 ετών υπέκυψε στη γοητεία που ασκούσε πάνω του η «πάνδημος και εκδεδητημένη Κωμωδία». Το 1845, κάτι σαν όψιμο χρέος του κινήματος του ελληνικού Διαφωτισμού, τόσο απέναντι στον αρχαίο συγγραφέα όσο και απέναντι στο γένος των Ελλήνων, ο Νεόφυτος Δούκας ολοκλήρωσε την πλούσια εκδοτική του δραστηριότητα με την έκδοση των έντεκα αριστοφανικών κωμωδιών.¹³²

¹³⁰. Βλ. Γιάννης Σιδέρης, *Το αρχαίο θέατρο στη νέα ελληνική σκηνή*, ό. π., σ. 113-116.

¹³¹. Ο Κ. Θ. Δημαράς δυσκολεύεται αλλά τελικά κατατάσσει τον Ν. Δούκα, έστω και τρίτο μετά τον Κοραή και τον Καταρτζή, στους κορυφαίους εκπροσώπους του Διαφωτισμού. Ο Ηπειρώτης λόγιος πίστευε πως η ανάταση των Ελλήνων θα έπρεπε να στηριχτεί στη μίμηση των αρχαίων προγόνων, όχι μόνο μέσα από τη γνώση της παιδείας τους, αλλά μέσα και από τη μίμηση της γλώσσας τους. Είναι χαρακτηριστική η ακόλουθη άποψή του: «Αν και φράσεις μιμώμεθα, τα καλά των λόγων μιμούμεθα, και των προγόνων ημών μίμησιν έχομεν· ο δε ταύτα μιμείσθαι δυνάμενος, ουκ εις μακράν και προς τα άλλα χωρήσει»· εξίσου γνωστές είναι οι ευρωπαϊκές επιρροές που είχε δεχθεί. Βλ. Κ. Θ. Δημαρά, *Νεοελληνικός Διαφωτισμός*, ό. π., σ. 216-217, και σ. 115.

¹³². Βλ. *Αριστοφάνης* σχολιασθείς τε και εκδοθείς υπό Νεοφύτου Δούκα εις τόμους τρεις, εν Αθήναις, εκ της Τυπογραφείας Ανδρέου Κορομηλά, 1845. Για το ιστορικό της έκδοσης βλ. «Εσωτερικά», *Αθηνά*, 17 Φεβρ. 1843, «Διάφορα» *Αιών*, 25 Φεβρ. 1843 και «Ειδοποιήσεις», *Αιών*, 22 Ιουλ. 1844, Για το εκδοτικό έργο του

Η έκδοση των αμετάφραστων αριστοφανικών κωμωδιών το 1845 μπορούσε να δικαιολογηθεί γιατί η δωρεάν διανομή του έργου στα σχολεία θα συνέβαλλε στη μελέτη της «προπατορικής» γλώσσας.¹³³ Στο τέλος όμως του αιώνα αυτός δεν ήταν επαρκής λόγος για την ενίσχυση του ρόλου της ελληνικής αρχαιότητας και πολύ περισσότερο δεν ήταν επαρκής για τη δημόσια αναπαράσταση των αριστοφανικών έργων.¹³⁴

Η Αρχαία Κωμωδία δεν μπορούσε να εγγραφεί στη θετική παρουσίαση του αρχαίου κόσμου ούτε, επομένως, να συμβάλει στην ενίσχυση της ένδοξης εικόνας του εθνικού παρελθόντος την οποία επεδίωκε να αναβιώσει η Εταιρεία.

Επιπλέον, η νεοκλασική ερμηνεία του Αριστοτέλη αποτελούσε φραγμό για τον Μιστριώτη στο «οθνείο» ρομαντικό κίνημα και ο ίδιος ως κριτής στους ποιητικούς διαγωνισμούς είχε συμβάλει στην ανάκαμψή της εφαρμόζοντας τους νεοκλασικούς κανόνες.¹³⁵ Με βάση τους ίδιους κανόνες, οι αντιαριστοτελικές κωμωδίες του Αριστοφάνη

Νεόφυτου Δούκα, βλ. Κ. Θ. Δημαράς, *Νεοελληνικός Διαφωτισμός*, ό. π., σ. 17, 101, 303-304, 342-348. Στο εισαγωγικό σημείωμα της έκδοσης ο Δούκας αισθάνεται την ανάγκη να δικαιολογηθεί για την απόφασή του, την οποία μάλιστα πήρε σε μια ηλικία που οι άνθρωποι «φύσει προς τα σοβαρώτατα και σεμνότερα ρέπουσιν». Όμως τελικά ενδίδει στην έκδοση των αριστοφανικών κωμωδιών γιατί αναγνωρίζει «το ωφέλιμον» που η Αρχαία Κωμωδία μπορούσε να προσφέρει στα έθνη «και μάλιστα τοις δημοκρατουμένοις» και γιατί αναγνωρίζει ότι τα μέσα που έχει στη διάθεσή της μπορούσαν να συμβάλουν αποτελεσματικότερα, ακόμη και από τη φιλοσοφία, στην ευνομία της πολιτείας και στην ηθική τελειότητα αρχόντων και αρχομένων. Χαρακτηριστικός είναι ο παραλληλισμός που κάνει: «καθάπερ γαρ οι των ιατρών παίδες, μέλιτι μιγνύοντες τα φάρμακα, όπως τη του ηδέος μίξει την απ' εκείνων αηδίαν τε και δριμύτητα μετριωτέραν ποιήσωσι, την ίασιν επιφέρουσιν». Βλ. Νεόφυτος Δούκας, «Τοις Εντευξομένοις», ό. π., σ. α'-γ'.

¹³³. Α. Κορομηλάς, ο πληρεξούσιος εκδότης του Ν. Δούκα ανέλαβε μετά το θάνατο του τελευταίου τη δωρεάν διανομή του έργου σε σχολεία, βιβλιοθήκες και ιδιώτες. Για τον Κορομηλά σκοπός της διανομής ήταν να βοηθηθεί η νεολαία, η οποία «τρέχει απροσκόπτως εις τον δρόμον της μαθήσεως της προπατορικής μας γλώσσας, ήτις κυρίως εις τον Έλληνα είναι το πρώτον της παιδείας του θεμέλιον». Βλ. «Διάφορα», *Αθηνά*, 9 Μαΐου 1945, όπου δημοσιεύεται και ο κατάλογος που συνέταξε ο Ν. Δούκας και στον οποίο στηρίχθηκε για τη διανομή ο Κορομηλάς.

¹³⁴. Για τη συγκρότηση της ελληνικής εθνικής ταυτότητας, για την ειδυλλιακή φάση της στο θέμα της σχέσης της με τους αρχαίους μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1840 και τον σταδιακό υποβιβασμό της αρχαιότητας από αυτοτελές κριτήριο εύνοιας της θείας πρόνοιας σε τμήμα ενός ευρύτερου σχεδίου βλ. Έλλη Σκοπετέα, *Το "Πρότυπο Βασίλειο" και η Μεγάλη Ιδέα. Όψεις του εθνικού προβλήματος στην Ελλάδα (1830-1880)*, Αθήνα: Πολύτυπο 1988, και ιδίως σ. 172-183. Ωστόσο, η αρχαιότητα εξασφάλιζε την άρρηκτη σχέση με την Ευρώπη και σε αυτή τη φάση.

¹³⁵. Βλ. Παναγιώτης Μουλλάς, *Ρήξεις και συνέχειες*, ό. π., σ. 279-290 και 301-338.

εξακολουθούσαν να προκαλούν σε έναν επίγονο του Διαφωτισμού την ίδια αμηχανία που είχαν προκαλέσει στους πρώτους εκπροσώπους του κινήματος.

γ. Ο Λασσάνειος Διαγωνισμός ανακηρύσσει τον *Γάμο του Κουτρούλη* πρότυπο «εθνικής» κωμωδίας

Ο Γεώργιος Λασσάνης, οπαδός των αξιών του Διαφωτισμού γνωστός για την επαναστατική του δράση και τη συμβολή του στη διαμόρφωση της πρώτης θεατρικής κίνησης στις Ηγεμονίες, άφησε το 1865 ένα κληροδότημα στο Πανεπιστήμιο με σκοπό τη διεξαγωγή θεατρικού διαγωνισμού.¹³⁶ Ο όρος που θέτει ως προς την κωμωδία είναι η υπόθεση «να λαμβάνεται εκ του κοινωνικού και οικειοκτού βίου των ηθών και εθίμων, της ζωής της γεννεάς της Ελλάδος, και ουχί κατά πιθηκισμόν εξ απομιμήσεως φραγκικών κωμωδιών. Ως κωμωδίαν εθνικήν μέχρι τούδε θεωρώ την *του Κουτρούλη ο Γάμος*».¹³⁷ Ο διαγωνισμός ξεκίνησε τελικά το 1889 και σταμάτησε να πραγματοποιείται το 1910.

Ο *Κουτρούλης* το 1865 δεν ήταν η μόνη κωμωδία που είχε πάρει το θέμα της από τα ήθη και τα έθιμα του σύγχρονου κοινωνικού ή οικογενειακού βίου, ήταν όμως η πρώτη και η μόνη που είχε γραφτεί κατά «τον εξωτερικόν τύπον» της αρχαίας ελληνικής κωμωδίας. Το προσωπείο της αρχαιότητας ενέτασσε το έργο στο σχήμα της εθνικής παράδοσης και τόνωνε τους δεσμούς του νέου έθνους με τους αρχαίους προγόνους του, ενώ το μολιερικό του υπόβαθρο εξουδετέρωνε τα αρνητικά χαρακτηριστικά της Αρχαίας Κωμωδίας. Τα χαρακτηριστικά του *Κουτρούλη* μπορούσαν να ικανοποιήσουν τη διχασμένη ανάμεσα στον ευρωπαϊκό και τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό εθνική συνείδηση ενός ανθρώπου σαν τον Γ. Λασσάνη, ο οποίος είχε συγκροτηθεί πνευματικά και ιδεολογικά μέσα στο κίνημα του ελληνικού Διαφωτισμού. Και μάλιστα, από τη στιγμή που ο Ρομαντισμός είχε συμβάλει στο να αναγνωριστούν η πατριωτική και η πολιτική αρετή του αρχαίου κωμωδιογράφου στην ελληνική κοινωνία της εποχής, ο αρχαϊσμός συμβάδιζε με τις επιταγές που έθεταν οι προσπάθειες εξευρωπαϊσμού και η ξενοφοβία.

Όμως *Ο γάμος του Κουτρούλη* υπήρξε εξ αρχής ένα υβρίδιο, το οποίο καλλιεργήθηκε μέσα σ' ένα είδος θερμοκηπίου κάτω από τις ειδικές συνθήκες που δημιούργησαν οι ποιητικοί διαγωνισμοί και αποδείχθηκε άγονο. Γιατί στο μεταξύ πολλά πράγματα είχαν

¹³⁶. Βλ. Δ. Σπάθης, *Ο διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο*, ό. π., σ. 44-46, 57, 60, 157, 170.

¹³⁷. Βλ. *Αρχείο κληροδοτημάτων Πανεπιστημίου Αθηνών*, αρ. 62, σ. 161-2 και Κυρ. Πετράκου, *Οι θεατρικοί διαγωνισμοί (1870- 1925)*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα 1999, σ. 172 και *Εφημερίς* 18 Δεκ. 1887.

αλλάξει από το 1865 και, στη δεκαετία του 1880 κυρίως, η αναζήτηση των δεσμών των νεότερων Ελλήνων με τους προγόνους τους είχε στραφεί προς άλλες κατευθύνσεις. Ο *Κουτρούλης*, αποκομμένος μάλιστα από τις προθέσεις του Ραγκαβή που τον συνέδεαν με την ευρωπαϊκή μουσική, αντιμετώπιστηκε από κριτές και κρινόμενους ως το πλέον αναχρονιστικό πρότυπο για να στηρίξει αυτούς τους δεσμούς.¹³⁸

Οι υποψήφιοι έκριναν τους όρους του Λασσάνη ασυμβίβαστους με τη σύγχρονη θεατρική πραγματικότητα ήδη από τον πρώτο διαγωνισμό, ενώ οι γαλουχημένοι στο νεοκλασικισμό κριτές απαιτούσαν την κατάργηση της σάτιρας, του μόνου μη μορφολογικού στοιχείου του *Κουτρούλη* που παρέπεμπε στο αριστοφανικό πρότυπο.¹³⁹

Την πρώτη χρονιά που έγινε ο Λασσάνειος Διαγωνισμός εισηγητής ήταν ο Μιστριώτης και ανάμεσα στις κωμωδίες που υποβλήθηκαν «[ι]διαίτερος λόγος έγινε περί των *Εφημερίδων* έργου διακωμωδούντος την τελευταίαν επιστράτευσιν. Ο ποιητής αυτής εκρίθη ως ευμοιρών ζωηράς φαντασίας, δεξιός περί την στιχομυθίαν, εύστοχος μιμητής του Αριστοφάνους. Αλλ' οι κριταί απηξίωσαν να τον κρίνωσιν διότι ανέλαβε να σατιρίση εξόχους άνδρας της νεωτέρας ημών ιστορίας, και έθιξε λεπτήν χορδήν, την της πολιτικής».¹⁴⁰ Αν οι όροι φάνηκαν εξαιρετικά περιοριστικοί, η εισήγηση του Μιστριώτη προκάλεσε ακόμη μεγαλύτερη αμηχανία: ο πανεπιστημιακός καθηγητής έκρινε τα έργα με βάση τις αριστοτελικές αρχές, παραβιάζοντας πρώτος αυτός τους όρους του διαγωνισμού.

138. Ο επικήδειος του διαγωνισμού εκφωνήθηκε από τον Γεώργιο Τσοκόπουλο τον τελευταίο χρόνο διεξαγωγής του, το 1910· τότε ο ομιλητής χαρακτήρισε τον *Κουτρούλη* ως το πιο αναχρονιστικό πρότυπο για τη δημιουργία εθνικής κωμωδίας. Βλ. «Ο τελευταίος Λασσάνειος», *Αθήναι*, 18 Μαΐου 1910.

139. Οι κωμωδίες που προέκυψαν από τη μίμηση του *Κουτρούλη* μετά την έναρξη του Λασσάνειου το 1889 δεν είναι οι μόνες «αριστοφανίζουσες» κωμωδίες. Ο έμμετρος λόγος, η αρχαιοπρεπής γλώσσα και τα θέματα αριστοφανικής έμπνευσης χαρακτήριζαν επίσης τις κωμωδίες που γράφτηκαν για τον Ράλλειο (1851-1860) και τον Βουτσιαίο Διαγωνισμό (1862-1875), καθώς και για τα Ολύμπια (1870). Μέσα από τον Λασσάνειο όμως οριοθετήθηκαν με ακρίβεια οι αποστάσεις που έπρεπε να κρατά μια σύγχρονη «αριστοφανική» κωμωδία από το πρότυπό της. Οι κωμωδίες όφειλαν να αριστοφανίζουν μόνο ως προς το «εξωτερικόν σχήμα» και όχι ως προς το περιεχόμενο. Η πολιτική και η προσωπική σάτιρα απαγορευόταν ρητώς και απολύτως, ενώ οι παραβάτες αποκλείονταν από το διαγωνισμό. Η κωμωδία δεν έπρεπε να διακωμωδεί πρόσωπα αλλά πράγματα και πάλι όχι συγκεκριμένα και αναγνωρίσιμα. Βλ. Κυριακή Πετράκου, *Οι θεατρικοί διαγωνισμοί (1870- 1925)*, ό. π.

140. Το έργο ήταν του Α. Κορομηλά και το απόσπασμα αντλείται από τον πρόλογο που συνόδευσε τη δημοσίευση του έργου στην εφημερίδα που εξέδιδε ο συγγραφέας. Βλ. «Το Λασσάνειον Διαγώνισμα», *Εφημερίς*, 27 Μαΐου 1889.

Δ Ε Υ Τ Ε Ρ Ο Κ Ε Φ Α Λ Α Ι Ο

**ΟΙ ΝΕΟΤΕΡΕΣ ΕΥΡΩΠΑΪΚΕΣ ΤΑΣΕΙΣ ΚΑΙ Ο ΡΟΛΟΣ ΤΟΥΣ
ΣΕ ΜΙΑ ΝΕΟΥ ΕΙΔΟΥΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗ**

Η αρχική προσέγγιση της αρχαίας ελληνικής κωμωδίας με βάση τους κανόνες του Νεοκλασικισμού και η αισθητική της υποτίμηση από τον ελληνικό Διαφωτισμό επιβίωσε σε όλη τη διάρκεια του 19ου αιώνα. Ο ελληνικός Ρομαντισμός δεν υιοθέτησε τα αισθητικά κριτήρια του ευρωπαϊκού κινήματος ως προς την κωμωδία, τουλάχιστον, και η αναγνώριση της καλλιτεχνικής αξίας της Αρχαίας Κωμωδίας από την πρωτοπορία του ευρωπαϊκού Ρομαντισμού δεν κατάφερε να ανατρέψει την αισθητική υποτίμησή της.

Οι διαδοχικές προσπάθειες για τη διαμόρφωση «εθνικής κωμωδίας», ακόμη κι όταν έλαβαν υπόψη τους το αριστοφανικό κωμωδιογραφικό πρότυπο, όπως συνέβη με το Λασσάνειο θεατρικό διαγωνισμό, δεν έκαναν τίποτε άλλο από το να επικυρώσουν την παντοδυναμία των αριστοτελικών κανόνων.

Ο ελληνικός Ρομαντισμός αντιμετωπίζοντας από θετική οπτική γωνία το βασικότερο αρνητικό χαρακτηριστικό της Αρχαίας Κωμωδίας, τη δημόσια σάτιρα, εδραίωσε από τη μια τον αποκλεισμό της αριστοφανικής κωμωδίας από την εθνική κωμωδιογραφία και από την άλλη συνέβαλλε στη μερική ενσωμάτωση του Αριστοφάνη στον εθνικό δημόσιο βίο μέσω της σάτιρας.

Η σάτιρα της επικαιρότητας και η δραματουργική «ατέλεια» των αριστοφανικών έργων θα αντιμετωπιστούν μέσα από τις νέες ευρωπαϊκές τάσεις, θα διασταυρωθούν με τις αναγκαιότητες της ελληνικής κοινωνίας και θα οδηγήσουν στην ταύτιση της αριστοφανικής κωμωδίας με τη ρομαντική σάτιρα, τη δημοσιογραφική σάτιρα και την Επιθεώρηση. Ένας ακόμη ευρωπαϊκός νεοτερισμός το «ακατάλληλο» ψυχαγωγικό θέαμα θα ολοκληρώσει την νέα προσέγγιση της αριστοφανικής κωμωδίας και θα οδηγήσει τελικά στην ταύτισή της με την πορνογραφία.

1. Η ρομαντική σάτιρα του Βερανζέρου και του Βύρωνα ως πρότυπο της ανατρεπτικής σάτιρας του Αλέξανδρου Σούτσου

Ο τίτλος αυτού του κεφαλαίου θα ανταποκρινόταν περισσότερο στο περιεχόμενό του αν προσθέταμε εξ αρχής τη φράση: «και η εξομοίωση του ρόλου της με το ρόλο της αριστοφανικής κωμωδίας». Πριν εκθέσω τα επιχειρήματα που θα στηρίζουν αυτή τη θέση, θα

ήθελα να επισημάνω δύο πράγματα. Πρώτον, ότι οι έλληνες ρομαντικοί αγνόησαν την αισθητική τοποθέτηση του γερμανικού, κυρίως, ρομαντισμού σχετικά με τη συγγένεια του αριστοφανικού πνεύματος με τη ρομαντική ειρωνεία. Στάση διόλου τυχαία γιατί από την ειρωνεία, σε αντίθεση με τη σάτιρα, λείπει ο ηθικοδιδασκτικός στόχος.¹⁴¹ Δεύτερον, η σάτιρα έχει μείνει σε μεγάλο βαθμό ανεξερεύνητη από τους ιστορικούς της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Όλοι τους, ωστόσο, συμφωνούν ότι κάτι αλλάζει μετά την Επανάσταση στη δεκαετία του 1820 όταν ο Αλέξανδρος Σούτσος δημοσιεύει την πρώτη του συλλογή με σάτιρες. Στο εξής ο λόγος θα είναι για ρομαντική σάτιρα. Ρομαντική όμως ως προς τί; Αν η ρομαντική σάτιρα ήταν ανατρεπτική, αντισυμβατική και κυρίως ατομικιστική, ποιά από αυτά τα βασικά χαρακτηριστικά έχει η σάτιρα του Σούτσου;

Παρά το βυρωνικό πάθος και την ανάγκη της ατομικής εκτόνωσης, το έργο του κατατάσσεται μάλλον στην περιοχή της συλλογικής δράσης. Ο ίδιος υποστήριξε ότι υπήρξε η «πέτρα της σφενδόνης» για δύο «τυράννους» και οι σάτιρές του ανήκουν σε δύο κύκλους: τον αντικαποδιστριακό και τον αντιοθωνικό. Συνεπώς, έχουν χαρακτήρα ανατρεπτικό ή ορθότερα αντιπολιτευτικό.¹⁴² Δεν είχαν όμως αντισυμβατικό και πολύ περισσότερο ατομικιστικό χαρακτήρα.

Ο Σούτσος γυρνάει στην Ελλάδα για να αναλάβει το ρόλο του ρομαντικού ποιητή έχοντας ως πρότυπο τον Βερανζέρο και το δικό του ρόλο στην πολιτική ζωή της Γαλλίας. Έναν άνθρωπο «που δένει τα περασμένα με τα τωρινά, μια επιβίωση άλλων εποχών», όπως υπήρξε εξάλλου και ο Σούτσος· ένας φαναριώτης με ρομαντικό ταμπεραμέντο, γαλουχημένος όμως με την αισθητική του Νεοκλασικισμού και με δυνατές ρίζες στην πολιτική ιδεολογία του ελληνικού Διαφωτισμού.¹⁴³ Ο Σούτσος ζήτησε τις δάφνες του Βερανζέρου, το ρόλο του

¹⁴¹. Για τη διαφορά ειρωνείας και σάτιρας βλ. το δοκίμιο του Γ. Β. Δερτιλή, *Ειρωνία και σάτιρα. Δύο δοκίμια και επτά δείγματα*, Αθήνα: Καστανιώτης 1998.

¹⁴². Βλ. Κ. Θ. Δημαράς, «Ο Αλέξανδρος Σούτσος από τη σκοπιά της εποχής του», *Ελληνικός Ρομαντισμός*, Αθήνα: Ερμής 1982, σ. 242-254.

¹⁴³. Παρά τις προσωπικές και άλλες διαφορές, «το πνεύμα της κάστας τελικά υπερισχύει» ακόμη και στον Αλέξανδρο Σούτσο. Η ρομαντική του σάτιρα θα μπει πολλές φορές στην υπηρεσία των συμφερόντων της τάξης του, θα περηφανευτεί για αυτήν με αυταρέσκεια και θα επικαλεστεί τους οικογενειακούς του τίτλους. Βλ. Παν. Μουλλάς, «Αλέξανδρος Σούτσος», *Σάτιρα και πολιτική στη νεώτερη Ελλάδα, από το Σολομό ως τον Σεφέρη*, Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας 1979, σ. 46-70, και Κ. Θ. Δημαράς, *ό. π.*, σ. 249.

στη δημόσια ζωή αλλά και τους κατατρεγμούς του και τις φυλακίσεις του. Ο ίδιος δεν αντιλαμβανόταν διαφορετικά την ποίηση και το ρόλο του ποιητή:

Ο αληθής ποιητής πρέπει να γράφει προς τους ανθρώπους επί των συμφερόντων της κοινωνίας, επί των πραγμάτων της πατρίδος, αν θέλη όφελος δι' αυτούς και όνομα δι' εαυτόν. Σκέψεις πολιτικά της ημέρας ευκρινείς και σύντομοι, επωχούμενοι εις της ποιήσεως το άρμα.¹⁴⁴

Ο ρόλος του ρομαντικού ποιητή στη δημόσια ζωή ταυτίστηκε με το ρόλο του πολιτικού δημοσιογράφου που αναλαμβάνει το δημόσιο έλεγχο της εξουσίας και συμβάλει στη διαμόρφωση της κοινής γνώμης. Η σάτιρά του είχε ως ερέθισμα το επίκαιρο, το συγκεκριμένο, το πραγματικό. Μπορεί να μην εκφράστηκε πάντοτε μέσα από τις στήλες μιας πολιτικής εφημερίδας, όπως η *Ελληνική Πλάστιγγα*, αλλά πάντως λειτουργούσε μέσα στο συλλογικό σώμα όπως θα λειτουργούσε ο αντιπολιτευόμενος Τύπος. «Τότε που ο τύπος ήτο ακόμη εις τα σπάργανά του» και

η πολιτική διεξήγετο κατά μέγα μέρος ποιητικώς. Οι εύηχοι στίχοι του Αλεξάνδρου Σούτσου εξήσκησαν επί της κοινής γνώμης επιρροήν (όχι αγαθήν, δυστυχώς) μεγαλύτεραν όσης δύνανται σήμερα να εξασκήσουν τα άρθρα των εφημερίδων μας.¹⁴⁵

Η εξάρτηση της σατιρικής ποίησης από την πολιτική επικαιρότητα και η ταύτιση του ρόλου της με τον ρόλο του Τύπου αποτέλεσαν την ίδια περίπου εποχή ένα από τα βασικά επιχειρήματα του ελληνικού Ρομαντισμού για την υπεράσπιση της διδακτικής σκοπιμότητας της αριστοφανικής κωμωδίας. Αντιπροσωπευτικό παράδειγμα είναι η ετυμηγορία υπέρ του αρχαίου ποιητή με την οποία εφοδίασε το 1856 ο Ιωάννης Ραπτάρης την πρώτη έκδοση της δικής του μεταφρασμένης αριστοφανικής κωμωδίας. Σύμφωνα με τους γενικά αποδεκτούς κανόνες της νεοκλασικής αισθητικής «τα αυθαίρετα του Αριστοφάνους δράματα» δεν μπορούσαν να κριθούν ως διδακτικά με βάση τους κανόνες της κωμωδίας, αποκτούσαν όμως αυτήν την ιδιότητα, αν τα εξέταζε κάποιος με βάση το ρόλο που είχαν στην αθηναϊκή δημοκρατία και ο οποίος δεν ήταν διαφορετικός από εκείνον που όφειλε να έχει ο Τύπος:

ήτον εν γένει το μέγα πολιτικόν καταφύγιον και εν των ελατηρίων της του λαού κυβερνήσεως, και ό,τι σήμερα είνε παρ' ημίν ο τύπος, εις τας αρχαίας Αθήνας ήτον ο λόγος, η φωνή των ρητόρων και των κωμικών ποιητών. Εις ταύτα λοιπόν βασιζόμενος ο Αριστοφάνης,

¹⁴⁴. Βλ. *Πανόραμα της εν Αθήναις Εθνικής Συνελεύσεως*, υπό Αλεξάνδρου Σούτσου (...). Εν Αθήναις, εκ της τυπογραφίας Ανδρέου Κορομηλά, 1844, σ. ζ'.

¹⁴⁵. Βλ. Δ. Βικέλας, *Η Ζωή μου*, Αθήνα: ΣΩΒ 1908, σ. 64-65, και Κ. Θ. Δημαράς, ό. π., σ. 253-254.

διέγραφεν ατομικώς και μετέφερε πάντοτε επί σκηνής τα επιζώντα πρόσωπα και άτομα, και τα ποιήματά του είνε δια τούτο προσωπικοί ή πολιτικοί σαρκασμοί.¹⁴⁶

Αν βασικό επιχείρημα για να αποκλειστεί η αριστοφανική κωμωδία από την «εθνική» κωμωδία υπήρξε η ταύτισή της με την προσωπική και την πολιτική σάτιρα, από την άλλη πλευρά η σάτιρα αποτέλεσε το διαβατήριο για να ταυτιστεί η αριστοφανική κωμωδία με την ανατρεπτική σατιρική ποίηση του Σούτσου.

Αυτό είναι το θέμα και ο στόχος ενός άρθρου που δημοσίευσε το 1869 ο Βλάσης Γαβριηλίδης στην *Επτάλοφο* της Κωνσταντινούπολης με τίτλο «Η αρχαία κωμωδία και ο Αριστοφάνης».¹⁴⁷ Μετά τις πρώτες αμήχανες προσπάθειες σκηνικής ερμηνείας της αριστοφανικής κωμωδίας, ο Βλάσης Γαβριηλίδης μπορούσε να συγκατανεύσει χωρίς ενοχές στον αποκλεισμό του αρχαίου ποιητή από το πάνθεον των θεατρικών συγγραφέων και να τον τοποθετήσει στο πάνθεον των σατιρικών ποιητών δίπλα στον Αλέξανδρο Σούτσο.¹⁴⁸

Ο Β. Γαβριηλίδης εξετάζει τη διαφορά της αρχαίας ελληνικής κωμωδίας από την κωμωδία των νεότερων χρόνων και διαπιστώνει ότι σχετίζεται με τη σύγχρονη σάτιρα.¹⁴⁹ Διότι, αντικείμενο της νεότερης κωμωδίας είναι η οικογένεια, όπου τα πάντα συνήθως περιστρέφονται γύρω από την ερωτική ίντριγκα. «Σπάνιοι παρά τοις νεωτέροις υπήρξαν οι κωμικοί εκείνοι, οίτινες θραύσαντες τα δεσμά του οικογενειακού κύκλου, εξήλθον εις την ευρείαν της πολιτείας πλατείαν». Για τον συγγραφέα του άρθρου τον «περιορισμόν τούτον της νεωτέρας κωμωδίας αντεκατέστησεν η σάτυρα».

¹⁴⁶. Βλ. Ιωάννης Μ. Ραπτάρης, ό. π., σ. λη´.

¹⁴⁷. Βλ. Βλάσης Γαβριηλίδης, «Η Αρχαία Κωμωδία και ο Αριστοφάνης», *Επτάλοφος Κωνσταντινούπολεως*, Μάιος 1869, σ. 126-135.

¹⁴⁸. Ο Βλάσης Γαβριηλίδης, αν όχι «μαθητής», πάντως θερμός θαυμαστής του Σούτσου, αν και αναφέρεται στον «ποιητικό οίστρο» και τη «μουσική μανία» του Αριστοφάνη, δεν θίγει ζητήματα αισθητικής για την ποίηση του Σούτσου, όπως δεν θέτει και ζήτημα μίμησης της Αρχαίας Κωμωδίας από τον τελευταίο. Ένας άλλος ρομαντικός, ο Σπυρίδων Βασιλειάδης, αναλύοντας τη δημόσια λειτουργία που πρέπει να υπηρετεί η ποίηση, τοποθετεί δίπλα στον «Σούτσον γράφοντα το *Πανόραμα*» τον «ατρόμητον και πατριωτικώτατον εκείνον λιβελλογράφον Αριστοφάνην». Τον τελευταίο θεωρεί ως τον «ελληνικώτατον» και «εθνικώτερον» ποιητή της Ελλάδας κρίνοντας την ποίηση με τα κριτήρια που η εποχή του έκρινε την ποίηση του Α. Σούτσου: «Ουδεμία μεγαλειτέρα και ωραιότερα τιμή εις την ποίησιν ή να γένη αυτή υπηρετίς και άμα σάτυρα της πατρίδος» Βλ. την εισαγωγή στο *Αττικά Νύκτες, I, δράματα υπό Σ. Ν. Βασιλειάδη* δικηγόρου. Αθήνησι, εκ του τυπογραφείου των αδελφών Πέρρη, 1873, σ. 24-27.

¹⁴⁹. Βλ. Βλάσης Γαβριηλίδης, ό. π., σ. 130-131.

Οι πολιτικές και οι κοινωνικές υπηρεσίες που πρόσφερε ο Αλέξανδρος Σούτσος με τις σάτιρές του εξομοιώνονταν έτσι με τις υπηρεσίες που πρόσφερε ο Αριστοφάνης με τις κωμωδίες του.¹⁵⁰ Ως απόδειξη της συγγενείας τους παραθέτει εκτενές απόσπασμα από το *Πανόραμα της εν Αθήναις Εθνικής Συνελεύσεως*, «την γλυκείαν λαλίαν του Αλεξάνδρου, αποδεικνύοντος ευγλώττως τας υπηρεσίας των σατυρών και του κωμικού δράματος». Το απόσπασμα τελειώνει με την ακόλουθη διακήρυξη του Α. Σούτσου:

κανέν όπλον δεν είναι ισχυρότερον Σατύρας πολιτικής, γεγραμμένης εις έμμετρον λόγον μετά συλλογισμών, μετ' επιχειρημάτων, μετ' αποδείξεων, μετά παραδειγμάτων. Η τοιαύτη σάτυρα είναι όλμος έμπλεως πυρίτιδος, αλύσεων και σφαιρών, όστις, εξερευών κατά της Κυβερνήσεως ή του κομματάρχου φοβεράς βολίδας, φέρει θραύσιν και αραίωσιν εις τας φάλαγγάς των· είναι ηλεκτρικόν ρευστόν, συγκεντρωμένον και αποτελούν τον κεραυνόν της δημοσιογραφίας.¹⁵¹

Όμως, όταν τα έγραφε αυτά ο Γαβριηλίδης η ανατρεπτική ρομαντική ποίηση ήδη είχε χάσει τη φωνή της. Η δημοσιογραφική σάτιρα της επικαιρότητας θα καλύψει το κενό και θα ανοίξει νέες προοπτικές στην αρχική προσέγγιση της αριστοφανικής κωμωδίας μέσα τα φίλτρα της νεοκλασικής δραματουργίας.

2. Η δημοσιογραφική αξιοποίηση των ρομαντικών προτύπων στην ευθυμογραφία του Τύπου και η νομιμοποίηση των προσωπικών αιχμών

Η ιστορία των σατιρικών φύλλων είναι ένας ακόμη ανεξερεύνητος χώρος. Οι ιστορικοί του νεοελληνικού πολιτισμού, όταν αναφέρονται σ' αυτά, έχουν την τάση να ξεκινούν την ιστορία του αθηναϊκού σατιρικού τύπου από τη δεκαετία του 1870, από την εποχή της πρώτης, όπως διαπιστώνουν, ακμής της δημοσιογραφίας στην ελληνική πρωτεύουσα.¹⁵² Η αλήθεια είναι ότι οι άνθρωποι που αξιοποίησαν κατά τις πρώτες μετεπαναστατικές δεκαετίες τις ελλείψεις της νομοθεσίας σχετικά με τον Τύπο και εξέδωσαν βραχύβια σατιρικά φύλλα δεν είχαν να επιδείξουν στις περισσότερες περιπτώσεις έργο με λογοτεχνικές ή γενικά

¹⁵⁰. Ο Αριστοφάνης πρόσφερε με τις κωμωδίες του «εις το καταρρέον οικοδόμημα της αθηναϊκής κοινωνίας», εκδουλεύσεις, όμοιες με αυτές που πρόσφερε ο Σούτσος, εξακοντίζοντας τα σατιρικά του βέλη «καθ' όλων εν γένει των ανηλεών εκείνων εχθρών της Ελλάδος, των αποπειρωμένων να σφαγιάσωσι το ελληνικόν έθνος εν αυτή τη αναγεννήσει του». Βλ. Β. Γαβριηλίδης, ό. π., σ. 134-135.

¹⁵¹. Βλ. Β. Γαβριηλίδης, ό. π., σ. 133.

¹⁵². Βλ. για παράδειγμα το συλλογικό τόμο, *Σάτιρα και πολιτική στη νεώτερη Ελλάδα, από το Σολωμό ως τον Σεφέρη*, Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας 1979.

αισθητικές αξίες.¹⁵³ Η έρευνά μου γύρω από αυτά τα έντυπα δεν φιλοδοξεί να καλύψει το κενό της αρμόδιας ιστορικής έρευνας. Θέλω απλώς να επισημάνω κάτι το οποίο θεωρώ ως γέφυρα ανάμεσα στην ταύτιση για την οποία έγινε λόγος στο προηγούμενο κεφάλαιο και σε ό,τι θα ακολουθήσει: η χρήση του ονόματος του Αριστοφάνη στους τίτλους δύο σατιρικών φύλλων, στον *Αριστοφάνη* που εξέδωσε ο Σοφοκλής Καρύδης στα χρόνια 1858-1859 και στον *Αριστοφάνη* (1874-1883) του Παναγιώτη Πηγαδιώτη, ένα έντυπο που έμεινε παροιμιώδες για την ανευλαβή λαϊκή του σάτιρα και την ακαλαίσθητη εικονογράφιση σε μια εποχή που η σάτιρα είχε αρχίσει να αποκτά αισθητική αξία.¹⁵⁴

Είναι βέβαιο πως ούτε ο Ι. Ραπτάρης, όταν έκανε τη σύγκριση της αριστοφανικής κωμωδίας με τον Τύπο, ούτε όσοι ταύτισαν τη λειτουργία της ρομαντικής πολιτικής σάτιρας με τη λειτουργία του Τύπου είχαν στο νου τους σατιρικά φύλλα όπως τα δύο προηγούμενα. Ωστόσο, η χρήση του ονόματος του αρχαίου κωμωδιογράφου σε παρόμοια έντυπα δηλώνει ότι η ταύτιση της αριστοφανικής κωμωδίας με τη σάτιρα, και μάλιστα τη δημοσιογραφική πολιτική σάτιρα, δεν ήταν μια ιδέα που περιοριζόταν στις τάξεις των λογίων. Δεν θα ήταν ίσως υπερβολή αν λέγαμε ότι επεκτεινόταν σε όλο το εύρος της εγγράμματης τουλάχιστον ελληνικής κοινωνίας.

Τόσο η σάτιρα όσο και τα σατιρικά έντυπα δεν έμειναν αναλλοίωτα κατά το τελευταίο τέταρτο του δέκατου ένατου αιώνα σε μια κοινωνία που άλλαζε· η ανανέωσή τους ήταν ένα από τα γεγονότα που φορτίζουν με διαφορετική σημασία τη μεταβατική δεκαετία του 1870.¹⁵⁵ Ένας άνθρωπος του Τύπου, ο Δημήτριος Ταγκόπουλος, επισημαίνει το 1891 ότι τότε έκανε την εμφάνισή της μια νέα γενιά σατιρικών εντύπων, τα οποία άλλαξαν το χαρακτήρα της σατιρικής δημοσιογραφίας:

153. Βλ. Αλκης Αγγέλου, «Εμμανουήλ Ροΐδης», *Σάτιρα και πολιτική ...*, ό. π., σ. 132.

154. Βλ. Παν. Μουλλάς, *Ρήξεις και συνέχειες ...*, ό. π., σ. 328 και Γιάννης Καιροφύλλας, *Η Αθηναϊκή Σάτιρα*, Αθήνα: Φιλιππότη 1991, ιδίως σελ. 82- 94, Λίνα Λούβη, *Περί γέλωτος βασιλείο: οι σατιρικές εφημερίδες και το εθνικό ζήτημα (1875-1886)*, Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας» 2002. Γιάννης Γιαννέλλης-Θεοδοσιάδης, *Η Λαϊκή Πολιτική Σάτιρα στο τέλος του 19ου αιώνα μέσα από τις εικόνες του Νέου Αριστοφάνη*, Αθήνα: Έφεσος 2001.

155. Βλ. Παν. Μουλλάς, «Ποίηση και ιδεολογία. Οι Αθηναϊκοί Πανεπιστημιακοί Διαγωνισμοί (1851-1877)», ό. π., σ. 288-289.

Ο *Ασμοδαίος* του Θέμου Άννινου πρώτος, και κατόπιν ο *Ραμπαγάς* και το *Μη Χάνεσαι* [...], είναι η τρισυπόστατος εκείνη δύναμις, η οποία εδημιούργησε την νέαν φιλολογικήν περίοδον και εισήγαγεν εν τη σατίρα την παρισινήν χάριν και αβρότητα.¹⁵⁶

Μέσα από αυτά τα έντυπα εμφανίζεται και η νέα γενιά διανοουμένων, η γενιά του 1880, όπως λέγεται. Η γενιά που η εμφάνιση της συμπίπτει με την είσοδο του Χαρίλαου Τρικούπη στην πολιτική, του πολιτικού που υιοθέτησε ένα πρόγραμμα το οποίο «απέβλεπε προ πάντων εις την ελάττωσιν της αποστάσεως, ήτις εχώριζε την Ελλάδα από των ευνομουμένων ευρωπαϊκών κρατών».¹⁵⁷

Όμως, την ίδια περίοδο μαζί με τον εξευρωπαϊσμό των σατιρικών εντύπων θα τεθούν ξεκάθαρα τα όρια παρέμβασης της δημόσιας πολιτικής και κοινωνικής σάτιρας. Ο εκδότης του *Ραμπαγά*, Κλεάνθης Τριαντάφυλλος, φυλακίζεται, μαζί με τον Ρόκκο Χοϊδά, εξαιτίας της πολιτικής σάτιρας από την κυβέρνηση του Χ. Τρικούπη. Ο πρώτος αυτοκτονεί το Μάιο του 1889 μετά το κλείσιμο του *Ραμπαγά*, ενώ ο δεύτερος πεθαίνει στη φυλακή. Δύο χρόνια μετά, ο Δ. Ταγκόπουλος, όταν αναφέρεται στην αλλαγή του σατιρικού τύπου, δεν τον κρίνει με βάση την αποτελεσματικότητα της σάτιρας στο δημόσιο βίο αλλά με βάση το βαθμό στον οποίο συνέβαλε στον εξευρωπαϊσμό της φιλολογικής παραγωγής. Ο *Ραμπαγάς* «[κ]ατέστη το αληθές εντρύφημα του αναγιγνώσκοντος ελληνικού δημοσίου, το οποίον είχε βαρυνθεί πλέον τας χονδροειδείς και αξέστους αστειότητας του *Αριστοφάνους* και των παραπλησίων σατιρικών φύλλων».¹⁵⁸

Ο Βλάσης Γαβριηλίδης κλείνει το *Μη χάνεσαι* το 1883 για να εκδώσει την κατεξοχήν αστική εφημερίδα της εποχής, την *Ακρόπολη*. Λίγο αργότερα δύο περιοδικά που είχαν αρχίσει να βγαίνουν ως σατιρικά, το *Άστυ* και το *Σκριπ*, χάνουν αυτόν το χαρακτήρα και γίνονται καθαρά αστικές εφημερίδες.

Ο Εμμανουήλ Ροΐδης, εκδότης του *Ασμοδαίου*, σατιρικός αλλά και υποδειγματικός είρων ταυτόχρονα, είχε καταθέσει το όπλο της σάτιρας το 1896 συνειδητοποιώντας ότι: «Ο τίτλος διορθωτού του ρωμέικου κατήντησε ν' αμιλλάται κατά την γελοιότητα προς τον

156. Βλ. Τάσος Βουρνάς, «Η δημοσιογραφική σάτιρα (Σ. Καρύδης, Κλ. Τριαντάφυλλος, Βλ. Γαβριηλίδης, Γ. Σουρής)», *Σάτιρα και πολιτική* ..., ό. π., σ. 164.

157. Βλ. Άλκης Αγγέλου, «Εμμανουήλ Ροΐδης», *Σάτιρα και πολιτική* ..., ό. π., σ. 147.

158. Βλ. Τάσος Βουρνάς, ό. π.

τετραγωνισμόν του κύκλου».¹⁵⁹ Η σάτιρα με τον έναν ή τον άλλο τρόπο δεν είναι πια αποτελεσματική. Είχε έρθει η ώρα του *Ρωμηού* και του Γεώργιου Σουρή.

Ο Σουρήξ ξεκίνησε από τον *Αριστοφάνη*, πέρασε από το *Μη Χάνεσαι* και τον *Ραμπαγά* και το 1883 άρχισε να εκδίδει μόνος του τη δική του έμμετρη εβδομαδιαία σατιρική εφημερίδα. Ο *Ρωμηός* δεν ανήκε ακριβώς στη νέα γενιά των εξευρωπαϊσμένων σατιρικών εντύπων.¹⁶⁰ Ωστόσο, η έμμετρη στιχουργημένη σάτιρα του Σουρή βρίσκεται απολύτως μέσα στο πνεύμα της νέας εποχής την οποία εγκαινίασε η γενιά του '80. Η εμφάνισή του σηματοδοτεί μια ρήξη και σχεδόν ταυτόχρονα αναγνωρίζεται ως συνέχεια της ρομαντικής σατιρικής ποίησης του Αλέξανδρου Σούτσου.¹⁶¹ Η ίδια η γενιά του '80 ήταν αυτή που τοποθέτησε το δικό της είδωλο στη θέση που είχε μείνει κενή μετά το θάνατο του Σούτσου. Ο Κωστής Παλαμάς θα χαιρετίσει το 1888 την εμφάνιση του εθνικού σατιρικού ποιητή της νέας εποχής: «Η ποίησις του Σουρή παραμένει εξόχως αληθής» αλλά,

ποίησις εμπνεομένη εκ της πραγματικότητος, αδιαφορούσα, καταφρονούσα, αν θέλετε, τας ηρωϊκάς αναμνήσεις του παρελθόντος, τρεφομένη εκ της καθ' ημέραν ανασκοπήσεως των προσώπων και των πραγμάτων, μη απομονουμένη εις ρεμβασμούς και μελέτας, συγχεομένη προς τον όχλον, ταπεινουμένη, ανασκαλεύουσα εν τη κοπρία, αληθής σατυρική ποίησις. [...] Και οι νεώτεροι Έλληνες, [...] αναγνωρίζονται πολύ ευχερέστερον και καθαρώτερον, [...] εν τοις στίχοις του Σουρή ή όσον αναγνωρίζονται εν τοις ποιήμασι των *εθνικών* ημών ποιητών ή άλλου τινός οιουδήποτε εκ των περιπαθών και αιθερίων.¹⁶²

¹⁵⁹. Βλ. Γ. Β. Δερτιλής, *Ειρωνία και σάτιρα*, ό. π., σ. 36.

¹⁶⁰. Στο πρώτο τεύχος της εφημερίδας ο Γ. Σουρήξ δανείζεται τους ήρωες των σατιρικών του διαλόγων, τον Καραγκιόζη και Χατζαϊβάτη από το βωμολόχο και περιθωριακό ακόμα θέατρο σκιών. Η πρώτη υποχώρηση απέναντι στο πνεύμα της ανευλαβούς λαϊκής σάτιρας εκδηλώνεται από το δεύτερο τεύχος. Οι ανατολίτικης καταγωγής ήρωες αντικαταστάθηκαν από τον Φασουλή και τον Περικλέτο, πρόσωπα από το δυτικοευρωπαϊκής προέλευσης θέατρο των νευροσπάστων.

¹⁶¹. Η έρευνα έχει επισημάνει ότι οι επιδράσεις που δέχτηκε ο Σουρήξ από τον Σούτσο αναφέρονται περισσότερο στη μορφή παρά στο περιεχόμενο και «συνοψίζονται: σε στίχους και ημιστίχια, σε ολόκληρα κωμικά εφύμνια, σε στερεότυπες λαϊκές φράσεις, σε χαρακτηριστικές λέξεις και σε κάποιες εικόνες και ιδέες. Σκοπός: η δημιουργία κωμικού αποτελέσματος, η ποικιλία και η πλαστικότητα του στίχου, η παρωδία κάποιων ιδεών και κάποτε το γέμισμα του κενού στο β' ημιστίχιο». Τα παραπάνω ισχυρίζεται με παραδείγματα από έργα και των δύο, ο Ιω. Λέφας στη μελέτη του: *Ο Αλέξανδρος Σούτσος και οι επιδράσεις του έργου του στους συγχρόνους του*, Αθήνα 1979, σ. 198-203.

¹⁶². Το άρθρο του Κ. Παλαμά για τον Γεώργιο Σουρή δημοσιεύτηκε στο *Άστυ* το 1888 και αργότερα στη συλλογή *Τα πρώτα κριτικά*. Τώρα βλ. Κωστής Παλαμάς, *Άπαντα*, τόμος δεύτερος, Αθήνα: Γκοβόστης 1962, σ. 448-449.

Δέκα περίπου χρόνια μετά, και ενώ ο Σουρής έχει αναγνωριστεί από το πανελλήνιο ως ο ποιητής του «εθνικού Γέλωτος», ο Κ. Παλαμάς θα πει απερίφραστα για εκείνον ότι «δεν είναι παρά ο ευλαβής τηρητής, αλλά και ασυγκρίτως τεχνικώτερος τελειωτής της παραδόσεως την οποίαν ενεκαίνισεν ο δημοσιογράφος ποιητής της *Ελληνικής Πλάστιγγος*».¹⁶³ Η επόμενη ταύτιση υπήρξε σχεδόν αυτονόητη: ο νέος εθνικός σατιρικός ποιητής αναγνωρίστηκε επίσης ως «Ο Αριστοφάνης της νεωτέρας Ελλάδος».¹⁶⁴ Ο νέος αυτός Αριστοφάνης, σε αντίθεση με τον ρομαντικό προκάτοχο του τίτλου, ενώ σατιρίζει από δεκαετίας «τον κοινοβουλευτισμόν, την Αυλήν, τον δήμον», «ουδένα εχθρόν προσωπικόν έχει» και «ουδενός δε ποτέ διήγειρε το μίσος ή την οργήν».¹⁶⁵ Η σύνδεση του Α. Σούτσου με τον Γ. Σουρή δεν ήταν στην πραγματικότητα λιγότερο αυθαίρετη από τη σύνδεση ανάμεσα στον αρχαίο και το «νέο Αριστοφάνη». Λίγα χρόνια πριν, το 1892, είχε δημοσιευτεί στον *Παρνασσό* ένα άρθρο, διασκευή «εκ γαλλικής πραγματείας» με τίτλο «Η δημοσιογραφία κατά τον αιώνα του Περικλέους. Ο Αριστοφάνης», όπου ο αρχαίος ποιητής εμφανίζεται με όλα ή σχεδόν όλα τα χαρακτηριστικά του Αριστοφάνη της νεότερης Ελλάδας.¹⁶⁶ Η μελέτη στόχευε να αποδείξει ότι ο αιώνας του Περικλή «ήτο η καλή εποχή του τύπου» και η αριστοφανική κωμωδία ήταν η «σατυρική εφημερίς» της εποχής· ότι για τους αρχαίους Αθηναίους ο Αριστοφάνης ήταν θαυμάσιος δημοσιογράφος και, σε αντίθεση με ό,τι συνήθως πιστεύεται στη σύγχρονη εποχή, η ιδιότητα του δημοσιογράφου επισκίαζε την ιδιότητα του ποιητή.¹⁶⁷ Ο αρθρογράφος παρακινεί τους αναγνώστες του να μελετήσουν προσεκτικά το έργο του Αριστοφάνη· θα εκπλαγούν, γράφει, αλλά δεν θα μετανιώσουν από την ανακάλυψη ότι ο «δημοσιογράφος παρέχει τω ποιητή την έκφρασιν» και ότι οι «στίχοι δι' αυτόν εχρησίμευσαν

163. Βλ. Κ. Παλαμάς, «Σύγχρονοι ποιηταί», *Εφημερίς των Κυριών*, 14 Δεκ. 1897, σ. 5-6.

164. Με αυτό τον τίτλο η φήμη του Σουρή διέρρευσε στον ευρωπαϊκό τύπο μέσα από το άρθρο που συνέταξε ο Τιγκράν Γεργκάτ με τη βοήθεια του Γεωργίου Στρατήγη και δημοσίευσε στη *Γαλλική Επιθεώρηση*. Βλ. «Ο Αριστοφάνης της νεωτέρας Ελλάδας. Μια μελέτη περί του Γεωργίου Σουρή», *Άστρ*, 8 Ιαν. 1897. Βλ. ακόμη Γεώργιος Στρατήγη, «Ο Σουρής στο σπίτι του», *Το Περιοδικόν μας* Α/2 (15 Μαρτ. 1900), σ. 38-42.

165. Βλ. «Ο Αριστοφάνης της νεωτέρας Ελλάδας. Μια μελέτη περί του Γεωργίου Σουρή», ό. π.

166. Βλ. Γ. Ι. Δουρούτης, «Η Δημοσιογραφία κατά τον αιώνα του Περικλέους. Ο Αριστοφάνης», *Παρνασσός* ΙΔ/ 9 (Μάιος 1892), σ. 548-555.

167. Στην Ευρώπη είχε γίνει κοινός τόπος η σύγκριση του ρόλου που είχε η Αρχαία Κωμωδία στην εποχή της με το ρόλο της δημοσιογραφίας στο σύγχρονο κόσμο, όπως διαπίστωνε το 1844 ο Theodor Bergk. Βλ. Stephen Halliwell (Birmingham), «Comedy and publicity in the society of the polis», *Tragedy, Comedy and*

προς αύξησιν του θορύβου, δι' ου περιέβαλε τους γελοίους συγχρόνους αυτού». Ως δημοσιογράφος, ο Αριστοφάνης ήξερε «να χαριεντίζεται μετά των μεγάλων λέξεων, μετά των κενών φράσεων και προ πάντων μετ' εκείνων, οίτινες λέγουσιν αυτάς» και το κυριότερο, ενώ «[ε]πιπίπτει κατ' αυτών δι' όλης της σφοδρότητος· δεν τον αποφεύγουσι. Ουδείς δε δυσαρεστείτο. Ούτε ο υπουργός, ούτε ο έπαρχος, ούτε ο τμηματάρχης, ο αστυνόμος, ο αγορανόμος». Τα άρθρα του «ουδέν εμποδίζουν» και ο «λαός υπερευχαριστεύεται», τα επικροτεί και γελά με αυτά.

Ο Αριστοφάνης, ευθυγραμμισμένος με την κοινή γνώμη, ακίνδυνος σατιρικός δημοσιογράφος και μαζί ποιητής δεν ήταν τίποτε άλλο από τον Σουρή της εποχής του.

Το άρθρο επισημαίνει ένα επιπλέον χαρακτηριστικό της «δημοσιογραφικής» ταυτότητας του αρχαίου κωμωδιογράφου: ο Αριστοφάνης ήταν για την εποχή του «ο απόστολος του παρελθόντος, ο κορυφαίος της φωτοσβεστικής αντιδράσεως». Αν στα χρόνια του ελληνικού Διαφωτισμού ο Κοραΐς κατηγόρησε τον Αριστοφάνη για κάτι ανάλογο, ακριβώς η ίδια ιδιότητα έναν αιώνα μετά θα του εξασφαλίσει την θριαμβευτική είσοδο στη νεοελληνική σκηνή.

3. Η μετατροπή της ανατρεπτικής ρομαντικής σάτιρας σε νομιμόφρονα καυτηριασμό κάθε εκτροπής από τις κοινωνικές και τις ηθικές συμβάσεις: επιστροφή στη μολιερική υπεράσπιση των κατεστημένων αξιών μέσω της σάτιρας

Στην καμπή του 19ου αιώνα πολλοί λόγοι απομάκρυναν τη δημοσιογραφική σάτιρα από τη σατιρική παράδοση την οποία εγκαινίασε ο Αλέξανδρος Σούτσος με την *Ελληνική Πλάστιγγα*. Το φαινόμενο της μετατροπής της ανατρεπτικής ρομαντικής σάτιρας σε ευθυμογραφία επισημαίνεται κάθε φορά που γίνεται λόγος για τις αλλαγές που εκδηλώθηκαν στην ελληνική κοινωνία μετά τον πόλεμο του 1897. Ωστόσο, θα πρέπει να διευκρινίσουμε ότι σε μια τουλάχιστον περίπτωση η ευθυμογραφία δεν διατηρεί μόνο τις τεχνικές της σάτιρας αλλά και το δηλητήριό της.¹⁶⁸ Είναι η περίπτωση στην οποία η σάτιρα επιστρατεύεται και συμμετέχει στον πόλεμο κατά των τελευταίων ευρωπαϊκών νεοτερισμών που είχαν εισβάλει στην ελληνική κοινωνία πάνω ακριβώς στο πέρασμα από τον έναν αιώνα στον άλλο, και

Polis, (Papers from the Greek Drama Conference. Nottingham, 18-20 July 1990. Edited by Allan Sommerstein-Stephen Halliwell-Jeffrey Henderson-Bernhard Zimmermann), Bari 1993, σ. 321.

¹⁶⁸. Πρβλ. Κ. Θ. Δημαράς, «Από τη σάτιρα στην ευθυμογραφία», *Σάτιρα και Πολιτική*, ό. π., σ. 324.

αντιμετωπίστηκαν από το σύνολο της πνευματικής ηγεσίας ως πηγές κοινωνικής ανωμαλίας και ως αιτίες εθνικού εκφυλισμού.

Ο κίνδυνος προήλθε αφενός από μια μικρή αλλά δυναμική μειοψηφία δημοτικιστών, η οποία υπήρξε φορέας ιδεολογικής αναπροσαρμογής και κοινωνικής κριτικής κυρίως μέσα από την έκδοση του περιοδικού *Η Τέχνη*, και αφετέρου από την έξαρση της κίνησης γύρω από την γυναικεία χειραφέτηση με στόχο την αναγέννηση «επί νέων βάσεων της οικογένειας και της κοινωνίας», σύμφωνα με το «πολιτικό» πρόγραμμα της Καλλιρρόης Παρρέν, εκδότριας της *Εφημερίδος των Κυριών* ή του «εξαμβλωματικού οργάνου τής υπέρ της «χειραφετήσεως» της γυναικός εργαζομένης συμμορίας», κατά τη γνώμη των αντιπάλων της.¹⁶⁹

Και οι δύο αυτές κινήσεις θα γίνουν αφορμή να εκδηλωθεί η μετατροπή της ανατρεπτικής σάτιρας σε νομιμόφρονα καυτηριασμό της εκτροπής από τις κοινωνικές και τις ηθικές συμβάσεις της εποχής.

Η διαπίστωση ότι ο ηθικός και ο πνευματικός τομέας είχαν αποτελεματωθεί αποτελούσε κοινό τόπο μετά τον πόλεμο του 1897 και εξίσου κοινός τόπος ήταν η ανάγκη να ανευρεθούν λύσεις ή έστω κάποια δικαίωση, παραμυθία ή αναζωογόνηση του φθίνοντος πολιτιστικού οργανισμού του τόπου. Μια μορφή αντίδρασης στο εθνικό αδιέξοδο ήταν οι ιδεολογικές και οι αισθητικές αρχές που διακήρυξαν μέσα από την *Τέχνη* (1 Νοεμ. 1898-12 Οκτ. 1899) ο Κωνσταντίνος Χατζόπουλος, ο Κωστής Παλαμάς, Γιάννης Καμπύσης, ο Παύλος Νιρβάνας και, ως ένα σημείο, ο Γρηγόριος Ξενόπουλος. Εμπνευσμένες από το ευρωπαϊκό νεορομαντικό και ανορθολογικό κίνημα, έφεραν σε ρήξη τους υποστηρικτές τους με το σύνολο του πνευματικού κόσμου.¹⁷⁰ Ο κύκλος της *Τέχνης* θεώρησε τις βασικές αξίες με τις οποίες είχε

¹⁶⁹. Βλ. τις επιστολές του Νικόλαου Μακρίδη που δημοσιεύτηκαν ανάμεσα σε πολλές άλλες στη *Βοσπορίδα* της Κορνηλίας Πρεβεζιώτου, ιδεολογικό αντίπαλο της *Εφημερίδος των Κυριών* και «της οθνείας και εκνευριστικής χμιαίρας της χειραφετήσεως», Νικόλαος Μαρκίδης, «Χειραφετήσις! Επιστολή πρώτη», *Βοσπορίς* Α/12 (1899), σ. 91-92· του ίδιου, «Χειραφετήσις! Επιστολή δευτέρα», Α/14 (1899), σ. 107-108, «Χειραφετήσις! Επιστολή τρίτη», Α/19 (1899), σ. 150-152· και Κορνηλία Α. Πρεβεζιώτου, «Το τρίτον έτος της Βοσπορίδος», *Βοσπορίς* Γ/1 (1901), σ. 1. Βλ. ακόμη Καλλιρρόη Παρρέν, *Η Χειραφετημένη*, Επίμετρο Αγγέλικα Ψαρρά: *Το μυθιστόρημα της χειραφέτησης ή Η «συνετή» ουτοπία της Καλλιρρόης Παρρέν*, Αθήνα: Εκάτη 1999, σ. 429-430 και 476-477.

¹⁷⁰. Τους έφεραν σε ρήξη όχι μόνο, όπως παρατηρεί ο Ευγένιος Μαθιόπουλος, με τους «καθιερωμένους, τους συντηρητικούς, τους ανύποπτους και όλους όσους θα είχαν λόγους να αντιδράσουν σε κάθε είδους νεωτερισμούς», αλλά και με «εκείνους που αντικειμενικά θα μπορούσαν να στραφούν σε αυτές τις αναζητήσεις». Βλ. Ευγένιος Δ. Μαθιόπουλος, «Ο κύκλος των νεορομαντικών», *Η Τέχνη Πτεροφουεί εν Οδύνη. Η*

συνδεθεί η αστική αφύπνιση των τελευταίων δεκαετιών υπεύθυνες για την ελληνική κακοδαιμονία.¹⁷¹ Η συζήτηση γύρω από τη σύγκρουση των ιδεών δεν περιορίστηκε μόνο στην *Τέχνη*, καθώς άρθρα των συνεργατών της δημοσιεύτηκαν επίσης στον καθημερινό τύπο, κυρίως στο *Άστυ*, και το ιδεολογικό τους περιεχόμενο προκάλεσε την αντίδραση της ευρύτερης γενιάς της αστικής πνευματικής αναγέννησης του 1880, δηλαδή της γενιάς η οποία βρέθηκε κατά κύριο λόγο στο στόχαστρο της αμφισβήτησης.¹⁷² Η σάτιρα έγινε το βασικό

πρόσληψη του νεορομαντισμού στην Ελλάδα, Αθήνα: Ποταμός 2005 και ιδιαίτερα σ. 82. Ό,τι κυρίως χαρακτήριζε το περιοδικό ήταν η εισαγωγή της φιλοσοφίας του Νίτσε στην Ελλάδα, η σύνδεση της τέχνης με τη φιλοσοφία και η ταύτιση του ρόλου του καλλιτέχνη με τον νιτσεικό υπεράνθρωπο, ο οποίος ερχόταν ως πολιτικός ιδεολόγος και κοινωνικός αναμορφωτής να αλλάξει εκ βάθρων την εθνική ζωή. Η νιτσεική επιρροή φάνηκε σε όλους τους τομείς που συνδέονταν με την έννοια του έθνους. Η ομάδα της *Τέχνης* εναντιώθηκε πρώτα από όλα σε κάθε μορφή παραχώρησης προς τη λαϊκή προτίμηση, υποστήριξε μια εκλεκτική λογοτεχνία και θεώρησε αναπόφευκτη την υποκειμενικότητα στην έκφραση και τη δράση του καλλιτέχνη αναμορφωτή. Απέρριψε τον εθνοκεντρικό λαογραφισμό, στην «εθνική τέχνη» αντιπαρέθεσε τον κοσμοπολιτισμό και προσπάθησε να εντάξει την ελληνική λογοτεχνία στο πλαίσιο της παγκόσμιας. Η εχθρική της στάση εκδηλώθηκε ακόμη απέναντι στην υπάρχουσα μορφή αρχαιολατρίας από τη μια, στον κοινοβουλευτισμό και στη φιλελεύθερη ευρωπαϊκή ιδεολογία από την άλλη. Η ομάδα της *Τέχνης* αρνήθηκε το φιλελεύθερο στοχασμό και κατήγγειλε ως φορμαλιστικά τα αστικά ιδεώδη. Βλ. ενδεικτικά: Κωστής Παλαμάς, «Το μυθιστόρημα της ελληνικής ψυχής», *Η Τέχνη* 3 (Ιαν. 1899), σ. 49-54· «Ο ξένος κόσμος. Γερμανικά γράμματα», *Η Τέχνη* 3 (Ιαν 1899), σ. 70-72, Γιάννης Καμπύσης, «Ο Γεράρτος Άουπτμαν», *Η Τέχνη* 4 (Φεβρ. 1899), Γ. Καμπύσης, «Ο ψυχαρισμός και η ζωή», *Το Περιοδικόν μας* A/2 (15 Μαρτ. 1900), σ. 33-37· A/3 (1 Απρ. 1900), σ. 86-89· A/5 (1 Μαΐου 1900), σ. 159-163· A/6 (15 Μαΐου 1900), σ. 201-108. Μποέμ, «Το κοσμοπολίτικον πνεύμα», *Το Περιοδικόν μας* B/22 (15 Ιαν. 1901), σ. 293-297. Βλ. ακόμη τη σύνδεση που κάνει ο Παλαμάς ανάμεσα στην «ποιητική φιλοσοφία» του Νίτσε, τον προορισμό της *Τέχνης* και το ρόλο της στην πνευματική και την εθνική ζωή. Κωστής Παλαμάς, «Πνευματική Ζωή. Τα Βιβλία. Παύλου Νιρβάνα: «*Η Φιλοσοφία του Νίτσε*», Αθήνα. Έκδοση της «*Τέχνης*», 1899», *Η Τέχνη* 7 (Μάιος 1899), σ. 189. Γενικά, ιδεολογικές θέσεις δεν εκφράστηκαν μόνο μέσα από τα κύρια άρθρα του περιοδικού αλλά και από τις βιβλιοκρισίες και δημιούργησαν έντονες αντιδράσεις, όπως ήταν επόμενο. Βλ. Κωστής Παλαμάς, «Πνευματική Ζωή. Τα Βιβλία. Δημητρίου Π. Ταγκόπουλου. *Νέα Λαϊκή Ανθολογία*. Εν Αθήναις, Εκδόσεις Κεντρικού Πρακτορείου Δράκου Παπαδημητρίου», *Η Τέχνη* 12 (Οκτ. 1899), σ. 305. Βλ. ακόμη τη διπλωματική εργασία της Βαρβάρας Χρόνη, *Nietzsche – Καμπύσης: “Ζωή” και Θέατρο. Ανιχνεύσεις στη χαραυγή του “ρομαίικου” νιτσεισμού*, Πανεπιστήμιο Κρήτης, Φιλοσοφική Σχολή, τμήμα Φιλολογίας, τομέας Θεατρολογίας, Ρέθυμνο 2006.

¹⁷¹. Για μια απόπειρα ερμηνείας της εθνικιστικής ιδεολογίας στην καμπή του αιώνα βλ. Γ. Β. Λεονταρίτης, «Εθνικισμός και Διεθνισμός: Πολιτική Ιδεολογία», *Ελληνισμός - Ελληνικότητα, Ιδεολογικοί και βιοματικοί άξονες της Νεοελληνικής Κοινωνίας*, Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας» 1998, σ 27-35.

¹⁷². Βλ. ενδεικτικά Ανδρέας Καρκαβίτσας, «Οι μανδαρίνοι», *Εστία*, 19 Φεβρ. 1899, και Π.[αλαμάς], «Οι Μαζανιέλου», *Άστυ*, 22 Φεβρ. 1899. Βλ. ακόμη πως παρουσιάζει την ιδεολογική αντιπαράθεση ο Μ. Μ.

όπλο μέσω του οποίου σύσσωμος ο αστικός Τύπος συμμετείχε σε έναν «λυσσώδη και πρωτοφανή πόλεμο» ο οποίος το χειμώνα του 1899 έφθασε «μέχρι πανδήμου διακωμωδήσεως κατά τας Απόκρεω» με τη «καυστικήν σάτιραν του κ. Θεοδοσίου». ¹⁷³ Ωστόσο, λίγο πριν κλείσει *Η Τέχνη*, η αντίδραση επικεντρώθηκε στο ιδεολογικό επίπεδο και εμφανίστηκε ως «άμυνα των υγείων κοινωνικών στοιχείων» απέναντι στα «κυνδυνωδέστερα δια την εθνικήν, δια την υγιά φιλολογίαν παραστρατήματα». ¹⁷⁴ Η αντίδραση πήρε πιο επίσημο χαρακτήρα τον Οκτώβριο του 1900, όταν η *Εθνική Αγωγή*, το περιοδικό που εξέδιδε ο Γεώργιος Δροσίνης, δημοσίευσε την ιδρυτική προκήρυξη της «Εταιρίας της υπέρ των πατρίων αμύνης». ¹⁷⁵ Η ίδρυση της Εταιρείας παρουσιάστηκε ως απάντηση «προς τας νεωτεριστικάς τάσεις της σήμερον» και έθεσε ως στόχο τη χειραγώγηση της ελληνικής κοινωνίας, η οποία «εθαμβώθη εκ της γοήσεως λάμπωσος του από της Δύσεως φωτός», επίσης «την ενίσχυσιν της Ελληνοπρεπούς ανατροφής των νέων και την υποστήριξιν της πατρίου θρηκείας και γλώσσης». ¹⁷⁶

Την ίδια περίοδο ένας ακόμη νεοτερισμός, η γυναικεία χειραφέτηση αντιμετωπιζόταν με ανάλογο τρόπο. Η αποστροφή που προκαλούσε η επαπειλούμενη διατάραξη της παραδοσιακής ισορροπίας ανάμεσα στα φύλα δημιουργούσε αντιδράσεις ανάλογες με αυτές που προκάλεσαν οι νεοτεριστές διανοούμενοι της *Τέχνης*.

Παπαϊωάννου, «Το περιοδικό “Τέχνη” και η πάλη ιδεών στην Αθήνα στο τέλος του 19ου αιώνα», *Επιθεώρηση Τέχνης* 63-64 (Μάρτ.-Απρ. 1960), σ. 216-223.

¹⁷³. Ο Γρηγόριος Ξενόπουλος στο άρθρο του «Το διήγημα και τα “Λόγια της Πλώρης”», *Άστρ*, 16 και 18-21 Σεπτ. 1899 με αφορμή το έργο του Α. Καρκαβίτσα αναφέρεται στην υπόθεση της *Τέχνης* και στις αντιδράσεις που προκάλεσε. Βλ. ακόμη Παύλος Νιρβάνας, «*Η Τέχνη και ο μαλλιαρισμός*», *Φιλολογικά απομνημονεύματα*, φιλολογική επιμέλεια Κώστας Καφαντάρης, Αθήνα: Οδυσσέας 1988, σ. 73-77 και Μ. Μ. Παπαϊωάννου, ό. π.

¹⁷⁴. Οι χαρακτηρισμοί προέρχονται από τον Γ. Ξενόπουλο, ο οποίος μετά την αποχώρησή του από την *Τέχνη* ένωσε τη φωνή του με τους υπόλοιπους επικριτές. Βλ. ό. π.

¹⁷⁵. Βλ. την προκήρυξη για την ίδρυση της «Εταιρίας» με ημερομηνία 23 Οκτ. 1900 στο *Δελτίον της Εθνικής Αγωγής*, 1900, σ. 352-354 και την είδηση για τη σύστασή της, «Από Αθηνών εις Αθήνας», *Εφημερίς*, 2 Οκτ. 1900.

¹⁷⁶. Εκτενής ανάπτυξη των σκοπών για τους οποίους ιδρύθηκε η Εταιρεία και παρουσίαση των αρχών που τους ενέπνευσαν δημοσιεύονται στην ιδρυτική προκήρυξη και απευθύνονται: «Προς τους απανταχού Έλληνες». Βλ. *Δελτίον της Εθνικής Αγωγής*, ό. π. Βλ. ακόμη, Ν. Επ.[ισκοπόπουλος], «Τα Πάτρια», *Άστρ*, 5 Οκτ. 1900.

Κατά τη δεκαετία που γεφυρώνει τους δυο αιώνες, από το 1895 έως το 1905, η διαμάχη για τη γυναικεία αφύπνιση κορυφώνεται, και λίγοι είναι οι λόγιοι, οι πολιτικοί και οι δημοσιογράφοι που θα αρνηθούν να συμμετάσχουν στην παθιασμένη συζήτηση. Ο πόλεμος οξύνθηκε όταν το 1899 η Καλλιρρόη Παρρέν, μετά από δεκατέσσερα χρόνια δημοσιογραφικών αγώνων μέσα από την *Εφημερίδα των Κυριών*, αποφάσισε να δώσει μέσα από το μυθιστόρημα *Η Χειραφετημένη* ένα «απτότερον και μάλλον συγκεκριμένον τύπον της νέας γυναικός».¹⁷⁷ Τόσο η συγγραφέας όσο και η κριτική αντιμετώπισαν το εγχείρημα ως πολιτική κίνηση καθώς οι «καιροί ήταν μεταβατικοί και το “γυναικείο ζήτημα” συνδεόταν — θετικά ή αρνητικά, αδιάφορο— με τα ατομικά και συλλογικά πεπρωμένα· με την ευτυχία των ανθρώπων και την επιβίωση του έθνους».¹⁷⁸ Η συσχέτιση της χειραφέτησης με τον εξανδρισμό των γυναικών και την προδοσία των μητρικών τους καθηκόντων αποτελούσε διαρκή πειρασμό για τους κοινωνικούς αναλυτές της εποχής. Η χειραφέτηση αντιμετωπίστηκε ως εκτροπή από τις ηθικές και τις κοινωνικές συμβάσεις ως μέρος της φαύλης και εισαγόμενης νεοτερικότητας. Ως τέτοια αποτέλεσε τροφή για τη σατιρική δημοσιογραφία.

Χαρακτηριστική περίπτωση είναι ο Γεώργιος Σουρής. Αναγνωρισμένος επίσημα ως ο εθνικός σατιρικός ποιητής του νεότερου ελληνισμού, θα δημοσιεύσει αρκετά γελοιογραφικά πορτρέτα χειραφετημένων γυναικών στο *Ρωμηό*.¹⁷⁹ Στην καμπή του αιώνα θα συμμετάσχει στην οργανωμένη αντίδραση κατά της χειραφέτησης που οργανώθηκε από το περιοδικό *Βοσπορίς*. Η εκδότριά του θα ζητήσει τη συνδρομή της σατιρικής του πένας για να αντιμετωπιστεί η εκτροπή από τη φυσική και την κοινωνική τάξη· ο Σουρής δεν θα αρνηθεί.¹⁸⁰

Σε μια εποχή που το πρότυπο της νεοκλασικής κωμωδίας είχε αντικατασταθεί, η νεοελληνική κοινωνία επιστρέφει μέσα από τη σάτιρα στη μολιερική υπεράσπιση των κατεστημένων αξιών. Μετά από έναν αιώνα διαδοχικών προσεγγίσεων είχαν δημιουργηθεί

177. Βλ. Καλλιρρόη Παρρέν, «Έτος ΙΔ΄», *Εφημερίς των Κυριών* ΙΔ/610 (Μαρτ. 1900), σ. 2.

178. Βλ. Αγγέλικα Ψαρρά, ό. π., σ. 431.

179. Βλ. Αγγέλικα Ψαρρά, ό. π., σ. 472, και Μαρίνα Κοτζαμάνη, «Αριστοφάνης ο σύγχρονός μας: η θαυμαστή ιστορία της “χειραφετήσεως” του Γεωργίου Σουρή, εχθρού των γυναικών», *Ιστορικά* 26 (Ιούν. 1997), σ. 123, 125.

180. Βλ. Γ. Σουρής, «Κατά της χειραφετήσεως», *Βοσπορίς* Β/47 (1900), σ. 476 και Αγγέλικα Ψαρρά, ό. π., σ. 479.

όλες οι προϋποθέσεις για να ενσωματωθεί ο Αριστοφάνης στην εθνική παράδοση μέσω της συντηρητικής σατιρικής δημοσιογραφίας.

4. Η ανάγνωση του Αριστοφάνη μέσα από τα φίλτρα της συντηρητικής σατιρικής δημοσιογραφίας

Η σάτιρα είχε χάσει όλα τα χαρακτηριστικά που θα την καθιστούσαν επικίνδυνη για την κατεστημένη τάξη πραγμάτων στο τέλος του 19ου αιώνα· προσλαμβάνοντας τη μορφή της σατιρικής δημοσιογραφίας συντάχθηκε ανεπιφύλακτα με όσους έβλεπαν στο νεοτεριστικό πνεύμα την «κύρια αιτία πάσης κοινωνικής, οικογενειακής και επομένως πολιτικής αποσυνθέσεως», με όσους υποστήριζαν ότι η πρόοδος «θεμελιώνεται αποκλειστικώς επί του εδάφους της εθνικής παραδόσεως, επί των υποθηκών του παρελθόντος».¹⁸¹ Επίσης, η ελληνική κοινωνία στο τέλος του αιώνα είχε αναγνωρίσει ανεπιφύλακτα ότι ο Γεώργιος Σουρής, ο ποιητής δημοσιογράφος, ήταν «το συμβολον και ο πρύτανης της ελληνικής σάτυρας», ο «Αριστοφάνης της νεώτερης Ελλάδος», «ο άνθρωπος ο προορισθείς δια την ποιητικήν και σατυρικήν απόδοσιν της γενεάς μας».¹⁸² Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο ο Σουρής μεταφράζει τις *Νεφέλες* και γράφει μια αριστοφανική κωμωδία, τη *Χειραφέτηση*, με απρόβλεπτες συνέπειες για την τύχη του αρχαίου κωμωδιογράφου στη νεοελληνική σκηνή για τον επόμενο μισό αιώνα. Ο λόγος όμως που οδήγησε μια ολόκληρη γενιά στον Αριστοφάνη κατά την εκπνοή του δέκατου ένατου αιώνα δεν ήταν το θεατρικό αλλά το ιδεολογικό ενδιαφέρον για το έργο του.

Ως προς τις *Νεφέλες*, δεν ήταν η πρώτη φορά που η κωμωδία αποτελούσε πρότυπο ιδεολογικών αντιπαραθέσεων, ήταν όμως η πρώτη φορά που η αντιπαράθεση του Σωκράτη με τον Αριστοφάνη εξέφρασε πλήρως την σύγχρονη αντιπαράθεση ανάμεσα σε συντηρητικούς και νεοτεριστές και αντιμετωπίστηκε από τα δύο στρατόπεδα ως αρχέτυπο της σύγκρουσης των δύο πνευμάτων: «του παρελθόντος και του νεώτερου».¹⁸³ Η σύγκρουση που δίχαζε τον πνευματικό κόσμο θα διεξαχθεί μέσα από τα συμβολοποιημένα πρόσωπα του Σωκράτη και

181. Βλ. Εμμ. Σ. Λυκούδης, «Ο Υπέρ των Πατρίων Σύλλογος και ο Αριστοφάνης», *Εθνική Αγωγή* 21 (1 Νοεμβ. 1900), σ. 322, 323.

182. Βλ. «Γεώργιος Σουρής», *Άστυ*, 8 Οκτ. 1900.

183. Βλ. Γ. Λαμπελέτ, «Ο Δίκαιος και ο Άδικος Λόγος», *Το Περιοδικόν μας Β/20* (15 Δεκ. 1900), σ. 248-253.

του Αριστοφάνη.¹⁸⁴ Όπως στην αρχαιότητα, όταν ολόκληρο το κοινωνικό οικοδόμημα εκινδύνευσε «να κρημισθῆ από τας τολμηράς νεωτεριστικὰς προσπαθείας» των σοφιστών, ο φόβος «εξήγειρε τους συντηρητικούς», έτσι και στην Αθήνα του 1900 οι υπερασπιστές των πατρίων οργάνωσαν την άμυνά τους απέναντι στο νεοτεριστικό πνεύμα.¹⁸⁵ Στην αρχαία Αθήνα ο Αριστοφάνης «ερμηνεύων την αγανάκτησιν της κοινῆς γνώμης» ανέλαβε τον αγώνα «δια των *Νεφελών*», στην σύγχρονη εποχή, η «μετεμψύχωσις» του, ο Γ. Σουρής, ανέλαβε την ηγεσία του συντηρητικού στρατοπέδου μεταφέροντας στο σατιρικό ιδίωμα του *Ρωμηού* την «πολεμικωτάτη κωμωδία» των *Νεφελών*.¹⁸⁶ Οι *Νεφέλες* υπήρξαν τότε, όπως και τώρα, μια

184. Χωρίς να απομακρύνονται από αυτή την προσέγγιση, κάποιοι ερμήνευσαν το έργο με βάση την εμπειρία του τελευταίου πολέμου. Ο Γ. Μιστριώτης, για παράδειγμα, σε συνέντευξή του θα τονίσει τη φλέγουσα επικαιρότητα των αριστοφανικών *Νεφελών*: «ξεύρετε ποιον μας παρουσιάζει ο Αριστοφάνης με τον Δίκαιον Λόγον; Μαραθωνομάχον. Και ξεύρετε ποιον μας παρουσιάζει με τον Άδικον Λόγον; τον μεταγενέστερον Έλληνα. Εάν ο Αριστοφάνης έγραφε σήμερα τας “Νεφέλας” του, τον Δίκαιον Λόγον θα μας τον παρουσίαζεν με έναν άνθρωπον του ‘21, τον δε Άδικον Λόγον με έναν του 1897». Η ομιλία του ίδιου «Περί Σωκράτους και Αριστοφάνους» στην αίθουσα της Εταιρείας των Φίλων του Λαού στις 22 Οκτωβρίου είχε πολιτικό χαρακτήρα και θεωρήθηκε «ως εισηγητική διάλεξις» στην υπόθεση της κωμωδίας του Αριστοφάνη. Θέμα της διάλεξης ήταν το κρισιμότερο από τα θεωρητικά ζητήματα που προέκυψαν με αφορμή τις *Νεφέλες*: η αντίθεση των ιδεολογικών και των παιδαγωγικών αρχών που αντιπροσώπευαν ο Αριστοφάνης και ο Σωκράτης· «ήτοι περί των αιτιών της αποσυνθέσεως και διατηρήσεως της Πολιτείας και κοινωνίας», όπως προανήγγειλε η *Εστία*. Η θέση του Γ. Μιστριώτη ήταν πως μια πολιτεία πρέπει να στηρίζεται στην αρμονική συνύπαρξη και των δύο αρχών, αφήνοντας να διαφανεί μια συμβιβαστική διάθεση, άγνωστη για το σύνολο των λογίων που πήραν θέση στο επίκαιρο για την κοινωνία τους δίλημμα: συντηρητισμός-νεοτερισμός, ή αλλιώς Αριστοφάνης-Σωκράτης. Βλ. «Φαινόμενα και πράγματα», *Εστία*, 10 Οκτ. 1900, «Με λίγα λόγια», *Εστία*, 20 Οκτ. 1900, «Φαινόμενα και πράγματα», *Εστία*, 23 Οκτ. 1900, και «Η διάλεξις του κ. Μιστριώτου», *Εφημερίς*, 23 Οκτ. 1900, «Νεφέλαι και Κορδόνι», *Ακρόπολις*, 23 Οκτ. 1900.

185. Βλ. Γ. Τσοκόπουλος, «Αι Νεφέλαι, τί είναι επιτέλους», *Ακρόπολις*, 24 Οκτ. 1900. Ο εφημεριδογράφος χαρακτηρίζει τους σοφιστές ως «είδος αναρχικών και επαναστατών κατά του καθεστώτος» το οποίο «εκινδύνευε τον έσχατον κίνδυνον». Ο Αριστοφάνης, ο οποίος εκπροσωπούσε «την παλαιάν παράδοσιν, την αγάπην και την αφοσίωσιν προς τα πάτρια, την πίστιν προς τους αρχαίους θεούς», ανέλαβε την υπεράσπισή του.

186. Βλ. Γ. Τσοκόπουλος, ό. π., και Δ. Καμπούρογλου, «Αι “Νεφέλαι” του Αριστοφάνους και η μετάφρασις του Σουρή. Τι λέγουν οι λόγιοι. Μια φιλολογική ανάκρισις του Άστεως», *Άστν*, 4 Οκτ. 1900. «Δεν πιστεύω να υπάρχη διδακτικώτερον δια κάθε κοινωνίαν Ευαγγέλιον», γράφει η *Εστία*: η ίδια αναγνώρισε τον Σουρή ως τον «εκδικητή του Αριστοφάνους» με την έννοια ότι ήταν ο «μόνος εξ αδιαθέτου κληρονόμος κινητών και ακινήτων του μεγάλου κωμωδού» και συνεπώς «ήτο επόμενον να γίνη ο διεκδικητής της φήμης του» και στη σύγχρονη εποχή. Βλ. «Φαινόμενα και πράγματα», 7 Οκτ. 1900 και 23 Νοεμβ. 1900. Άλλος πάλι θεωρεί «την

«βιαία δημοσιογραφική επίθεσις».¹⁸⁷ Αν ο «συντηρητικός Αριστοφάνης» στο πρόσωπο του Σωκράτη καταδίκασε «τα αδύνατα σώματα των φιλοσοφικών σκέψεων», ο νέος Αριστοφάνης, και μαζί με αυτόν μια ολόκληρη γενιά, καταδίκασε στο πρόσωπο του Σωκράτη το σύμβολο του νεοτεριστικού πνεύματος.¹⁸⁸ Πράγματι, ο κύκλος των νεοτεριστών είχε αναγνωρίσει στο πρόσωπο του αρχαίου φιλοσόφου τον νιτσεϊκό υπεράνθρωπο.¹⁸⁹

Η διαμάχη του συντηρητισμού με το νεοτερισμό είχε γενικό χαρακτήρα και αφορούσε το σύνολο της κοινωνικής και της πολιτικής ζωής, επικεντρώθηκε όμως στο ζήτημα της «εθνικής» και «ελληνοπρεπούς» αγωγής. Οι ενδιαφερόμενοι πρόβαλαν ως «κύριον σκοπόν» των *Νεφελών* «την καταπολέμησιν της νοσηράς ανατροφής και της νοσηράς σοφιστείας».¹⁹⁰ Είναι πράγματι αναγνωρίσιμος τόσο ο ενωτικός σύνδεσμος ανάμεσα στην κεντρική ιδέα των *Νεφελών* και τους στόχους της «Εταιρίας της Υπέρ των Πατρίων Αμύνης», όσο και η σχέση των δύο με την κριτική της εποχής για τον παιδαγωγικό ρόλο της *Τέχνης*, του περιοδικού που θεωρήθηκε υπεύθυνο για την εισαγωγή ανατρεπτικών φιλοσοφικών ιδεών στην ελληνική κοινωνία. Σε βαθμό που τα δημοσιεύματα για τη βλαβερή επίδραση της σωκρατικής διαλεκτικής πάνω στους νέους να φαίνονται κάπως σαν συνέχεια «της άμυνας των υγιών κοινωνικών στοιχείων» κατά «των νοσηρών» και «έκφυλων» φιλοσοφικών ιδεών που εισήγαγαν οι διανοούμενοι της *Τέχνης*.¹⁹¹

μετάφρασιν του Σουρή ως Ελληνικήν νίκην» καθώς, όπως γράφει: «από του πολέμου μας του τελευταίου χθες εσπέραν δια πρώτην φοράν εχάρην ως Έλλην». Βλ. «Φαινόμενα και πράγματα» *Εστία*, 7 Οκτ. 1900.

187. Βλ. Γ. Τσοκόπουλος, ό. π.

188. Συνεπώς, «οι σήμερον μετά αιώνας βλέποντες τον αγώνα ον διεξήγαγεν ο σατυρικός υπέρ της παιδαγωγίας της γενεάς των Μαραθωνομάχων, ευρίσκουσι μεθ' όλην την θρησκευτικήν ευλάβειαν προς τον φιλόσοφον, ότι δίκαιος υπήρξεν ο κατ' αυτού αγών». Βλ. «Οι δύο παιδαγωγοί», *Ακρόπολις*, 29 Οκτ. 1900.

189. Βλ. Γ. Λαμπελέτ, «Ο Δίκαιος και ο Άδικος Λόγος», ό. π., και Ν. Επ., «Μια παλιά ιστορία», *Άστν*, 15 Οκτ. 1900.

190. Επισημαίνοντας τον κίνδυνο που διατρέχει η κοινωνία από τη φιλοσοφική εκπαίδευση των νέων, υπερασπίστηκαν την άποψη ότι «το κορύφωμα της επιτυχίας της κεντρικής ιδέας των *Νεφελών* συνίσταται όχι τόσον εις το ότι παρουσιάζει τον Φειδιππίδην τσακίζοντα εις το ξύλον τον πατέρα του, όσον εις την έμπνευσιν του ποιητού, την εξόχως πρωτότυπον και ευτυχή να τον παριστά ηρεμώτατα και σοφιστικώτατα επικαλούμενον δια της μεθόδου της Σωκρατικής διαλεκτικής το δικαίωμα, το οποίον είχε να τον τιμωρήση». Βλ. «Από την ιστορίαν των «Νεφελών», Αι αρχαίαι κακαί γλώσσαι», *Εστία*, 25 Οκτ. 1900.

191. Ενδεικτική είναι η κριτική του Γ. Ξενόπουλου όταν πια είχε διαχωρίσει τη θέση του από τους πρώην ομοϊδεάτες του: «Και αν έχη παράπονα κατά του κ. Παλαμά, ως σχολάρχου, είνε ότι δεν εχρησιμοποίησε την επιβολήν του και το κύρος του διά να καθοδηγήση εις φως σωτήριον, εις δρόμον ευθύν νέους έχοντας

Ο Σουρής με τις *Νεφέλες* υποβοηθούσε το έργο της Εταιρείας και πολλοί ήταν πρόθυμοι να παρακάμψουν «όλας τα δυσχερείας του έργου» και να δηλώσουν την λατρεία τους στον Αριστοφάνη: «εν τω προφήτη τούτω της πτώσεως της Πατρίδος του δια της εισβολής του νεωτερισμού και της περιφρονήσεως των πατρίων, εν τω Ιερεμία τούτω του γέλωτος και της Σατύρας, λατρεύω ένα ιεροφάντην των πατρίων, μαχόμενον υπέρ αυτών μέχρι εσχάτων».¹⁹²

Η ανάγνωση του αριστοφανικού έργου μέσα από τα φίλτρα της συντηρητικής δημοσιογραφικής σάτιρας θα ολοκληρωθεί με μια πρωτότυπη κωμωδία που έγραψε ο Σουρής λίγους μήνες μετά τη μετάφραση των *Νεφελών*. Ο Σουρής εγκατέλειψε την αρχική του πρόθεση να μεταφράσει τους *Ιππής* και υπέκυψε στο πιο επίμαχο ζήτημα της επικαιρότητας, τη γυναικεία χειραφέτηση, ζήτημα «συναφές με την πολιτική». Θα το παρουσιάσει, όπως πρόβλεπαν οι θαυμαστές του, «πολιτικώτατον, συνεπώς δε και ακόμη περισσότερον ενδιαφέρον για τους Ρωμηούς».¹⁹³ Αξιοποιώντας στοιχεία από δύο τουλάχιστον κωμωδίες του Αριστοφάνη, ουσιαστικά αξιοποιούσε το δικαίωμα που του είχαν αναγνωρίσει οι σύγχρονοί του να διαχειρίζεται εν λευκώ την αριστοφανική κληρονομιά. Ο Σουρής πήρε την ιδέα των γυναικών στην εξουσία από τις *Εκκλησιάζουσες* και την ιδέα της σεξουαλικής αποχής από τη *Λυσιστράτη* και έφτιαξε τη *Χειραφέτηση*, ένα «σκηνικό σατυρογράφημα» το οποίο δεν απείχε ιδεολογικά από τις θέσεις που είχε διατυπώσει επανειλημμένως ο ίδιος με αφορμή τη χειραφέτηση των γυναικών.¹⁹⁴ Ο Αριστοφάνης θεωρήθηκε και εδώ, όπως και στην περίπτωση των *Νεφελών*, φορέας της ιδεολογίας που εξέφραζε η συντηρητική σατιρική δημοσιογραφία της εποχής.¹⁹⁵ Το έργο του Γ. Σουρή ήταν ό,τι ακριβώς θα περίμενε το κοινό του *Ρωμηού*. Αυτό και μόνο αρκούσε ως τεκμήριο αυθεντικότητας για την αριστοφανική του

πραγματικώς χαρίσματα σπάνια, αλλά τους εκολάκευσε και τους ενθάρρυνεν εις τα κινδυνώδεστερα διά την εθνικήν, διά την υγιά φιλολογίαν παραστρατήματα». Βλ. Μ. Μ. Παπαϊωάννου, «Το περιοδικό “Τέχνη” και η πάλη ιδεών στην Αθήνα στο τέλος του 19ου αιώνα», *Επιθεώρηση Τέχνης* 63-64 (Μάρτ.-Απρ. 1960), σ. 216-223.

192. Βλ. Εμμ. Σ. Λυκούδης, «Ο Υπέρ των Πατρίων Σύλλογος και ο Αριστοφάνης», *Εθνική Αγωγή*, ό. π.

193. Ο λόγος που προβάλλεται επίσημα για την αλλαγή αυτή είναι ότι οι υπόλοιπες αριστοφανικές κωμωδίες δεν μπορούσαν «να εφελκύσουν το ενδιαφέρον των συγχρόνων». Βλ. «Ο Σουρής γράφει κωμωδία. Το Γυναικείον Ζήτημα», *Εστία*, 3 Ιουλ. 1901.

194. Βλ. «“Χειραφέτησις” (Σουρωδία έμμετρος εις πράξεις τέσσαρας και σκηνάς πέντε. Υπό Γεωργίου Σουρή)», *Ακρόπολις*, 19 Οκτ. 1901.

195. Το άρθρο της Καλλιρρόης Παρρέν «Ξεθυμασμένη σάτυρα» με αφορμή τη *Χειραφέτηση*, καταφέρεται περισσότερο εναντίον του Αριστοφάνη, παρά εναντίον του ηθικού αυτουργού της παραποίησης του. Βλ. Καλλιρρόη Παρρέν, «Ανεξάρτητοι γνώμαι. Ξεθυμασμένη σάτυρα», *Εστία*, 11 Οκτ. 1901.

προέλευση. Το δογματικό μέρος του έργου, ότι η υπεροχή του άνδρα είναι απόρροια της φυσικής τάξης και δεν έχει θεσπιστεί με κοινωνικό συμβόλαιο, όπως ισχυρίζονταν οι φεμινίστριες, ήταν αποδεκτό από το σύνολο των ανδρών διανοουμένων.¹⁹⁶ Ωστόσο, στη *Χειραφέτηση*, όπως και στις *Νεφέλες*, ο Σουρής χρησιμοποίησε όλα τα μέσα που του παρείχε η σάτιρα, όλους τους κοινούς τόπους της αντιφεμινιστικής ρητορείας για να εξασφαλίσει την αποδοχή του πιο συντηρητικού μέρους της ελληνικής κοινωνίας. Η σάτιρά του δεν ήταν τόσο ανώδυνη όσο έχει υποστηριχτεί, καθώς η κοινωνική της λειτουργία συντελούσε υπέρ της διατήρησης όλων των μορφών εξουσίας και υποβοηθούσε την ιδεολογική στήριξη πολιτικών αποφάσεων.¹⁹⁷ Το όνομα του Αριστοφάνη ενίσχυε τις πολιτικές και τις κοινωνικές θέσεις του κατεστημένου και τις παρουσίαζε ως πατροπαράδοτες από την αρχαιότητα.

Ωστόσο, το κείμενο που έχει διασωθεί είναι μια κατοπινή επεξεργασία η οποία συμβαδίζει με τις αλλαγές στο γυναικείο κίνημα μετά την πρώτη πενταετία του εικοστού αιώνα.¹⁹⁸ Το πρώτο κείμενο προσέγγιζε ακόμη περισσότερο την κομφορμιστική σάτιρα, και τα στοιχεία που έχουμε από αυτό αποκαλύπτουν στενές σχέσεις όχι με την ελληνική αρχαιότητα αλλά με την πρόσφατη «εθνική παράδοση» με τα κανονιστικά πρότυπα κοινωνικής συμπεριφοράς των γυναικών που επεξεργάστηκε στις πρώτες μετεπαναστατικές δεκαετίες εκείνο ακριβώς το κομμάτι της ηγετικής τάξης το οποίο συνέβαλε στην απόρριψη της εγγύριας παράδοσης και στον εξευρωπαϊσμό του βαλκανικού κράτους. Το αρχικό τέλος της *Χειραφέτησης* καταλήγει στο ξυλοφόρτωμα των χειραφετημένων γυναικών, δηλαδή με τον ίδιο τρόπο που είχε κλείσει την πρώτη θεατρική ανταρσία των γυναικών μισό αιώνα πριν ο Βυζάντιος στη δική του *Γυναικοκρατία*.

Το θεαματικό και διδακτικό συνάμα φινάλε δεν είναι το μόνο δάνειο από την παλιά «αριστοφανική» κωμωδία. Όσα στοιχεία δεν αντλεί ο Σουρής από το κοινόχρηστο υλικό των ημερών του, το αντλεί από την κωμωδία του Βυζάντιου. Όπως, για παράδειγμα, την

196. Βλ. για παράδειγμα «Βραχυλογίαι. Η Χειραφέτησις», *Ο Διώνυσος* V/1901 (20 Νοεμ.-1 Δεκ.), σ. 401 και Νουμάς, «Φαινόμενα και Πράγματα. Το Κράτος και το Σπίτι», *Εστία*, 20 Οκτ. 1901. Και στα δύο άρθρα δεν αμφισβητείται η φυσική υπεροχή του άνδρα· επικρίνεται, ωστόσο, η «βαναυσότητα» της σάτιρας και η «κανιβαλική, άξεστη, πρόστυχη» σκέψη που την ενέπνευσε.

197. Βλ. Ελένη Βαρίκα, ό. π., σ. 328-333.

198. Βλ. Γεώργιος Σουρής, *Χειραφέτησις*, σκηνική σάτιρα εις πράξεις τρεις. Βλ. *Γεωργίου Σουρή, Άπαντα*, τόμ. Γ', έκδοσις Γ', Εκδοτικός οίκος Γεωργίου Ι. Βασιλείου, Αθήνα 1927, σ. 177-240. Το επεξεργασμένο έργο δίνει έμφαση στη συμπληρωματικότητα των φύλων και των κοινωνικών τους ρόλων και η Παρρέν το επαίνεσε για το μήνυμά του όταν παίχτηκε το 1909. Βλ. Αγγέλικα Ψαρρά, ό. π., σ. 471-472.

κατάληψη των δημόσιων ταμείων από τις γυναίκες, πράξη η οποία αποτελεί τον κύριο στόχο των συνωμοτριών στη *Γυναικοκρατία*. Και γενικά, αν ο ιδεολογικός άξονας της *Χειραφέτησης* παραπέμπει σε ένα θεατρικό πρότυπο, αυτό είναι η νεοκλασική ως προς τους στόχους της *Γυναικοκρατία* και όχι οι εντελώς ξένες από κάθε ίχνος νεοκλασικού διδακτισμού αριστοφανικές κωμωδίες.

α. Οι *Νεφέλες* του Σουρή, ως πιστή αναβίωση αυθεντικού αριστοφανικού κειμένου

Η ταυτότητα ανάμεσα στο αρχαίο ελληνικό πρωτότυπο και τη νεοελληνική μετάφραση υπήρξε, για την ιδεολογική ανάγνωση των *Νεφελών*, το κεντρικό επιχείρημα για την αποτελεσματικότερη αντιμετώπιση εκείνων που αμφισβητούσαν τη σημασία της παράδοσης στη διαμόρφωση του σύγχρονου εθνικού βίου. Οι τελευταίοι δεν αμφισβήτησαν αυτήν την ανάγνωση, όπως δεν αμφισβήτησαν, για γλωσσικούς λόγους, την αυθεντικότητα των νεοελληνικών *Νεφελών*.¹⁹⁹

Ο δεύτερος σημαντικός παράγοντας που οδήγησε στην απόφαση να παρασταθούν οι νεοελληνικές *Νεφέλες* υπήρξε το γλωσσικό ζήτημα ως μείζον εθνικό ζήτημα. Η ταύτιση της αρχαίας με τη νέα ελληνική γλώσσα με αφορμή τη μετάφραση της Αρχαίας Κωμωδίας συσπείρωσε τη γενιά που είχε ταυτιστεί με το εκσυγχρονιστικό έργο του Τρικούπη και το λαογραφικό κίνημα του Νικόλαου Πολίτη, τη γενιά που θεωρούσε τη νέα ελληνική γλώσσα ως το σπουδαιότερο από τα «ζώντα μνημεία» της εθνικής, δηλαδή της αρχαίας ελληνικής κληρονομιάς.²⁰⁰ Από αυτή την άποψη, η μετάφραση των *Νεφελών* πρόσφερε μια σημαντική

199. Σε αντίθεση με τη μετάφραση του Α. Ρ. Ραγκαβή, η μετάφραση των *Νεφελών* στη «ζωντανή» γλώσσα του έθνους κατά την εκτίμησή τους «περισσότερον ακόμη από το ότι είνε η αληθινή γλώσσα τους έθνους, έδειξε ότι είνε η γνήσια κόρη της αρχαίας φωνής». Βλ. «Το Δράμα. Αι “Νεφέλαι”», *Το Περιοδικόν μας* Β/16 (15 Οκτ. 1900), σ. 164.

200. Ενδεικτικό είναι το άρθρο του κατοπινού μεταφραστή της *Ορέστειας*, του Γ. Σωτηριάδη: «Αι «Νεφέλαι». Η επικοινωνία μετά του αρχαίου κόσμου», *Ακρόπολις*, 16 Οκτ. 1900. Βλ. ακόμη, «Πρωτότυπος γνώμη», *Ακρόπολις*, 17 Οκτ. 1900. Ωστόσο, εξαρχής φάνηκε προτού ακόμη ολοκληρωθεί η μετάφραση, ότι κύριος φορέας που εξέφρασε αυτή τη συσπείρωση υπήρξε η *Εστία*. βλ. «Φαινόμενα και Πράγματα», *Εστία*, 16 Αυγ. 1900. Βλ. ακόμη τη «φιλολογική ανάκριση» που διεξήγαγε το *Άστυ* με αφορμή τη μετάφραση και την επικείμενη παράσταση των *Νεφελών*, ιδιαίτερα την άποψη του Ν. Πολίτη και του Κωστή Παλαμά, ό. π., *Άστυ*, 11 Οκτ. 1900.

ευκαιρία αντιπαράθεσης με την «άκρα δεξιά των γλωσσολόγων», το στρατόπεδο που εκπροσωπούσε ο Γεώργιος Μιστριώτης.²⁰¹

Το ζήτημα αποκτούσε ιδιαίτερο ενδιαφέρον και για έναν ακόμη λόγο. Η διαχείριση της ελληνικής αρχαιότητας, προνόμιο το οποίο θεωρούσε δικό της η γενιά του Νικόλαου Πολίτη, είχε αμφισβητηθεί σοβαρά από τον Γεώργιο Μιστριώτη και την «Εταιρία υπέρ της διδασκαλίας αρχαίων δραμάτων».

Σε μια εποχή που ο Γ. Μιστριώτης διεκδικούσε την πνευματική ανόρθωση του έθνους «δια της διδασκαλίας των αρχαίων δραμάτων και της εθνικής των αρχαίων γλώσσης», η μετάφραση των *Νεφελών* έδωσε στη γενιά του '80 την ευκαιρία να αξιοποιήσει τη σύγχρονη ευρωπαϊκή προσέγγιση στη σκηνική αναβίωση του αρχαίου δράματος για να αντιπαρατεθεί στις αρχαιόγλωσσες παραστάσεις του πανεπιστημιακού καθηγητή και του φοιτητικού του θιάσου.²⁰² Η γενιά του Νικόλαου Πολίτη είχε ανακαλύψει στην παράσταση του *Οιδίποδα τύραννου* που έδωσε ο ηθοποιός της Κομεντί Φρανσέζ Μουνέ Σουλλύ στο Δημοτικό θέατρο της Αθήνας το Σεπτέμβριο του 1899, το δρόμο που θα την οδηγούσε στην αντιπαράθεση.²⁰³

201. Οι στόχοι και στις δυο περιπτώσεις ήταν ίδιοι· διέφερε ο τρόπος της επίτευξής τους. Εκείνοι που συντάχθηκαν με την πρωτοβουλία του Γ. Σουρή να εκσυγχρονίσει γλωσσικά και ιδεολογικά ένα αρχαίο ελληνικό κείμενο, δεν αμφισβητούσαν ότι «η γνώσις του βίου της αρχαιότητος, [...] η απορρέουσα αμέσως εκ της γνωριμίας και στενής σχέσεως προς τα μνημεία αυτής, γραπτά ή εκ λίθου και άλλης ύλης, είναι ιδιαίτερον καθήκον ημών των Ελλήνων», ούτε είχαν αμφιβολίες ότι «κατά τα πρότυπα εκείνα είμεθα κεκλημένοι όσον το δυνατόν τελειότερον και γνησιώτερον ελληνικόν να πλάσωμεν τον εθνικόν μας βίον». Πίστευαν όμως ότι ο μόνος τρόπος για να γίνει αυτό ήταν «δια ζώσης ούτως ειπείν φωνής, δι αυτής ημών της γλώσσης». Βλ. Γεώργιος Σωτηριάδης, ό. π.

202. Η «Εταιρία υπέρ της διδασκαλίας αρχαίων δραμάτων» είχε παρουσιάσει από το 1895 μέχρι το 1900 τις εξής τραγωδίες: *Αντιγόνη* (1896), *Ηλέκτρα* (1899) και ξανά την *Αντιγόνη* (1900). Βλ. Γ. Σιδέρης, ό. π., σ. 101-3, 113-6, 131-141, 162-4. Στις σελίδες αυτές ο ιστορικός του νεοελληνικού θεάτρου αναφέρει επίσης το σφοδρό πόλεμο που είχαν εξαπολύσει οι εφημερίδες στις αρχαιόγλωσσες παραστάσεις της «Εταιρίας», κυρίως η *Εστία* και το *Άστυ*.

203. Βασική προϋπόθεση του νέου τρόπου ήταν πάνω από όλα η χρήση της γαλλικής μετάφρασης, η απλοποίηση του χορού και η ερμηνεία που παρουσίαζε του Οιδίποδα ως πρόσωπο από σύγχρονο δράμα, η σκηνική συμπεριφορά του οποίου καθοριζόταν από τις κοινωνικές συμβάσεις του γαλλικού πολιτισμού. Η μετάφραση είχε ως συνέπεια και την απλοποίηση του χορού, δύο γυναίκες απήγγειλαν τα χορικά με τη συνοδεία ευρωπαϊκής μουσικής, «η οποία έδιδε κάτι το συγκινητικόν, αλλά και το μελοδραματικόν μαζί εις το έργον». Βλ. Γ. Σιδέρης, ό. π., σ. 157-158.

Λίγους μήνες αργότερα, η μετάφραση του Γ. Σουρή της έδωσε την ευκαιρία για αντεπίθεση.²⁰⁴

Για την αποτελεσματικότερη αντιπαράθεση με την αρχαιόγλωσση πρόταση του Γ. Μιστριώτη έπρεπε να προβάλουν με κάποιο τρόπο ισάξια «αρχαϊκά» στοιχεία και στη δική τους «εκσυγχρονισμένη» εκδοχή.²⁰⁵ Οι «κατά τα υποδείγματα των αρχαίων» σκηνογραφικές υποδείξεις του αρχαιολόγου καθηγητή του Πανεπιστημίου, του Νικόλαου Πολίτη, και η συμμετοχή του στη διδασκαλία των ηθοποιών θα εξασφάλιζαν την αρχαιοπρέπεια της παράστασης.²⁰⁶ Το κυριότερο επιχείρημα ωστόσο υπήρξε η ταύτιση του Σουρή με τον Αριστοφάνη, η ταύτιση του πρωτότυπου με τη μετάφραση.²⁰⁷ Ως απόδειξη αυθεντικότητας χρησιμοποιήθηκε ο σεβασμός του Γ. Σουρή απέναντι στο πρωτότυπο και κυρίως «ο

204. Προς αυτό συνηγορεί και η ανάμιξη του Νικόλαου Πολίτη, ο οποίος παρά τις αντιρρήσεις του για τη δυνατότητα να παρασταθούν με αξιοπρεπή τρόπο οι νεοελληνικές *Νεφέλες* συμμετείχε ενεργά στην προετοιμασία τους. Ο Γ. Σιδέρης γράφει για κάποιες πανεπιστημιακές έριδες ανάμεσα στον Γ. Μιστριώτη από τη μια και τον Ν. Πολίτη και τον Σπ. Λάμπρο από την άλλη: οι υποστηρικτές των αρχαιόγλωσσων παραστάσεων ισχυρίστηκαν ότι «διήγειραν τον φθόνον» τους οι επιτυχίες του Μιστριώτη με τις παραστάσεις τραγωδιών, βλ. Γ. Σιδέρης, ό. π., σ. 163. Βλ. ακόμη, «Αι Νεφέλαι του Αριστοφάνους. Μοναδική εσπερίς. Πότε θα παρασταθούν», *Εστία*, 29 Σεπτ. 1900.

205. Το έργο διαιρέθηκε σε τρεις πράξεις και θα παρουσιαζόταν σε σύγχρονη σκηνή με επαγγελματίες ηθοποιούς και με μουσική υπόκρουση «καθ' όν τρόπο είχε κάνει και ο Μουνέ Σουλλύ δια τα χορικά του “Οιδίποδος”». Βλ. «Η παράστασις των “Νεφελών”», *Εστία*, 8 Οκτ. 1900, Λ. Καμηλιέρης, «Αι “Νεφέλαι” και η μουσική», *Άστρ*, 6 Οκτ. 1900. Για τη διανομή βλ. «Αι Νεφέλαι», *Εστία*, 26 Οκτ. 1900. Ο Νουμάς θα γράψει μετά την παρακολούθηση της γενικής δοκιμής: «Η σκηνή αμυδρώς φωτιζομένη. Κι επ' αυτής οι ηθοποιοί με τα κοστούμιά τους, συμβολίζοντες υπερόχως την μετάφρασιν: Το αρχαίον πνεύμα με κοστούμι σύγχρονον». Ο Νουμάς, «Φαινόμενα και Πράγματα», *Εστία*, 28 Οκτ. 1900.

206. Βλ. «Με λίγα λόγια», *Εστία*, 25 Οκτ. 1900, «Φαινόμενα και Πράγματα», *Εστία*, 26 Οκτ. 1900.

207. «Όσα ήδη και αν είπη τις περί της τελειότητος της μεταφράσεως θα είνε ολίγα. Δεν πρόκειται πράγματι περί μεταφράσεως, αλλά περί μετουσιώσεως, αυτόχρημα περί μετεμνηχώσεως. Ζωντανωτέρα, σημερινωτέρα και όμως αρχαιοπρεπεστέρα ήτο αδύνατον να γίνη. Αλλά ούτε και πλειότερον πιστή, η αυτόχρημα νυν αριστοφάνειος». Βλ. «Η πρώτη των “Νεφελών”. Μια πρωτοφανής εσπέρα», *Εστία*, 27 Οκτ. 1900.

φανατικός σεβασμός προς τας ελευθεριότητας του κειμένου». ²⁰⁸ Η παράσταση των *Νεφελών* θα ήταν μια αρχαϊκή παράσταση μόνο από άνδρες και ενόπιον ανδρών. ²⁰⁹

Οι ενστάσεις όσων θεωρούσαν ότι τα φιλολογικά και τα ιδεολογικά ζητήματα που είχε ανακινήσει η μετάφραση των *Νεφελών* δεν αφορούσαν το ευρύτερο ακατατόπιστο κοινό, το οποίο, όπως προέβλεπαν, μόνο οι αισχρολογίες θα το προσέλκυαν σε μια παράσταση αριστοφανικής κωμωδίας, δεν έγιναν δεκτές. ²¹⁰ Εξάλλου, όπως δήλωσε ο τότε υπουργός εξωτερικών:

Είνε τόσον μέγα, τόσον διδακτικόν, του Αριστοφάνους το αριστούργημα ώστε ο θεατής οφείλει τρόπον τινά εξ υποχρεώσεως και σεβασμού προς το αρχαίον πνεύμα να υφίσταται τας βωμολοχίας αποβλέπων εις τον τελικόν σκοπόν και το συμπέρασμα του έργου. ²¹¹

Η παράσταση ξεπέρασε τελικά όλες τις προσδοκίες από κάθε άποψη. Πρώτον, η «αρχαία κωμωδία προσηρμόσθη εις την σημερινήν σκηνήν ως σύγχρονον έργον» με αποτέλεσμα να υπερισχύσει στη σκηνική απόδοση του νοήματος των *Νεφελών* ο «ρητορικός

208. Βλ. Ο Νουμάς, «Φαινόμενα και Πράγματα», *Εστία*, 1 Οκτ. 1900, «Γράμματα προς την Εστίαν», *Εστία*, 5 Οκτ. 1900, Γ. Αυκίριος, «Ο Σουρής εχαντακώθηκε», *Εστία*, 28 Οκτ. 1900.

209. Μια «restauration αρχαιολογική» κατά την άποψη του Γ. Στρατήγη. Βλ. «Αι Νεφέλαι του Αριστοφάνους και η μετάφρασις του Σουρή. Τι λέγουν οι λόγιοι. Μια φιλολογική ανάκρισις του Άστεως», *Άστυ*, 12 Οκτ. 1900.

210. Βλ. Γρ. Ξενοπούλος, «Αι “Νεφέλαι” του Αριστοφάνους και η μετάφρασις του Σουρή. Τι λέγουν οι λόγιοι. Μια φιλολογική ανάκρισις του Άστεως», *Άστυ*, 10 Οκτ. 1900, Παύλος Νιρβάνας, «Αι Νεφέλαι του Αριστοφάνους και η μετάφρασις του Σουρή ...», *Άστυ*, 12 Οκτ. 1900.

211. Βλ. «Κρίσεις επί των “Νεφελών”. Ο θαυμασμός ενός υπουργού», *Εστία*, 1 Νοεμβ. 1900. Η σχετική συζήτηση από τον καθημερινό Τύπο αύξησε ακόμη περισσότερο το θόρυβο γύρω από σκανδαλώδες θέαμα και έδωσε την ευκαιρία στο νεοελληνικό κοινό να ανακαλύψει στην αριστοφανική κωμωδία το αρχέτυπο της ελευθεριάζουσας λογοτεχνίας: Η «ασέλγεια» του αριστοφανικού λόγου αντιπροσώπευε ότι «όλοι οι Έλληνες μαζί και οι Λατίνοι και οι Γαλάται και ο Λουκιανός και ο Πετρώνιος και ο Βολταίρος εις την *Παρθένον της Αυρηλίας* και ο Κρεβιλλιών, ο Βραντώμ εις τας *Ελευθερίους Γυναίκας* και ο Μαρκήσιος δε Σαδ εις την *Ιουστίναν* και ο Βαλζάκ εις τας *Αστέας Ιστορίας*». Βλ. Ν. Επ., *Άστυ*, 12 Οκτ. 1900. Για τους νεοτεριστές αυτό καθιστούσε τα έργα του «πολύ διδακτικά» για τους «απογόνους» του γιατί, αποδείκνυαν «ότι η ασέλγεια των λόγων, όπως και η ασέλγεια των έργων, [...] είναι όλων των αιώνων και όλων των εποχών και ότι εις όλας τας εποχάς οι άνθρωποι υπήρξαν ηδυπαθείς, ακάθαρτοι, κτηνώδεις, ταπεινοί και αξιοδάκρυτοι». Οι «συντηρητικοί» που είχαν μείνει αμέτοχοι στις ιδεολογικές διαμάχες της εποχής διαμαρτυρήθηκαν για τους ίδιους ακριβώς λόγους στο Δημοτικό Συμβούλιο για την παραχώρηση του Δημοτικού θεάτρου προκειμένου να παρασταθεί ένα έργο στο οποίο αφθονούσαν «ύβρεις και βωμολοχία ακατανόμαστοι και ατέλειαι του βίου των αρχαίων». Βλ. «Φαινόμενα και Πράγματα», *Εστία*, 26 Νοεμ. 1900.

ταρτουφισμός» και η διαστροφή του κωμικού στοιχείου.²¹² Αν το νέο δράμα συνήθως παιζόταν με ύφος τραγωδίας, πράγμα που συνέβαινε κατά γενική ομολογία, οι ηθοποιοί των *Νεφελών*, ανέλαβαν να αποδείξουν ότι και η κωμωδία παίζεται με ύφος τραγωδίας: «Μία στιγμήν δεν εφώτισεν τα πρόσωπά τους η χαρά μειδιάματος».²¹³ Οι άνθρωποι που ανέλαβαν την «σκηνοθεσία» του έργου, ο Γ. Σουρής, ο Ν. Λάσκαρης και ο Ν. Πολίτης, δεν απέβλεπαν στη δημιουργία κωμικού αποτελέσματος αλλά στο να αναδείξουν και από σκηνής την «ηθοπλαστική σημασία», «τον τελικόν σκοπόν και το συμπέρασμα» της αριστοφανικής σάτιρας.²¹⁴

Δεύτερον, η «σκηνική τέχνη του Αριστοφάνους δεν έκαμεν εντύπωσιν απηρχαιωμένης μεθόδου, αλλά μάλλον νεωτερισμού», με αποτέλεσμα «φρενίτις ενθουσιασμού» και «επευφημιαί παταγώδεις να συνεκλόνισαν το θέατρο».²¹⁵ Αν κάποιοι λόγιοι εκτονώθηκαν ή χάρηκαν περισσότερο με τη σάτιρα και με «τας διδακτικάς σκηνάς» του έργου, το πολύ κοινό, που δεν είχε λόγο να χαρεί μ' αυτά, εκτίμησε την «πλημμύρα της βωμολοχίας» που με πρόσχημα το σεβασμό στους προγόνους ξεχύθηκε από τη σκηνή του νεοελληνικού θεάτρου.²¹⁶ Ήταν «[γ]ενική παρατήρηση ότι το ακροατήριον δεν ηξεύρει να κρίνη αλλά γελά εις τας αισχρολογίας».²¹⁷ Μόνο που προφανώς δεν επρόκειτο για γέλιο που ερχόταν από

212. Βλ. «Αι “Νεφέλαι”. Η πρώτη παράστασις», *Εφημερίς*, 27 Οκτ. 1900.

213. Βλ. «Αι “Νεφέλαι” εις το Δημοτικόν Θέατρον. Η χθεσινή παράστασις», *Άστυ*, 27 Οκτ. 1900.

214. Βλ. «Αρχαίον πνεύμ' αθάνατον», *Εστία*, 27 Οκτ. 1900, και «Κρίσεις επί των “Νεφελών”. Ο θαυμασμός ενός υπουργού», *Εστία*, 1 Νοεμβ. 1900.

215. Ο ενθουσιασμός του κοινού δεν φάνηκε να επηρεάστηκε από τις ελλείψεις που επισήμανε η κριτική: «πενιχρότητα των σκηνικών μέσων», «ατεχνότατα και ιστορικώς και καλαισθητικώς» σκηνογραφίες και άνευ νοήματος μουσική υπόκρουση. Βλ. «Αι “Νεφέλαι”. Η πρώτη παράστασις», *Εφημερίς*, 27 Οκτ. 1900, και «Η πρώτη των “Νεφελών”. Μια πρωτοφανής εσπέρα», *Ακρόπολις*, 27 Οκτ. 1900.

216. Δεν είναι τυχαίο ότι μόνο η *Εστία* από όλες τις εφημερίδες που υπερασπίστηκαν τη μετάφραση, ισχυρίστηκε ότι «το ακροατήριον δεν εγέλασε και δεν ευχαριστήθη με τας βωμολοχίας περισσότερον παρά από τας άλλας σκηνάς τας εξ ίσου κωμικάς και διδακτικώτατας. Αυτό είνε ωρισμένως υπέρ ημών και της αντιλήψεώς μας». Βλ. «Η πρώτη των “Νεφελών”. Σημειώσεις και εντυπώσεις. Πώς τας επήρην ο κόσμος», *Εστία*, 27 Οκτ. 1900.

217. Βλ. «Η πρώτη των “Νεφελών”. Μια πρωτοφανής εσπέρα», *Ακρόπολις*, 27 Οκτ. 1900, και «Ηχώ. Η παράστασις των “Νεφελών”», *Το Περιοδικόν μας* Β/17 (31 Οκτ. 1900), σ. 191.

ευθυμία, αλλά για «καγχασμό» που προήλθε από την αμηχανία και την έκπληξη για το νέο είδος ψυχαγωγίας που ανακάλυπτε το κοινό.²¹⁸

Αν η «μετεμψύχωση» του Αριστοφάνη στην Αθήνα του 1900 επιχειρήθηκε με στόχο την καταπολέμηση των ιδεολογικών νεοτερισμών, η παράσταση των *Νεφέλων*, ιδωμένη μέσα από τις συνέπειές της, υπήρξε ο πιο ασύλληπτος ως προς την τολμηρότητα νεοτερισμός: Νομιμοποίησε την παραμονή του αρχαίου κωμωδιογράφου στη νεοελληνική σκηνή και εισήγαγε στο νεοελληνικό θέατρο το θεσμό των «ακατάλληλων» παραστάσεων.

β. Η Χειραφέτησις ως εκσυγχρονιστική δημιουργική ανάπλαση του προτύπου

Μετά τις *Νεφέλες* ο Σουρής αξιοποίησε τη νέα ταυτότητα του Αριστοφάνη ως συντηρητικού υπερασπιστή των πάτριων ηθών για να γράψει μια πρωτότυπη κωμωδία, τη *Χειραφέτηση*. Σε αυτή την περίπτωση τα αριστοφανικά πρωτότυπα δεν προσφέρονταν, καθώς οι κωμωδίες του Αριστοφάνη με πρωταγωνίστριες γυναίκες δεν καταλήγουν σε ένα, επιφανειακά έστω, διδακτικό τέλος, όπως καταλήγουν οι *Νεφέλες*. Έτσι ο «νέος Αριστοφάνης» προτίμησε να δανειστεί από τις αριστοφανικές κωμωδίες όσα δραματουργικά στοιχεία θεώρησε ότι θα του εξασφάλιζαν την απαραίτητη αναγωγή στην ελληνική αρχαιότητα. Δηλαδή, ένα δυο χαρακτηριστικά θεματικά μοτίβα και μια υποψία παράβασης στο τέλος του έργου, η οποία στην πραγματικότητα αντικαθιστούσε απλά το διδακτικό φινάλε της νεοκλασικής κωμωδίας.

Η έμφαση στην περίπτωση της *Χειραφέτησης* δόθηκε σε ένα άλλο επί δεκαετίες επίμαχο χαρακτηριστικό της αριστοφανικής κωμωδίας: στην απουσία δραματουργικής δομής και γενικά στον αντιαριστοτελικό της χαρακτήρα. Ο Γ. Σουρής ανακοίνωσε με αφορμή το νέο του έργο ότι «ούτε έναν κάλπικο παράν δεν δίδει δια πλοκάς και λύσεις και δέσεις» και ότι «και την κωμωδίαν μου αυτήν δεν θα την γράψω κατά του Αριστοτέλους, αλλά κατά του Αριστοφάνους τους κανόνας. Κι' όποιου μεγάλου κριτικού δεν τ' αρέσει, ας πάρει τον αέρα του».²¹⁹

²¹⁸. Η *Εφημερίδα* αναγνώρισε εκ των υστέρων ότι δικαίως απαγορεύτηκε η είσοδος των γυναικών, αφού και οι άνδρες κατά τη διάρκεια της παράστασης δέχονταν «τας υπεραλμυράς φράσεις» με «ανατίναγμα νευρικών και ο γέλωσ όστις τας υπεδέχετο περιείχε περισσότερον έκπληξιν ή ευθυμίαν. Τοιαύτη δε παραισθησία εγεννήθη εν μέσω του αναβιώσαντος εκείνου αρχαίου κόσμου, του ούτω δια μιας αναφύεντος μέσα εις την σημερινήν αντίληψιν και τα σημερινά ήθη, ώστε επήλθεν ως τις μέθη εκ του συγκερασμού τούτου». Βλ. *Εφημερίς*, «Αι “Νεφέλαι”». Η πρώτη παράστασις», ό. π.

²¹⁹. «Ο Σουρής γράφει κωμωδίαν. Το γυναικείον ζήτημα», *Εστία*, 3 Ιουλ. 1901.

Το έδαφος είχε προετοιμαστεί από τον προηγούμενο αιώνα, όπως είχε συμβεί και στην περίπτωση της ιδεολογικής κατηλείας του αριστοφανικού έργου. Με τη διαφορά ότι όσον αφορά τα δραματουργικά χαρακτηριστικά της αριστοφανικής κωμωδίας κανένας νεοέλληνας θεατρικός συγγραφέας δεν θα διεκδικούσε τα κληρονομικά δικαιώματα από τον Γ. Σουρή. Για τον ποιητή του *Ρωμηού* όμως, το κύρος του αρχαίου κωμωδιογράφου ήταν εξαιρετικά χρήσιμο για μια συγκεκριμένη καθαρά βιοποριστική δραστηριότητα: τη συγγραφή θεατρικών έργων· έργων τα οποία προόριζε για κάποιο θίασο και από τις παραστάσεις των οποίων προσδοκούσε κάποιο κέρδος. Ως προς το οικονομικό κέρδος ο θίασος των *Νεφελών* είχε δημιουργήσει ένα θετικό προηγούμενο.²²⁰

Όμως το ζήτημα της παράστασης της *Χειραφέτησης* πήρε απροσδόκητα μεγάλες διαστάσεις για έναν ακόμη λόγο. Η επιθυμία του Σουρή να εμφανιστεί ως «θεατρώνης» συνέπεσε με έναν ακόμη νεοτερισμό των ημερών, νεοτερισμό με ενδεχόμενες συνέπειες που είχαν θορυβήσει πολλούς από τους φίλους του συγγραφέα. Συνέπεσε με την ίδρυση της Νέας Σκηνής, την έναρξη της λειτουργίας του Βασιλικού Θεάτρου και τις επαγγελίες για ριζικές ανατροπές στο νεοελληνικό θέατρο. Ο Γ. Σουρή με τη συνεργασία του Ν. Λάσκαρη θα οργανώσει τον Οκτώβριο του 1901 το «θίασο της Χειραφεσίας» και θα σχηματίσει ένα είδος «Εταιρίας» στην οποία θα προσχωρούσαν όσοι από τους θεατρικούς συγγραφείς παρέμεναν για οποιονδήποτε λόγο έξω από τις δύο μεγάλες θεατρικές προσπάθειες που απειλούσαν να ανατρέψουν τους καθιερωμένους θεατρικούς συνασπισμούς.²²¹ Ο Γ. Σουρή και ο Ν. Λάσκαρης, μετά τον αποκλεισμό τους από το Βασιλικό Θέατρο, ήταν από τους πρώτους που αποχώρησαν από την «Εταιρία» του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου, όταν ανακάλυψαν, όπως άφησαν να διαρρεύσει, ότι «υπό την δοράν του ιδεολόγου κρύπτεται ο επιχειρηματίας»· δηλαδή στην πραγματικότητα, όταν διαπίστωσαν ότι στη Νέα Σκηνή θα είχαν ανύπαρκτες πιθανότητες κέρδους και προσωπικής προβολής.²²²

220. Για τη μεγάλη οικονομική επιτυχία των παραστάσεων βλ. «Τα Θέατρα», *Εστία*, 28 Οκτ. 1900, «Από την ζωή της πόλεως. Αι εισπράξεις των “Νεφελών”», 2 Νοεμ. 1900, Κ. Ι. Α. «Γράμματα προς την Εστία», *Εστία*, 14 Νοεμ. 1900, «Με λίγα λόγια», *Εστία*, 15 Νοεμ. 1900.

221. Βλ. «Από την ζωή της πόλεως, *Εστία*, 1 Οκτ. 1901, «Το ελληνικόν θέατρον» και «Ο Σουρή ως θεατρώνης – Θέατρον η “Χειραφεσία” – Συγγραφικόν ταμειυτήριον – Ο έρωσ της τέχνης», *Εστία*, 8 Οκτ. 1901.

222. Βλ. την εξέλιξη της υπόθεσης στα καθημερινά σχόλια της *Εστίας*, η οποία από την εποχή των *Νεφελών* προβάλλει και υποστηρίζει συστηματικά τις δραστηριότητες του Γ. Σουρή και του κύκλου του. Βλ. ακόμη, «Ο Κόσμος. Τα νεότερα της Νέας Σκηνής», *Εστία*, 17 Ιουλ. 1901.

Ο «θίασος της Χειραφεσίας» επιβίωσε για κάμποσους μήνες και διαλύθηκε όταν ο Γ. Σουρής αρνήθηκε να συμβιβαστεί με συγγραφικά δικαιώματα μικρότερα του 40%.²²³ Ο θίασος πάντως, για όσο διάστημα λειτούργησε, στηρίχτηκε στον Γ. Σουρή αλλά και αποτέλεσε όχημα για την προβολή του αριστοφανικού του ταλέντου.

Η *Χειραφέτηση* εδραίωσε ακόμη περισσότερο τη φήμη του Αριστοφάνη ως συντηρητικού υπερασπιστή των πατρίων ηθών και ως ιδιότυπου, μη αριστοτελικού, θεατρικού συγγραφέα. Από αυτή την άποψη, υπήρξε ένα σημαντικό προηγούμενο για τη μελλοντική ταύτιση της αριστοφανικής κωμωδίας με την Επιθεώρηση.

5. Η καινουριοφερμένη Επιθεώρηση ως σκηνικό είδος που αξιοποιεί τη δημοσιογραφική σάτιρα της επικαιρότητας και την επεισοδιακή (μη αριστοτελική) δομή του νεότερου δράματος

Η εμφάνιση των ευρωπαϊκών «revues de fin d' année», όπως είδαμε, είχε προκαλέσει το σχόλιο του Άγγελου Βλάχου ως προς τη δραματουργική συνάφεια ανάμεσα στην Αρχαία Κωμωδία και τα «αποφώλια εκείνα δραματικά προϊόντα», που το 1871 είχαν ήδη κατακλύσει τα θέατρα της Εσπερίας, προσφέροντας την ετήσια σατιρική ανακεφαλαίωση των γεγονότων της δημόσιας ζωής.²²⁴

Όταν το νέο θεατρικό είδος έκανε την μάλλον καθυστερημένη εμφάνισή του το 1894 στην αθηναϊκή σκηνή με το *Λίγο απ' όλα* του Μίκιου Λάμπρου, η διαδικασία που θα οδηγούσε στην ταύτιση της αριστοφανικής κωμωδίας με τη συντηρητική σατιρική ποίηση του *Ρωμηού* ήδη είχε δρομολογηθεί. Επιπλέον, η εμφάνιση της καινουριοφερμένης θεατρικής ψυχαγωγίας στην ελληνική πρωτεύουσα, αν και θριαμβευτική, ήταν εξαιρετικά σύντομη — μέχρι το τέλος του 1895— και δεν ευνόησε τη σύνδεση των δύο δραματικών ειδών. Δέκα περίπου χρόνια αργότερα, όταν οι ιστορικές συνθήκες είχαν ωριμάσει, η Επιθεώρηση επανεμφανίζεται και μέσα σε μια τριετία εδραιώνει την απόλυτη κυριαρχία της στη θεατρική ψυχαγωγία του αστικού κοινού.²²⁵ Η εδραίωσή της στην αθηναϊκή σκηνή άνοιξε νέες

223. Βλ. Γ. Σιδέρης, ό. π., σ. 178.

224. Ο Α. Βλάχος είχε ορίσει προηγουμένως ως βασικό στόχο της Αρχαίας Κωμωδίας την παρουσίαση «εν μεγεθύνοντι, ούτως ειπείν, κατόπτρω αντανάκλασεως του πολυταράχου αθηναϊκού βίου». Βλ. Άγγελου Βλάχου, *Κωμωδίαι ...*, ό. π., σ. ε'- ζ'.

225. Βλ. Θ. Χατζηπανταζής, *Αθηναϊκή Επιθεώρηση*, ό. π., σ. 64-68.

προοπτικές στην ταύτιση της αριστοφανικής κωμωδίας με τη δημοσιογραφική σάτιρα της επικαιρότητας και τις «αντιαριστοτελικές» κωμωδίες του Γ. Σουρή. Οι συγγραφείς που πήραν την ευθύνη της επανεισαγωγής του στη θεατρική ζωή της πρωτεύουσας, ο Γεώργιος Τσοκόπουλος και ο Πολύβιος Δημητρακόπουλος, πρωταγωνίστησαν, όπως ήταν αναμενόμενο, στην πορεία προς την ταύτιση της αριστοφανικής κωμωδίας με το νέο ευρωπαϊκό δραματουργικό είδος.²²⁶

Η πρώτη κίνηση προς αυτή την κατεύθυνση έγινε από τον Γ. Τσοκόπουλο στο άρθρο του 1908 «Επιθεωρήσεων απολογητικός», με το οποίο διαχωρίζει την αθηναϊκή Επιθεώρηση από το ευρωπαϊκό της πρότυπο και τη συνδέει με «την εποχήν του Αριστοφάνους».²²⁷ Ο Αριστοφάνης αποτελούσε ήδη κομμάτι της εθνικής παράδοσης και το όνομά του χρησιμοποιείται από τον Τσοκόπουλο για να αποκτήσει το καινούριοφερμένο είδος ένα αξιοπρεπές γενεαλογικό δένδρο.²²⁸ Η βεβαίωση, όμως, ότι «αι κωμωδίαι του είνε επίκαιροι Επιθεωρήσεις» υπήρξε συγχρόνως το πρώτο βήμα για τη συσχέτιση της Αρχαίας Κωμωδίας με το «χειρότερον» δραματουργικό είδος. Ένα είδος «χωρίς φιλολογικήν αξίαν», δηλαδή έξω από την περιοχή της Τέχνης σύμφωνα με την ετυμηγορία των «σοβαρών» θεατρικών συγγραφέων της εποχής.²²⁹ Έτσι η επινοημένη για επαγγελματικούς λόγους συγγένεια με την Επιθεώρηση ακολουθεί την παράδοση των θετικών προσεγγίσεων της αριστοφανικής κωμωδίας μέσα όμως από τα αρνητικά χαρακτηριστικά της. Ο Πολύβιος Δημητρακόπουλος το 1915 θα αναπτύξει διεξοδικά τη θεωρία περί ομοιότητας υπερασπιζόμενος με συγκεκριμένα παραδείγματα τον αντιαριστοτελικό χαρακτήρα των δύο δραματικών ειδών για να καταλήξει στο συμπέρασμα ότι «η επιθεώρησις είναι το πρωτογενές είδος της

²²⁶. Ο Γ. Τσοκόπουλος και ο Π. Δημητρακόπουλος έγραψαν μαζί το 1905 το *Εδώ και εκεί*, και ο μεν πρώτος εγκαινίασε το θεσμό των ετήσιων αθηναϊκών Επιθεωρήσεων το 1907, ενώ τον επόμενο χρόνο ακολούθησε ο Π. Δημητρακόπουλος. Βλ. Θ. Χατζηπανταζής, ό. π.

²²⁷. Βλ. Γ. Β. Τσοκόπουλος, «Σημειώσεις. Επιθεωρήσεων απολογητικός», *Εστία*, 28 Ιουλ. 1908. Ο διαχωρισμός δεν στηρίζεται σε ουσιαστικές διαφορές αλλά στο γεγονός ότι το θεατρικό αυτό είδος στη Γαλλία και στην Ιταλία το «διαχειρίζονται συγγραφείς άγνωστοι και πρωτόβγαλτοι και ηθοποιοί κοινότατοι». Ο Γ. Τσοκόπουλος, για να στηρίξει την ομοιότητα με την αριστοφανική κωμωδία, φέρνει ως παράδειγμα τους *Βατράχους* και προβάλλει ως επιχείρημα την «παράβασιν, η οποία δεν είνε τίποτε άλλο από τα δίστιχα της ημέρας, τα οποία λέγουν ο κ. Σαγιώρ και ο κ. Μυράτ εις τα “Παναθήναια”».

²²⁸. Βλ. συνέντευξη του Πολύβιου Δημητρακόπουλου, *Αθήναι*, 1 Αυγ. 1915 και Θ. Χατζηπανταζής, ό. π., σ. 56.

²²⁹. Βλ. Θ. Χατζηπανταζής, ό. π., σ. 28-29.

κωμωδίας».²³⁰ Τα δύο άρθρα οριοθετούν την περίοδο κατά την οποία η παρουσία της αριστοφανικής κωμωδίας στην ελληνική θεατρική ζωή σηματοδοτείται και μέσα από την ταύτιση της με την Επιθεώρηση· δηλαδή το σκηνικό είδος που δεν αξιοποιούσε την αρχαιοελληνική θεατρική παράδοση αλλά τη δημοσιογραφική σάτιρα της επικαιρότητας και την επεισοδιακή δομή του νεότερου δράματος. Ο Π. Δημητρακόπουλος θα αντικαταστήσει την ίδια περίοδο τον Γ. Σουρή στη διαχείριση του αριστοφανικού έργου. Ωστόσο, το φαινόμενο της «μετεμψύχωσης» του αρχαίου κωμωδιογράφου, με το οποίο ξεκίνησε η νέα φάση της παλιάς εκείνης προσέγγισης του Αριστοφάνη μέσα από τα νεοκλασικά φίλτρα, δεν θα επαναληφθεί.

α. Ο επιθεωρησιογράφος Π. Δημητρακόπουλος παίρνει τη σκυτάλη από τον Γ. Σουρή

Ο Γ. Σουρής δεν εγκατέλειψε μόνο τις θιασαρχικές φιλοδοξίες μετά τη διάλυση του «θιάσου της Χειραφεσίας», αλλά και τα αρχικά σχέδια να μεταφράσει ολόκληρο τον Αριστοφάνη. Ο ίδιος, όπως και ο δημοσιογραφικός και ο θεατρικός κύκλος που επί δύο χρόνια είχε συμβάλει και είχε συντηρήσει την ιδεολογική επικαιροποίηση του αρχαίου «προγόνου», οπισθοχώρησε μπροστά στην αποκάλυψη των κινήτρων που οδηγούσαν τον ανδρικό πληθυσμό στις «ακατάλληλες» παραστάσεις των *Νεφελών*. Οι άνθρωποι που είχαν συνδέσει το σεβασμό προς την παράδοση με το σεβασμό προς το αριστοφανικό κείμενο αντιλήφθηκαν ότι, αν ήθελαν να αξιοποιήσουν ιδεολογικά την αριστοφανική κωμωδία δεν μπορούσαν να το κάνουν χωρίς παράλληλα να εκτεθούν στην κατηγορία ότι διαφθείρουν τα κοινωνικά ήθη.

Οι ιδεολογικές αντιπαραθέσεις των προηγούμενων χρόνων είχαν υποχωρήσει μετά το 1901 και ένας νέος κίνδυνος απειλούσε την πόλη, ο κίνδυνος της ανηθικότητας.²³¹ Ο εχθρός

²³⁰. Στην ουσία ο ισχυρισμός του δεν διαφέρει από τον ισχυρισμό όσων τοποθέτησαν πριν από αυτόν τα αριστοφανικά έργα στην προϊστορία του κωμικού είδους. Βλ. τη συνέντευξή του στην εφημερίδα *Αθήναι*, 1 Αυγ. 1915. Ο Δημητρακόπουλος χρησιμοποίησε ως παράδειγμα τους *Όρνιθες*, οι οποίοι κατά τη γνώμη του είναι κλασική Επιθεώρηση με δύο κομπέρ και με νούμερα που αντιστοιχούν στα νούμερα της σύγχρονης Επιθεώρησης, όπως η σκηνή της Ίριδας ή η αστεία σκηνή με τον φαγά Ηρακλή. «Τα λυρικά των «Όρνιθων», με την ίδια λογική, «δεν είναι ή τα άσματα της αρχαίας επιθεωρήσεως».

²³¹. «Σήμερα φαίνεται, ότι κινδυνεύει η Ηθική», έγραφε ο Νιρβάνας το 1902 με αφορμή την κατακραυγή που είχαν προκαλέσει οι πρώτες παραστάσεις «ακατάλληλων» γαλλικών κωμωδιών. Όπως επισημαίνει, ο «κίνδυνος της Θρησκείας απεσοβήθη, [...] ο κίνδυνος της Γλώσσης απεμακρύνθη, [...] κατά των

αυτή τη φορά είχε στρατοπεδεύσει στις σκηνές των θεάτρων και καθιστούσε εξαιρετικά τολμηρή έως αδύνατη την επιχειρηματολογία που επέτρεψε τη διατήρηση των βωμολοχιών στην παράσταση των *Νεφελών*.

Αν υπήρχε κάποια αμφιβολία ότι ο Αριστοφάνης άρεσε στο κοινό γιατί ικανοποιούσε την ανάγκη του για σεξουαλικά χειραφετημένο θέαμα, αυτή διαλύθηκε όταν το Βασιλικό θέατρο παρουσίασε το Δεκέμβριο του 1904 «ενώπιον κενών σχεδόν καθισμάτων» την σεμνότερη από τις αριστοφανικές κωμωδίες, τον *Πλούτο*.²³²

Ο Σουρής είχε ενδιαφερθεί για τη μετάφραση του *Πλούτου*. Κατά τους υποστηρικτές του επίδοξου μεταφραστή, «είχε κλείση συμφωνία σχεδόν» με το Βασιλικό αλλά οι διαπραγματεύσεις ναυάγησαν για οικονομικούς λόγους και τη μετάφραση έκανε ένας άγνωστος Έλληνας της Οδησού, ο Θεμιστοκλής Θ. Σολομός.²³³ Ανεξάρτητα από τους λόγους για τους οποίους το Βασιλικό Θέατρο προτίμησε τη μετάφραση του Θ. Σολομού, η επιλογή αυτή ματαίωσε την ευκαιρία που θα είχαν οι υπερασπιστές της «πατρίου δόξης» να χρησιμοποιήσουν έναν επίσημο φορέα σαν κι αυτό για να προβάλουν τις δικές τους θέσεις, εν ονόματι του Αριστοφάνη.

Μετά τη ματαίωση της συμφωνίας με το Βασιλικό Θέατρο, ο Γ. Σουρής ολοκλήρωσε «προς ιδίαν αυτού τέρψιν» τη μετάφραση του *Πλούτου*, την οποία οι φίλοι του απόλαυσαν σε ιδιωτική ακρόαση με «θορυβώδεις καγχασμούς», αλλά απέφυγε να αναλάβει την ευθύνη μιας ακόμη άσεμνης αριστοφανικής παράστασης.²³⁴ Αρκέστηκε στα ποσοστά από τις «έκτακτες» και «πανηγυρικές» παραστάσεις των «ακατάλληλων» *Νεφελών* και δεν ασχολήθηκε ξανά με

εχθρών των Πατρίων διοργανώθη κάποια μόνιμος και ισχυρά άμυνα. Σήμερον πρόκειται να σώσωμεν την Ηθική». Βλ. «Καθαριότης και ηθική», *Άστρ*, 9 Ιουλ. 1902.

²³². Βλ. «Ο “Πλούτος”», *Αθήναι*, 23 Δεκ. 1904. Ήταν κοινή ομολογία ότι αν «μέχρι τούδε ηδυνάμεθα να βαυκαλιζώμεθα ότι το φιλόμουσον κοινόν επήγαιεν εις τον Αριστοφάνην από σεβασμόν προς την αρχαιότητα», τώρα «μετά το πείραμα του «Πλούτου» η αμφιβολία πλέον δεν θα επιτρέπεται» και «δεν θα τολμήση κανείς πλέον να αναβιβάση βωμολοχίας του Αριστοφάνους, επί σκηνής υπό το πρόσχημα της αρχαιότητος». Ν. Επ., «Αθηναϊκοί Διάλογοι. Ο Αριστοφάνης και ημείς», *Άστρ*, 24 Δεκ. 1904.

²³³. Έτσι τουλάχιστον αποκάλυψαν οι γνωστοί φίλοι του Σουρή. Επειδή βρέθηκε κάποιος «πλούσιος ομογενής», ο οποίος πρόσφερε μια μετάφραση του έργου χωρίς να ζητήσει ποσοστά. Ο ίδιος ο Σολομός διέψευσε την πληροφορία ότι ήταν πλούσιος και ότι έδωσε τη μετάφραση χωρίς αμοιβή. Προφανώς Ο Γ. Σουρής απαιτούσε προφανώς μεγαλύτερα ποσοστά, όπως είχε συμβεί και με το «θίασο της Χειραφεσίας». Βλ. «Θεατρικά Σελίδες. Ο “Πλούτος”», *Αθήναι*, 23 Δεκ. 1904, «Επιστολικά Δελτάρια (Η μετάφρασις του “Πλούτου”», *Αθήναι*, 25 Δεκ. 1904, Σαμπρόλ, «Σημειώσεις. Τζάμπα πράμμα», *Εστία*, 28 Δεκ. 1904.

²³⁴. Βλ. «Θεατρικά Σελίδες. Ο “Πλούτος”», και Σαμπρόλ, «Σημειώσεις. Τζάμπα πράμμα», ό. π.

τον αρχαίο κωμωδιογράφο. Προφανώς δεν ήταν διατεθειμένος να συνεχίσει να υποδύεται τον νέο Αριστοφάνη αν το αντίτιμο θα ήταν να γίνει θιασάρχης «ακατάλληλων» αριστοφανικών θιάσων, κάτι που ενδεχομένως θα είχε αρνητικές επιπτώσεις στο κυρίως βιοποριστικό του επάγγελμα, την έκδοση της δικής του σατιρικής εφημερίδας.

Ο Πολύβιος Δημητρακόπουλος δεν είχε τέτοιου είδους αναστολές. Θα μεταφράσει για τη Νέα Σκηνή τις *Εκκλησιάζουσες* το 1904, μια από τις προκλητικότερες κωμωδίες του Αριστοφάνη, επιδεικνύοντας απόλυτο σεβασμό στην αριστοφανική βωμολοχία. Λίγους μήνες αργότερα μετέφρασε με τον ίδιο τρόπο την *Λυσιστράτη* και ανέθεσε στους εξειδικευμένους στον ακατάλληλο Αριστοφάνη ηθοποιούς των *Νεφελών* την παράστασή της.

Ωστόσο, η διατήρηση της αριστοφανικής κωμωδίας στην ελληνική σκηνή αποδείχτηκε τελικά δύσκολο εγχείρημα. Αν ο *Πλούτος* αγνοήθηκε, η εμπορική επιτυχία των *Εκκλησιαζουσών* και της *Λυσιστράτης* οδήγησε ξανά στον αποκλεισμό του Αριστοφάνη από τη νεοελληνική σκηνή.²³⁵ Γιατί, όπως αποδείχτηκε: «Ενόσω επρόκειτο περί διλήμματος μεταξύ πατρίου δόξης και πατρίου αισχρότητος επεδέχετο το πράγμα δισταγμούς. Τώρα πλέον [...] οι αρμόδιοι πρέπει να είνε άσπλαχνοι προς τον Αριστοφάνη και τους νεώτερους θαυμαστάς».²³⁶ Ο Π. Δημητρακόπουλος θα διαπιστώσει ότι δεν μπορούσε να επενδύσει στο στοιχείο της σεξουαλικής προκλητικότητας των αριστοφανικών κωμωδιών αν δεν αξιοποιούσε παράλληλα την προηγούμενη ανάγνωση του Αριστοφάνη μέσα από τα φίλτρα της συντηρητικής σατιρικής δημοσιογραφίας, αν δεν συνέδεε την πορνογραφική αναβίωση του Αριστοφάνη με τα ιδεολογικά συμφραζόμενα της σύγχρονης εποχής. Αν δεν ακολουθούσε, δηλαδή, τη συνταγή που είχε ανακαλύψει συμπτωματικά ο Σουρής με την παράσταση των *Νεφελών*.

Ο Δημητρακόπουλος θα έπρεπε να ακολουθήσει το δρόμο που φάνηκε καθαρά με την παράσταση της *Λυσιστράτης*. Το στρατόπεδο των «πατριών», κατά τον κοινόχρηστο χαρακτηρισμό της εποχής, έδειξε ανεξήγητη ανοχή απέναντι στην πιο άσεμνη ίσως, και λόγω

²³⁵. Ο Τύπος σύσσωμος κάλεσε την Αστυνομία να επέμβει και έφτασε στο σημείο να ισχυριστεί ότι ο Αριστοφάνης «και όταν ακόμη μεταφράζεται από τον Σουρήν δεν είνε δια τον λαόν. Ούτε διδάγματα εκείθεν, ούτε φιλοσοφίαν θ' αποκομίση ο κόσμος της τάξεως, ήτις δεν ησχολήθη με της φιλολογίας τας παραδοξότητας. Εκ μιας Αριστοφανείου κωμωδίας, το πλήθος θ' αναμνησθή μόνον εκείνα, των οποίων αφειδέστερα και ζωηροτέρα απήχησις αντιλαλεί εντός καπηλείων ή οίκων ανοχής, θα μεταφέρη δε μόνον την εντύπωσιν ότι ούτω πρέπει να σκέπτεται και να διαλέγεται και να φρονιματίζεται εν τω καθημέραν βίω». Βλ. «Εις την “Νέαν Σκηνήν”», *Αθήναι*, 16 Αυγ. 1904.

²³⁶. Βλ. Ν. Επ., «Αθηναϊκοί διάλογοι. Ο Αριστοφάνης και ημείς», *Άστυ*, 24 Δεκ. 1902.

του έργου και λόγω της μετάφρασης του Δημητρακόπουλου, αριστοφανική παράσταση.²³⁷ Μια ανοχή η οποία δεν ερμηνεύεται έξω από τα ιδεολογικά συμφραζόμενα της εποχής.

Η ιδεολογική πόλωση με αφορμή το γλωσσικό, βρισκόταν σε μεγάλη έξαρση στις αρχές του 1905 και ο Δημητρακόπουλος δεν αρνήθηκε να συμμετάσχει στον ιερό αγώνα για την άμυνα υπέρ της γλώσσας, των «εθνικών παραδόσεων» και της θρησκείας.²³⁸ Ως αντάλλαγμα εξασφάλισε την ανοχή της εφημερίδας *Αθήναι*, που με προεξάρχοντα τον Σουρή είχε ηγηθεί στον πόλεμο κατά των «μαλλιαρών».²³⁹ Όμως, για την ώρα το ειδύλλιο ανάμεσα στους καθαρηνουσιάνους υπερασπιστές των «εθνικών παραδόσεων» και τον Αριστοφάνη ως «απόστολο του παρελθόντος» δεν μπορούσε να συνεχιστεί. Οι αριστοφανικές παραστάσεις σταμάτησαν μετά το 1905, οι νεότεροι θαυμαστές του Αριστοφάνη υποχώρησαν μπροστά στην απειλή της αστυνομικής επέμβασης και τη γενική κατακραυγή για τους κινδύνους που απειλούσαν τη δημόσια ηθική.

β. Η προβολή του Αριστοφάνη ως συμβατικού επιθεωρησιογράφου, υπερασπιστή των παραδοσιακών αξιών

Όταν ο Π. Δημητρακόπουλος θα δοκιμάσει ξανά να εισάγει την Αρχαία Κωμωδία στη θεατρική ζωή του τόπου το 1910, μαζί με την προώθηση των αριστοφανικών του

237. Η εφημερίδα *Αθήναι* αρκέστηκε στην ανακοίνωση: «Μετά μεγάλης προσοχής και μελέτης ο επί τούτω καρτισθείς θιάσος δια την παράστασιν της “Λυσιστράτης”, εξεγυμνάσθη εις την κωμωδίαν και είνε ήδη έτοιμος όπως την προσεχή Τετάρτην δώση την πρώτην διδασκαλίαν του έργου. Η “Λυσιστράτη” είνε μια εκ των αρίστων και των μάλλον θαυμαζομένων κωμωδιών του Αριστοφάνους και θα αφήση εποχήν εις την εφετεινήν θεατρικήν κίνησιν». *Αθήναι*, 24 Ιαν. 1905.

238. Το γλωσσικό ζήτημα ήταν ζήτημα εθνικό και για τους δημοτικιστές. Όμως, αν και το εθνικό εξακολουθούσε να βρίσκεται στην αφηρησία της σκέψης τους, η σύνδεση του δημοτικισμού με την εκπαίδευση αποτέλεσε αυτά τα χρόνια το πρώτο βήμα της άμεσης παρέμβασης του κινήματος στα κοινωνικά προβλήματα. Η ίδρυση της «Εταιρείας Εθνική Γλώσσα» στις αρχές του 1905, η διακήρυξη που απευθύνει στον ελληνικό λαό και το άρθρο «Ένωση θα πει δύναμη» που δημοσίευσε ο Ψυχάρης στο Νουμά (23 του Γενάρη 1905) οδήγησε στη συσπείρωση και το αντίπαλο στρατόπεδο. Ο Π. Δημητρακόπουλος λίγα χρόνια αργότερα θα αναφερθεί στη δική του συμμετοχή στην κοινή προσπάθεια να αντιμετωπιστεί ο δημοτικιστικός κίνδυνος την ίδια ακριβώς χρονική περίοδο. Βλ. Πολ. Τ. Δημητρακόπουλος, «Ψυχοφρενικαί συζητήσεις: Η φυσιολογία του Μαλλιαρισμού», *Αθήναι*, 19 και 22 Φεβρ. 1911. Βλ. ακόμη την εισαγωγή της Ρένα Σταυρίδη-Πατρικίου στο *Δημοτικισμός και κοινωνικό πρόβλημα*, Αθήνα: 2000, σ. ζ´- η´, ιθ´- κβ´.

μεταφράσεων θα αναλάβει επίσης και την προβολή του Αριστοφάνη ως συμβατικού επιθεωρησιογράφου, υπερασπιστή των παραδοσιακών ηθών.

Βήμα για αυτού του είδους την προβολή θα γίνει η αντιβενιζελική εφημερίδα του Γεωργίου Πωπ *Αι Αθήναι*, μια από τις πιο μεγάλες και πιο συντηρητικές εφημερίδες της εποχής.²⁴⁰ Ο Π. Δημητρακόπουλος και ο συνεργάτης του επιθεωρησιογράφος Γεώργιος Τσοκόπουλος, από ένα σημείο κι έπειτα, θα διαφημίζουν από τις στήλες της εφημερίδας αυτής ως επιθεωρησιακό θέαμα τις «ακατάλληλες» αριστοφανικές κωμωδίες και θα προβάλουν το συγγραφέα τους ως «τρομερό πολιτικό δημοσιογράφο» ο οποίος θα κατακεραυνώνει «όλους τους νεωτεριστάς της πολιτείας, της φιλολογίας, της κοινωνίας».²⁴¹

Ο επαναπατρισμός του Αριστοφάνη στην ελληνική πραγματικότητα ξεκίνησε τον Απρίλιο του 1910 με «την θείαν κωμωδίαν» των *Εκκλησιαζουσών*. «Η εκκαθάρισις και ... ο Αριστοφάνης» ήταν ο τίτλος με τον οποίο ανακοινώθηκε η πρόθεση των *Αθηνών* να χρησιμοποιήσουν τον αρχαίο κωμωδιογράφο για να σχολιάσουν την πολιτική αλλαγή που συντελείτο μετά την επανάσταση στο Γουδί.²⁴²

Ο Δημητρακόπουλος ήταν σε θέση να παρουσιάσει τον Οκτώβριο του 1910 από τις στήλες των *Αθηνών* τις πέντε κωμωδίες που είχε ήδη μεταφράσει: *Ορνιθες*, *Βατράχους*, *Εκκλησιάζουσες*, *Λυσιστράτη* και *Νεφέλες*, κάτω από το γενικό τίτλο «Ο Αριστοφάνης και η Ελλάδα ... του 1910», αφιερώνοντας παράλληλα το σχετικό άρθρο στον διευθυντή της

239. Βλ. ενδεικτικά: «Ο Σουρής και οι μαλλιαροί. Συνέντευξις με τον ποιητή», *Αθήναι*, 24 Ιαν. 1905. «Ο Σουρής και οι μαλλιαροί. Το κατηγορητήριο της κοτσίδας», *Αθήναι*, 25 Ιαν. 1905, και «Η θεραπεία δια γέλωτος», *Αθήναι*, 26 Ιαν. 1905.

240. Η προϊστορία των αριστοφανικών παραστάσεων και ο κύκλος των «πατριών» με τους οποίους είχε συνδεθεί εξ αρχής η «αναβίωση» του Αριστοφάνη καθόρισαν τη θέση του στα «δεξιά» του κόμματος των Φιλελευθέρων και έπειτα από το 1909. Για τη διαμόρφωση του φάσματος των πολιτικών κομμάτων μετά την ανάληψη της πολιτικής εξουσίας από τον Ε. Βενιζέλο, βλ. Χρ. Χατζηιωσήφ, «Εισαγωγή», *Ιστορία της Ελλάδος του 20ου αιώνα, 1900-1922. Οι Απαρχές*, τόμος Α1, σ 34-39. Για τις πολιτικές θέσεις των *Αθηνών*, βλ. Δέσποινα Παπαδημητρίου, «Ο Τύπος και ο Διχασμός, 1914-1915», *Ελευθέριος Βενιζέλος, Κοινωνία-Οικονομία-Πολιτική στην εποχή του*, Αθήνα: Γνώση 1989, σ. 387-438.

241. Βλ. Γ. Τσοκόπουλος, «Πρόσωπα και Πράγματα. Αριστοφάνης», *Αθήναι*, 10 Οκτ. 1914.

242. «Δεν θα το εφαντάζετο ο δαιμόνιος Αριστοφάνης ότι έγραφε τας αθανάτους “Εκκλησιάζουσάς” του, ότι μετά 2.500 έτη δεν θα υπήρχεν επικρατέστερον έργον, το οποίον να δώση την αληθεστέραν εικόνα της εν Ελλάδι καταστάσεως. Η πολιτεία των Αθηνών —όπως θα ελέγομεν η Ελληνική πολιτεία— κατεμαστίζετο από τους λυμαιώνας της πολιτικής», «Η εκκαθάρισις και ... ο Αριστοφάνης», *Αθήναι*, 2 Απρ. 1910.

εφημερίδας.²⁴³ Στο άρθρο επιχειρούσε τον παραλληλισμό των δύο εποχών «ως προς τα ελαττώματα τουλάχιστον και τας πολιτικές και κοινωνικές πληγάς», θέτοντας την αριστοφανική σάτιρα στη διάθεση της αντιπολίτευσης κατά των «νέων ανδρών», κατά του «επιστημονικού κομπογιαντισμού», της «ψευδολογιοτατοσύνης και ψευδοπολιτικής».²⁴⁴

Το ιδεολογικό στίγμα του Αριστοφάνη θα ξεκαθαρίσει περισσότερο στους πρώτους μήνες της νέας κυβέρνησης, κατά τη διάρκεια της αναθεώρησης του Συντάγματος. Για άλλη μια φορά το γλωσσικό έγινε αφορμή για να εκδηλωθεί η «εθνικοφροσύνη» του αρχαίου κωμωδιογράφου.

Ο Δημητρακόπουλος θα αγωνιστεί για «ν’ αναγραφή ως άρθρον του Συντάγματος η προστασία της εθνικής γλώσσης, δηλαδή της Καθαρευούσης».²⁴⁵ Παράλληλα, θα χρησιμοποιήσει τις μεταφράσεις των έργων του Αριστοφάνη που έκανε «εις την δημόδην» για να υπερασπιστεί την καθιέρωση της καθαρεύουσας ως «εθνικής» γλώσσας.

Οι παραστάσεις των *Ορνίθων* και των *Εκκλησιαζουσών* ανακοινώθηκαν με τίτλους όπως: «Μαλλιαροί ... και Αριστοφάνης: “Εκκλησιάζουσαι”» ή «Ο Μαλλιαρισμός και ο Αριστοφάνης» και «Εξωφρενικοί Βρυκόλακες».²⁴⁶ Οι «Ορνιθες» και οι Μαλλιαροί».²⁴⁷ Ο «φρονιματισμός» του λαού ήταν ξανά εφικτός. Οι αναγνώστες των *Αθηνών* μπορούσαν να παραδειγματιστούν από το «γενναίον και δίκαιον ... ξυλοφόρτωμα» με το οποίο ο Αριστοφάνης αντιμετώπισε τους «μαλλιαρούς» ποιητές της εποχής του.

Το γλωσσικό δεν έπαψε να απασχολεί την ελληνική κοινωνία ακόμη και μετά τη συνταγματική κατοχύρωση της καθαρεύουσας, όμως από το Μάρτιο του 1911 η αριστοφανική ιδεολογία αξιοποιήθηκε σε μια εφ’ όλης της ύλης πολιτική αντιπαράθεση με

²⁴³. Βλ. Π. Τ. Δημητρακόπουλος, «Φιλολογικά σελίδια. Ο Αριστοφάνης και η Ελλάς ... του 1910», *Αθήναι*, 28 Οκτ. 1910.

²⁴⁴. Οι θέσεις του Δημητρακόπουλου ταυτίζονται με τις πολιτικές απόψεις του διευθυντή της εφημερίδας που δημοσιεύτηκαν υπό τον τίτλο «Χρυσόψαρα» στο προηγούμενο ακριβώς φύλλο. Βλ. Γ. Πωπ, «Χρυσόψαρα», *Αθήναι*, 27 Οκτ. 1910.

²⁴⁵. Βλ. Πολ. Τ. Δημητρακόπουλος, «Ψυχοφρενικά συζητήσεις. Η φυσιολογία του μαλλιαρισμού», ό. π.

²⁴⁶. Βλ. «Μαλλιαροί ... και Αριστοφάνης: “Εκκλησιάζουσαι”», *Αθήναι*, 11 Μαρτ. 1911, με θέμα «τα βουλευτικά χάλια, επικαιρότητα δια σήμερον», και «Ο Μαλλιαρισμός και ο Αριστοφάνης», *Αθήναι*, 12 Μαρτ. 1911, όπου οι μαλλιαροί εμφανίζονται «αηλεώς κουρελιαζόμενοι υπό του δαιμονίου σατυρικού».

²⁴⁷. Βλ. «Εξωφρενικοί Βρυκόλακες. Οι “Ορνιθες” και οι Μαλλιαροί», *Αθήναι*, 14 Μαρτ. 1911, όπου το κοινό καλούνταν να παρακολουθήσει «δύο θαυμάσιες σκηνάς εκ των περιφήμων “Ορνίθων” δια των οποίων σατυρίζονται και ... ξυλοκοπούνται δεόντων οι μαλλιαροί».

τον βενιζελισμό.²⁴⁸ Η παράσταση των *Βατράχων* έδωσε την ευκαιρία να επισημανθεί η πλημμυλής πολεμική προπαρασκευή της χώρας.²⁴⁹ Η αναγγελία των *Ιππέων* το 1913 χρησιμοποιήθηκε για να αντιληφθούν οι σύγχρονοι Αθηναίοι «την ελαφρότητα μεθ' ης εμπιστεύονται την διεύθυνσιν της χώρας εις ανθρώπους εντελώς ανικάνους».²⁵⁰ Η συντηρητική κοινωνική δύναμη και η τολμηρότητα του αρχαίου κωμωδιογράφου προβλήθηκαν με την παράσταση των *Θεσμοφοριαζουσών* ένα χρόνο αργότερα.²⁵¹ Η κήρυξη του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου το 1914 και η επικείμενη έξοδος της Ελλάδας σ' αυτόν όξυνε την αντιπολιτευτική αρθρογραφία της φιλοβασιλικής εφημερίδας του Γ. Πωπ. Η πολιτική και η κοινωνική ιδεολογία του Αριστοφάνη ταυτίστηκαν απόλυτα και δημαγωγικά με τις θέσεις των *Αθηνών*, ενώ η κατάσταση της Αθήνας στην εποχή του Πελοποννησιακού Πολέμου ταυτίστηκε με την κατάσταση της σύγχρονης Ελλάδας. Τα άρθρα για τον Αριστοφάνη δεν διέφεραν ουσιαστικά από τα άρθρα με στόχο την κυβερνητική πολιτική, ούτε οι αναγνώστες

248. Έπειτα από τη δημοσίευση του βιβλίου του Γ. Σκληρού *Το Κοινωνικόν μας ζήτημα* το 1907, για κάποιους δημοτικιστές το ζήτημα της γλώσσας μετατράπηκε από εθνικό σε κοινωνικό και πολιτικό ζήτημα και συνδέθηκε όχι με εθνικά αλλά με ταξικά συμφέροντα. Η τροπή αυτή τους καθιστούσε περισσότερο επικίνδυνους για τους καθαρευουσιάνους υπερασπιστές της εθνικής ενότητας. Το τι ακριβώς αντιπροσώπευε ο «μαλλιαρισμός», ανεξάρτητα από την κομματική τοποθέτηση των διωκτών του, το δηλώνει ο Ευστράτιος Κουλουμβάκης, βουλευτής των Φιλελευθέρων: «αγωνιζόμεθα υπέρ βωμών και εστιών εν καιρώ ειρήνης. Διότι το κατάρατον Παρθεναγωγείον του Βόλου το κλεισθέν, γινώσκει η ελληνική κοινωνία πως λειτουργεί ήδη εν μέσαις Αθήναις [...]. Διότι ο Μαλλιαρισμός —δηλαδή η αναρχία πολιτικώς, κοινωνικώς, γλωσσικώς, επιστημονικώς, θρησκευτικώς— ετοιμάζει τον εκλεκτόν υπουργόν της Παιδείας. Διότι μένει επί τοσούτον χρόνον εκρεμής —βαίνουσα, ίσως προς παραγραφήν— η δίκη, καθ' ην θ' αποδειχθή ότι υπάρχει στενωπάτη συνάφεια μεταξύ των αναρχικών – σοσιαλιστών Αθηνών, Βόλου, Θεσσαλονίκης, Σόφιας». Ευστράτιος Κουλουμβάκης, «Θεατρικές Σελίδες. Συγγραφείς και κριτική», *Αθήναι*, 27 Σεπτ. 1913.

249. Βλ. "Ο Θεατρικός", «Θεατρικά Σελίδες. Πολιτικοί στίχοι», *Αθήναι*, 13 Οκτ. 1911.

250. Βλ. «Οι Ιππείς», *Αθήναι*, 25 Σεπτ. 1913. Η παράσταση των *Ιππέων* δημιούργησε σύγχυση καθώς την επόμενη μέρα εμφανίστηκε στη στήλη των θεαμάτων με τον τίτλο *Καβαλλάρηδες*. Ο μεταφραστής παρέμεινε άγνωστος και αυτό που ενόχλησε δεν ήταν μόνο η αλλαγή του τίτλου αλλά και ότι κανείς δεν ανέλαβε να εντάξει την κωμωδία στη σύγχρονη πολιτική επικαιρότητα. Ούτε ήταν πρώτη φορά που άλλαζε ο τίτλος. Η ίδια εφημερίδα διαφήμιζε τους *Όρνιθες* τον Αύγουστο του 1911 ως εξής: «επίσης θα δοθούν Αριστοφάνους-Δημητρακοπούλου, τα «Πουλιά» και οι «Μαλλιαροί», δύο ωραιότατα σκηναί από τους περιφήμους *Όρνιθας* του Αριστοφάνους, από τας οποίας επήρε ο Ροστάν την ιδέα του «Σάντεκλερ». Της παραστάσεως θα προηγηθεί έμμετρος εισαγωγή υπό του κ. Πολύβιου Δημητρακοπούλου». Βλ. «Τα Θέατρα», *Αθήναι*, 10 Αυγ. 1911, και Δ. Καλογερίκος, «Επιστολικά Δελτάρια. (Οι ... Καβαλλάρηδες)», *Αθήναι*, 27 Σεπτ. 1913.

251. Βλ. Π. Τ. Δημητρακόπουλος, «Γράμματα προς την "Εστίαν". Ο Αριστοφάνης», *Εστία*, 18 Οκτ. 1914 και Παύλος Νιρβάνας, «Ο Αριστοφάνης», *Εστία*, 23 Οκτ. 1914.

της εφημερίδας θα δυσκολεύτηκαν να αναγνωρίσουν στο παρακάτω απόσπασμα τη σύγχρονη κατάσταση και στο πρόσωπο του αρχαίου πολιτικού κατήγορου την πολιτική παρέμβαση του βασιλιά:

Μέσα εις τας αμφιβολίας τας οποίας εγεννούσε η ανωμαλία του Πελοποννησιακού πολέμου, μέσα εις τας ταλαντεύσεις της Αθηναϊκής ψυχής η οποία εσύρετο προς τα «καινά δαιμόνια», εις τον εκνευρισμόν της παρατάσεως της εξωτερικής κρίσεως, εις την δίνην που επροκαλούσεν η ορμή των νέων δημαγωγών, μέσα εις την διαφθοράν των δικαστών και εις τον υπνωτισμόν του λαού δια της ρητορικής, αυτός ο Αριστοφάνης ορθώνεται υπερασπιστής των παλαιών καλών εθίμων, αμύντωρ των παλαιών θεών, μαστιγωτής των νέων δημαγωγών, ανηλεής κατήγορος των εξωνημένων δικαστών, εισαγγελεύς εκείνων που κατεχρώντο τα δημόσια εις χρήμα ή εις επιρροήν.²⁵²

Η μετάφραση της *Ειρήνης* δύο χρόνια αργότερα, μπορεί να θεωρηθεί ως τελευταία προσφορά του Δημητρακόπουλου προς την εφημερίδα που συνέβαλε στην εμπορική επιτυχία της σκηνικής ερμηνείας των μεταφράσεών του.²⁵³ Η φιλοβασιλική εφημερίδα του Γ. Πωπ θα χρησιμοποιήσει στην πιο κρίσιμη φάση του Εθνικού Διχασμού το *Πόλεμος και Ειρήνη*, σύμφωνα με την δημαγωγική εξαγγελία της αριστοφανικής κωμωδίας, για να πλαισιώσει την επιχειρηματολογία της υπέρ της βασιλικής «ουδετερότητος».

Η αυστηρή λογοκρισία της βενιζελικής κυβέρνησης μετά την εκθρόνιση του Κωνσταντίνου το 1917 έθεσε οριστικά τέρμα στον πολιτικό τυχοδιωκτισμό των *Αθηνών* και ο Αριστοφάνης ξέφυγε από την ιδεολογική και την πολιτική χειραγώγηση του Τύπου. Παράλληλα, οι αλλαγές στο θεατρικό κατεστημένο κατά τη διάρκεια του Ευρωπαϊκού Πολέμου διεύρυναν τους επαγγελματικούς ορίζοντες του Π. Δημητρακόπουλου και κατέστησαν εντελώς περιττή τη διαδικασία που είχε οδηγήσει στην καθιέρωση των «ακατάλληλων» αριστοφανικών παραστάσεων.

²⁵². Βλ. Γ. Β. Τσοκόπουλος, «Αριστοφάνης», *Αθήναι*, 10 Οκτ. 1914. Βλ. ακόμη στο ίδιο φύλλο το άρθρο «Και το αίμα και το χρήμα» με θέμα την βενιζελική πολιτική και στις 11 Οκτωβρίου το άρθρο «Το πρόβλημα της κατάστασης», με θέμα την εξαπάτηση των ελπίδων του λαού από τη ρητορεία του κυβερνητικού καθεστώτος.

²⁵³. Το *Ειρήνη και Πόλεμος* παίχτηκε πρώτη φορά στις 28 Φεβρουαρίου. Βλ. «Ειρήνη και Πόλεμος», *Αθήναι*, 27 Φεβρ. 1916.

6. Οι «ακατάλληλες» ευρωπαϊκές κωμωδίες και η χαλάρωση των ηθών ως αίτημα των νεοαστικών στρωμάτων στην πορεία προς τον εξευρωπαϊσμό κι εκσυγχρονισμό

Η νεοελληνική κοινωνία βίωσε στην πρώτη πενταετία του αιώνα με επώδυνο τρόπο μια αναπότρεπτη ιστορική μετάβαση όσον αφορά τα κοινωνικά ήθη, μετάβαση από το επαρχιώτικο παρελθόν σε ένα αστικό μέλλον. Κι ενώ βρισκόταν σε φάση ολοκληρωτικής απόρριψης των παραδοσιακών αξιών και στρεφόταν αποκλειστικά στη Δύση για να αναζητήσει νέα πρότυπα, η διαδικασία αυτή γινόταν με αμέθοδο, αντιφατικό τρόπο και χωρίς να υποστηρίζεται από αλλαγές οι οποίες θα μείωναν το αίσθημα ανασφάλειας που αναπόφευκτα δημιουργούσε μια τέτοια διαδικασία. Λίγα χρόνια αργότερα η επανάσταση στο Γουδή και η άνοδος στην εξουσία του κόμματος των Φιλελευθέρων θα δώσει μια πιο ορθολογική βάση στον εξαστισμό της νεοελληνικής κοινωνίας. Στις αρχές ωστόσο του αιώνα η κατάσταση ήταν διαφορετική.

Η προσχώρηση στις αξίες του αστικού πολιτισμού εμφανίστηκε στην αυγή του εικοστού αιώνα με τον νεοτερισμό των «ανήθικων» ευρωπαϊκών θεαμάτων και δημιούργησε κλίμα ηθικού πανικού στην πόλη των Αθηνών.

«Νυν δε ήρχισεν η μόρφωσις ηθών παραδόξων, δια της επισήμου εγκαθιδρύσεως της πορνολογίας εις το Φαληρικόν θέατρον».²⁵⁴ Κάπως έτσι υποδέχτηκε ο Τύπος το καλοκαίρι του 1901 το νεοτερισμό «των ακατάλληλων δια δεσποινίδας» παραστάσεων που έδωσε θίασος γαλλικής οπερέτας στο πιο εξευρωπαϊσμένο, μέχρι τότε, θέατρο της πρωτεύουσας, το θέατρο του Νέου Φαλήρου. Δύο μήνες μετά, οι παραστάσεις της Ρεζάν στο ολοκαίνουριο Βασιλικό Θέατρο επιβεβαίωσαν την τάση για αλματώδη πρόοδο και «εκπαρισινισμό», όπως ειπώθηκε, των κοινωνικών ηθών.²⁵⁵ Από το καλοκαίρι του 1902 την επιθυμία του κοινού για «ακατάλληλα» έργα ανέλαβαν να ικανοποιήσουν ελληνικοί θίασοι και το κοινό

²⁵⁴. Ο νεοτερισμός πήρε τις διαστάσεις σκανδάλου καθώς, όπως σημειώνει η εφημερίδα, έλαβε χώρα «υπό την ευμένειαν πρωθυπουργικών και υπουργικών μειδιαμάτων». Βλ. «Έγγαμοι και παρθένοι», *Ακρόπολις*, 8 Αυγ. 1901.

²⁵⁵. Αυτή τη φορά η αντίδραση ήταν ακόμη μεγαλύτερη. Τόσο γιατί επρόκειτο για το Βασιλικό, όσο και γιατί ανάμεσα στα θύματα της γαλλικής «πορνολογίας», εκτός από την τάξη των «φραγκολεβαντίνων, των ομιλούντων δύο ελληνικά μέσα εις εκατόν γαλλικά», η οποία είχε μεταβάλλει το θέατρο του Νέου Φαλήρου «εις είδος πορνοβοσκείου», συγκαταλεγόταν και η «πολυκέφαλος μεσαία τάξις, η τόσον πολύτιμος και τόσον παραγωγός, η δίδουσα το ένα χέρι εις την επίλεκτον την ανωτάτην, το άλλο χέρι εις τον πολύν λαόν». Βλ. «Οι τρεις και ο Κούκος», *Ακρόπολις*, 9 Δεκ. 1901.

ανταποκρίθηκε.²⁵⁶ Στους θιάσους αυτούς περιλαμβάνεται, αν και με δειλά βήματα στην αρχή, η Νέα Σκηνή, το θέατρο που από τον πρώτο χρόνο της λειτουργίας του είχε ενσαρκώσει το όραμα του εξευρωπαϊσμού της θεατρικής τέχνης.²⁵⁷ Η Αθήνα είχε μεταβληθεί μέσα σε λίγα χρόνια σε «Σαχάραν της γαλλικής πορνογραφίας ήτις από τινος κατέκλυσεν όλα εν γένει τα θέατρα της πρωτεύουσας».²⁵⁸

Οι εφημερίδες έκαναν πια λόγο για «μανία» και «αλλόκοτον ψύχωσιν» η οποία είχε καταλάβει τους ελληνικούς θιάσους, ενώ η οικονομική πολιτική τους θεωρήθηκε ως η μόνη υπεύθυνη για τον κίνδυνο που διέτρεχε η ελληνική κοινωνία από τη διάβρωση των

256. Στις αρχές του αιώνα ο ταξικός διαχωρισμός κοινού και θιάσων ήταν σαφής, τουλάχιστον στις χοντρές γραμμές που οι πηγές μάς επιτρέπουν να διακρίνουμε. Η τάξη των «φραγκολεβαντίνων» ή η μεγαλοαστική τάξη, τα μεσαία στρώματα και ο λαός. Η τρίτη τάξη απουσιάζει από τα θεάματα που μας αφορούν. Αυτή εξακολουθεί να τέρπεται στις παραστάσεις των ελλήνων ηθοποιών της παλιάς γενιάς σε συνοικιακά θέατρα και σε μεγαλύτερο ίσως ποσοστό στις παραστάσεις Ανδρεικέλων και Καραγκιόζη. Αυτά τα θεάματα είχαν μεταβληθεί στις αρχές του αιώνα, σύμφωνα με την ορολογία του Τύπου, «εις προπαιδευτικά σχολεία του λαού». Η «παρακμή» του θεάτρου Αθήναιον το καλοκαίρι του 1902 έφερε στη σκηνή του πρώτα τον Μόλλα και μετά τον Κονιτσιώτη και έκανε την *Εστία* να γράψει ότι «το Αθήναιον μετέπεσε πλέον εις ... Δημοτικόν Σχολείον Θεάτρου!». Η ίδια εφημερίδα επισήμανε όμως ότι ακόμη και ο Καραγκιόζης «δεν είνε πλέον ο πάλοι ποτέ εκείνος. [...] Εσεμνοποιήθη και αυτός! Εσοβαροποιήθη, εκλεπτύνθη, εμορφώθη, και η γλώσσα του η τρέπουσα άλλοτε εις φυγήν το γυναικείον φύλον, το προσελκύει τώρα». Επιπλέον, προσχώρησε «εις τους κανόνες της δραματικής τέχνης! Αι κωμωδίαι του και τα δράματά του —διότι παριστάνει και δράματα!— έχουν και ηθικήν κάθαρσιν!». Βλ. «Αφανής», «Εις το Αθήναιον», *Εστία*, 8 Αυγ. 1902. Το παραπάνω δημοσίευμα αποτελεί κατά κάποιο τρόπο διόρθωση προηγούμενου άρθρου το οποίο ζητούσε να στραφεί «προς τα θεατράκια της γειτονιάς» η προσοχή των σταυροφόρων, αντί να στρέφεται κατά της ανηθικότητας μερικών γαλλικών κωμωδιών και οπερετών· εκεί «δεν χωρεί η μέθοδος του ... παρισιανισμού», εκεί «οργιάζουν αι ασχήμιαι του Καραγκιόζη και των ανδρεικέλων αι αηδείς παραστάσεις» και μέσα από αυτές συντελείται η διδασκαλία της «λαϊκής τάξεως». "Αλκαίος", «Επί του θέματος», *Εστία*, 9 Ιουλ. 1902. Οι παραπάνω διακρίσεις ήταν ιδιαίτερα επίκαιρες αυτήν την περίοδο όπου η αντιστοίχιση ανάμεσα την ταξική διάρθρωση της ελληνικής κοινωνίας και στην εκπαίδευση εκφράζεται για πρώτη φορά με σαφήνεια στα εκπαιδευτικά νομοσχέδια του 1899 και του 1901, η υλοποίησή τους ωστόσο θα γίνει μόνο μετά την άνοδο στην πολιτική εξουσία των Φιλελλεθέρων. Βλ. Στρατής Μπουρνάζος, «Η εκπαίδευση στο ελληνικό κράτος», *Ιστορία της Ελλάδος του 20ου αιώνα*, ό. π., τόμος Β', σ. 199-202, 246-247.

257. «Φαίνεται δε δυστυχώς, ότι το κακόν αυτό μίασμα απειλεί να λάβη διαστάσεις, διότι πολλάς ηκούσαμεν διαμαρτυρίας, μετ' αγανακτήσεως διατυπούμενας κατά τινών έργων, εισχωρησάντων, ως μη ώφειλεν, εις το δραματολόγιον της Νέας Σκηνής.» Την αφορμή έδωσε η παράσταση της κωμωδίας *Η καινούρια δούλα*, η οποία παίχτηκε μαζί με την *Κόρη του Ιεφθάε*. Αυτήν ήταν η πρώτη φορά που ο τύπος επισήμανε την τάση αυτή στις επιλογές του Κ. Χρηστομάνου. Βλ. «Η Ηθική των Θεάτρων», *Άστρ*, 9 Αυγ. 1902.

258. Βλ. "Λεβιάθαν", «Η Εφειτηνή Φαρσοεσοδεία», *Εστία*, 14 Ιουλ. 1904.

πατροπαράδοτων ηθών.²⁵⁹ Οι φορείς της κοινωνικής κριτικής παρέκαμψαν τον δυναμικό τρόπο με τον οποίο «η πολυκέφαλος μεσαία τάξις», κυρίως, επέβαλε την ικανοποίηση των άμεσων αναγκών της. Από την πρώτη «ακατάλληλη» παράσταση φάνηκε ότι μία κατηγορία διέτρεχε κατά βάση τεράστιο κίνδυνο: οι γυναίκες. Η επικείμενη ηθική διαφθορά τους «απειλούσε να παρασύρη εις την καταστροφήν και τον εκφυλισμόν ολόκληρον την φυλήν».²⁶⁰ Έτσι, η παρεμπόδιση του «ανηθικού νεωτερισμού» δεν άργησε να πάρει τη μορφή εθνικής σταυροφορίας.²⁶¹

Το γεγονός ότι η απειλή από τα κακά του πολιτισμού και της προόδου εντοπίστηκε κυρίως στον κίνδυνο που διέτρεχαν οι γυναίκες, μας οδηγεί πίσω, στις πρώτες δεκαετίες του ελεύθερου ελληνικού κράτους. Όταν ο εξευρωπαϊσμός των γυναικών εμφανίστηκε ως η φθοροποιός πλευρά του πολιτισμού, ενώ παράλληλα η διατήρηση της παραδοσιακής αρετής και σεμνότητας των γυναικών λειτούργησαν ως άλλοθι αντίστασης στην εισβολή των ξένων

259. Βλ. «Η ηθική των θεάτρων», *Άστρ*, 9 Αυγ. 1902. «Εισήλθομεν αληθώς εις την κατωφέρειαν και δεν γνωρίζει πλέον τις πού θα σταματήσει αυτή η έκλυσις, η φέρουσα βαθμηδόν μιαν κοινωνίαν εις την ηθικὴν κατάπτωσιν και τον εκφουλισμόν». Βλ. Θεόδ. Βελλιανίτης, «Τα Φαληρικά. Επιστολή προς τον Συντάκτην ...», *Ακρόπολις*, 10 Αυγ. 1901.

260. Βλ. Θεόδ. Βελλιανίτης, ό. π.

261. Ο κίνδυνος από τον ανήθικο νεωτερισμό εμφανίστηκε εξ αρχής το ίδιο απειλητικός με τους άλλους κινδύνους που είχαν απειλήσει πρόσφατα το έθνος. Το επισημαίνει με ευτράπελο τόνο ο Παύλος Νιρβάνας το 1902: «Κάθε πρωί το νοήμον κοινόν και η γενναία φρουρά καλούνται εις μιαν νέαν άμυναν και δεν εμπορεί να καταλάβη κανείς, πώς όλα αυτά τα ωραία πράγματα, πάτρια και θέσμια, επλάσθησαν τόσον εύθραυστα, ασθενικά και ετοιμόρροπα, ώστε να κινδυνεύουν εις το πρώτον ενάντιον φύσημα, εκτός αν παραδεχθή κανείς — και μου φαίνεται το πιθανώτερον— ότι κατελήφθημεν τον τελευταίον καιρόν από μιαν εθνικήν υποχονδρίαν [...]. Σήμερον φαίνεται, ότι κινδυνεύει η Ηθική. [...] Σήμερον πρόκειται να σώσωμεν την Ηθικήν». Βλ. Παύλος Νιρβάνας, «Καθαριότης και ηθική», *Άστρ*, 9 Ιουλ. 1902. Ο Γ. Β. Λεονταρίτης αποδίδει τα κρούσματα αυτής της «εθνικής υποχονδρίας» στον ποιοτικό μετασχηματισμό που υπέστη ο ελληνικός εθνικισμός μετά το 1897, «ο οποίος προκλήθηκε όχι μόνο από το πρόβλημα της εθνικής ταυτότητας και των αναγκών της αλυτρωτικής πολιτικής, αλλά προπαντός από την αποτυχία του ελληνικού κράτους και γενικά της ελληνικής κοινωνίας να αντισταθεί αποτελεσματικά και να ανταποκριθεί δημιουργικά στις εκσυγχρονιστικές πιέσεις των καιρών. Έτσι βρισκόμαστε μπρος στο φαινόμενο που, ενώ από τη μια μεριά οι φορείς της ιδεολογικής αναπροσαρμογής και κοινωνικής κριτικής εγαλουρήθηκαν από τα σύγχρονα δυτικοευρωπαϊκά νεορομαντικά και αντιορθολογικά ρεύματα, από την άλλη έστρεψαν τις σωτηριακές τους αναζητήσεις προς τις πολιτιστικές μορφές του παρελθόντος». Βλ. Γ. Β. Λεονταρίτης, «Εθνικισμός και Διεθνισμός: Πολιτική Ιδεολογία», *Ελληνισμός και Ελληνικότητα. Ιδεολογικοί και Βιοματικοί Άξονες της Νεοελληνικής Κοινωνίας*, Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας» 1998, σ 28-29.

ηθών, ακόμη και για εκείνους ακριβώς που συνέβαλαν με τον πιο ενεργό τρόπο στη διάδοση και την αναπαραγωγή τους.²⁶²

Στις τελευταίες δεκαετίες του 19ου αιώνα, δηλαδή την εποχή που ταυτίζεται με την αρχή του πιο έντονου εξαστισμού και εξευρωπαϊσμού της ελληνικής κοινωνίας, η ικανοποίηση των νέων κοινωνικών αναγκών μέσα στα παραδοσιακά σχήματα αποκλειόταν. Η υφιστάμενη αντίθεση ανάμεσα στην παράδοση και τον εκσυγχρονισμό ώθησε τους διανοούμενους να αναζητήσουν νέα σχήματα στις ίδιες πηγές του παρελθόντος. Η συγκρότηση του οικιακού ιδεώδους ήταν το νέο σχήμα που επεξεργάστηκαν τόσο ο κανονιστικός λόγος όσο και η φιλολογική παραγωγή της γενιάς του '80 ως ηθικό άλλοθι απέναντι στον αμοραλισμό της προόδου και της ανάπτυξης που επέφερε ο αστικός εκσυγχρονισμός.²⁶³

Το σπίτι μεταμορφώθηκε στο μοναδικό μέρος όπου ο άνδρας «μπορούσε να ξαναβρεί τις μυθικές χαρές ενός εξιδανικευμένου πατριαρχικού παρελθόντος» και οι γυναίκες επωμίστηκαν την ευθύνη να μεταμορφώσουν τον οίκο τους σε «λυτρωτικό αντιστάθμισμα» του δημόσιου χώρου.²⁶⁴ Η εξιδανίκευση της μητρότητας, συνέπεια του αυξανόμενου ενδιαφέροντος για το παιδί, αποτέλεσε το αποφασιστικό βήμα για την οργανική ένταξη των γυναικών στο νέο ιδεώδες και σήμανε την προαγωγή τους σε ηθικούς στυλοβάτες όχι μόνο του σπιτιού και της οικογένειας αλλά και του έθνους.²⁶⁵ Όμως η νέα εξιδανίκευση των γυναικών ήταν δυνατή μόνο υπό όρους. Η περιβόητη ηθική δύναμη των γυναικών δεν άντεχε στην επαφή της με τη διαφθορά, δεν άντεχε δηλαδή στην επαφή με τον «κόσμο» της πόλης. Η

262. Είναι αντιπροσωπευτικός ο τρόπος με τον οποίο εκφράστηκε στις κωμωδίες του Α. Σούτσου, του Μ. Χουρμούζη ή του Δ. Βυζάντιου. Βλ. και Ελένη Βαρίκα «Ένας καθησυχαστικός δεσμός με το παρελθόν: η γυναικεία αρετή», *Η εξέγερση των κυριών. Η γένεση μιας φεμινιστικής συνείδησης στην Ελλάδα 1833-1907*, σ. 44-49.

263. Το νέο γυναικείο ιδεώδες δεν εμφανίζεται μόνο στον κανονιστικό λόγο αυτής της περιόδου, διαγράφεται επίσης στη λογοτεχνική παραγωγή της γενιάς του '80: στην ποίηση του Κωστή Παλαμά, στα μυθιστορήματα του Ανδρέα Καρκαβίτσα, του Γιάννη Ψυχάρη, του Γρηγ. Ξενόπουλου. «Η ένταση ανάμεσα στη γοητεία που ασκεί ο αστικός εκσυγχρονισμός και τη δυσφορία που προκαλεί ο αμοραλισμός του καθώς και οι συγκρούσεις που γεννάει μια τέτοια ένταση, καταδιώκουν τη σκέψη των διανοουμένων αυτής της γενιάς και τροφοδοτούν τη λογοτεχνική τους παραγωγή». Βλ. Ε. Βαρίκα, *ό. π.*, σ. 159 και 127-129, 144-166.

264. Βλ. Ε. Βαρίκα, *ό. π.*, σ. 104-107, 148-149. Αντιπροσωπευτικά παραδείγματα αυτού του ρόλου μπορούν να θεωρηθούν η Σοφία Τρικoupη, η Μαρία Σουρή, η «κυρία Παλαμά», *ό. π.*, σ. 119.

265. Βλ. Ε. Βαρίκα, «Οι γυναίκες των μεσαίων στρωμάτων της πόλης την καμπή του αιώνα (1875-1908)», *ό. π.*, σ. 113-115.

γυναικεία αγνότητα θεωρήθηκε προϊόν της ανδρικής προστασίας, προϊόν της άγνοιας της διαφθοράς. Και ποτέ άλλοτε η γυναικεία αγνότητα και άγνοια, και ό,τι η διατήρησή τους υπόσχονταν, δεν απειλήθηκαν περισσότερο από όσο απειλήθηκαν στις αρχές του αιώνα, όταν η γυναίκα ήρθε σε επαφή με τις αξίες του αστικού πολιτισμού μέσα από τη θεατρική «πορνογραφία».

Η φθοροποιός πλευρά του πολιτισμού έκανε και πάλι την εμφάνισή της και απειλούσε να γκρεμίσει το νέο ιδεώδες πάνω στο οποίο είχε στηριχτεί η επιβίωση του έθνους. Θεωρήθηκε ότι ο «υπέρ της ηθικής του θεάτρου αγών είνε αγών και της εθνικής ημών ακμής και ευεξίας», ενώ ο εκφραλισμός των γυναικείων ηθών κινδύνευε να ματαιώσει, σε τελευταία ανάλυση, την «εθνικήν αποκατάστασιν».²⁶⁶

Τα έργα του γαλλικού Βουλευβάρτου, μέρος του οποίου αποτελούσαν οι σκαμπρόζικες ή «ακατάλληλες» κωμωδίες, ήταν έργα σύγχρονα που έχουν ως θέμα τους το γάμο, τον εξωσυζυγικό έρωτα, τις σχέσεις γενικά των δύο φύλων, και απηχούσαν τα πιο προωθημένα αστικά ευρωπαϊκά ήθη της εποχής. Έργα τολμηρά αλλά και καθησυχαστικά συγχρόνως για την αστική ηθική, θεωρήθηκαν ακατάλληλα για το κοινό των μεσαίων τάξεων του βαλκανικού κράτους, το οποίο στις πλατείες των εξευρωπαϊσμένων θεάτρων της πρωτεύουσας κατασκεύαζε, κυρίως με βάση αυτά τα έργα, το όραμα του αστικού του μέλλοντος.²⁶⁷ Τα αστικά ήθη που διέδιδε το ηθικοπλαστικό κατά βάση Βουλευβάρτο δεν συμβιβάζονταν με την εξιδανίκευση της γυναικείας αγνότητας των Ελληνίδων και υπονόμευαν την κοινωνική ισορροπία. Το μοντέλο των έμφυλων σχέσεων που εμπεριείχαν διόγκωνε την κοινωνική απειλή την οποία είχε δημιουργήσει η κίνηση για τη γυναικεία

266. Βλ. "Εις εκ της δούλης Ελλάδος", «Η ηθική των θεάτρων», *Άστρ*, 19 Αυγ. 1902, και Αλ. Φιλαδελφεύς, «Στιγμιότυπον», *Ακρόπολις*, 7 Δεκ. 1901.

267. Η εμφάνιση στη νεοελληνική σκηνή έργων που έθεταν το ζήτημα του γάμου δεν είχε αντιμετωπιστεί νωρίτερα ως απειλή γιατί δεν είχαν βρει ερείσματα σε ευρύ κοινό. Ο Ν. Επισκοπόπουλος, σχολιάζοντας τη «φιλολογία των συζυγικών δραμάτων» η οποία εμφανίστηκε το καλοκαίρι του 1900 στα αθηναϊκά θέατρα, το *Δικαίωμα ο έρωσ* του Νορντάου, οι *Τανάλλιες* του Ερβιέ και το *Σπίτι της κούκλας* του Ίγκεν, καταλήγει στο συμπέρασμα ότι «είνε όλα ξένα δι' ημάς, μας φέρουν ζητήματα σπάνια δι' έναν τόπον διατηρούντα ακόμη ως η Ελλάς κάτι τι πατριαρχικόν ένα τόπον μη αφυπνισθέντα τόσον πολύ εις τον πολιτισμόν, ώστε νανησυχή τόσον περί της δουλείας του γάμου. Όπως και τα σοσιαλιστικά δράματα, [...], τοιουτοτρόπως και τα κοινωνικά δράματα, τα στρεφόμενα εις τον γάμον, μας έρχονται ως απήχησις ανησυχιών και ψυχικών καταστάσεων σπανίων εις ημάς». Ν. Επ., «Η φιλολογία του γάμου», *Άστρ*, 18 Ιουν. 1900.

χειραφέτηση και επανέφερε συνεχώς τη συζήτηση στους κινδύνους που διέτρεχαν η οικογένεια, η κοινωνία και το έθνος.²⁶⁸

Η «μανία» να διαλέγουν οι θίασοι τα θεατρικά έργα «από τα δυσώδη τέλματα της διαφθοράς ωρισμένων Παρισινών θεάτρων» είχε αναφανεί προτού τα συμπεριλάβει στο δραματολόγιο της Νέας Σκηνης ο Κ. Χρηστομάνος, ο άνθρωπος που θεωρήθηκε εισηγητής τους στο νεοελληνικό θέατρο.²⁶⁹

Όμως, οι ανάλαφρες παριζιάνικες κωμωδίες σαλονιού και οι τολμηρές φάρσες κρεβατοκάμαρας στην κομψή σκηνή του Κ. Χρηστομάνου έγιναν κυριολεκτικά το φιγουρίνι της γαλλικής μόδας και των παρισινών τρόπων και γούστων. Εκεί «ο κόσμος έκστατος και ... πεινασμένος ή μάλλον λιμασμένος απεθαύμαζε την άψογον κομψότητα των κυριών και κυρίων».²⁷⁰ εκεί έπαιρνε μαθήματα για να απαλλαγεί από την επαρχιώτικη συμπεριφορά του.²⁷¹

²⁶⁸. Βλ. τη διεστραμμένη εικόνα της γυναικείας χειραφέτησης που πρόβαλλε ο Σουρής στη δική του *Χειραφέτηση*, και που εν τέλει δεν διέφερε από την απειλητική εικόνα της γυναίκας την οποία στην πλειοψηφία τους οι λόγιοι φαντάζονταν ότι θα προκαλούσε η επαφή των Ελληνίδων με τα ευρωπαϊκά κοινωνικά πρότυπα συμπεριφοράς. Ακόμη και ο Επισκοπόπουλος, από τους πιο ανεκτικούς στον «εκπαρισινισμό» των ελληνικών ηθών, αποδέχεται τελικά «με συμπάθειαν κάθε σταυροφορίαν, η οποία θα είχε σκοπόν να μας διατηρήση την απλότητα των ηθών μας και να μας σώση από το μίasma της διαφθοράς». Στο συμπέρασμα αυτό κατέληξε όταν είδε «δεκάδας μικρών Ατθίδων» να παρακολουθούν στη σκηνή του θεάτρου την «ευφύα, λεπτήν, πεταχτήν, αλλά αναιδή οπωσδήποτε ιστορίαν της γυναικός» η οποία «εις το τέλος παίζει με τον γάμον, όπως και ο σύζυγός της, η οποία με λέξεις αισχρότητας σχεδόν παραδέχεται ένα εραστήν, και υποδεικνύει εις τον σύζυγόν της ότι δεν διαφέρουν πλέον, ότι δεν αποτελούν πλέον ζεύγος εκ τριών, αλλά ζεύγος εκ τεσσάρων». Ν. Επ., «Ζήτημα ηθικής», *Αστυ*, 12 Φεβρ. 1905.

²⁶⁹. Βλ. «Η ηθική των θεάτρων», *Αστυ*, 6 Αυγ. 1902.

²⁷⁰. Αλ. Φιλαδελφεύς, «Στιγμιότυπον», *Ακρόπολις*, 7 Δεκ. 1901. Παρόμοιες περιγραφές χαρακτηρίζουν τις περισσότερες κριτικές για τα γαλλικά έργα της Νέας Σκηνης. Βλ. ακόμη, Χ., «Από τα θέατρα. “Η Νύφη μου”», *Εστία*, 1 Αυγ. 1902. «Ο κ. Χρηστομάνος εις την σκηνοθεσίαν του έργου αυτού εύρε πάλιν ευκαιρίαν να παρουσιάση διάκοσμον πλούτου και γούστου πρώτης τάξεως. Το σαλόνι θαυμάσια βαλμένο και οι τουαλέτται, τας οποίας αδιακόπτως ήλλαζαν αι γυναίκες, κομψόταται».

²⁷¹. Βλ. Α. Ω., «Η τελευταία απ’ όλες», *Εστία*, 14 Ιουλ. 1904. Γυναίκες και άνδρες ανακοινώνουν τις εντυπώσεις τους μετά από την παράσταση γαλλικής κωμωδίας στη Νέα Σκηνή. Αφού χαρακτήρισαν την κωμωδία «πολύ ζετισίωτη» και αφού παραδέχτηκαν το «ξεσχισμένον» γούστο του κοινού, οι άνδρες κατέληξαν στο συμπέρασμα ότι «είνε από τα πιο καλά και πιο διδακτικά έργα» για το μάθημα που δίνει «εις την τόσον καλήν και τόσον έμορφην, αλλά τόσον επαρχιώτισσα γυναίκα του δικηγόρου, να μη παρουσιάζεται προ του συζύγου της όπως όπως λιγδωμένη, ξεμαλλιασμένη, απεριποίητη —ασθένεια ατυχώς εξόχως ελληνική εις την μεσαίαν ιδίως τάξιν— αλλά περιποιημένη, εύμορφα κτενισμένη, όχι πάντοτε με το ίδιον φόρεμα, με μια λέξιν

Οι σταυροφόροι της ηθικής και της εθνικής ευεξίας μπορούσαν, αν και με κάποια δυσφορία, να συμβιβαστούν με τη διάψευση του ιδανικού που τους είχε υποσχεθεί ο Κ. Χρηστομάνος στο αρχαίο θέατρο του Διονύσου, δεν ήταν όμως διατεθειμένοι να παραβλέψουν «την εξέλιξιν της αναμορφωτικής εργασίας» που τη διαδέχτηκε.²⁷² Ειδικά μετά το 1903 η Νέα Σκηνή έγινε το κόκκινο πανί της θεατρικής και κοινωνικής κριτικής. Δεν μπορούσαν να αποδεχτούν ότι το θέατρο που στη συνείδησή τους ταυτιζόταν ακριβώς με το όραμα του εξευρωπαϊσμού γινόταν αναπόφευκτα επίσης ο φορέας της διαφθοράς των αγνών ελληνικών ηθών, τη διατήρηση των οποίων είχαν θέσει ως προϋπόθεση για την «εθνική ακμήν και ευεξίαν».²⁷³ Γιατί δεν μπορούσαν να υπερβούν κάτι πολύ βαθύτερο, την εσωτερική αντίφαση που δέσποζε στη σχέση εκσυγχρονισμού και παράδοσης. Εγκλωβισμένοι σε μια εθνοκεντρική εθνικιστική ιδεολογία δεν μπορούσαν ούτε να αντισταθούν αποτελεσματικά ούτε να ανταποκριθούν δημιουργικά στις εκσυγχρονιστικές πιέσεις του καιρού.

α. Η πρωτοκαθεδρία των «γυναικείων» κωμωδιών του Αριστοφάνη

Η αδιαμφισβήτητη επιθυμία για σεξουαλικά χειραφετημένο θέαμα, η οποία εκδηλώθηκε ως ψυχολογική ανάγκη του κοινού αλλά επίσης ως συνέπεια και ως προϋπόθεση συνάμα του «εκπαρισινισμού» των θεατρικών και των κοινωνικών ηθών της νεοελληνικής κοινωνίας, έφερε ξανά στην επικαιρότητα τον «ακατάλληλο δια κυρίας» Αριστοφάνη. Και μάλιστα, τις πιο τολμηρές και πιο επίκαιρες, λόγω θέματος, αριστοφανικές κωμωδίες, τις *Εκκλησιάζουσες* και τη *Λυσιστράτη*. Και οι δύο παίχτηκαν σε μετάφραση του Πολύβιου Δημητρακόπουλου· η πρώτη στη Νέα Σκηνή του Κ. Χρηστομάνου τον Αύγουστο του 1904

τουαλεταρισμένη όπως λέγετε αι κυρίαί. Αυτό πρέπει να κάμνη κάθε σύζυγος δια να γίνεται όσον το δυνατόν περισσότερον ελκυστική και να μην υποχρεώνη τον άνδρα της να ζητή και ακουσίως κάποτε την ευτυχίαν έξω από το σπίτι του. Προ πάντος δε να είνε και πρόσχαρη· και όταν ακόμη έχη στεναχωρίας να προσπαθή να τας λησμονή όταν φθάνη στο σπίτι ο άνδρας της». Στο τέλος της συζήτησης, η οποία αφορά ακριβώς τα μεσαία στρώματα όπου ανήκουν και οι ομιλητές, οι άνδρες απαιτούν τη συμμόρφωση των γυναικών τους στο παραπάνω πρότυπο.

²⁷². «Αλλά εάν αρνούμεθα εις τον κ. Χρηστομάνον την δύναμιν να ιδρύση τον ιδανικόν ναόν της Τέχνης [...], δεν δυνάμεθα να αφήσωμεν αναπαρατήρητον την απλήν τάσιν, την οποίαν δεικνύει τώρα, μετά τας μεγάλας επαγγελίας. Ζητεί καθώς αναγνώσαμεν κάπου, να δημιουργήση μίαν σκηνήν ευπρόσωπον, να αναβιάση επί σκηνής έργα ευπρόσωπα, να καταρτίση και να διδάξη ηθοποιούς ευπροσώπους», να εργαστεί «υπέρ της καλαισθησίας του κοινού». Βλ. Μ., «Επιθεώρησις. “Ελευθέρα Σκηνή”», *Διώνυσος* Α/1 (20 Ιουλ.-2 Αυγ. 1901), σ. 71.

²⁷³. Βλ. «Εις εκ της δούλης Ελλάδος», «Η ηθική των θεάτρων», ό. π.

και η δεύτερη στο Δημοτικό Θέατρο τον Ιανουάριο του 1905 από θίασο ο οποίος συγκροτήθηκε «επί τούτω».²⁷⁴

Το κίνητρο για να παιχτούν με τον τρόπο που παίχτηκαν οι *Εκκλησιάζουσες* στο θέατρο του Κ. Χρηστομάνου ήταν, κατά την εκτίμηση εχθρών και φίλων, η έλξη που ασκούσε στο κοινό η βωμολοχία, και συνεπώς το κέρδος στο ταμείο του θεάτρου.²⁷⁵

Οι προθέσεις του Κ. Χρηστομάνου φάνηκαν εξαρχής με τη μετάφραση «εις την δημόδην» που έκανε κατά παραγγελία του ο Πολύβιος Δημητρακόπουλος.²⁷⁶ Διότι, όταν ένας από τους θερμότερους υπερασπιστές της διγλωσσίας χρησιμοποιούσε στην ευαίσθητη αυτή περίοδο τη γλώσσα «των οινοπωλείων» το έκανε με σκοπό να μιλήσει για θέματα που θεωρούνταν ταπεινά και ευτελή, όπως οι σωματικές λειτουργίες.²⁷⁷ Στη συγκεκριμένη περίπτωση η χρήση της γλώσσας «των οινοπωλείων» σχετιζόταν με την πορνογραφική ανάγνωση του αριστοφανικού έργου.²⁷⁸ Τον ίδιο σκοπό εξυπηρετούσαν η επιλογή του έργου, η κυριολεκτική μεταφορά στην καθομιλουμένη των λέξεων που παραπέμπουν στην αναπαραγωγική δραστηριότητα αλλά, κυρίως, η μετάφραση ολόκληρου του έργου «εις την

274. Βλ. «Θεατρικά Σελίδες. Η “Λυσιστράτη”», *Αθήναι*, 27 Ιαν. 1905. Η ταυτότητα των ηθοποιών έμεινε άγνωστη, αλλά κατά πάσα πιθανότητα, πρόκειται για τους ηθοποιούς που έπαιζαν τις *Νεφέλες* καθ’ όλη τη διάρκεια του Ιανουαρίου. Βλ. τη στήλη θεαμάτων της *Εστίας* και των *Αθηνών*.

275. Βλ. "Φ*", «Αι “Εκκλησιάζουσαι” εις την Νέαν Σκηνήν», *Παναθήναια* 94 (31 Αυγ. 1904), σ. 285 και «Αριστοφάνεια», *Εστία*, 18 Αυγ. 1904.

276. Ο Π. Δημητρακόπουλος δήλωσε με γράμμα του στην *Εστία* ότι η μετάφραση των *Εκκλησιαζουσών* «εγένετο κατά παραγγελίαν του κ. Χρηστομάνου την 12ην Ιουνίου ε. ε. και επερατώθη δε προ οκτώ ημερών». Πολ. Τ. Δημητρακόπουλος, «Γράμματα προς την “Εστίαν”», 8 Ιουλ. 1904.

277. Ο Π. Δημητρακόπουλος επαινούσε λίγους μήνες νωρίτερα, στην κριτική του για τους *Ισαυρους* του Κλ. Ραγκαβή, κυρίως τη γλωσσική επιλογή του συγγραφέα. Η παράσταση υπήρξε, όπως έγραφε, «θρίαμβος της καθαρευούσης γλώσσης» γιατί κάθε «απόπειρα εκδηλώσεως υψηλών τραγικών παθών δια της γλώσσης των οινοπωλείων, αποτελεί ιερόσυλον αστειότητα και προς ταύτην ακόμη την έννοιαν του υψηλού και ωραίου». Βλ. Πολ. Τ. Δημητρακόπουλος, «Οι “Ισαυροι”», *Εμπρός*, 6 Μαρτ. 1904.

278. Η σεξουαλική ελευθεριότητα που κηρύσσεται νόμος του κράτους από τις γυναίκες αποτέλεσε έναν από τους βασικούς λόγους για τους οποίους οι *Εκκλησιάζουσες* δεν θεωρήθηκαν «το καλύτερον έργον» του Αριστοφάνη». Από τη στιγμή μάλιστα που στην παράσταση, όπως επισημαίνει η κριτική, τα «τόσον προκαλούντα και σήμερον θόρυβον κοινωνικά ζητήματα» των *Εκκλησιαζουσών* δεν αξιοποιήθηκαν προς φρονηματισμό του κοινού. Βλ. "Θεατής"[Ε. Ρέπουλης], «Αι Εκκλησιάζουσαι», *Εστία*, 12 Αυγ. 1904 και «Αριστοφάνεια», *Εστία*, 18 Αυγ. 1904.

δημώδη —καθώς λέγεται γλώσσαν».²⁷⁹ Το πνεύμα στο οποίο κινήθηκε η μετάφραση επιπροσθέτως επιβεβαιωνόταν με τον τόνο με τον οποίο οι «μύστες» της Νέας Σκηνής την απήγγειλαν από σκηνής.²⁸⁰ Τέλος, η παραμικρή αμφιβολία διαλυόταν οριστικά με την προσπάθεια που κατέβαλαν για να «εξεικονισθ[ουν] παραστατικώτερον» ο δυσκοίλιος Βλέπυρος, και ο διάλογος των «αμφισβητούσων τον μεθυσμένον νεανίαν γυναικών εις την τελευταίαν πράξιν», καθώς και με την προσπάθεια που κατέβαλαν για να ταυτιστεί η νέα του πρωτότυπου με

γύναιο εκ των υπαγομένων εις την αρμοδιότητα του νοσοκομείου των μεταδοτικών νοσημάτων! [...], ώστε να νομίζει ο θεατής ότι το παράθυρον από του οποίου ομιλεί ήτο το παράθυρον οίκου ανοχής, εκ των υπάρχόντων εν Αθήναις και εν Πειραιεί έξω της πόλεως. Ούτε αυτά τα γύναια δεν λαμβάνουν τοιαύτην στάσιν προς τους διερχομένους Αγγλους και Ρώσους μεθυσμένους ναύτας!²⁸¹

279. Στην καθομιλουμένη είχε μεταφράσει και ο Σουρή τις βωμολοχίες των *Νεφελών*. Αλλά στη μετάφρασή του λέξεις όπως «αρχίδια», «ξεκωλιασμένοι», «κωλοξεσχισμένους» και άλλες παρόμοιες εξισορροπούνταν από τις πάμπολλες παραχωρήσεις σε τύπους της λόγιας ακόμη και της αρχαίας γλώσσας, και νομιμοποιούνταν από τις ιδεολογικές σκοπιμότητες τόσο της μετάφρασης όσο και της παράστασης. Ενδεικτική είναι η κρίση των *Αθηνών*: «Εις τας *Νεφέλας* ουδεμία απολύτως καμμία λέξις δεν μεταφράζεται εξ εκείνων αίτινες θα ήσαν νοηταί και εις τα ότα των συγχρόνων Αθηναίων ουδαμού ευρίσκονται λέξεις αι κατά δεκάδας εγκατασπαρμένοι εις την μετάφρασιν των *Εκκλησιαζουσών*, αι μετά μεγαλειτέρας δαηλιείας υπάρχουσαι εις τας *Νεφέλας*, αλλά αποδιδόμεναι όπως εγράφησαν και υφ' οίον εγράφησαν πνεύμα, όπερ δεν ήτο η δια της βωμολοχίας και της αισχρολογίας πρόκλησις του ενδιαφέροντος ή και δι' αυτής επίλυσις των φιλοσοφικών θεωριών του Αριστοφάνους. Ενθυμηθήτε ολίγον του «Δικαίου ή Αδίκου Λόγου» την υψητέτιδα και πατριωτικήν αντιστροφήν, ένθα η φράσις η λέγουσα τα «σύκα-σύκα» και την «σκάφην-σκάφην» παρέρχεται εις τους στίχους του Σουρή συγκινούσα τα ότα, ως η φράσις των εν αγανακτήσει και εις τον καθ' ημέραν βίον ομοίως προσαγορευόντων πολιτών». Βλ. "Θεατής", «Αι Εκκλησιάζουσαι», *Αθήναι*, 13 Αυγ. 1904.

280. «Από της πρώτης δε στιγμής καθ' ην εν τη Νέα Σκηνή ήνοιξε το στόμα του ίνα απαγγείλη το μουσικώτατον προς τον λύχνον προσφώνημα ο κ. Λεπενιώτης ως Πραξαγόρα —ο κάλλιστα άλλως τε μελετήσας το μέρος του— εφάνη ότι κακώς έχουν αντιληφθή τον Αριστοφάνη οι αναβιβάσαντες χθες τας "Εκκλησιαζούσας". Εφάνη εκ του τόνου μεθ' ου απηγγέλλοντο οι στίχοι περί του τα πάντα ορώντος και γινώκοντος εν τω οίκω λύχνου. Η τοιαύτη κακή αντίληψις καταφαίνεται χειροτέρα εις την εξέλιξιν του έργου μέχρι τέλους». Βλ. "Θεατής", «Αι Εκκλησιάζουσαι», *Εστία*, 12 Αυγ. 1904.

281. Βλ. *Εστία*, στο ίδιο. Ο κριτικός της εφημερίδας *Αθήναι* εξιδανικεύοντας για τις ανάγκες της κριτικής του μια από τις πιο αισχρές και ανατρεπτικές σκηνές της αριστοφανικής κωμωδίας, γράφει: «αι υπέροχαι του Αριστοφάνους και αληθώς εξιδανικευμένοι του πόθου της σαρκός, και του ύμνου του έρωτος σκέψεις του σατυρικού μετεβλήθησαν εις βακχισμούς συγχρόνους». Βλ. *Αθήναι*, ό. π.

Ο σκηνοθέτης φρόντισε ώστε η σκηνική απόδοση του αρχαίου έργου να γίνει με τρόπο και με μέσα που να το καθιστούν από μια μόνο οπτική οικείο στο σύγχρονο θεατή. Ο θεατής έπρεπε να πιστέψει ότι η σεξουαλική ελευθεριότητα των *Εκκλησιαζουσών* δεν διαδραματιζόταν δυόμιση χιλιετίες νωρίτερα αλλά σε πιο οικείο χρόνο και σε χώρο που μπορεί να μην ήταν ο δικός του αστικός χώρος αλλά πάντως βρισκόταν μέσα στα όρια της κοντινής του πραγματικότητας. Κάτι ανάλογο συνέβαινε στις γαργαλιστικές παραστάσεις του Βουλεβάρτου· σ' αυτές όμως ο θεατής έπρεπε να πεισθεί ότι αυτά που έβλεπε δεν συνέβαιναν μακριά από αυτόν αλλά κάπου κοντά του στο χώρο και στο χρόνο· στόχος ήταν να πειστεί ότι αν άπλωνε το χέρι του θα άγγιζε πράγματι το όνειρο που ξετυλιγόταν μπροστά του, σ' ένα πολύ κοντινό μέλλον. Αν ο Κ. Χρηστομάνος ήθελε να είναι στοιχειωδώς συνεπής απέναντι στην κοσμική πελατεία του θεάτρου του, όφειλε για την αναπαράσταση ενός άσεμνου έργου του ελληνικού παρελθόντος να χρησιμοποιήσει διαφορετικό καλλιτεχνικό κώδικα από αυτόν που χρησιμοποιούσε για την αναπαράσταση των σύγχρονων παρισινών έργων.

Η εκτίμηση των συγχρόνων του ότι ο Κ. Χρηστομάνος δεν έδειξε το παραμικρό ενδιαφέρον για την παράσταση των *Εκκλησιαζουσών* σε αντίθεση με το ενδιαφέρον που έδειχνε και για το ευτελέστερο γαλλικό έργο, δεν επαληθεύεται κατά τη γνώμη μου. Ωστόσο, οι καλλιτεχνικές του επιλογές στη σκηνική απόδοση των *Εκκλησιαζουσών* δεν είχαν αισθητική ή άλλη αξία για κανέναν από τους κριτές του με κριτήριο την ιδεολογικοποιημένη παράσταση του Σουρή και με βάση τη μέχρι τότε συνεισφορά του Χρηστομάνου στον εξευρωπαϊσμό της θεατρικής τέχνης. Διότι, αφενός έγιναν «αποκλειστικώς και μόνον χάριν της βωμολοχίας, όπως συμβαίνει εις τον τούρκικον Καραγκιόζην» και αφετέρου πρόδιδαν επιρροές από την ανατολικο-βαλκανική καλλιτεχνική παράδοση.²⁸²

Οι *Εκκλησιάζουσες* παίχτηκαν μπροστά σε ένα ζωγραφικό φόντο που αναπαριστούσε την Ακρόπολη, αλλά έδειχνε τον Παρθενώνα «εν τη σημερινή ερειπιώδη καταστάσει» και τα Αναφιώτικα, ακόμη και σπίτια που θύμιζαν τους *Μυλωνάδες*, το έργο που λίγα χρόνια νωρίτερα διασκέδαζε αν όχι το ίδιο κοσμικό κοινό, πάντως τους λιγότερο εξευρωπαϊσμένους συντοπίτες του.²⁸³ Αυτό εξόργισε ιδιαίτερα την κριτική και δημιούργησε απορίες για την έμπνευση του Κ. Χρηστομάνου να τοποθετήσει χρονικά τον Αριστοφάνη στην «μετά τον Μοροζίνη!» εποχή.

282. Βλ. «Αι “Εκκλησιάζουσαι”», *Εμπρός*, 12 Αυγ. 1904.

283. Βλ. *Αθήναι*, 12 και 13 Αυγ. 1904. Ακόμη και ο *Αριστοφάνης* του Πηγαδιώτου είχε, σύμφωνα με την εφημερίδα, σοβαρότερες και καλύτερες εικόνες.

Η προσέγγιση του Κ. Χρηστομάνου, όμως, φαίνεται κυρίως από τον τρόπο με τον οποίο ο ιδρυτής της Νέας Σκηνής αντιμετώπισε τη μουσική επένδυση του έργου. Παρότι θα του ήταν εύκολο να χρησιμοποιήσει ευρωπαϊκή μουσική ή να ζητήσει, όπως έκανε ο Σουρής στην «αρχαιοπρεπή» παράσταση των *Νεφελών*, να του γράψουν μουσική σαν κι αυτή που είχε χρησιμοποιήσει ο τελευταίος γαλλικός θίασος που έπαιξε στην Αθήνα, ο Χρηστομάνος προτίμησε να συνεργαστεί με τον Θεόφραστο Σακελλαρίδη.²⁸⁴ Ο ίδιος εξάλλου δεν στόχευε στο να μετεμψυχωθούν οι «βλέποντες το έργον» θεατές «εις αρχαίους Αθηναίους», πράγμα που θα γινόταν στην περίπτωση που θα χρησιμοποιούσε ευρωπαϊκή μουσική, σύμφωνα με τα κριτήρια της εποχής.²⁸⁵

Η μουσική του Θ. Σακελλαρίδη και η χορογραφία που επιμελήθηκε ο Κ. Χρηστομάνος με τον Π. Δημητρακόπουλο οδήγησαν σε κρεσέντο τη δυσφορία των λογίων. Ο σκηνοθέτης με το μεταφραστή αναζήτησαν τα ίχνη του κόρδακα σε αρχαία αγγελία και ύστερα από μελέτες κατέληξαν στην εικασία ότι «τοιαύτη τις ώφειλε να ήτο η μουσική σύνθεσις» του κόρδακα τον οποίο χόρευε ο Βλέπυρος.²⁸⁶ Το αποτέλεσμα ήταν ο μουσικοσυνθέτης να «τονίσει»

εν αρχήν υπό τύπον άσματος ένα αμανετζίκον και έπειτα χορόν Ζεϊμπέκιον και Βουλγάρικον δια να χορεύση κόρδακα ο Βλέπυρος εις την β' πράξιν και να χορεύσουν Καν-Κάν εις το τέλος μια δούλη και ο Βλέπυρος.²⁸⁷

284. Βλ. *Εστία*, 12 Αυγ. 1904. Ο Θεόφραστος Σακελλαρίδης, γιος του Ιωάννη, είχε επιστρέψει το 1904 στην Αθήνα μετά από πολύμηνη περιοδεία με τον πατέρα και στον αδελφό του στη Γερμανία, Ιταλία και Αίγυπτο όπου είχαν δώσει συναυλίες με δικές τους συνθέσεις αλλά και με «διάφορα δημώδη ελληνικά τραγούδια». Ο Ιωάννης Σακελλαρίδης είχε συλλέξει «δημώδεις μελωδίες» τις οποίες προφανώς εκτελούσε με το δικό του «μικτόν» σύστημα «εκ βυζαντινής και τετραφώνου ευρωπαϊκής μουσικής». Ο Θεόφραστος δεν είχε επιδοθεί ακόμη στη σύνθεση μουσικής για Επιθεώρηση και Οπερέτα, αλλά προφανώς είχε μάθει από τον πατέρα του το «μικτόν σύστημα» που τον έκανε ιδανικό συνεργάτη για τον Κ. Χρηστομάνο. Βλ. το λήμμα «Θεόφραστος Ι. Σακελλαρίδης» στην Εγκυκλοπαίδεια Δρανδάκη.

285. «Και αν η φαντασία του θεατού προσεπάθει αγωνιζομένη να πετάξει προς στιγμήν εις την εποχήν εκείνην, επήρχετο η υπόκρουσις της μουσικής ενθυμίζουσα αμέσως ότι ζώμεν εις την εποχήν του Σακελλαρίδου, πατρός και υιού! Λαμπρών κατά τα άλλα μουσικομαθών, οι οποίοι όμως αγωνίζονται με ακατανόητον επιμονήν να επιβάλουν εις τους αρχαίους —μη δυναμένους να διαμαρτύρωνται— την μουσικήν των φωνογράφων!» Βλ. *Εστία*, στο ίδιο.

286. Την αποκάλυψη έκανε ο Θ. Σακελλαρίδης σε επιστολή του στην *Εστία*. Βλ. «Γράμματα προς την “Εστίαν”. Πώς ετονίσθη ο Κόρδαξ», *Εστία*, 13 Αυγ. 1904.

287. Βλ. *Αθήναι*, 12 Αυγ. 1904. Για τον αρθρογράφο της *Εστίας* «ο πρώτος κόρδαξ, ο χορευθείς υπό του Βλεπύρου, ήτο σχεδόν ο γνωστός Βουλγάρικος χορός! με μόνην την διαφοράν ότι εχορευέτο με βηματισμούς

Οι «πρωτότυποι μουσικά αποκαλύψεις» δεν δηλώνουν μόνο άγνοια, όπως αποφάνθηκε μετά την δημοσίευσή τους ο Θ. Σακελλαρίδης, αλλά και σύγχυση, η οποία δημιουργήθηκε, δικαιολογημένα ίσως, από την προσπάθεια του Κ. Χρηστομάνου να συνδυάσει «χορούς ... συγχρόνου συστήματος» με στοιχεία από την ανατολικο-βαλκανική μουσική παράδοση.²⁸⁸

Ο Κ. Χρηστομάνος πεπεισμένος ότι οι πολιτισμικές ρίζες του κοινού του εντάσσονταν σε αυτή την παράδοση, πιθανότατα θεώρησε ότι η απολύτως υπαινικτική χρήση κάποιων στοιχείων της θα ήταν οικεία, ίσως και ευχάριστη, ενώ θα διαφοροποιούσε αισθητά την «πάτρια» από την ευρωπαϊκή εκδοχή των ακατάλληλων παραστάσεων. Ίσως πάλι οι βαλκανικοί και οι ανατολίτικοι ήχοι που ακούστηκαν στην παράσταση να ήταν το αναπόφευκτο αποτέλεσμα των ερευνών «επί των αρχαίων αγγείων», και τα «σχήματα» με τα οποία χορεύτηκαν να ήταν η πλησιέστερη απόδοσή τους από έναν άνθρωπο με την ευρωπαϊκή παιδεία του Κ. Χρηστομάνου.

Ό,τι κι αν είχε συμβεί, η παράσταση των *Εκκλησιαζουσών* όχι μόνο ενέτασσε την αριστοφανική κωμωδία στην κατηγορία των άσεων θεαμάτων, τα οποία μέχρι τότε ταυτίζονταν αποκλειστικά με τις παραστάσεις έργων της ξένης «πορνογραφίας»· όχι μόνο δεν αξιοποιούσε τον Αριστοφάνη για να ασκήσει κριτική από συντηρητική οπτική στη σύγχρονη κοινωνική πραγματικότητα, αλλά επιπλέον δεν συνέδεε τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό με τον ευρωπαϊκό αλλά με την μη εξευρωπαϊσμένη καλλιτεχνική παράδοση του τόπου.

Η συνειδητή και συνεπής απόπειρα του Κ. Χρηστομάνου να αξιοποιήσει το προηγούμενο των *Νεφελών* για να παρουσιάσει μια «πάτρια» εκδοχή της ευρωπαϊκής «πορνογραφίας», εξόργισε τους υπέρμαχους της παράδοσης και απογοήτευσε όσους υπολόγιζαν στη συμβολή της Νέας Σκηνης στον εξευρωπαϊσμό των εγχώριων ηθών.

παντεκάρι. Ο δεύτερος κόρδαξ ωμοίαζε μάλλον προς καν-καν». Βλ. "Θεατής", «Εκκλησιάζουσαι», *Εστία*, 12 Αυγ. 1904. Ο Θ. Σακελλαρίδης προσπάθησε να εξηγήσει «ότι ο χορός του Κόρδακος δεν είχε ζείμπέκικος, «καθότι ο ημέτερος Κόρδαξ είχε συντεθειμένος επί του ρυθμού των εξ ογδών (6/8) μετρομένων εις δύο (indue) ενώ ο Ζείμπέκικος είχε συντεθειμένος εις τον των εννέα ογδών (9/8) μετρομένων εις 2+2+2+3 κατά τον τρόπον της ρυθμοποιίας των ανατολικών χορών, όστις διαφέρει του ευρωπαϊκού, διότι ο ρυθμός των 9/8 κατά τον ευρωπαϊκόν τρόπον μετριέται: 3+3+3». Από την άλλη, αποποιήθηκε την ευθύνη για τη χορογραφία: «Εάν δε ο κ. Χρυσομάλλης εχόρευσεν αυτόν με σχήματα χορών πάντε-καρι ή κανκάν εις αυτό βεβαίως δεν πταίω εγώ, καθότι εγώ δεν ήμην ο χοροδιδάσκαλος αυτού». Βλ. «Γράμματα προς την Εστίαν. Πώς ετονίσθη ο Κόρδαξ», ό. π.

²⁸⁸. Βλ. Θεόφραστος Ι. Σακελλαρίδης, «Και πάλιν ο Κόρδαξ», *Εστία*, 15 Αυγ. 1904 και «Αριστοφάνεια», *Εστία*, 18 Αυγ. 1904.

Ο Π. Δημητρακόπουλος τον Ιανουάριο του 1905 αξιοποίησε τον ενθουσιασμό του ανδρικού κοινού για την αριστοφανική κωμωδία προωθώντας στη σκηνή τη δεύτερη αριστοφανική του μετάφραση. Η όλη προσπάθεια δεν διακρινόταν ούτε από τους σκηνοθετικούς πειραματισμούς του Χρηστομάνου ούτε από τις ιδεολογικές σκοπιμότητες του Σουρή. Ο Π. Δημητρακόπουλος επικεντρώθηκε στο μόνο, όπως είχε αποδειχτεί, χαρακτηριστικό της αριστοφανικής κωμωδίας που μπορούσε να αποσπάσει το ενδιαφέρον του κοινού. Και η *Λυσιστράτη*, σίγουρα μπορούσε να προσφέρει το πιο προκλητικό θέαμα από την άποψη της σεξουαλικής ελευθεριότητας. Η μετάφραση του Δημητρακόπουλου θα παίζεται επί σχεδόν μισό αιώνα, πάντοτε ως «ακατάλληλη δια κυρίας». Η πρώτη της όμως παρουσία στη σκηνή μολονότι εντυπωσίασε για «τα πλήθη των ξετσίπωντων λέξεων και φράσεων», δεν είχε την αναμενόμενη επιτυχία.²⁸⁹

Λίγους μήνες νωρίτερα η παράταξη των «πατρίων» είχε εκτεθεί ανεπανόρθωτα με αφορμή την παράσταση της Νέας Σκηνής αντιμετωπίζοντας έναν δικό της άνθρωπο ως εχθρό.²⁹⁰ Επομένως προτίμησε να αποσιωπήσει το θέμα. Από την άλλη πλευρά η παράσταση της *Λυσιστράτης* κατά την αντίληψη της πιο εξευρωπαϊσμένης μερίδα της κριτικής, αποδείκνυε αδιαμφισβήτητα ότι τα έργα του Αριστοφάνη για τους σύγχρονους θεατές «δεν έχουν παρά το ενδιαφέρον των βωμολογιών».²⁹¹

Ωστόσο, ένα ήταν σίγουρο το 1905: το κοινό διψούσε για άσεμνο θέαμα και, όπως είχαν έρθει τα πράγματα, μπορούσε να διαλέξει ανάμεσα στην ευρωπαϊκή εκδοχή και στην πάτρια. Καμιά τους, βέβαια, δεν απέκλειε την άλλη και το ίδιο κοινό πήγαινε προφανώς και στις δύο. Όμως, κανενός είδους θετικά αποτελέσματα δεν μπορούσαν να προκύψουν από τις παραστάσεις της Αρχαίας Κωμωδίας, όπως αποφάνθηκαν τελικά οι διαχειριστές της κοινωνικής και της πολιτικής συμπεριφοράς του κοινού, «πάτριοι» και μη.

289. Σε αντίθεση με την κοσμοσυρροή που προκάλεσαν οι σκανδαλιστικές παραστάσεις του γαλλικού θιάσου της Καρλόττας Βίε στο Βασιλικό Θέατρο, «τα πλήθη των ξετσίπωντων λέξεων και φράσεων» της *Λυσιστράτης* δεν μπόρεσαν να προσελκύσουν το ανδρικό κοινό στο Δημοτικό θέατρο, όπου επικρατούσε το ψύχος και η απουσία του γυναικείου φύλου. Βλ. «Αθηναϊκά. Η “Λυσιστράτη”», *Ακρόπολις*, 28 Ιαν. 1905, και «Θεατρικά Σελίδες. Η “Λυσιστράτη”», *Αθήναι*, 27 Ιαν. 1905.

290. Βλ. «Αθήναι. Εις την Νέαν Σκηνήν», *Αθήναι*, 16 Αυγ. 1904.

291. Βλ. Ν. Επ., «Αθηναϊκοί Διάλογοι. Ο Αριστοφάνης και ημεείς», *Άστρ*, 24 Δεκ. 1904.

Επιπλέον, όπως φάνηκε το 1905, η πρωτοποριακή αστική τάξη της εποχής μάλλον προτιμούσε «τα αισχρά άσματα του “Μαύρου Γάτου”»²⁹² και τις «ανηθικούς κωμωδίας της Βίε» από τις «αισχρότητες» του Αριστοφάνη.²⁹³ Θεωρούσε μόνο ότι ο αποκλεισμός των γυναικών επιβαλλόταν και συνάμα αρκούσε για να διατηρηθεί η «απλότητα των ηθών» και για να σωθεί η Ελλάδα από «το μίasma της διαφθοράς» που επέφερε αναγκαστικά ο εξευρωπαϊσμός.²⁹⁴

β. Η βιομηχανία των «ακατάλληλων» αριστοφανικών παραστάσεων ως υγιής εθνική απάντηση στην ανηθικότητα των υπαινικτικών γαλλικών φαρσών

Στα χρόνια ακριβώς που ακολούθησαν την παράσταση της *Λυσιστράτης*, επικράτησε η γαλλική «πορνογραφία» στη θεατρική σκηνή.

Οι θίασοι που δημιουργήθηκαν από την πρώτη γενιά αστών ηθοποιών μετά το κλείσιμο της Νέας Σκηνής (1905) και του Βασιλικού Θεάτρου (1908) δεν είχαν αναλάβει κανενός είδους δέσμευση απέναντι στην πνευματική ηγεσία του τόπου για την αναγέννηση του νεοελληνικού θεάτρου.²⁹⁵ Η προσπάθειά τους να δημιουργήσουν βιώσιμες και οικονομικά

292. Βλ. Ν. Επ. «Ο Μαύρος Γάτος», *Άστρ*, 7 και 8 Φεβρ. 1905. Ο ίδιος αναγνωρίζει ότι την Αθήνα επισκέφθηκαν «τα λείψανα του ενδόξου θεατρίδιου», αλλά επειδή «παν το παρισινόν εορτάζεται» στην πόλη αυτή «από λόγους ιδιοσυγκρασίας και παιδείσεως», συμπεραίνει: «Θα τους δεχθώμεν ευφροσύνως, θα λάβωμεν, όπως πάντοτε, ευκαιρίαν να ακούσωμεν αστείότητας λεπτοτέρας από εκείνας τας οποίας μας δίδουν οι μεταφρασταί του Αριστοφάνους, θα λάβωμεν ευκαιρίαν να προσβληθώμεν κατά την σεμνοτυφίαν μας, να αφήσωμεν κάποιας κραυγής ηθικής και προπάντων να φλυαρήσωμεν».

293. «Φωνάζετε ότι η Βίε λέγει ολίγας αισχρότητας γαλλιστί και υποφέρετε επί τέσσαρας ώρας μίαν αισχρότητα καταγωγίων, μίαν βδελυγμίαν ανήκουστον, βωμολογιών, ανοσιουργημάτων, φρικωδίων, [...]. Εάν η Βίε δεκαπλασιάσει τας αισχρολογίας της δεν θα φθάση τας αισχρότητας, αι οποία ακούσθησαν εις την *Λυσιστράτην*». Βλ. Ν. Επ., «Μία Επιστολή» και «Ζήτημα “Ηθικής”», *Άστρ*, 14 Φεβρ. 1905 και 12 Φεβρ. 1905 αντίστοιχα.

294. Βλ. Ν. Επ., «Ζήτημα “Ηθικής”», ό. π. Ο Επισκοπόπουλος προτιμά την «κατ’ επιφάνειαν τουλάχιστον» διατήρηση των χρηστών ηθών του ελληνικού κοινού, γιατί θεωρεί «ότι θα ήτο κρίμα να αποδουθώμεν της ευλογητής αυτής αφειείας μας, της θαυμασίας αυτής οπισθοδρομικότητός μας και να μιμηθώμεν και εις τα αίσχιστα την Ευρωπαϊκήν πρόοδον», όπου τα «αίσχιστα» δεν είναι παρά «η χειραφέτησις των γυναικών εις την αισχρότητα». Βλ. ακόμη «Τι βλέπουν και ποιοί συχνάζουν» *Άστρ*, 7 Αυγ. 1905.

295. Βλ. Θ. Χατζηπανταζής, *Η Αθηναϊκή Επιθεώρηση*, ό. π., σ. 8-17, και Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, «Η Μαρίκα Κοτοπούλη ως θιασάρχης», *Για τη Μαρίκα Κοτοπούλη και το θέατρο στην Ερμούπολη*, Πρακτικά Συμποσίου Ερμούπολη Σύρου – Αύγουστος 1994, Αθήνα: Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών, 1996, σ. 72-82.

αποδοτικές θεατρικές επιχειρήσεις έξω από προστατευτικά θερμοκήπια μέσα στα οποία είχαν μαθητεύσει, δεν μπορούσε να στηριχτεί σε έργα φιλολογικών αξιώσεων και πολύ λιγότερο στη ντόπια θεατρική παραγωγή. Η επιβίωση των επιχειρήσεών τους εξαρτιόταν από τη συνέπεια με την οποία θα ικανοποιούσαν την επιθυμία του κοινού για έργα τα οποία θα του επέτρεπαν να έρθει σε επαφή με τα ήθη και την κοινωνική συμπεριφορά που χαρακτήριζαν την αστική ευρωπαϊκή τάξη. Για τα διευρυμένα μικροαστικά στρώματα της πρωτεύουσας το Βουλεβάρτο και οι προκλητικές παρισινές «comédies de mœurs» αποτελούσαν την πεμπτούσια της αστικής τους εκπαίδευσης.²⁹⁶ Έργα «ακατάλληλα δια δεσποινίδας», όπως η «επαίσχυντος» *Ζοζέττα*, ασκούσαν ακαταμάχητη γοητεία στο κοινό και των δύο φύλων.²⁹⁷ «Πνεύμα παρισινού γούστου εχύθη εκεί μέσα και όλα ενέασαν, εκαλλύνθησαν, ωραίσθησαν» έγραφε το *Άστν* για την παράστασή αυτή, την ίδια στιγμή που εξ αιτίας της κορυφώνονταν οι διαμαρτυρίες για την καταστροφή «της ψευδούς έστω, αλλά ωραίας ηθικής ισορροπίας της κοινωνίας».²⁹⁸

Αν και το συγκεκριμένο «κοινωνικόν πρόβλημα» εξακολουθούσε να συνδέεται με την προστασία της γυναικείας αγνότητας, υπάρχει μια διαφορά σε σχέση με τον τρόπο με τον οποίο το προσέγγιζε ο Τύπος λίγα χρόνια πριν.²⁹⁹ Τώρα πια σταδιακά αναγνωρίζεται το βάθος της υποκρισίας που κρυβόταν πίσω από τις ηθικές διαμαρτυρίες με πρόφαση την προστασία του κοινού και αποκαλύπτεται πόσο επιφανειακά προσχωρούσε το ίδιο αυτό κοινό στις αξίες του ευρωπαϊκού πολιτισμού. Η πουριτανική νοοτροπία του παρέμενε ατόφια κάτω από τον

²⁹⁶. Η αριθμητική αύξηση της μικροαστικής τάξης στην Αθήνα και τον Πειραιά στην περίοδο 1880-1910, καθώς και η βελτίωση του βιωτικού και του μορφωτικού τους επιπέδου είχαν ενισχύσει τις επιθυμίες για κοινωνική άνοδο. Βλ. Θανάσης Μποχώτης, «Εσωτερική πολιτική», *Ιστορία της Ελλάδος του 20ου αιώνα*, ό. π., τόμος Α2, σ. 54-55.

²⁹⁷. Βλ. «Η Ζοζέττα επαίσχυντος», *Άστν*, 19 Μαΐου 1907, «Η Ζοζέττα και η κοινωνία», *Άστν*, 22 Μαΐου 1907, «Θεατρική κίνησης. Επιστολαί προς το “Άστν”. Η “Ζοζέττα”», *Άστν*, 23 Μαΐου 1907.

²⁹⁸. Βλ. *Άστν*, 19 Μαΐου 1907. Γιατί η «γυναίκα είναι η υποκειμενική και αντικειμενική πηγή της διαφθοράς» και η «κοινωνία κάμνει έγκλημα κατ’ αυτής της γυναικός διότι επέτρεψε να της δοθούν ανήθικα θεάματα, και η γυναίκα κάμνει έγκλημα κατά της κοινωνίας διότι επήγε να τα ιδή. Έχομεν εδώ μιαν καταστροφήν αυτής της ψευδούς έστω, αλλά ωραίας ηθικής ισορροπίας της κοινωνίας». Ζ. Η., «Τα ωραία και τα άσχημα. Η Ηθική», *Άστν*, 26 Μαΐου 1907. Βλ. ακόμη, «Η “Ζοζέττα”», Η χθεσινή Βουλή. Η εκστρατεία κατά των θεάτρων», *Άστν*, 25 Μαΐου 1907.

²⁹⁹. Δηλαδή, «εάν οι κ.κ. γονείς και αδελφοί, μάλιστα κατ’ εμέ και αυτοί οι σύζυγοι, δικαιώνται να οδηγήσι τας δεσποινίδας και κυρίας εις θεάματα άσεμνα». Βλ. «Γράμματα προς την “Εστίαν”», *Εστία*, 18 Νοεμ. 1905.

επίπλαστο κοσμοπολιτισμό της κοινωνικής του συμπεριφοράς.³⁰⁰ Η σχετική αρθρογραφία όμως έβρισκε τελικά έρεισμα στην αντίφαση αυτή για την προστασία των δημοσίων ηθών.³⁰¹ Οι παραστάσεις των «κοκοτίστικων Παρισινών βρωμουργημάτων» εξακολουθούσαν να προκαλούν την οργή «των χρηστών πολιτών», να εμπνέουν άρθρα τα οποία τους καλούσαν να πάρουν το νόμο στα χέρια τους και να βοηθήσουν τη «δημοσιογραφική λογοκρισία» καλύπτοντας το κενό που άφηνε η αδιαφορία των κρατικών υπαλλήλων.³⁰²

Ήταν λοιπόν αναμενόμενο ότι οι προσδοκίες για την εξυγίανση της θεατρικής σκηνής θα ενσωματώνονταν στις προσδοκίες για την συνολική «ανόρθωση» της ελληνικής πολιτείας, την οποία είχε θέσει ως στόχο η επανάσταση του 1909 και ανέλαβε να υλοποιήσει αμέσως μετά η βενιζελική παράταξη.³⁰³

Μέσα σ' αυτό το κλίμα διατυπώθηκαν διαφορετικές προτάσεις για την εξυγίανση της θεατρικής σκηνής και ζητήθηκε η κυβερνητική παρέμβαση για να διασφαλιστεί ο ηθικός και

300. Βλ. "Το Κεντρί", «Για πασσατέμπο. ΙΧ! ΩΧ!», *Ακρόπολις*, 6 Ιουν. 1908.

301. Ωστόσο, ο εξευρωπαϊσμός των επαρχιώτικων ηθών, τουλάχιστον της ελληνικής πρωτεύουσας, έμενε πάντα ζητούμενο. Τα άρθρα για τη διατήρηση των αγνών ελληνικών ηθών διαδέχονταν επικλήσεις όπως αυτή της *Εστίας*, να απομακρυνθεί ο κινηματογράφος από την πλατεία Συντάγματος γιατί το φτηνό του εισιτήριο επέτρεψε στον πολύ λαό —με την ταξική αυτή τη φορά έννοια—, ο οποίος δεν μπορεί «να πληρώσει τας δύο δραχμάς και τριάντα λεπτά που του ζητεί η “Ζωζέττα”», να ανακατευτεί με τα αστικά στρώματα που σύχναζαν εκεί. Διότι, «ο πολύς λαός έχει τα δικαιώματά του, αλλά μια πρωτεύουσα έχει και αυτή το δικαίωμα να θέλει ένα μέρος ελεύθερον εις το οποίον να δίδη κάποιαν όψιν πολιτισμού, γαλήνης και ημερώσεως». Βλ. «Αμφιβολία», *Εστία*, 23 Μαΐου 1907.

302. «Κατά τα τελευταία έτη δίδονται τακτικώς δράματα αισχρά και μαύραι εσπερίδες, αίτινες προκαλούσιν την αηδίαν και την αγανάκτησιν των χρηστών πολιτών. Τί γίνονται αι αστυνομικαί και αι διοικητικαί αρχαί; [...] Τί πράττει ο κ. Νομάρχης, [...]; Τί πράττει, τέλος, αυτός ο υπουργός των Εσωτερικών; Αίσχος και ανάθεμα εις τους ευθυνομένους, μη φροντίζοντας, υποθάλποντας δε μάλλον την διαφθοράν των δημοσίων ηθών, ήτις θα εκφωλίση και θα εκφυλίση απελπιστικώς τον ελληνικόν λαόν. Αλλά εάν δεν λαμβάνωσι μέτρα περιστολής των αισχρών θεαμάτων αι υπεύθυνα αστυνομικαί, δικαστικαί και αι διοικητικαί αρχαί, έχουσι καθήκον οι χρηστοί πολίται να πράξωσιν ό,τι έπραξαν προ πολλού οι Άγγλοι πολίται ...», «Τα δημόσια ήθη», *Εστία*, 19 Μαΐου 1907. Βλ. ακόμη «Ο Κόσμος. Μπρρρ!» και «Γράμματα προς την “Εστίαν”». Τα υπέρ και τα κατά», *Εστία*, 21 και 22 Μαΐου 1907.

303. Οι επικλήσεις για κρατική παρέμβαση ώστε να αντιμετωπιστεί το πρόβλημα των «ακατάλληλων» πύκνωναν βαθμιαία ήδη από τα προηγούμενα χρόνια. Η κρατική αντιμετώπιση των κοινωνικών ζητημάτων μετά το 1909 κάλυψε πλήθος κοινωνικές δραστηριότητες. Βλ. Χρήστος Χατζηιωσήφ, «Εισαγωγή», *Ιστορία της Ελλάδος του 20ου αιώνα*, ό. π., σ. 18-19, και Γ. Σιδέρης, «Ο Ελευθέριος Βενιζέλος και το Θέατρο», *Ηώς* 76-85 (1964), σ. 423-428.

εθνικός χαρακτήρας του νεοελληνικού θεάτρου. Οι προσδοκίες για μια άνωθεν λύση κινητοποίησαν το κύκλωμα των δημοσιογράφων-κριτικών-θεατρικών συγγραφέων.

Στο γενικό κλίμα προστέθηκαν οι φήμες για την ίδρυση Εθνικού θεάτρου, φήμες που δεν διαψεύστηκαν από την κυβέρνηση.³⁰⁴ Η συζήτηση στο δημοσιογραφικό-θεατρικό κύκλωμα για την επικείμενη ίδρυση επιδοτούμενου θεάτρου είχε ως αποτέλεσμα να εκδηλωθούν οι προϋπάρχουσες αντιθέσεις ανάμεσα στους «σοβαρούς» θεατρικούς συγγραφείς και τους επιθεωρησιογράφους.³⁰⁵

Όλοι συμφώνησαν σε ένα πράγμα, παρά τις επιμέρους διαφωνίες: στον αποκλεισμό των μεταφρασμένων «άσεμνων» έργων. Τα κυβερνητικά μέτρα που θα εξασφάλιζαν τον αποκλεισμό τους θα αποτελούσαν την αφετηρία για την προστασία του ελληνικού θεάτρου.³⁰⁶

Αυτό άλλαξε το πλαίσιο μέσα στο οποίο είχε κινηθεί μέχρι τότε η επιχειρηματολογία κατά των «ακατάλληλων» παραστάσεων. Η προάσπιση των δημοσίων ηθών και η επισήμανση των κινδύνων που απειλούσαν την κοινωνία από τις παραστάσεις της ξένης «πορνογραφίας» παρέμειναν στο επίκεντρο, αλλά από το 1910 και μετά το ζήτημα των «ακατάλληλων» δεν συνδεόταν πια με την ανάγκη να προστατευθεί η γυναικεία αγνότητα αλλά με την επιχείρηση να διασωθεί το νεοελληνικό θέατρο η οποία εκφράστηκε μέσα από την προάσπιση των επαγγελματικών και των οικονομικών συμφερόντων των θεατρικών συγγραφέων.³⁰⁷

304. Βλ. Παύλος Νιρβάνας, «Καλλιτεχνικόν Θέατρον», *Αθήναι*, 16 Σεπτ. 1910, και Γρ. Ξενόπουλος, «Καλλιτεχνικόν ή Εθνικόν;» *Αθήναι*, 23 Ιαν. 1911.

305. Η Επιθεώρηση είχε αντιμετωπιστεί σαν ένας επιπλέον λόγος παρακμής του ελληνικού θεάτρου, βλ. Γ. Β. Τσοκόπουλος, «Επιθεωρήσεων απολογισμός», *Εστία*, 28 Ιουλ. 1908, και Θ. Χατζηπανταζή, *Η Αθηναϊκή Επιθεώρηση*, ό. π., σ. 28-29.

306. Βλ. Πολ. Τ. Δημητρακόπουλος, «Το Εθνικόν Θέατρον. Υπόμνημα Προς την Α. Ε. τον Κύριον Πρόεδρον της Ελληνικής Κυβερνήσεως», *Αθήναι*, 15 Ιαν. 1910. Ο Π. Δημητρακόπουλος θα ζητήσει από την πολιτεία να προσχωρήσει και η Ελλάδα στη διεθνή σύμβαση για την προστασία των δικαιωμάτων των ξένων θεατρικών συγγραφέων. Διότι, όπως επισημαίνει, «και μόνον το μέτρον τούτο εάν εφαρμοσθή, έστω και άνευ ουδεμίας άλλης κυβερνητικής αρωγής, το εθνικόν θέατρον ιδρύεται αφ' εαυτού». Παρόμοια επιχειρηματολογία έχουν τα σχετικά άρθρα του Γ. Τσοκόπουλου, βλ. «Πρόσωπα και Πράγματα. Η ηθική των θεάτρων», *Αθήναι*, 14 Μαΐου 1910.

307. Στο ίδιο εκτός των άλλων συνέβαλλαν οι αισθητά χαμηλότεροι τόνοι του κινήματος για τη γυναικεία χειραφέτηση. Η κοινωνική εξέγερση των «Κυριών» σιγά σιγά άρχισε να φαίνεται λιγότερο απειλητική μετά το 1908, καθώς η ίδια η *Εφημερίς των Κυριών* προσέγγιζε το γυναικείο ζήτημα μέσα από τις σκοπιμότητες που έθετε ο εθνικιστικός λόγος. Η Καλλιρρόη Παρρέν το Μάρτιο του 1911 ίδρυσε το Λύκειο των Ελληνίδων,

Η σύνθεση των διαφορετικών ιδεολογικών και πολιτικών τάσεων την οποία κλήθηκαν να θέσουν σε εφαρμογή οι πρώτες κυβερνήσεις του Ελευθερίου Βενιζέλου όσον αφορά το θέμα μας εκδηλώθηκε με τη σύμπνοια που επέδειξαν διαφορετικοί άνθρωποι, άνθρωποι με αντικρουόμενα επαγγελματικά συμφέροντα απέναντι στον κοινό εχθρό, τα ξένα έργα. Έργα τα οποία οι θίασοι μπορούσαν να παίζουν χωρίς να πληρώνουν συγγραφικά δικαιώματα. Στην πρώτη γραμμή της επίθεσης βρέθηκαν οι επιθεωρησιογράφοι και τα βέλη τους επικεντρώθηκαν στα κάθε λογής άσεμνα θεάματα, γιατί οι παραστάσεις αυτές απειλούσαν τα οικονομικά τους συμφέροντα.³⁰⁸ Η, όπως δήλωνε ο Γεώργιος Τσοκόπουλος: «Το ζήτημα της ηθικής είνε στενώτατα συνδεδεμένον με την όλην οικονομικήν κρίσιν του θεάτρου».³⁰⁹

Οι διαμαρτυρίες «κατά της εισαγωγής ξένων ηθών και ξένης διαφθοράς εις τα θέατρα» δεν οδήγησαν την κρατική παρέμβαση στην ίδρυση εθνικού θεάτρου, οδήγησαν όμως αρχικά στην επιβολή προληπτικής λογοκρισίας.³¹⁰ Το Μάιο του 1910 η «Αστυνομία απηγόρευσε εις όλα τα θέατρα και όλα τα θεάματα συλλήβδην τας παραστάσεις, αίτινες δύνανται να θεωρηθώσιν επικίνδυνον εις την δημόσιαν ηθικήν».³¹¹

σωματείο που είχε σαν στόχο την καταπολέμηση της ξеноμανίας, την ανάδειξη του ελληνικού πολιτισμού και τη διάσωση των γνήσιων ελληνικών ηθών και εθίμων. Βλ. Έφη Αβδελά, Αγγελική Ψαρά, *Ο φεμινισμός στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου. Μια ανθολογία*, Αθήνα 1985, σ. 45-46.

³⁰⁸. Οι γαργαλιστικές γαλλικές κωμωδίες ήταν ο υπ' αριθμόν ένας έχθρός της Επιθεώρησης, γιατί διέθεταν την τόσο γοητευτική «αηθικότητα» την οποία απαγόρευε στα έργα των ντόπιων συγγραφέων ο κώδικας της κοινωνικής ευπρέπειας του σεμνότηφου αθηναϊκού κοινού. Η Επιθεώρηση μέχρι τα χρόνια των Βαλκανικών Πολέμων ανήκε ακόμη στην κατηγορία του οικογενειακού θεάτρου και η μόνη ευκαιρία την οποία πρόσφερε στον διψασμένο για τολμηρότητες ακροατή ήταν τα ελαφρώς υπαινικτικά τραγουδάκια, που με τις ομοιοκαταληξίες τους τον άφηναν να μαντέψει λέξεις πολύ τολμηρότερες από εκείνες που ακούγονταν τελικά. Βλ. Θ. Χατζηπανταζής, *Η Αθηναϊκή Επιθεώρηση*, ό. π., σ. 123-124.

³⁰⁹. Βλ. Γ. Β. Τσοκόπουλος, «Η ηθική των θεάτρων», *Αθήναι*, 14 Μαΐου 1910. Ο Π. Δημητρακόπουλος θα κάνει έκκληση για «σύμπραξιν και κοινόν αγώνα προς υποστήριξιν και προαγωγήν του ελληνικού θεάτρου», θα καταγγείλει τον αποκλεισμό των ελληνικών θιάσων από τα θεατρίδια που «παραγεμίσθησαν από τας ιεροδούλους» με αποτέλεσμα να «κινδυνεύουν να πεινάσουν εκατοντάδες άνθρωποι του θεάτρου» και θα αξιοποιήσει την ευκαιρία για να υπερασπιστεί την ηθική και εθνική ανωτερότητα της Επιθεώρησης σε σχέση με «τον Ροί, την Μαξίμ και όλας τας Ξεχωριστάς και ηνωμένας κρεββατοκάμαρας». Βλ. «Φιλολογικάί Επιφυλλίδες. Θεατρική Επιθεώρησης», *Αθήναι*, 4 Μαΐου 1910 και 13 Μαΐου 1910.

³¹⁰. Βλ. «Τα Δημόσια Θεάματα – Τα μέτρα της Αστυνομίας», *Αθήναι*, 12 Μαΐου 1910.

³¹¹. Βλ. Λουκάς Νάκος, «Ηθική και σεμνοτυφία», *Εστία*, 17 Μαΐου 1910. Λίγους μήνες μετά την άνοδο των Φιλελευθέρων στην εξουσία, η εκστρατεία για την «ηθικοποίηση» της Αθήνας πήρε ανεπιθύμητες διαστάσεις εξαιτίας του ζήλου με τον οποίο τα κατώτερα αστυνομικά όργανα εφήρμοσαν τις κυβερνητικές

Η συγκυρία ήταν ευνοϊκή για τον επαναπατρισμό του αρχαίου κωμωδιογράφου.³¹² Οι αριστοφανικές παραστάσεις θα αναπλήρωναν το κενό που θα δημιουργούσε, θεωρητικά, ο αποκλεισμός των «ακατάλληλων» από την ψυχαγωγία του νεοελληνικού κοινού.

Οι επιθεωρησιογράφοι, οι οποίοι είχαν διεκδικήσει ήδη από το 1908 τη συγγένεια του έργου τους με την Αρχαία Κωμωδία, δύο χρόνια αργότερα θα διεκδικήσουν επίσης τη διαχείριση των «ακατάλληλων» αριστοφανικών παραστάσεων, προβάλλοντάς τες ως υγιή εθνική απάντηση στην ανηθικότητα των υπαινετικών γαλλικών φαρσών.

Ο Π. Δημητρακόπουλος ανέλαβε την αποστολή αυτή: κατά την επόμενη πενταετία θα στήσει μια «εθνική» βιομηχανία πορνογραφικού θεάματος με πρώτη ύλη τις δικές του μεταφράσεις των αριστοφανικών κωμωδιών. Θεμέλιος λίθος της επιχείρησης θα είναι —όπως έχουμε δει— η συντηρητική και πάντα επίκαιρη ιδεολογία του Αριστοφάνη.

Η αφορμή για την έναρξη της επιχείρησης δόθηκε το Φεβρουάριο του 1910, όταν περιοδεύων γαλλικός θιάσος έπαιξε στην Αθήνα το περίφημο έργο του Εδμόνδου Ροστάν *Σαντεκλέρ*.³¹³ Ο *Σαντεκλέρ* είχε εντυπωσιάσει το ευρωπαϊκό κοινό για άλλους λόγους αλλά

οδηγίες. Βλ. Γρηγόριος Ξενόπουλος, «Ο Θεός βοηθός», *Αθήναι*, 13 Μαρτ. 1911. Παρ' όλα τα μέτρα, οι «ακατάλληλες» κωμωδίες δεν εξαφανίστηκαν από το ρεπερτόριο των θιάσων και τον Ιούνιο του 1912 το υπουργείο Εσωτερικών σχημάτισε γνωμοδοτική επιτροπή λογοκρισίας για να περιορίσει τα «άσεμνα». Η απόφαση αυτή τη φορά δημιούργησε επιφυλάξεις λόγω της προηγούμενης εμπειρίας. Βλ. Γ. Β. Τσοκόπουλος, «Η ηθική του Ζυμβρακάκη», *Αθήναι*, 15 Ιουν. 1912, και «Αστυνομία Ηθών», *Αθήναι*, 16 Ιουν. 1912.

³¹². Η επιστροφή στα έργα του Αριστοφάνη υπάκουσε σε έναν ακόμη λόγο. Λίγα χρόνια μετά την εμφάνισή τους, οι παραστάσεις των ξένων «ξετσιπωμάτων» δεν κάλυπταν πια τις διευρυμένες απαιτήσεις του ανδρικού κοινού για σεξουαλικά χειραφετημένο θέαμα. Μικρές δόσεις «σόκιν» θεάματος φάνηκε να υπόσχεται στα ίδια ακριβώς χρόνια ο κινηματογράφος. Οι πληροφορίες που διοχετεύει ο τύπος κάνουν λόγο για βανδαλισμούς στους οποίους κατέφευγε το ανδρικό κοινό διαμαρτυρόμενο επειδή οι «θεατρώνες» για να το προσελκύσουν υπόσχονταν «soirée poire» ή θέαμα «μόνον δια τους άνδρας», αλλά στο πανί του κινηματογράφου δεν εμφανιζόταν τελικά «ούτε μια γυναικεία ρόμπα». Βλ. *Αστυ*, 31 Μαΐου 1906, και «Το χθεσινόν κλασσικόν μαξιλάρωμα εις το Βαριετέ», *Αστυ*, 8 Μαΐου 1907. Το κενό από την απουσία της αριστοφανικής «πορνογραφίας» δεν κάλυψαν ούτε οι προκλητικοί χοροί των ξένων καλλιτεχνιδών στις σκηνές των υπαίθριων θεατριδίων, αν και βρέθηκαν στο στόχαστρο των επιθεωρησιογράφων. Βλ. Πολ. Δημητρακόπουλος, «Θεατρική Επιθεώρησης», *Αθήναι*, 4 Μαΐου 1910.

³¹³. Παίχτηκε στις 24 και τις 25 Φεβρουαρίου από κλιμάκιο του θιάσου που το έπαιξε στο γαλλικό θέατρο του Πορτ Σαιν Μαρτέν. Για τον αντίκτυπο που είχε στην ελληνική κοινωνία η θριαμβευτική επιτυχία και ο τεράστιος θόρυβος που προκάλεσε η παράστασή του στο Παρίσι και στις ευρωπαϊκές πόλεις που παίχτηκε βλ. «Ο “Σαιντεκλαίρ” του Εδμόνδου Ροστάν», *Αθήναι*, 29 Ιαν. 1910 και στην ίδια εφημερίδα, «Ο “Σαιντεκλέρ” εις

και γιατί οι ήρωες του έργου ήταν πουλιά. Η παρουσία τους επί σκηνης έδωσε αφορμή στους γαλλομαθείς λόγιους των Αθηνών να συνδέσουν το έργο με τους αριστοφανικούς *Όρνιθες* και να επαναλάβουν όσα είχαν ειπωθεί πάμπολλες φορές για τη μυστική ικανότητα «του αρέσκειν και γοητεύειν» την οποία «κατείχον και κατέχουσι δύο μόνο λαοί εν τη παγκοσμίω ιστορία, οι αρχαίοι Αθηναίοι και οι σύγχρονοι Παρισινοί!»³¹⁴ Επισήμαναν, όμως, ότι οι απόγονοι των αρχαίων Αθηναίων δεν ήταν σε θέση να προβούν σε συγκρίσεις διότι «το Αριστοφάνειον έργον διατελεί πάνυ άγνωστον» σ' αυτούς.³¹⁵

Ο Πολύβιος Δημητρακόπουλος «επωφελούμενος του θορύβου» που δημιουργήσαν οι σχετικές συζητήσεις και μέσα στο γενικότερο κλίμα της αντίδρασης κατά της ξένης «πορνογραφίας» αξιοποίησε την ευκαιρία για να εμπλουτίσει την επιχειρηματική του δραστηριότητα και βέβαια την εμπειρία του ανδρικού κοινού σε πορνογραφικό θέαμα.³¹⁶ Λίγες μέρες μετά την παράσταση ανακοίνωσε την απόφασή του να επαναφέρει τον Αριστοφάνη στο νεοελληνικό θέατρο για να δώσει, όπως δήλωσε, την ευκαιρία στο κοινό να κάνει τη σύγκριση ανάμεσα στο αθηναϊκό και το παρισινό πνεύμα.³¹⁷ Η μετάφραση των *Όρνιθων* «εις δημοτικήν και εις ομοιοκατάληκτους στίχους» και η παράστασή τους θα αποδείκνυαν το συντομότερο ότι η πρωτότυπη ιδέα της παρουσίασης «εις το θέατρον ομιλούντων πτηνών» οφειλόταν «εις τον μέγαν κωμωδιογράφο της ελληνικής αρχαιότητας».³¹⁸

Αλλά ο Δημητρακόπουλος, μέσα από τη δική του μετάφραση των *Όρνιθων*, δεν σκόπευε μόνο να αποδείξει ότι το γαλλικό έργο ήταν προϊόν μίμησης, αλλά κυρίως ότι η

τας Αθήνας», 5 Φεβρ. 1910 και «Αι “Όρνιθες” και ο “Σαντεκλέρ”», 17 Μαρτ. 1910. Βλ. ακόμη Γ. Σιδέρης, *Το αρχαίο θέατρο*, ό. π., σ. 238.

314. Βλ. *Ελληνική Επιθεώρησις*, Γ' (31 Μαΐου 1910), σ. 963-973.

315. Βλ. στο ίδιο.

316. Ο καιροσκοπισμός του μεταφραστή επισημάνθηκε από την *Εστία*. Η θερμή απεπίθεση του Π. Δημητρακόπουλου, υπό το πρόσχημα της υπεράσπισης του Αριστοφάνη, έκλεισε οριστικά το ζήτημα. Βλ. «Και δεν συμμαζεύεται», *Εστία*, 9 Μαρτ. 1910, και Πολ. Τ. Δημητρακόπουλος, «Επιστολικά Δελτάρια. (Αι “Όρνιθες” του Αριστοφάνους), *Αθήναι*, 10 Μαρτ. 1910.

317 Βλ. «Ο “Σαντεκλέρ” της αρχαιότητος», *Αθήναι*, 9 Μαρτ. 1910. Ήδη ο αρθρογράφος της *Ελληνικής Επιθεώρησις* είχε διατυπώσει την «ευχήν ίνα ο μόνος σήμερον κληρονόμος του Αριστοφανείου πνεύματος, ο ημέτερος δαιμόνιος Σουρής, επιχειρίση την εις την ημετέραν γλώσσαν μεταφοράν των “Όρνιθων”».

318. Βλ. «Ο “Σαντεκλέρ” της αρχαιότητος», *Αθήναι*, ό. π.

μίμηση υπάκουε στο φυσικό νόμο του εκφυλισμού. Η δημοσίευση κάποιων στίχων από τη μετάφραση των *Ορνίθων* αρκούσε για

να μαρτυρήσει ότι ο Έπος του Αριστοφάνους υπήρξεν ο ποιητικός πρόγονος του Πετεινού του Γάλλου Ακαδημαϊκού, με την φυσικήν διαφοράν, οφειλομένην βεβαίως εις τον νόμον του εκφυλισμού, ότι ενώ ο πρόγονος ψάλλει τας κάτωθι θαυμασίας στροφάς προς την Αηδόνα και τα λοιπά πτηνά, ο απόγονος κοκορεύεται εις το après-midi της Φραγκόκοττας.³¹⁹

Ο νόμος του εκφυλισμού μπορούσε να ισχύσει εξ ίσου για τα «άσεμνα» προϊόντα γαλλικής κατασκευής και προέλευσης όταν κάποιος τα συνέκρινε με το αρχέτυπό τους, τα φιλολογικά αριστουργήματα του αρχαίου κωμωδιογράφου.

Από το στόχο αυτόν δεν ξέφυγε καμία από τις μεταφράσεις των αριστοφανικών κωμωδιών του Π. Δημητρακόπουλου: Οι *Εκκλησιάζουσες*, η *Λυσιστράτη*, οι μεταφράσεις δηλαδή που είχε ήδη κάνει, και οι *Ορνίθες*, οι *Νεφέλες*, οι *Βάτραχοι* και οι *Θεσμοφοριάζουσες* που έκανε το 1910.³²⁰

Η φιλολογική ανωτερότητα του πρωτότυπου εξασφάλιζε την ηθική ανωτερότητα των μεταφράσεων σε αντιπαράθεση πάντα με «τα πορνογραφικά έργα των ξένων φαρσογράφων».³²¹ Άλλαζε μόνο η ορολογία με την οποία διαφημιζόταν το μέγεθος της αριστοφανικής τολμηρότητας κάθε φορά που παιζόταν μια αριστοφανική κωμωδία. Στην αρχή ήταν η «αττική χάρις» και η «φαιδρά ελευθεριότης», στο άκουσμα των οποίων όμως το

319. Αποσπάσματα των *Ορνίθων* από τη μετάφραση του Π. Δημητρακόπουλου δημοσιεύτηκαν με την πρόθεση την σύγκριση εις βάρος του γαλλικού έργου. «Οι “Ορνίθες” του Αριστοφάνους», *Αθήναι*, 14 Μαρτ. 1910.

320. Εκδόθηκαν από τις εκδόσεις Φέξη το 1910. Βλ. Αριστοφάνους *Εκκλησιάζουσαι*, παράφρασις έμμετρος Πολ. Τ. Δημητρακόπουλος (Pol Arcas), Εν Αθήναις, εκδοτικός οίκος Γεωργίου Φέξη 1910. Αριστοφάνους *Λυσιστράτη*, έμμετρος μετάφρασις Πολυβίου Δημητρακοπούλου (Pol Arcas), Εν Αθήναις, εκδοτικός οίκος Γεωργίου Φέξη 1910. Αριστοφάνους *Βάτραχοι*, έμμετρος παράφρασις Πολυβίου Δημητρακοπούλου (Pol Arcas), Εν Αθήναις, εκδοτικός οίκος Γεωργίου Φέξη 1910. Αριστοφάνους *Οι Ορνίθες*, έμμετρος μετάφρασις Πολυβίου Δημητρακοπούλου (Pol Arcas), Εν Αθήναις, εκδοτικός οίκος Γεωργίου Φέξη 1910. Οι *Εκκλησιάζουσες* είχαν εκδοθεί και το 1904. Βλ. Πολ. Τ. Δημητρακόπουλος, *Αριστοφάνους Εκκλησιάζουσαι*, έμμετρος μετάφρασις, Ιούνιος 1904. Εν Αθήναις, εκ του τυπογραφείου των καταστημάτων Μιχαήλ Σαλιβέρου, 1904.

321. «Μια παράστασις Αριστοφανείου έργου δικαίως πρέπει να αποτελή θεατροφιλολογικόν γεγονός άξιον προσοχής, εις εποχήν τοιαύτης καταπτώσεως της κωμωδίας, οία η σημερινή. Και αυτά ακόμη αι μονοκόμματα ελευθεροστομίαι του Αριστοφάνους είνε τόσον ειλικρινείς απέναντι των ύπουλων υπαινιγμών, οι

ανδρικό κοινό «συμπυκνώθη ασφυκτικώς και εμαίνεται κυριολεκτικώς».³²² Στα χρόνια του Α΄ Παγκόσμιου Πολέμου η επανάσταση των ηθών έκανε ιδιαίτερα τολμηρή τη γλώσσα του Π. Δημητρακόπουλου, αλλά επίσης οδήγησε ως το έσχατο όριο την πορνογραφική εκμετάλλευση της φιλολογικής και της ηθικής ανωτερότητας «του μεγάλου Διδασκάλου της Παγκοσμίου Κωμωδίας».³²³ Ο ίδιος ο Π. Δημητρακόπουλος διαφήμισε τη διασκευή σε πεζό λόγο των *Θεσμοφοριαζουσών* ως κωμωδία από τας «χαριεστέρας»,

μάλιστα δε η περισσότερον πάσης άλλης συγκεντρούσα την ελευθεριότητα εις την έκφρασιν, την βωμολοχίαν, ακόμη δε και την σκηνικήν διασκευήν εις βαθμόν υπερβολικά «διονυσιακόν» [...] Η γυναικοποίησης του δυστυχούς γέροντος είνε μοναδικής φαιδρότητος. Πρέπει να την ακολουθήση κανείς από της σκηνης δια να εννοήση έως που φθάνει η ελευθεριότης και η επινόησις του ποιητού ...³²⁴

Με τον ίδιο προκλητικό τόνο διαφημίζει «την ανηλεή ελευθεροστομίαν» με την οποία αποκαλύπτονταν τα παραπτώματα των γυναικών και τον τρόπο με τον οποίο «μία παιδίσκη χορεύτρια» συνέβαλε στην απελευθέρωση του «δυστυχούς γέροντος».³²⁵

Ο Γ. Τσοκόπουλος ανέλαβε, από συναδελφική αλληλεγγύη, να διαβεβαιώσει το κοινό για την προσπάθεια που κατέβαλε ο Δημητρακόπουλος να ανταποκριθεί στις ιδιαίτερες απαιτήσεις του κειμένου και να μη διαψεύσει τις προσδοκίες που ο ίδιος είχε δημιουργήσει με τις προηγούμενες αριστοφανικές μεταφράσεις. Γι' αυτό, ο μεταφραστής χρειάστηκε

να κάμη μίαν εκδρομήν εις τα καπηλεία και εις τα χειρότερα ακόμη καταγώγια δια να εύρη την παραστατικήν λέξιν της σημερινής μας γλώσσης η οποία θ' απέδιδεν ακέραιον και ζωντανόν το νόημα της λέξεως της παλαιάς.³²⁶

Η παράσταση επιβεβαίωσε του λόγου το αληθές, εξανάγκασε τον εισαγγελέα και τον διευθυντή της αστυνομίας να απαγορεύσουν την επανάληψή της και οδήγησε το ζήτημα της «αναβιώσεως των Αριστοφανείων έργων» στο υπουργικό συμβούλιο.³²⁷

οποίοι μεταγγίζονται βαθμηδόν και δηλητηριάζουν το πνεύμα των θεατών εις τα πορνογραφικά έργα των ξένων φαρσογράφων». Βλ. "Ο Υποβολεύς", «Οι Βάτραχοι», *Αθήναι*, 23 Οκτ. 1913.

³²². Βλ. την αναγγελία της παράστασης των *Ορνίθων* και των *Εκκλησιαζουσών*, *Αθήναι*, 20 Μαρτ. 1911, και «Λυσιστράτη», *Αθήναι*, 17 Απρ. 1911, «Η πρώτη των "Βατράχων"», *Αθήναι*, 14 Οκτ. 1911.

³²³. Βλ. «Ο Αριστοφάνης ... εις το Υπουργικόν Συμβούλιον!», *Αθήναι*, 18 Οκτ. 1914.

³²⁴. Βλ. Πολ. Τ. Δημητρακόπουλος, «Θεσμοφοριαζουσαι», *Αθήναι*, 6 Οκτ. 1914.

³²⁵. Βλ. ό. π., και «Αι Θεσμοφοριαζουσαι», *Αθήναι*, 29 Σεπτ. 1914.

³²⁶. Βλ. Γ. Β. Τσοκόπουλος, «Πρόσωπα και Πράγματα. Αριστοφάνης», 10 Οκτ. 1914.

³²⁷. Βλ. «Ο Αριστοφάνης ... εις το Υπουργικόν Συμβούλιον!», ό. π.

Ο Π. Δημητρακόπουλος, ωστόσο, είχε ισχυρούς προστάτες στη μικρή κοινωνία των Αθηνών. Τον ίδιο τον αρχαίο συγγραφέα καταρχάς και μετά το κοινό. Τα έργα «του πατρός της κωμωδίας» δεν μπορούσαν να είναι «μέσον διαφθοράς ... της Α. Β. Υ. του Διαδόχου, των πριγκίπων, των καθηγητών του Πανεπιστημίου, των Πρέσβειων, των επιστημόνων, και όλων εν γένει των ανεπτυγμένων της πρωτεύουσας».³²⁸ Ο Δημητρακόπουλος κατέφυγε στον υπουργό εσωτερικών, τον Εμμ. Ρέπουλη, για να ακυρώσει την απαγόρευση της παράστασης. Ο παλιός κατήγορος του μεταφραστή των *Εκκλησιαζουσών* μεσολάβησε για να έρθει ο Π. Δημητρακόπουλος σε συνεννόηση με τον εισαγγελέα και να συνεχιστούν οι παραστάσεις.³²⁹ Ο Αριστοφάνης, η «πάτρια» εκδοχή της πορνογραφίας, είχε κυριαρχήσει στην αθηναϊκή σκηνή.³³⁰

Η τακτική που ακολούθησε ο Π. Δημητρακόπουλος ως προς το θεατρικό σκέλος της επιχείρησης διευκόλυνε σ' αυτό. Όταν αποφάσισε να επαναφέρει τον Αριστοφάνη στο θεατρικό προσκήνιο ως αντιπαράθεση στα «πορνογραφήματα των ξένων φαρσογράφων» το 1910, απευθύνθηκε στους απαλλαγμένους από το στίγμα των «ακατάλληλων» παραστάσεων «λαϊκούς» ηθοποιούς, που θεωρούνταν φορείς της ηθικής θεατρικής παράδοσης του τόπου.

Οι πρώτες παραστάσεις με τις παλιές μεταφράσεις των *Εκκλησιαζουσών* και της *Λυσιστράτης* δόθηκαν στο τέλος του Μαρτίου 1910 στη Σύρο. Ο μεταφραστής συνόδευσε τους «παλαιούς ερμηνευτάς του Αριστοφάνους» εκεί και προλόγισε τις παραστάσεις «προς καλύτεραν κατανόησιν υπό του κοινού».³³¹ Τα πρόσωπα που αναφέρει η εφημερίδα (ο Πέτρος Λαζαρίδης, ο Γρηγ. Σταυρόπουλος, ο Κ. Κύρος, ο Χαντάς και ο Ρίζος) ήταν από καιρό εξορισμένα τόσο από τα κεντρικά αστικά θέατρα της πρωτεύουσας όσο και από τις στήλες των εφημερίδων.³³² Οι ίδιοι μετά τη «θριαμβευτική» αβάν πρεμιέρ στη Σύρο έπαιζαν τις δύο κωμωδίες στο Δημοτικό θέατρο της Αθήνας και στο θέατρο Συντάγματος.³³³ Οι ίδιοι έπαιζαν το διάστημα αυτό τις *Νεφέλες* στη μετάφραση του Σουρή.

328. Βλ. στο ίδιο.

329. Βλ. Π. Τ. Δ., «Γράμματα προς την "Εστία"». Ο Αριστοφάνης», *Εστία*, 18 Οκτ. 1914.

330. Βλ. Σπύρος Δ. Στεφάνου, «Ο Αριστοφάνης (Το Υπουργικόν Συμβούλιον)», *Αθήναι*, 19 Οκτ. 1914, και το χρονογράφημα του Παύλου Νιρβάνα, «Από την Ζωήν. Ο Αριστοφάνης», *Εστία*, 23 Οκτ. 1914.

331. Βλ. «Αριστοφάνης εις Σύρον», *Αθήναι*, 23 Μαρτ. 1910.

332. Βλ. «Η εκκαθάρισις και ... ο Αριστοφάνης», *Αθήναι*, 2 Απρ. 1910.

333. Λίγες μέρες μετά εγκαταστάθηκαν στο Αθήναιον δίνοντας παραστάσεις «με δραματολόγιον εκλεκτόν και κατάλληλον δια οικογενείας». Βλ. *Αθήναι*, 15 Μαΐου 1910.

Τον Μάρτιο του 1911, μαζί με τις παλιές μεταφράσεις παίχτηκαν δύο σκηνές από τους *Όρνιθες* χωρίς να αναφέρονται καν τα ονόματα των ηθοποιών. Καθώς η δημόσια προβολή της επιχείρησης εστίασε σε άλλα πράγματα, οι πληροφορίες του Τύπου δεν μας επιτρέπουν να μάθουμε περισσότερα για τις ίδιες τις παραστάσεις. Τον Οκτώβριο του 1911 δόθηκαν οι *Βάτραχοι* ως θεαματική επιθεώρηση, πλήρης «επεισοδίων φαιδρών» από θίασο «επί τούτω καταρτισθέντα» και «υπό την επίβλεψη πάντοτε του μεταφραστή». ³³⁴ Ωστόσο, οι στήλες θεαμάτων του Τύπου μας επιτρέπουν να καταλήξουμε σε σχετικά ασφαλή συμπεράσματα ως προς την τακτική που παγιώνεται το φθινόπωρο του 1911. Τα αριστοφανικά έργα, μέχρι και την παράσταση των *Θεσμοφοριαζουσών* το 1914, θα παίζονται πάντα ευκαιριακά, συνήθως κατά τον Μάρτιο-Απρίλιο και τον Οκτώβριο-Νοέμβριο, κατά κανόνα στο Δημοτικό Θέατρο της Αθήνας ή του Πειραιά και σπάνια σε κάποιο άλλο κεντρικό θέατρο, ενώ οι θίασοι θα συγκροτούνται «επί τούτω» συχνά με πρωτοβουλία του Π. Δημητρακόπουλου και πάντα υπό την επίβλεψη του. ³³⁵

γ. Το βουλεβαρδιέριο πρότυπο της διασκευής του Ντοναί

Την περίοδο που ο Π. Δημητρακόπουλος ετοιμαζόταν να επαναφέρει τον Αριστοφάνη στη αθηναϊκή σκηνή ως απάντηση στις «ανήθικες» παραστάσεις του γαλλικού Βουλεβάρτου, ο θίασος της Μαρίκας Κοτοπούλη ανέβασε τη *Λυσιστράτη* στη διασκευή του Μωρίς

³³⁴. Είχε ανακοινωθεί πως η σκηνή «θα μεταβληθή κατά το ήμισυ εις λίμνην, όπου θα αναφανούν οι περίφημοι βάτραχοι κοάζοντες το Βρεκεκέξ κοάζ-κοάζ» και ότι θα εμφανιζόταν ένας γάιδαρος. Βλ. «Από τα θέατρα», *Αθήναι*, 10 και 23 Οκτ. 1911. Η πληροφορία που δίνει το *Νέον Αστυ* ότι τα χορικά «θα εκτελεσθούν με μουσικάς υποκρούσεις αυλών (μουσική Μένδελσον) υπό βατράχους και μύστας του Άδου» δεν επαληθεύεται από άλλη πηγή. Βλ. «Οι Βάτραχοι», *Νέον Αστυ*, 11 Οκτ. 1911. Ξέρουμε ότι στην πρώτη παράσταση έπαιξαν: Χέλμης (υπηρέτης Ξανθίας), Βενιέρης (Διόνυσος), Δαμασκός (Ευριπίδης), Κύρος (Αισχύλος), «Η πρώτη των “Βατράχων”», *Αθήναι*, 14 Οκτ. 1911. Άλλος θίασος με τον Σταυρόπουλο, τον Παπαστεφάνου, τον Βέλλο, τον Αν. Απέργη, τον Γ. Λαζαρίδη, τον Β. Γεωργίου και τον Ριζο έπαιζε στο Δημοτικό θέατρο της Αθήνας και του Πειραιά, εναλλάξ με τον προηγούμενο, τις *Νεφέλες* στη μετάφραση του Γ. Σουρή. Βλ. ακόμη «Από τα θέατρα», *Αθήναι*, 30 Σεπτ., 2 και 5 Οκτ. 1911.

³³⁵. Στο Δημοτικό Θέατρο δεν έπαιζε μόνιμος θίασος, συνήθως «εσταυλίζετο κόσμος δια να τρέφεται μόνον με φθινοπωρινάς ευεργετικές και με παραστάσεις θιάσων ξένων ναυαγησάντων και αποσυντεθέντων εν τη Ανατολή», βλ. «Προς Θεού!», *Εστία*, 14 Σεπτ. 1914. Όταν την επίβλεψη της παράστασης δεν την είχε ο μεταφραστής, οι αριστοφανικές παραστάσεις απλά αναφέρονται μόνο στη στήλη θεαμάτων και συνήθως χωρίς να κατονομάζονται οι ηθοποιοί.

Ντοναί.³³⁶ Η θερινή περίοδος είχε ξεκινήσει με κακούς καιρούς το 1910, καθώς η εκστρατεία ηθικοποίησης που είχε εξαπολύσει η αστυνομία δημιούργησε «πρωτοφανή» οικονομική κρίση «εις τα χρονικά των Αθηναϊκών θεάτρων» και η προληπτική λογοκρισία είχε αφαιρέσει κάθε ενδιαφέρον του κοινού για τις παραστάσεις των ξένων έργων.³³⁷

Οι συνθήκες δεν πρέπει να ήταν ευνοϊκότερες στο τέλος της περιόδου, όταν «αιφνιδίως» ο συνεργάτης της *Εστίας* Αλέκος Μαυρουδής έστειλε τη μετάφραση της *Λυσιστράτης* του Μ. Ντοναί από το Παρίσι «ως εξ ουρανού ενίσχυσις του ταμείου του Θεάτρου» της Μ. Κοτοπούλη.³³⁸

Η *Λυσιστράτη* ήταν εμπνευσμένη από την κωμωδία του Αριστοφάνη αλλά το έργο του Μ. Ντοναί, ήταν «φραντζέζικο και πολύ σημερινόν», όσο και τα υπόλοιπα «ακατάλληλα δια δεσποινίδας» έργα που αποτελούσαν τον κορμό του ρεπερτορίου των αστικών θιάσων της πρωτεύουσας.³³⁹ Αλλά η αναφορά και μόνο στο όνομα του Αριστοφάνη αρκούσε για να προκαλέσει τη σεξουαλική περιέργεια του κοινού και για να ενισχύσει οικονομικά το θίασο.³⁴⁰ Ταυτόχρονα, ο θίασος μπορούσε να επικαλεστεί το όνομά του για να αποφύγει την αστυνομική απαγόρευση.

Η απόφαση της Κοτοπούλη να επιλέξει, αντί της αυθεντικής *Λυσιστράτης*, τη μεταμφιεσμένη σε Βουλεβάρτο διασκευή της, ανταποκρινόταν και ικανοποιούσε τις επιθυμίες που είχε εκφράσει από την εποχή των *Εκκλησιαζουσών* η πιο πρωτοποριακή τάξη του αστικού κοινού. Αυτήν ακριβώς θα μπορούσε να εκφράζει η γνώμη του Γρ. Ξενόπουλου, όταν διατύπωνε την άποψη ότι η «κορσέρβα του Αριστοφάνους» όσο προχωρούσε ο αιώνας

336. Το έργο ανέβηκε στις 13 Σεπτεμβρίου στο θέατρο της Νέας Σκηνής και επαναλήφθηκε πέντε φορές στην εβδομάδα που ακολούθησε. *Λυσιστράτη* η Μ. Κοτοπούλη, *Σαλαβάχα* η Φωτ. Λούη, *Αγάθων* ο Εδ. Φύρστ, *Λύκωνας* ο Τ. Λεπενιώτης. Βλ. *Αθήναι*, 9, 10, 13, 14, 15 και 19 Σεπτ. 1910.

337. Βλ. «Θεομηνία», *Αθήναι*, 26 Ιουν. 1910.

338. Βλ. Ρ. Π., «Από τα Θέατρα. Η “Λυσιστράτη”», *Εστία*, 14 Σεπτ. 1910. Η μετάφραση κρίνεται καλή «αλλά βιαστική και δ’ αυτό ατημέλητος».

339. Βλ. «Το έργον», γράφει η Ειρήνη Π. Δημητρακοπούλου (Ειρήνη η Αθηναία), στο *Σκρίπ* στις 16 Σεπτ., 1910, «και ως ιδέα και ως εκτέλεσις είναι του Ντοναί, ενός Φραντσέζου έως τα κατάβαθα της ψυχής του και του μυαλού του», βλ. Γ. Σιδέρης, ό. π., σ. 239.

340. Σίγουρα πολύ περισσότερο από το όνομα του Σοφοκλή. Ο θίασος της Κυβέλης μετά την απαγόρευση της *Λευκής σελίδος* από την αστυνομία, ανέβασε την *Αντιγόνη* σε δύο μόλις παραστάσεις. Βλ. Γρ. Ξενόπουλος, «Η «Αντιγόνη» του Σοφοκλή», *Αθήναι*, 28 Μαΐου 1910, και Γ. Β. Τσοκόπουλος, «Αρχαία Δράματα», *Αθήναι*, 29 Μαΐου 1910.

δεν μπορούσε να συναγωνισθεί τη φρεσκάδα των παρισινών έργων.³⁴¹ Η βουλευβαρδιέρικη διασκευή της αριστοφανικής κωμωδίας την οποία παρουσίασε ο θίασος της Μ. Κοτοπούλη το Σεπτέμβριο του 1910 ήταν η λύση που προκρινόταν από τη μερίδα της κριτικής την οποία εκπροσωπούσε ο Γ. Ξενόπουλος, ως μόνη δυνατή για την ενσωμάτωση του Αριστοφάνη στο εθνικό θέατρο και ταυτόχρονα ως συμβιβαστική λύση η οποία θα ικανοποιούσε την προτίμηση του κοινού για τα «ακατάλληλα» ευρωπαϊκά έργα. Οι φήμες για την ίδρυση εθνικού θεάτρου είχαν αναστατώσει τον πνευματικό κόσμο της πρωτεύουσας τις μέρες που παιζόταν η *Λυσιστράτη* του Μ. Ντοναί και οι συζητήσεις περιστρέφονταν στο δραματολόγιό του· ο Γ. Ξενόπουλος πρότεινε το νέο Εθνικό θέατρο «να παίζει απ’ όλα εκτός των ασέμων, —κατά το είδος της “Κοραλίας” και όχι της “Λυσιστράτης”— και εκτός Επιθεωρήσεως».³⁴²

Ωστόσο, εθνικό θέατρο δεν ιδρύθηκε και στη νεοελληνική σκηνή επικράτησε η Επιθεώρηση και ο Αριστοφάνης στην «αυθεντική» εκδοχή του Π. Δημητρακόπουλου. Η γαλλική *Λυσιστράτη*, αν και διαφημίστηκε ως αριστοφανική κωμωδία και παρουσιάστηκε με «καινούργιες» σκηνογραφίες και «αρχαϊκόν ιματισμόν», αν και «υπερήρεσεν και κατεχειροκροτήθη», δεν ανταποκρίθηκε στις προσδοκίες του ανδρικού κοινού.³⁴³ Η *Λυσιστράτη* που άκουσαν ήταν «απλώς μακρινή συγγενής της “Λυσιστράτης”» που είχαν ακούσει έξι χρόνια πριν στη μετάφραση του Πολύβιου Δημητρακόπουλου. Η απογοήτευσή τους μάλιστα δεν εξισορροπήθηκε από το γεγονός «ότι πρώτην φοράν εις τον τόπον μας τα

341. «Φαντασθήτε αν ήταν δυνατόν να ακούωμεν τις *Εκκλησιάζουσες* όπως πάντοτε, πλησίον γυναικών. Τίποτε φρέσκον δεν θα υφίστατο τότε την σύγκρισιν με την κορσέρβα του Αριστοφάνους [...]. Σήμερον η γυναίκα είναι συνυφασμένη με την κοινωνικήν μας ζωήν. Αν με ερωτούσαν: Γιατί αι κωμωδίαι του Αριστοφάνους δεν είνε πλέον δια το θέατρον; Θ’ απαντούσα: Διότι αι βωμολοχίαι των εξορίζουν τας γυναίκας». Γρηγ. Ξενόπουλος, «Χωρίς γυναίκας», *Αθήναι*, 15 Αυγ. 1904. Την ίδια άποψη εκφράζει και ο κριτικός της *Ακρόπολης* με αφορμή την παράσταση της *Λυσιστράτης*. Βλ. «Αθηναϊκά. η “Λυσιστράτη”», *Ακρόπολις*, 28 Ιαν. 1905.

342. Βλ. Γρηγόριος Ξενόπουλος, «Το Θέατρον του κ. Νιρβάνα», *Αθήναι*, 19 Σεπτ. 1910.

343. «Αλλά διατί ο Χριστιανός δεν μετέφραζεν απ’ αυθείας Αριστοφάνην; Ενθυμούμεθα την προ εξαετίας του ιδίου έργου από τον κ. Π. Δημητρακόπουλον ως πολύ ωραιότεραν και αρτιωτέραν». Βλ. Ρ. Π., «Από τα Θέατρα. Η “Λυσιστράτη”», *Εστία*, 14 Σεπτ. 1910. Και, στα επόμενα χρόνια, όταν παιζόταν η «αυθεντική» *Λυσιστράτη* συναντάμε στον Τύπο διαβεβαιώσεις όπως η παρακάτω: «Η κωμωδία είνε πιστοτάτη μετάφρασις εκ του αρχαίου κειμένου του κ. Π. Δημητρακοπούλου και ουδεμίαν σχέσιν έχει με την παιχθείσαν διασκευήν του Ντοναί», βλ. «Αλάμπρα. “Λυσιστράτη”», *Αθήναι*, 1 Σεπτ. 1913. Η *Εστία* επίσης διαμαρτύρεται το 1914 γιατί στη Νέα Σκηνή παίχτηκε η *Λυσιστράτη* του Ντοναί αλλά στα προγράμματα αναφερόταν μόνο το όνομα του Αριστοφάνη, βλ. «Η “Λυσιστράτη” του Ντοναί», *Εστία*, 30 Σεπτ. 1914.

μέρη των γυναικών εις κωμωδίαν του Αριστοφάνους έπαιξαν γυναίκες, συντελούσαι ούτω εις την καλλιτέραν αναπαράστασιν του έργου».³⁴⁴ Ούτε τους παρηγόρησε η παρουσία των λίγων γυναικών στην πλατεία του θεάτρου. Ο Αριστοφάνης «συγχρονισθείς και συγκερασθείς» καταντούσε «ομότιμος των λαμπρών κυρίων Φεϋντώ, Γκαβώλ κλπ. κλπ. της νεωτέρας Γαλλικής ελαφρογραφίας», έχανε δηλαδή τα χαρακτηριστικά εκείνα που τον καθιστούσαν αποκλειστικά ανδρική ψυχαγωγία.³⁴⁵ Χωρίς τη βωμολοχία και την απροκάλυπτα σεξουαλική ορολογία η αριστοφανική κωμωδία έχανε την πορνογραφική της αξία, την μόνη αξία που το αστικό ανδρικό κοινό είχε αναγνωρίσει στην Αρχαία Κωμωδία από την πρώτη παράσταση των *Νεφελών*.

Το βουλευβαρδιέρικο πρότυπο της διασκευής του Ντοναί έμεινε αναξιοποίητο για πολλά χρόνια. Η συγκεκριμένη ιστορική συγκυρία κατά την οποία ο Αριστοφάνης παρουσιάστηκε στο αθηναϊκό κοινό «συγχρονισθείς και συγκερασθείς», δεν ήταν κατάλληλη, αλλά σίγουρα δεν ήταν τυχαία.

Πολλές από τις προσπάθειες εξευρωπαϊσμού του βαλκανικού κράτους που επιχειρήθηκαν κατά τη διάρκεια των πρώτων βενιζελικών κυβερνήσεων θα υλοποιηθούν πολύ αργότερα ή θα τροποποιούνται διαχρονικά για να πάρουν τελική μορφή μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο.³⁴⁶ Η απόπειρα εξευρωπαϊσμού της Αρχαίας Κωμωδίας, αυτή που αντιπροσώπευε ο «συγχρονισθείς και συγκερασθείς» Αριστοφάνης του 1910, ανήκει, όπως θα αποδειχθεί σ' αυτή την κατηγορία.

344. Βλ. Ρ. Π., «Από τα Θέατρα. Η “Λυσιστράτη”», ό. π.

345. Βλ. Στο ίδιο.

346. Είναι εντυπωσιακή η αντιστοιχία ανάμεσα στις απόπειρες εκσυγχρονισμού της Αρχαίας Κωμωδίας και στον πολεοδομικό και τον αρχιτεκτονικό εκσυγχρονισμό μιας μεγάλης βαλκανικής πόλης, όπως ήταν ακόμη η Αθήνα το 1910. Βλ. ενδεικτικά στον Δημήτρη Φιλιππίδη, «Εκσυγχρονισμός στην Αρχιτεκτονική και Πολεοδομία του Μεσοπολέμου», και Βίλμα Χαστάογλου, «Η ανάπτυξη της νεοελληνικής πόλης: Η σύλληψη της μοντέρνας πόλης και ο εκσυγχρονισμός του αστικού χώρου», *Βενιζελισμός και Αστικός Εκσυγχρονισμός*, επιμέλεια Γιώργος Θ. Μαυρογορδάτος – Χρήστος Χατζηιωσήφ, Ηράκλειο, ΠΕΚ 21992, σ. 142-143 και σ. 93-100 αντίστοιχα.

7. Το στοιχείο της σεξουαλικής προκλητικότητας υποσκελίζει τη σάτιρα της επικαιρότητας στην επιθεωρησιακή και τη βουλεβαρδιέρικη προσέγγιση του Αριστοφάνη

Οι θεαματικές αλλαγές στον τομέα των ηθών μετά τους Βαλκανικούς Πολέμους άλλαξαν ριζικά τις θεατρικές συνήθειες του αθηναϊκού κοινού.³⁴⁷

Το μεγάλο όπλο του μουσικού θεάτρου έγινε μετά το 1914 η επίδειξη του γυναικείου σώματος, η οπτική απόλαυση του οποίου ήταν ακόμη «κάπως άγνωστον πράγμα εις το πολύ κοινόν διψώντος ακόμη του σχετικού είδους τον πολιτισμόν».³⁴⁸ Στα αμέσως επόμενα χρόνια η αποκάλυψη γυμνής σάρκας καλλίγραμμων γυναικών πάνω στη σκηνή της Επιθεώρησης δημιούργησε το κατάλληλο περιβάλλον για να γίνουν τα πρώτα αποφασιστικά βήματα προς τη χειραφέτηση του κειμένου.³⁴⁹ Η πορεία αυτή θα οδηγήσει με την απαγόρευση της πολιτικής σάτιρας μετά τα γεγονότα του 1916 στη μόδα των «ακατάλληλων δια δεσποινίδας» Επιθεωρήσεων.

Η αλλαγή όμως δεν αφορούσε πια μόνο το αστικό θέατρο. Η παραδοσιακή και απόλυτη διάκριση ανάμεσα σε αστικούς και λαϊκούς θιάσους έπαψε να υπάρχει ξαφνικά και εντελώς απροσδόκητα το καλοκαίρι του 1914. «Το λαϊκό θέατρο έκανε το πρώτο βήμα με το να απαρνηθεί ολοκληρωτικά το παραδοσιακό του δραματολόγιο και να εστερνιστεί την άγνωστη στη σκηνή του Επιθεώρηση».³⁵⁰ Ο Τύπος διαπίστωσε το 1915 ότι ανεβάζοντας Επιθεωρήσεις το «παλαιόν» και ηθικώτατο «λαϊκόν θέατρο» είχε μεταβληθεί σε επιχείρηση στην οποία

³⁴⁷. Σε σχέση με το 1914, το 1915 η μόδα απαιτούσε «κατά δύο σπιθαμάς» πιο κοντές φούστες και οι γυναίκες της ανώτερης τάξης κυκλοφορούσαν στο δρόμο με «τούλινα φορέματα», ενώ η γυμνότητά τους στις πλατείες των θεάτρων ξεπερνούσε τη γυμνότητα των γυναικών της σκηνής. Βλ. "Μακκαβαίος", «Ζήτημα τάξεως», *Πατρίς*, 6 Αυγ. 1915 και «Προκειμένου περί της μονδέρνας φούστας», *Πατρίς*, 28 Σεπτ. 1915. Η πρωτοφανέρωτη ελευθεριότητα την οποία αρχίζουν να διαπιστώνουν οι εφημερίδες φθάνει στα όρια της ακολασίας κατά την διάρκεια των Απόκρεων του 1916, ενώ στα θεατρικά προγράμματα η δήλωση «ακατάλληλον δια δεσποινίδας» θα προσελκύει το κοινό όπως «το καταργηθέν περίφημον άλλοτε "κατ' αναζήτησιν πολλών οικογενειών"». Βλ. «Αθήναι», *Αθήναι*, 23 Φεβρ. 1916, και "Μακκαβαίος", «Κατ' αναζήτησιν οικογενειών», *Πατρίς*, 11 Μαΐου 1915, αντίστοιχα.

³⁴⁸. Βλ. "Μακκαβαίος", «Αι γυμνότητες», *Πατρίς*, 27 Ιουν. 1915 και Α. Παπαδήμας, «Το Νεοελληνικό Θέατρο», *Κριτική* 4 (30 Σεπτ. 1923), σ. 40, και *Κριτική* 9 (29 Φεβρ. 1924), σ. 74-5.

³⁴⁹. Η αρχή έγινε με τη στρατολόγηση καλλίγραμμων γυναικών για τα μπαλέτα της Επιθεώρησης ο «Παπαγάλος 1914» του Αντώνη Βώττη. Βλ. Θ. Χατζηπανταζής, ό. π., σ. 83, 125.

³⁵⁰. Βλ. Θ. Χατζηπανταζής, ό. π., σ. 84-85.

αποδόθηκε «η έλλειψις υπηρετριών, εργατριών των γυναικείων καταστημάτων και γυναικών δια την ευθυμίαν της πόλεως».³⁵¹ Όσοι από τους λαϊκούς θιάσους δεν ανέβασαν Επιθεώρηση εμπλούτισαν το παλιό «οικογενειακό» τους δραματολόγιο με «ακατάλληλες» ευρωπαϊκές κωμωδίες.³⁵² Η ταύτιση του «λαϊκού» θεάτρου με το «ηθικό», ταύτιση που τόσο είχε συμβάλει στην καθιέρωση των «ακατάλληλων» αριστοφανικών παραστάσεων, έπαψε να υφίσταται.

Την ίδια ακριβώς περίοδο αλλάζει επίσης η μέχρι τότε προσέγγιση του Αριστοφάνη. Το στοιχείο της σεξουαλικής προκλητικότητας μετά το 1914 σταδιακά υποσκέλισε τη σάτιρα της επικαιρότητας, ενώ μέχρι το 1916 οι αριστοφανικές παραστάσεις θα έχουν χάσει οριστικά την ταυτότητα της υγιούς και εθνικής ψυχαγωγίας που τους προσέδιδε η προβολή του Αριστοφάνη ως συντηρητικού επιθεωρησιογράφου, υπερασπιστή των παραδοσιακών εθνικών αξιών.

α. Οι θίασοι των «πρώτων διδαξάντων» ανά την επαρχία

Οι «ακατάλληλες» αριστοφανικές παραστάσεις ήταν καθαρά αθηναϊκό φαινόμενο. Γεννήθηκαν και διαμορφώθηκαν στον αστικό χώρο της πρωτεύουσας ακολουθώντας τη δική της μετάβαση από βαλκανική πόλη σε μια έστω και επιφανειακά εξευρωπαϊσμένη πρωτεύουσα. Αν η συμβολή του Γ. Σουρή υπήρξε καθοριστική για την γέννηση του φαινομένου στην Αθήνα, άλλο τόσο καθοριστική υπήρξε η συμβολή του στη μεταφορά των αθηναϊκών παραστάσεων του Αριστοφάνη στην ελληνική επαρχία και στις ελληνικές κοινότητες του ελληνισμού.³⁵³ Όχι μόνο άμεσα, καθώς ο ίδιος μετά τις θριαμβευτικές παραστάσεις στην πρωτεύουσα ανέλαβε να μεταφέρει το «διδασκικότατο» έργο των *Νεφελών* στις μεγαλύτερες θεατρικές πιάτσες της εποχής, αλλά και έμμεσα, όταν με το θίασο της

351. Βλ. Μ. Ρ., «Λαϊκά θέατρα», *Πατρίς*, 24 Ιουν. 1915. Η *Εστία* αναφέρει ότι το 1915 «με την καταδίωξιν των ελευθέρων πτηνών του πεζοδρομίου πολλά τοιαύτα μετεβλήθησαν εις ωδικά», «Οι πτυχιούχοι σειρήναι», *Εστία*, 9 Σεπτ. 1915.

352. Ενδεικτικά αναφέρω το θίασο της Φωφώς Γεωργιάδου. Το 1915 ήταν ο μόνος θίασος που αγωνιζόταν «να επαναφέρει το παλαιόν θέατρον» και η «Αλάμπρα» ανακηρύχθηκε το «ηθικότερον θέατρον» της πρωτεύουσας. Τον επόμενο χρόνο ο ίδιος θίασος στο ίδιο θέατρο παίζει «ακατάλληλες» κωμωδίες του Βουλεβάρτου. Βλ. *Πατρίς*, 8 Ιουλ. και 5 Σεπτ. 1915, και *Αθήναι*, 12 Απρ. 1916.

353. Βλ. «Νέα περιοδεία των “Νεφελών” θα γίνει εις την Στερεάν», *Εστία*, 2 Δεκ. 1900, «Θέατρα. (Σημειώσεις εκ Πατρών και Πύργου)», *Εστία*, 4 Δεκ. 1900, και «Ο Σουρής εις την γην των Φαραώ. Αι παραστάσεις των “Νεφελών”», *Εστία*, 24 Απρ. 1901.

Χειραφεσίας, συνέδεσε, όπως είδαμε, τη σκηνική αναβίωση του Αριστοφάνη με τις τύχες των ηθοποιών του δέκατου ένατου αιώνα και την αντιπαράθεση μεταξύ παλαιού και νέου ελληνικού θεάτρου. Μια νέα γενιά ηθοποιών θα εκτοπίσει στο περιθώριο της θεατρικής ζωής του τόπου τους «πρώτους διδάξαντες» τις ακατάλληλες *Νεφέλες* του Γ. Σουρή κατά τα χρόνια που ακολούθησαν. Οι «πρώτοι διδάξαντες» θα μεταφέρουν μαζί με το ξεπερασμένο «οικογενειακό» τους δραματολόγιο και τον «ακατάλληλο» Αριστοφάνη τόσο στις συνοικίες της Αθήνας και του Πειραιά, όπου μεταφέρθηκαν μετά το 1901, όσο και στην επαρχία και τις πόλεις της Τουρκίας, της Αιγύπτου και της Ρουμανίας, όπου περνούσαν το μεγαλύτερο διάστημα του χρόνου. Ο Π. Δημητρακόπουλος, ακολουθώντας το παράδειγμα του Γ. Σουρή, μετά το 1910 θα αξιοποιήσει τους ίδιους ηθοποιούς για να ξαναφέρει στην αθηναϊκή επικαιρότητα τον Αριστοφάνη. Εκείνος επέλεγε τους ηθοποιούς, συγκροτούσε το θίασο, «σκηνοθετούσε» και διαφήμιζε την πρώτη παράσταση κάθε καινούριας του μετάφρασης. Μετά την «πρώτη» παράσταση, το έργο ανήκε στους ηθοποιούς οι οποίοι με την επωνυμία «πρώτοι διδάξαντες», τιμητικός τίτλος που έμεινε μετά τις πρώτες παραστάσεις των *Νεφελών*, το μετέφεραν μαζί πάντα με τις *Νεφέλες* στις περιοδείες τους στην επαρχία και στο εξωτερικό.³⁵⁴

Αν οι «λαϊκοί» ηθοποιοί πρόσφεραν στον Π. Δημητρακόπουλο το καλό τους όνομα, εκείνος τους παραχωρούσε το προνόμιο να παίζουν τις «ακατάλληλες» αριστοφανικές μεταφράσεις του εντός και εκτός της Αθήνας, χωρίς να κινδυνεύουν από την αστυνομική λογοκρισία.³⁵⁵ Προνόμιο εξαιρετικά σημαντικό, αν σκεφτούμε ότι μέχρι το 1914 το «ακατάλληλο» ευρωπαϊκό Βουλευάρτο ήταν αποκλειστικότητα μόνο των αστικών θιάσων.

354. Ο χαρακτηρισμός «πρώτοι διδάξαντες» δεν ανταποκρίνεται ακριβώς στην πραγματικότητα· ωστόσο δείχνει τον καθοριστικό ρόλο που έπαιξε η τεράστια επιτυχία των πρώτων παραστάσεων των *Νεφελών* υπό την επίβλεψη του Γ. Σουρή. Ενδεικτικό είναι το παρακάτω σχόλιο: «Παίζεται Αριστοφάνης εις τον Πειραιά καλοκαιριάτικα. Δεν είναι δύσκολον να εννοηθή ότι πρόκειται περί των “Νεφελών”, τας οποίας θα παίξουν οι πρώτοι διδάξαντες, ως βεβαιοί πάντοτε ο παλαίμαχος κ. Λαζαρίδης. Και όμως αρκετοί από τους πρώτους διδάξαντας ευρίσκονται εις τον άλλον κόσμον, όπως ο Μέγγουλας και ο Αγγελάκης. Διατί αυτή η μανία των “πρώτων διδάξαντων” του κ. Λαζαρίδη, αφού δεν είναι και αλήθεια μάλιστα ...», βλ. «Αττικά Ημέραι», *Πατρίς*, 1 Ιουλ. 1915.

355. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του ηθοποιού Αναστάσιου Απέργη. Ο Απέργης συμμετέχει από την αρχή του αιώνα στους θιάσους των «πρώτων διδάξαντων» που παίζουν τις *Νεφέλες* του Σουρή· άλλες φορές πάλι τις ανεβάζει με δικό του θίασο, που ονομάζεται «Αριστοφάνης», και με πρόλογο μέσα από τον οποίο αναπαράγει και διαδίδει από τη Θήβα μέχρι την Τραπεζούντα και από την Πελοπόννησο μέχρι την Βραΐλα την ερμηνεία του Γ. Σουρή για την αριστοφανική κωμωδία. Βλ. Γ. Σιδέρη, ό. π., σ. 210, 221, 228, 230, 238, και

Δεν ξέρουμε ποιες ήταν οι οικονομικές συμφωνίες, όπως δεν ξέρουμε και πολλά άλλα στοιχεία τα οποία καθόριζαν τη σχέση των ηθοποιών με τον μεταφραστή. Ωστόσο, μπορούμε να διαπιστώσουμε από κάποια περιστατικά που διέρρευσαν στον Τύπο ότι ο Π. Δημητρακόπουλος είχε τον πλήρη έλεγχο των «ακατάλληλων» αριστοφανικών παραστάσεων μέχρι το 1915. Ο Τύπος τόνιζε κάθε φορά ότι ο θίασος είχε «επί τούτω καταρτισθεί» και ότι η παράσταση ήταν «υπό την επίβλεψιν του μεταφραστού». Τη μοναδική φορά που οι ηθοποιοί πήραν την πρωτοβουλία να καταρτίσουν οι ίδιοι θίασο για να ανεβάσουν μια αταύτιστη μετάφραση των *Ιππέων* με τον τίτλο *Καβαλλάρηδες*, αντιμετώπισαν την αυστηρή επίπληξη των *Αθηνών* και μετά από δύο μόνο παραστάσεις το έργο δεν ξαναπαίχτηκε.³⁵⁶ Είδαμε την επέμβαση του Π. Δημητρακόπουλου για να αρθεί η απαγόρευση της παράστασης των *Θεσμοφοριαζουσών*, αλλά δεν ξέρουμε αν στάθηκε εξίσου αποτελεσματική η δεύτερη γνωστή επέμβασή του. Αυτή τη φορά, μετά από απαγόρευση της παράστασης των *Εκκλησιαζουσών* στα Χανιά, ο Π. Δημητρακόπουλος υπέβαλε αίτηση στον υπουργό Δικαιοσύνης με την οποία ζητούσε «να προστατευθή ο θίασος, με μίαν ευρυτέρας αντιλήψεως διαταγήν ισχύουσαν δι' όλας τα πόλεις και δι' όλους τους εισαγγελείς».³⁵⁷ Τούτη ήταν η τελευταία φορά που ο Π. Δημητρακόπουλος αναμείχθηκε δημόσια στις «ακατάλληλες» αριστοφανικές παραστάσεις.

Μαίρη Ηλιάδη, «Ερευνα και καταγραφή των νεοελληνικών παραστάσεων αρχαίου ελληνικού δράματος: Απρόοπτα και ζητούμενα», πρακτικά συνάντησης που οργάνωσε η Επτανησιακή Γραμματεία Ελληνιστών με θέμα *Παραστάσεις Αρχαίου Ελληνικού Δράματος στην Ευρώπη κατά τους Νεότερους Χρόνους*, Αθήνα: Καστανιώτης, 1999, σ. 165. Το Νοέμβριο του 1911, μετά από περιοδεία στη Σμύρνη, βρίσκεται στην Αθήνα στο διάστημα που ο Π. Δημητρακόπουλος ανεβάζει τους *Βατράχους*. Δεν είναι βέβαιο αν συμμετείχε στο θίασο, πάντως στις 19 Νοεμβρίου παίζει στις *Νεφέλες* μαζί με τους ηθοποιούς που πήραν μέρος στους *Βατράχους*, και στις 11 Δεκεμβρίου με δικό του θίασο φεύγει ξανά σε περιοδεία «δια Χαλκίδαν, Βόλον Λάρισσαν, Καρδίτσαν και Λαμίαν». Στο δραματολόγιό του θα συμπεριλάβει την *Κόρην του δρόμου* του Π. Δημητρακόπουλου και τους *Βατράχους*. Βλ. *Αθήναι*, 18 Νοεμβ. και 14 και 16 Δεκ. 1911.

³⁵⁶. «Δεν γνωρίζομεν ποίος ο μεταφραστής και τίνες οι ηθοποιοί, οι επινοήσαντες την παράστασιν». Βλ. «Θέατρα», *Αθήναι*, 28, 29 Σεπτ. 1913, και «Αθήναι», *Αθήναι*, 29 Σεπτ. 1913.

³⁵⁷. Το 1914, μετά την περιπέτεια που είχε η παράσταση των *Θεσμοφοριαζουσών* στην Αθήνα και τη σωτήρια επέμβαση του Δημητρακόπουλου και τη λογίκευση, όπως έγραψε, «των αφηνιασασών αρχών, ο προς παράστασιν των αριστοφανείων έργων συγκροτηθείς δια τον χειμώνα θίασος, υπό του ειδικοποιηθέντος δια τα έργα ταύτα κάλιστου ηθοποιού κ. Κ. Κύρου, μη δυνάμενος να περιοδεύση ανά τον έξω ελληνισμόν κατήλθεν πρώτον εις Κρήτην και έδωκεν εν Χανίοις τας “Θεσμοφοριάζουσας”. Την επομένη ο θίασος είχε αναγγείλει τις *Εκκλησιάζουσες*, αλλά η παράσταση απαγορεύτηκε από «τους εισαγγελείς Χανίων εφετών τε και πλημμελειοδικών». Βλ. Πολ. Δημητρακόπουλος, «Επιστολικά Δελτάρια. (Ο Αριστοφάνης ... φαυλοκράτης!)», *Αθήναι*, 25 Δεκ. 1914.

Στη χειμερινή περίοδο του 1915-1916 όλες οι αριστοφανικές μεταφράσεις του Π. Δημητρακόπουλου θα παίζονται συνεχόμενα από θίασο με την επωνυμία «θίασος αρχαίων έργων» αλλά κανείς δεν θα διεκδικήσει την πατρότητά τους και η ταυτότητα των ηθοποιών θα παραμείνει άγνωστη.³⁵⁸ Η έμφαση δόθηκε αποκλειστικά και μόνο στην «ελευθεριότητα της γλώσσας και των σκηνών».³⁵⁹

Μετά την αποχώρηση του Δημητρακόπουλου και μέσα στη γενική ανυποληψία που επικράτησε στη νεοελληνική σκηνή στα χρόνια του Πρώτου Πολέμου, οι ανώνυμοι ηθοποιοί των «αρχαίων έργων» θα χάσουν την προβολή που είχαν γνωρίσει μέχρι τότε από τις στήλες του αστικού τύπου και οι αριστοφανικές παραστάσεις θα χάσουν την πρώτη θέση που τους ανήκε αναμφίβολα στην κλίμακα των σεξουαλικά προκλητικών θεαμάτων.

β. Οι «μεταμορφωτές»

Ο ανταγωνισμός θα γίνει ακόμα σκληρότερος από τις αρχές τις δεκαετίας του 1920. Η «αχαλίνωτος βωμολοχία» δεν θα είναι πια μοναδικό προνόμιο των αριστοφανικών έργων. Όπως διαπιστώνουν οι χρονικογράφοι της εποχής, «εις την Αθηναϊκήν σκηνή θριαμβεύουν αι παξιμαδοκλέφτραι. Αυταί έχουν ανοικτόν το ντεκολτέ των έως την μέσην των και να ζητώμεν να έχουν κλειστόν το στόμα των».³⁶⁰ Όμως, το χειμώνα του 1922, μετά την κατάρρευση του Μικρασιατικού Μετώπου και ενώ η μουσική σκηνή κάνει τις πρώτες προσπάθειες για να ξαναστήσει τη χαμένη της αυτοκρατορία, η Αρχαία Κωμωδία θα γνωρίσει νέες δόξες. Και αυτό χάρη στους μεταμορφωτές, μια ειδική κατηγορία μίμων με εντελώς γυναικεία εμφάνιση,

358. Στον Πειραιά οι παραστάσεις δόθηκαν στο Νέον Πειραιϊκόν στο Πασαλιμάνι. Η έδρα του θιάσου όμως ήταν στην Αθήνα, στο θέατρο Ετουάλ. Βλ. *Πατρίς*, 5 και 15 Σεπτ. 1915. Εκτός από τους *Όρνιθες*, για πρώτη φορά παίχτηκαν όλα τα μεταφρασμένα έργα του Αριστοφάνη, ακόμη και οι *Νεφέλες*, στη μετάφραση του Π. Δημητρακόπουλου. Τις περισσότερες παραστάσεις έκαναν οι *Θεσμοφοριάζουσες*, οι οποίες είχαν κατακτήσει, προσωρινά τουλάχιστον, τον τίτλο της πιο ελευθεριάζουσας κωμωδίας του Αριστοφάνη. Βλ. τη στήλη θεαμάτων των εφημερίδων: *Αθήναι, Πατρίς, Εστία*.

359. Ωστόσο, στην παράσταση των *Νεφελών* κατά τη διάρκεια της Αποκριάς επιτράπηκε η είσοδος «εις τας μεταμφιεσμένες κυρίας». Βλ. *Αθήναι*, 5, 20 και 23 Φεβρ. 1916.

360. Βλ. «Φλυαρίες», *Ελλάς*, 2 Ιουλ. 1920. Ήδη το 1918 «ο αστυνομικός διευθυντής Αθηνών Παπαοικονόμου είχε εκδώσει διαταγή να υποβληθούν όλες οι γυναίκες του θεάτρου σε υγειονομική εξέταση, όμοια με εκείνη στην οποία υποβάλλονται οι πόρνες», βλ. Θ. Χατζηπανταζής, ό. π., σ. 126-127, και Ξενόπουλος Γρηγόριος, «Το θεατρικό κοινόν», *Θεατής*, 17 Ιουλ. 1925.

οι οποίοι θα καλύψουν την απουσία του γυναικείου φύλου στις «ακατάλληλες δια κυρίες» αριστοφανικές παραστάσεις.

Το χειμώνα του 1922-1923 στους θιάσους «αρχαίων έργων» θα συμμετέχουν ο Γεράσιμος Γιαννούλης ή Μάριος Ροτζάϊρον, γνωστός από τα μέσα της προηγούμενης δεκαετίας, και ο Γιώργος Χριστοδούλου. Ο πρώτος έγινε γνωστός παίζοντας το 1916 την Στέλλα Βιολάντη στο ομώνυμο έργο του Γ. Ξενόπουλου.³⁶¹ Σύμφωνα με τη γνώμη και του ίδιου του Ξενόπουλου, ξεπέρασε ακόμη και τους πιο διάσημους μέχρι τότε συναδέλφους του, τον Ζυπ και τον Λατζέντα.³⁶² Ο Γ. Χριστοδούλου ξεκίνησε την καριέρα του ως πωλητής αρωμάτων στα θέατρα, συνέχισε ως αμπιγιέζ στην Μαρίκα Κοτοπούλη μέχρι που στο Μικρασιατικό μέτωπο βρέθηκε μαζί με τον Ροτζάϊρον πάνω στη σκηνή να ξετρελαίνει τους φαντάρους με την γυναικεία του εμφάνιση.³⁶³

Στο ρόλο της Φατμές που σαγηνεύει
με το γυναικείο ύφος
ο Γιώργος πάντα βασιλεύει
με το πλούσιο το στήθος³⁶⁴

Δεν είναι δυνατόν να ανασυστήσουμε εδώ την ιστορική διαδρομή αυτών των καλλιτεχνών, ούτε και του Βαριετέ, του θεατρικού είδους στο οποίο εντάσσονται. Θα ήθελα να επισημάνω μόνο ότι οι μεταμορφωτές, όπως εμφανίζονται στη δεκαετία του 1920 και μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1930, δεν ταυτίζονται με τους ευρωπαίους συναδέλφους τους που γνώρισε το αστικό κοινό της Αθήνας.³⁶⁵ Επίσης, μολονότι συνεχίζουν το επάγγελμα

361. Βλ. "Καλλιτέχνης", «Η παράσταση της "Στέλλας Βιολάντη"», *Ελλάς* 718 (10 Ιαν. 1916).

362. Βλ. στο ίδιο. Ο Γ. Γιαννούλης θα προσληφθεί τον ίδιο χρόνο στην νέα κινηματογραφική εταιρία «Ακρόπολις Φιλμς» για να «ερμηνεύη περιεργότατα γυναικεία πρόσωπα και δια χορούς εις τους οποίους διακρίνεται», «Ακρόπολις Φιλμς», *Ελλάς* 724 (31 Ιαν. 1916).

363. Βλ. Σπεράντζα Βρανά, *Επιθεώρηση Καψούρα μου*, Αθήνα: Γλάρος 1985, σ. 319-322, και *Τα μπουλούκια κι εγώ*, Αθήνα: Εξάντας 1982, σ. 191.

364. Στίχοι από τραγουδάκι με τίτλο «Πρωταγωνίστριαι πολλαί», δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα του μετώπου, *Τσαρούχι* με ημερομηνία 22 Ιουν. 1922. Βρίσκεται στο Λεύκωμα που χάρισε ο Γ. Χριστοδούλου στο Θεατρικό Μουσείο. Υπάρχουν και άλλα φύλλα από άλλες στρατιωτικές εφημερίδες. Σε όλες τονίζεται η απολύτως γυναικεία και προκλητική εμφάνιση του Χριστοδούλου.

365. Η τέχνη του μεταμορφωτή Καβαλίνι μεταμόρφωσε το 1926 το Αθήναιο σε «ένα μικρό ναό της τέχνης», βλ. *Εσπερινή*, 14 Ιουν. 1926. Το κύριο χαρακτηριστικό της τέχνης των μεταμορφωτών ήταν η ταχύτητα και η πολυπλοκότητα με την οποία μεταμορφώνονταν δεκάδες φορές κατά τη διάρκεια του θεάματος. Βλ. το λήμμα «Trasformisti» στην *Enciclopedia dello Spettacolo*.

που κληρονόμησαν από τους μίμους-μεταμορφωτές της δεκαετίας του 1910, παρουσιάζουν κάποια ιδιαίτερα χαρακτηριστικά απόλυτα συνυφασμένα αφενός με την ριζική αλλαγή των ηθών της νεοελληνικής κοινωνίας μετά το 1922 και αφετέρου με τον ταξικό διαχωρισμό των θεαμάτων την ίδια εποχή.³⁶⁶ Δεν έχουν σχέση με το αστικό θέατρο, συνεργάζονται με μασίστες, χορεύτριες, ηθοποιούς του Βαριετέ ή με «λαϊκούς» ηθοποιούς, αλλά παίζουν πάντα ρόλους από το αστικό δραματολόγιο ή κάνουν μιμήσεις γνωστών καλλιτεχνιδών του αστικού θεάτρου. Έπαιζαν συνήθως στις θεατρικές πιάτσες της επαρχίας, πάντα όμως σε μεγάλες πόλεις, και σε συνοικιακά κέντρα της Αθήνας, σε θέατρα, κινηματογράφους, καμπαρέ, ζυθοπωλεία, χορευτικά κέντρα κ.λπ. Την επιτυχία τους τη στήριζαν στα γυναικεία χαρακτηριστικά της εμφάνισής τους, τα οποία επιδείκνυαν με τη βοήθεια προκλητικών χορών και τα αναδείκνυαν παίζοντας πάντα γυναικείους ρόλους, συνήθως επιθεωρησιακούς ή οπερατικούς, ντυμένοι με προκλητικές τουαλέτες. Ακόμη και για την εκτροχιασμένη από «ηθική» άποψη δεκαετία του '20, η απροκάλυπτη εμπορευματοποίηση του ερμαφροδιτισμού τους προκάλούσε τις οργισμένες αντιδράσεις των αστών διανοουμένων, όποτε βέβαια αντιλαμβάνονταν την παρουσία τους.³⁶⁷ Για όλους τους παραπάνω λόγους οι μεταμορφωτές αποτέλεσαν ένα είδος γέφυρας, ίσως της μοναδικής για αυτά τα χρόνια, ανάμεσα στο λαϊκό και στο αστικό θέατρο και συνεπώς ανάμεσα στο λαϊκό και το αστικό κοινό που συνέρρεε χωρίς ταξικές προκαταλήψεις για να απολαύσει το μοναδικό από κάθε άποψη θέαμα των αριστοφανικών τους παραστάσεων. Οι μεταμορφωτές, του είδους που περιγράψαμε παραπάνω, ενδεικτικές, αλλά ίσως και μοναδικές, περιπτώσεις ήταν ο Μάριος Ροτζάϊρον και ο Γιώργος Χριστοδούλου, εμπλούτισαν τους θιάσους των «αρχαίων έργων» και έκαναν πιο ελκυστικές από ποτέ τις «ακατάλληλες» παραστάσεις των αριστοφανικών έργων. Ωστόσο, συγκεκριμένες μαρτυρίες υπάρχουν μόνο για παραστάσεις της *Λυσιστράτης*. Για τον Γ. Χριστοδούλου ξέρουμε από τον ίδιο, από πληροφορίες που δίνει στο Λεύκωμά του, και από προγράμματα ότι έπαιξε τη *Λυσιστράτη* το 1922-1923 και το 1924, ενώ στο Θεατρικό Μουσείο υπάρχει το μεταξωτό κοστούμι που φορούσε.³⁶⁸ Για τον Ροτζάϊρον ξέρουμε ότι είχε

³⁶⁶. Βλ. Θ. Χατζηπανταζής, ό. π. σ. 50-52.

³⁶⁷. Βλ. Σ. Μυριβήλης, «Ο Βεάκης κομπέρ», *Ταχυδρόμος* Μυτιλήνης, 12 Ιουλ. 1930. Πέρα από τις ηθικές προκαταλήψεις απέναντι στο φαινόμενο του «ανδρογυνισμού», ο Στρατής Μυριβήλης θεωρεί ότι το «κοινόν του Χριστοδούλου δεν είναι το θεατρικόν κοινόν της πόλεως».

³⁶⁸. Βλ. και Γ. Σιδέρη, *Το αρχαίο θέατρο*, ό. π., σ. 291. Στις στήλες των εφημερίδων δεν εμφανίζεται το όνομα του Γ. Χριστοδούλου όπως εξάλλου δεν εμφανίζεται και το όνομα κανενός από τους άλλους ηθοποιούς. Βρίσκουμε ωστόσο αγγελία για παράσταση της *Λυσιστράτης* στο Βασιλικό Θέατρο για τις 19, 20, 21 Νοεμβ., για

«Θίασο Αριστοφανείων» και στις 14 Δεκεμβρίου 1923 έπαιξε ως «θελκτική ωραία ελληνίδα γυναίκα» τη *Λυσιστράτη* στην Αλεξάνδρεια.³⁶⁹ Ξέρουμε επίσης ότι στη δεκαετία του 1930 έδωσε αρκετές αριστοφανικές παραστάσεις στην Αθήνα.³⁷⁰ Το μεγάλο του σουζέ όμως ήταν η *Λυσιστράτη* και σε μία από τις παραστάσεις της

η κοσμοσυρροή ήτο τόσο μεγάλη, ώστε το Κεντρικό θέατρον είχεν υπερπληρωθή, ενώ έξωθεν του θεάτρου ισχυρά αστυνομική δύναμις δια των γκλομπ διέλυε τον κόσμον ο οποίος απαιτούσε να εισέλθη εις την παράστασιν.³⁷¹

Η πληροφορία δεν δίνεται βέβαια για να τονιστεί το καλό γούστο του ανδρικού κοινού. Η θελκτικότητα της εμφάνισης του Γ. Χριστοδούλου και του Μ. Ροτζάϊρον είχε σύρει ως την έσχατη κατάπτωση τις «ακατάλληλες» αριστοφανικές παραστάσεις.

Τα ίχνη του Ροτζάϊρον χάνονται στο τέλος της δεκαετίας του 1930, ενώ ο Γ. Χριστοδούλου μετά το 1937 θα εμφανίζεται όλο και αραιότερα και όχι πάντα σε γυναικείους ρόλους. Μαζί τους χάθηκε οριστικά ο τύπος του μεταμορφωτή που αντιπροσώπευαν.

Οι «ακατάλληλες» αριστοφανικές παραστάσεις, όμως, παρέμειναν στο ρεπερτόριο των μπουλουκιών που γύριζαν στην ελληνική επαρχία.³⁷² Οι θίασοι αυτοί δεν διέθεταν αστέρες του μεγέθους των δύο μεταμορφωτών, και όταν ακόμη τα γυναικεία πρόσωπα παίζονται από άνδρες αυτό θα γινόταν μάλλον κατά μίμηση των «πρώτων διδαξάντων» των αρχών του

τις 3 Δεκ. 1922 και για τις 18 Μαρτ. 1923. Βλ. *Εσπερινή*, 18-21 Νοεμβ. και 3 Δεκ. 1922 και *Πατρίς*, 14 και 18 Μαρτ. 1923 Το διάστημα αυτό στην Αθήνα έπαιζαν επίσης ο Μ. Ροτζάϊρον μαζί με τον Βενιέρη, παλιό αριστοφανικό ηθοποιό. Επίσης στις 27 και 28 Οκτ. 1922 παίζονται στην Αθήνα, στο Θέατρο Διονύσια, και οι *Θεσμοφοριάζουσες*. Βλ. *Εσπερινή*, 25 και 28 Οκτ. 1922. Στο ίδιο θέατρο τις υπόλοιπες μέρες παίζει ο θίασος της Τασίας Κύρου, θίασος με τον οποίο συνεργάζεται ο Γ. Χριστοδούλου (βλ. αχρονολόγητο πρόγραμμα όχι όμως για αριστοφανικό έργο στο Λεύκωμα του Γ. Χριστοδούλου). Βλ. και πρόγραμμα της *Λυσιστράτης* στο Δημοτικό Θέατρο του Πειραιά στις 20 Ιαν. 1924.

³⁶⁹. Βλ. Γ. Σιδέρη, ό. π. Στο Θεατρικό Μουσείο υπάρχει πρόγραμμα του έργου που τον εικονίζει πράγματι ως «θελκτική γυναίκα».

³⁷⁰. Βλ. Γ. Σιδέρη, ό. π., σ. 386. Ο Σιδέρης αναφέρει ότι στην παράσταση που παίχτηκε στο θέατρο Κεντρικό στις 28 Απρ. και στις 7 Μαΐου 1928 συμμετείχαν η Γεωργία Βασιλειάδου, η Λόλα Λουκάτου και η Ήρα Κουμαριώτου. Σε αχρονολόγητο πρόγραμμα του Γ. Χριστοδούλου σε παράσταση του ίδιου έργου και στο ίδιο θέατρο, εκτός από τον ίδιο και τον Μάνου, τους άλλους γυναικείους ρόλους έπαιξαν η Έλλη Πετροπούλου, η Λόλα Λουκάκη [;] και η Λολότα Ιωαννίδου.

³⁷¹. Βλ. *Βραδυνή*, 15 Μαΐου 1934.

³⁷². Ο Κ. Γεωργουσόπουλος θυμάται μια τέτοια παράσταση στη Λαμία στις αρχές της δεκαετίας του 1950. Βλ. «*Λυσιστράτη*», *Βήμα*, 20 Ιουν. 1976.

αιώνα. Ωστόσο, στη μνήμη της νεότερης γενιάς των Ελλήνων το φαινόμενο των «ακατάλληλων» παραστάσεων που διήρκεσε μισό αιώνα ταυτίστηκε αποκλειστικά με τους μεταμορφωτές.³⁷³

³⁷³. Βλ. τα σχόλια με αφορμή τις πρώτες αριστοφανικές παραστάσεις του Εθνικού Θεάτρου.

ΤΡΙΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

**Η ΑΞΙΟΠΟΙΗΣΗ ΤΗΣ ΕΥΡΩΠΑΪΚΗΣ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑΣ ΣΤΗ ΝΕΑ ΑΞΙΟΛΟΓΗΣΗ
ΚΑΙ ΤΗ ΝΕΑ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΗΣ ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΙΚΗΣ ΚΩΜΩΔΙΑΣ
ΥΣΤΕΡΑ ΑΠΟ ΤΟΝ Α΄ ΠΑΓΚΟΣΜΙΟ ΠΟΛΕΜΟ**

1. Απορρίπτοντας την προηγούμενη εγχώρια ερμηνευτική παράδοση μέσα από την άρνηση της αισχρολογίας: *Ειρήνη*, 1919 και *Πλούτος*, 1924

Η συζήτηση που είχε ξεκινήσει ήδη από τα τέλη του προηγούμενου αιώνα γύρω από τη σχέση του νεότερου ελληνικού πολιτισμού με τον αρχαίο και ο απόηχος από τη σύγχρονη αναβίωση των κλασικών στην ευρωπαϊκή σκηνή δημιούργησαν μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο ένα ορατό ρήγμα στον τρόπο με τον οποίο είχε αντιμετωπιστεί μέχρι τότε η Αρχαία Τραγωδία. Δεν έγινε το ίδιο με την Αρχαία Κωμωδία. Ωστόσο, είχε αποσαφηνιστεί ότι ο σεβασμός στους αρχαίους προγόνους δεν συνιστούσε τον καλύτερο τρόπο προσέγγισης του αριστοφανικού έργου. Τη φορά αυτή η αμηχανία απέναντι στην Αρχαία Κωμωδία ήταν ακόμη μεγαλύτερη. Η πλήρης περιθωριοποίηση των θιάσων των «αρχαίων έργων» συμβάδιζε με την αποσιώπηση του φαινομένου των «ακατάλληλων» αριστοφανικών παραστάσεων στο οποίο είχε οδηγήσει η «αρχαιολογική restoration» των *Νεφελών*. Οι πρώτες μη ακατάλληλες αριστοφανικές παραστάσεις, η *Ειρήνη* από την Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου το 1919 και ο *Πλούτος* από το Θίασο των Νέων το 1924, δεν πρότειναν μια διαφορετική προσέγγιση της Αρχαίας Κωμωδίας. Όμως, η πρόθεση των θιάσων να μην επενδύσουν σκανδαλοθηρικά στο στοιχείο της αισχρολογίας σήμανε τελικά τη ρήξη με την προηγούμενη προσέγγιση.

Η *Ειρήνη*, η πρώτη απόπειρα σκηνικής ερμηνείας αριστοφανικού έργου έξω από το πλαίσιο των «ακατάλληλων» στο Μεσοπόλεμο, έγινε από το θίασο που ίδρυσε η Εταιρεία Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων. Η πρώτη παράσταση δόθηκε στις 26 Αυγούστου του 1919 στα Ολύμπια και επαναλήφθηκε τις τρεις επόμενες μέρες χωρίς να προσελκύσει το ενδιαφέρον της κριτικής.

Ο Π. Δημητρακόπουλος είχε αναλάβει να διασκευάσει τη δική του μετάφραση «ώστε το έργο να μη προσκρούει εις τας σημερινάς αντιλήψεις περί σεμνής εκφράσεως».³⁷⁴ Ο ίδιος

³⁷⁴. Βλ. «Με λίγα λόγια», *Εστία*, 23 Αυγ. 1919.

ανέλαβε να επισημάνει με ένα μονόλογο που απαγγέλθηκε πριν από την παράσταση την «διάζουσα επικαιρότητα» του έργου, ένα «είδος προλόγου περί του θέματος της κωμωδίας και του παραλληλισμού της τότε εποχής με την σημερινή». ³⁷⁵

Η σκηνική εμφάνιση της «διασκευής» δεν απέβλεπε στη σκηνική ερμηνεία του αρχαίου έργου, παρότι η «εκτέλεσις απέδειξε δια μίαν έτι φοράν πόσην επιμέλειαν και προσοχήν καταβάλλει η διεύθυνσις του «Ελληνικού Θεάτρου» εις την αναβίβασιν των έργων». ³⁷⁶ Ο Τύπος έκανε λόγο για «σκηνικήν μεγαλοπρέπειαν», «εκλεκτήν εμφάνισιν», για «ιδιαιτέρως καλλιτεχνικήν» σκηνογραφία, η οποία έδινε ταυτοχρόνως «καλήν την αναπαράστασιν των αρχαίων Αθηνών». ³⁷⁷ Αλλά, πάνω απ' όλα, το θαυμασμό του κοινού απέσπασε η ομορφιά και «το ιντερμέτζιο των χορών» της ρωσίδας Καμίνσκυ, «μολονότι δεν φαίνεται να ήσαν απαραίτητοι εις το έργον». ³⁷⁸

Η καλαισθησία και η σκηνική διακόσμηση, τα κύρια ενδιαφέροντα του διευθυντή και σκηνοθέτη του θιάσου Μιλτιάδη Λιδωρίκη, επιβεβαιώθηκαν ξανά στην παράσταση της *Ειρήνης*. ³⁷⁹ Όμως ούτε οι συντελεστές της παράστασης ούτε το «εκλεκτόν ακροατήριον» του θεάτρου Ολύμπια έθεσαν ζήτημα σκηνικής αναβίωσης της Αρχαίας Κωμωδίας.

Ο *Πλούτος* παίχτηκε στο συνοικιακό θέατρο του Παγκρατίου από το «Θίασο των Νέων» που είχαν σχηματίσει στις αρχές του καλοκαιριού «νέοι θεατρίνοι γραμματισμένοι και διαβασμένοι που είχαν φοιτήσει σε δραματικές σχολές» αλλά δεν είχαν μπορέσει να βρουν

375. Πρόκειται για έναν έμμετρο μονόλογο τον οποίο απαγγείλε πριν από την παράσταση ο Λύσανδρος Λύτρας. Ο πρόλογος τόνιζε την αναλογία «των τότε γεγονότων μετά τον Πελοπονησιακόν πόλεμον προς τας σημερινάς μετά τον Παγκόσμιον». Βλ. «Με λίγα λόγια», *Εστία*, 23 Αυγ. 1919, και «Ο Κόσμος. Η “Ειρήνη”», *Εστία*, 27 Αυγ. 1919.

376. Βλ. «Ο Κόσμος. Η “Ειρήνη”», ό. π., και «Η “Ειρήνη”», *Έθνος*, 27 Αυγ. 1919.

377. Τι μακέτες για τις σκηνογραφίες έκανε ο ζωγράφος Περικλής Βυζάντιος. Βλ. «Ο Κόσμος. Η “Ειρήνη”», ό. π., και «Η “Ειρήνη”», *Έθνος*, 27 Αυγ. 1919.

378. Βλ. «Ο Κόσμος. Η “Ειρήνη”», ό. π., και “Η Μονταίν”, «Στήλη δια κυρίας. Κοσμικά», *Έθνος*, 28 Αυγ. 1919. Η Καμίνσκυ φορούσε άσπρο μεταξωτό φόρεμα και είχε στα μαλλιά της κεράσια. Η Μονταίν αναφέρει ότι χόρευε μόνο στο τέλος της πρώτης πράξης «με χάριν και ρυθμόν» και ότι μετά τη δεύτερη πράξη «εχόρευσε ένα βάλς του Σοππέν» και το κοινό της πρόσφερε κάθε φορά από ένα καλάθι με λουλούδια «εξαιρετικού γούστου».

379. Βλ. Αντώνης Γλυτζουρής, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα. Η ανάδυση και η εδραίωση της τέχνης του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα 2001 σ. 174-179.

δουλειά στα κεντρικά θέατρα.³⁸⁰ Το ρεπερτόριο του θιάσου δεν διέφερε σημαντικά από το ρεπερτόριο των άλλων συνοικιακών θεάτρων. Αποτελούνταν κυρίως από Κωμειδύλλια και Δραματικά Ειδύλλια αλλά και από κάποιες γαλλικές επιτυχίες της εποχής. Μια εξαίρεση που έδινε διαφορετικό στίγμα στο θίασο ήταν οι «Φιλολογικές βραδιές» με παραστάσεις πρωτότυπων έργων, κυρίως νέων θεατρικών συγγραφέων. Η πρόθεση των Νέων να δουλέψουν «όχι μόνον προς πενταρολογίαν, αλλά και προς λαϊκήν διάδοσιν της ελληνικής δραματικής φιλολογίας και τέχνης» τράβηξε κάποια στιγμή σημείο το ενδιαφέρον καλλιτεχνών και λογίων.³⁸¹ Το ίδιο ενδιαφέρον για τη δραματική φιλολογία πρέπει να οδήγησε και τον Γιάννη Σιδέρη, νεαρό φιλόλογο τότε, στη συνεργασία με το Θίασο. Ο Σιδέρης μετέφρασε τον *Πλούτο*, δίδαξε τους ηθοποιούς και επιστάτησε στο ανέβασμα της αριστοφανικής κωμωδίας.³⁸² Η προσπάθειά του ήρθε ως συνέχεια της φιλολογικής του ενασχόλησης με τη δραματουργία.³⁸³

380. Οι χωροταξικές αλλαγές της Αθήνας μετά το 1922, ο ανακαταμερισμός της θεατρικής αγοράς και τα νέα είδη ψυχαγωγίας έδωσαν ώθηση στη δημιουργία θεάτρων σε συνοικίες. Το καλοκαίρι του 1924 λειτουργούσαν με το ίδιο περίπου ρεπερτόριο τα θέατρα Λαού στο Μεταξουργείο, Κωστάκη στη Λεωφόρο Συγγρού, Νέον στο τέρμα Ιπποκράτους, Μικρό Ζάππειο, Σταδίου και Βοτανικού. Βλ. τη στήλη θεαμάτων του Τύπου, και Μιλτ. Λιδωρίκης, «Θεατρική Σκηνή. Τα συνοικιακά θέατρα», *Ελεύθερον Βήμα*, 22 Ιουλ. 1924, το άρθρο του Μανώλη Σειραγάκη, «Ο Γιάννης Σιδέρης και ο “Θίασος των Νέων”: μια “θαμπή” πηγή», *Παράβασις*, том. 2, Αθήνα: Καστανιώτης 1998, σ. 181-211.

381. Βλ. Μιλτ. Λιδωρίκης, «Θεατρική Σκηνή. Τα συνοικιακά θέατρα», ό. π. Στα φιλολογικά ενδιαφέροντα του θιάσου, με αφορμή την παράσταση τριών πρωτότυπων μονόπρακτων, πρέπει να στηρίχτηκε και η διαφήμιση του θεάτρου ως το αθηναϊκό «Βιέ Κολομπιέ» της Αθήνας. Η άστοχη παρομοίωση του συνοικιακού θεάτρου με «το γνωστό παρισινό θέατρο της τέχνης» προκάλεσε ιλαρές αντιδράσεις εκ μέρους των λογίων. Βλ. Μιλτ. Λιδωρίκης, «Θεατρική σκηνή (Τρία μονόπρακτα πρωτότυπα)», *Ελεύθερον Βήμα*, 23 Αυγ. 1924.

382. Από κατοπινές πληροφορίες προκύπτει ότι στη σκηνοθεσία του *Πλούτου* συμμετείχε επίσης ο Σπύρος Μελάς. Ο ίδιος ο Γ. Σιδέρης αναφέρει ότι ο Σ. Μελάς δίδαξε την πρώτη πράξη («Δημήτρης Μπόγρης», *Νέα Εστία* 224 (25 Απρ. 1936), σ. 562. Βλ. ακόμη Κ. Μουσούρης, «Ο Δάσκαλος, ο σκηνοθέτης, ο συνεργάτης, ο φίλος», *Νέα Εστία* 947 (Χριστούγεννα 1966), σ. 82.

383. Ο Γ. Σιδέρης, είχε ήδη μεταφράσει ένα έργο του Πλάτου, είχε κάνει μια μελέτη για το Κωμειδύλλιο και τα είχε παρουσιάσει, την πρώτη σε μια από τις συγκεντρώσεις του Εκπαιδευτικού Ομίλου και τη δεύτερη στις συγκεντρώσεις της Φοιτητικής Συντροφιάς. Η μόνη απόπειρά του να επέμβει στο αρχαίο κείμενο, η προσθήκη του «Εκδότη φιλολογικών έργων», προδίδει χαρακτηριστικά τη φιλολογική διάσταση της ενασχόλησης του με την Αρχαία Κωμωδία και αποκαλύπτει το σημείο επαφής του ως σκηνοθέτη με το Θίασο των Νέων. Βλ. Άλκης Θρύλος, «Γύρω από τα Θέατρα. Αριστοφάνης», *Δημοκρατία*, 20 Αυγ. 1924, και του ίδιου, «Γύρω από τα Θέατρα. Ο “Πλούτος” του Αριστοφάνη», *Δημοκρατία*, 30 Αυγ. 1924.

Η καινοτομία του θιάσου να ανεβάσει αριστοφανικό έργο έγινε δεκτή με συμβατικό τρόπο από την κριτική. Το «αθάνατον έργον» του Αριστοφάνη διασκευασμένο «δια το σύγχρονο θέατρο», δηλαδή χωρίς βωμολοχίες, δεν ενοχλούσε. Με αφορμή την παράσταση, επαινέθηκαν οι καλές προθέσεις των Νέων γενικά και, όπως έγινε με την παράσταση της *Ειρήνης*, επισημάνθηκε η επικαιρότητα του θέματος του *Πλούτου* στη σημερινή μεταπολεμική εποχή. Ωστόσο, ιδιαίτερος λόγος για την ίδια την παράσταση δεν έγινε.³⁸⁴

Αφότου είχαν ήδη κάνει την εμφάνισή τους οι μεταμορφωτές, η απάλειψη της αισχρολογίας δεν αρκούσε για να συνδέσει τις μη ακατάλληλες αριστοφανικές παραστάσεις με τη νέα τάση προσέγγισης του αρχαίου δράματος που είχε αρχίσει να διαμορφώνεται με τη σκηνοθεσία του *Οιδίποδα* από τον Φώτο Πολίτη στην Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου.³⁸⁵

Ωστόσο το φιλολογικό ενδιαφέρον του Γιάννη Σιδέρη για το δραματουργικό είδος της κωμωδίας έδωσε την αφορμή να διατυπώσει τις απόψεις του για την αριστοφανική κωμωδία ο Άλκης Θρύλος, ένας από τους κριτικούς που αντιπροσώπευε τη «μοντέρνα» πτέρυγα της αστικής κριτικής της εποχής.³⁸⁶ Την πτέρυγα που δήλωνε λυτρωμένη από την προγονοπληξία των προηγούμενων δεκαετιών και δεν συμεριζόταν την άποψη «πως ό,τι δημιουργήσαν οι Αρχαίοι είναι αναλλοίωτα αιώνιο».³⁸⁷ Όμως η άποψη του Θρύλου για τον Αριστοφάνη δεν ήταν «μοντέρνα». Αντίθετα, αποτελεί τεκμήριο της βαθιάς προκατάληψης απέναντι στην αισθητική αξία της Αρχαίας Κωμωδίας η οποία ρίζωνε στην καθιερωμένη ανάγνωση της ελληνικής αρχαιότητας μέσα από τα φίλτρα του ευρωπαϊκού νεοκλασικισμού. Ο Θρύλος ξεκινά με το δεδομένο ότι η αριστοφανική κωμωδία αποτελούσε για την εποχή της κατώτερο είδος τέχνης γιατί ο Αριστοφάνης δεν είχε «μια απώτερη ηθοπλαστική πρόθεσι». Σκοπός του

384. Ξέρουμε ότι οι ηθοποιοί φορούσαν «αρχαίο ένδυμα» και ότι τους έλειπε και «η στοιχειωδέστερη τεχνική μόρφωση». Βλ. «Ο “Πλούτος” του Αριστοφάνους εις το Θέατρον Παγκρατίου», *Βραδυνή*, 28 Αυγ. 1924. Ο Άλκης Θρύλος βρήκε το υποκριτικό αποτέλεσμα αδύναμο και το απέδωσε στην έλλειψη ταλέντου και στην ανεπαρκή εκπαίδευση των ηθοποιών θεώρησε όμως περιττό να κρίνει τη σκηνοθετική δουλειά του Γ. Σιδέρη. Κυρίως γιατί η αποστροφή της κριτικής για την αριστοφανική κωμωδία ήταν τόση που πίστευε ότι ο Αριστοφάνης «είταν αδύνατον να σταθεί σε κανένα θέατρο». Βλ. Άλκης Θρύλος, «Γύρω από τα Θέατρα. Ο “Πλούτος” του Αριστοφάνη», ό. π.

385. Βλ. Φώτος Πολίτης, «Το Αρχαίον θέατρον», *Θεατρικές Επιφυλλίδες*, Αθήνα: Γαλαξίας, 1964, σ. 7-12, (*Νέα Ελλάς*, Ιαν. 1915), «Σκηνοθέτησις», *Εστία*, 15 Μαΐου 1919, και Αντώνης Γλυτζουρής, ό. π., σ. 162-173.

386. Βλ. Άλκης Θρύλος, «Γύρω από τα θέατρα. Αριστοφάνης» και «Γύρω από τα θέατρα. Ο “Πλούτος” του Αριστοφάνη», *Δημοκρατία*, ό. π.

387. Βλ. «Γύρω από τα θέατρα. Ο “Πλούτος” του Αριστοφάνη», ό. π.

ήταν «να κάνει τον κόσμο να γελάσει ... ακίνδυνα» και τα μέσα με τα οποία το επιχειρούσε ήταν η σάτιρα της επικαιρότητας και τα χοντρά αστεία. Επομένως, το «ξαναζωντάνεμα της Αρχαίας κωμωδίας» ενδιαφέρει, πάντα κατά τον Θρύλο, μόνο από μια άποψη: «Δείχνει πως ο πολιτισμός δεν ήταν και τόσο βαθύς μέσα στη ζωή της ολότητας όσο θα μπορούσαμε να πιστέψουμε βλέποντας μόνο τ' αριστουργήματα της τέχνης». Συμπερασματικά, μια πιστή μετάφραση των αριστοφανικών κωμωδιών θα είχε μόνο φιλολογικό ενδιαφέρον, αλλά η σκηνική τους ερμηνεία δεν θα μπορούσε να διασκεδάσει το σημερινό κοινό στο θέατρο. Ο Θρύλος λοιπόν πρότεινε τη διασκευή ως τη μοναδική λύση για να «ξαναγεννηθεί» θεατρικά ο Αριστοφάνης. Αλλά ούτε αυτή η πρόταση ήταν νέα. Ξεκινούσε, όπως και όλες οι παλιότερες από την αισθητική υποβάθμιση της Αρχαίας Κωμωδίας και τη συγγένειά της με το κατώτερο δραματουργικά είδος της Επιθεώρησης και της Φάρσας. «Η κωμωδία του Αριστοφάνη ήταν φάρσα, επιθεώρηση ... Αυτό είναι ασυζήτητο. Για να αποδοθεί λοιπόν πιστά, για να έχουμε μια εικόνα του τί αντιπροσώπευε για το αρχαίο κοινό», ο Θρύλος πρότεινε να διασκευασθεί σε Φάρσα. Ο διασκευαστής θα έπρεπε να διατηρήσει «την υπόθεση των κωμωδιών του Αριστοφάνη» και να «χύσει μέσα τους υπαινιγμούς για σύγχρονα γεγονότα, τη σάτιρα της σημερινής εποχής». Ο Άλκης Θρύλος προτείνει τη *Λυσιστράτη* του Ντοναί ως πρότυπο δημιουργικής διασκευής του Αριστοφάνη.

Έτσι, ουσιαστικά, δεν φαίνεται να άλλαξαν και πολλά πράγματα για τον Αριστοφάνη από τις αρχές του αιώνα· τότε που οι ευρωπαϊστές της εποχής είχαν αντιπροτείνει τη βουλεβαρδιέρικη και ελαφρώς σόκιν εκδοχή του Μ. Ντοναί ως απάντηση στον «πιστό συγχρονισμό» του Γ. Σουρή και του Π. Δημητρακόπουλου.

2. Μια ατελέσφορη προσπάθεια να συνδεθεί ο Αριστοφάνης με τους πρωτοποριακούς κύκλους κάτω από τη βαριά σκιά του Βουλεβάρτου: *Όρνιθες του Μελά*

Στο τέλος της δεκαετίας του '20 η επαφή των ελλήνων διανοουμένων με την ευρωπαϊκή πρωτοπορία έδωσε μια απρόσμενη εξέλιξη στο αριστοφανικό ζήτημα. Η παλιά καλλιτεχνική και θεατρική υποβάθμιση της Αρχαίας Κωμωδίας εξαιτίας της ταύτισής της με τη σάτιρα, υποβάθμιση που μετρούσε πια ζωή αιώνων, ανατράπηκε και η σάτιρα της επικαιρότητας αναδείχτηκε σε χαρακτηριστικό μέσα από το οποίο η αριστοφανική κωμωδία προσέελκυσε το θεατρικό ενδιαφέρον. Η «μοντέρνα» αντίληψη ότι το θέατρο είναι τέχνη «της οποίας σκοπός είναι η σκηνική πραγμάτωση του δραματικού κειμένου» και η οποία, επειδή είναι αυτόνομη τέχνη, «μπορεί να πάρη απέναντι αυτού του κειμένου αρκετή ελευθερία», έδωσε καλλιτεχνικό

άλλοθι στις ήδη εκφρασμένες προθέσεις να διασκευαστεί η αριστοφανική κωμωδία σε βουλεβαρδιέρικη φάρσα.³⁸⁸

Η νέα προσέγγιση του αριστοφανικού προβλήματος έγινε από το θίασο της Μαρίκας Κοτοπούλη ο οποίος μετονομάστηκε σε Ελευθέρα Σκηνή έπειτα από τη σύμπραξη της πρωταγωνίστριας με τον Σπύρο Μελά.³⁸⁹ Η συνεργασία είχε ως στόχο να μεταμορφώσει το μεγαλύτερο εμπορικό θίασο πρόζας με ειδίκευση στο Βουλεβάρτο σε καλλιτεχνικό πρωτοποριακό συγκρότημα και η μεταμόρφωση αυτή στηρίχτηκε στη μεταφορά του δραματολογίου των παρισινών πρωτοποριακών θιάσων και στην «εκπαίδευση» του Μελά στην τέχνη της «σκηνικής πραγματοποίησης» κατά τη διάρκεια της δίχρονης παραμονής του στο Παρίσι στα 1927/8.

Ανάμεσα στα έργα που έφερε ο Σ. Μελάς από τη γαλλική πρωτεύουσα ήταν και οι *Όρνιθες* του Αριστοφάνη. Η Αρχαία Κωμωδία είχε παιχτεί το 1928 στο Ατελιέ σε σκηνοθεσία του Σάρλ Ντυλλέν.³⁹⁰ Η σκηνική ερμηνεία στηρίχτηκε σε ελεύθερη διασκευή του Βερνάρδου Ζιμμέρ ο οποίος είχε διατηρήσει την εξέλιξη της υπόθεσης αλλά είχε αντικαταστήσει την αριστοφανική σάτιρα με γεγονότα και πρόσωπα από τη σύγχρονη επικαιρότητα και είχε αφαιρέσει τα χορικά διατηρώντας μόνο ορισμένες στροφές «σαν καντσονέττες επιθεωρήσεως γαλλικής».³⁹¹ Ο Λέων Κουκούλας ανέλαβε τη διασκευή του αρχαίου κειμένου στην Αθήνα και ο Σ. Μελάς τη σκηνοθεσία.³⁹² Και οι δύο, όπως επισήμανε η κριτική, είχαν λάβει υπόψη τους τη γαλλική διασκευή της αρχαίας κωμωδίας σε «Επιθεώρηση».³⁹³

388. Βλ. "Φορτούνιο", «Η νίκη των ... "Όρνιθων"», *Ελεύθερον Βήμα*, 9 Δεκ. 1929.

389. Λεπτομέρειες για το θίασο βλ. στο Αντώνης Γλυτζουράς, «Η Μαρίκα Κοτοπούλη και η "Ελευθέρα Σκηνή"», *Για τη Μαρία Κοτοπούλη και το θέατρο στην Ερμούπολη*, ό. π., σ. 89-124.

390. Οι ελληνικοί θεατρικοί κύκλοι γνώριζαν την παράσταση, αν δεν την είχαν δει, από ένα άρθρο του Γεωργίου Φτέρη που παρουσίασε με ενθουσιασμό την ερμηνεία του αριστοφανικού έργου από το «πρωτοπαλλήκαρο» του μοντέρνου θεάτρου. Βλ. Γ. Φτέρης, «Παρισινά χειρόγραφα. Ο Αριστοφάνης εις το "Ατελιέ"», *Ελεύθερον Βήμα*, 16 Φεβρ. 1928.

391. Βλ. Γ. Φτέρης, ό. π., και Φώτος Πολίτης, «Τα θέατρα. "Όρνιθες"», *Πρωΐα*, 7 Δεκ. 1929, και Φώτος Πολίτης, «Τα θέατρα. "Όρνιθες"», *Πρωΐα*, 7 Δεκ. 1929.

392. Η πρεμιέρα δόθηκε στις 5 Δεκεμβρίου 1929. Τις σκηνογραφίες και τα κοστούμια έκανε ο Κλεόβουλος Κλώνης, τη μουσική έγραψε ο Μάριος Βάρβογλης.

393. Η παράσταση δεν είχε επιτυχία, η μετάφραση δεν εκδόθηκε και ο Σ. Μελάς δεν αναφέρθηκε ποτέ ξανά στους *Όρνιθες*. Για τις επεμβάσεις του Λ. Κουκούλα έχουμε μόνο τις πληροφορίες του ίδιου και των κριτικών. Σύμφωνα με όσα ισχυρίζεται, τα οποία σε γενικές γραμμές δεν διαψεύδονται: «απέδωκα δουλικώς το κείμενον, ακόμη και τα λογοπαίγνιά του, και την φρασεολογίαν του, και τα μέτρα του, δια ν' αλλάξω μόνον ένα

Χρειάστηκε να προηγηθεί η αξιοποίηση των «κατωτέρων θεαμάτων» από τους ευρωπαίους καλλιτέχνες για να αποδεχθούν, ακόμη και λόγιοι όπως ο Φώτος Πολίτης, την άποψη του Γ. Τσοκόπουλου και του Π. Δημητρακόπουλου ότι ο Αριστοφάνης έγραφε τις Επιθεωρήσεις της εποχής του.³⁹⁴ Όσο για τον πρώτο ελληνικό θίασο «d' avant garde» και τους θαυμαστές του, η αναβάθμιση του είδους από τους πρωτοποριακούς θεατρικούς κύκλους του Παρισιού αρκούσε για να αντικαταστήσει τη βουλεβαρδιέρικη διασκευή του Ντοναί στην προτίμησή τους και να δώσει καλλιτεχνική υπόσταση στην πατροπαράδοτη προσέγγιση του Αριστοφάνη ως «του μεγαλύτερου των σατυρικών ποιητών της αρχαιότητας».³⁹⁵

σημείον της δευτέρας πράξεως και να δικαιολογήσω την τόλμην μου εις μιαν παράβασιν του χορού». Ωστόσο, οι αλλαγές στο αριστοφανικό κείμενο ακολουθούσαν τις αλλαγές της γαλλικής διασκευής του Ζιμμέρ. Μάλιστα, η σημαντικότερη από αυτές, η αντικατάσταση των επισκεπτών της Νεφελοκοκκυγίας από σύγχρονα πρόσωπα, έδωσε στον Μελά την ευκαιρία να αντιγράψει το σκηνοθετικό εύρημα του Ντυλλέν, το κλείσιμο των ανεπιθύμητων επισκεπτών σε μια κλούβα. Από τη γαλλική παράσταση προέρχεται και η εντυπωσιακή εμφάνιση των θεών με προσωπίδες στο τέλος του έργου. Βλ. Γ. Φτέρης, ό. π., Φώτος Πολίτης, «Τα θέατρα “Ορνιθες”», *Πρωΐα*, 7 Δεκ. 1929, και Λέων Κουκούλας, «Περί την παράστασιν των “Ορνίθων”». Πώς πρέπει να παίζεται ο Αριστοφάνης», *Πρωΐα*, 9 Δεκ. 1929.

³⁹⁴. «Ο Αριστοφάνης “επιθεωρήσεις” έγραφε, φίλοι μου. Τόχω υποστηρίζει κι’ άλλοτε αυτό. Και δεν τον καταλαβαίνουμε καθόλου, όταν δεν τολμούμε να του το αναγνωρίσουμε. Η παλαιά, πολιτική κωμωδία ήταν η ιδεώδης επιθεώρησης». Ο Πολίτης ωστόσο, στον οποίο ανήκουν τα προηγούμενα λόγια, διακρίνει την ιδεώδη Επιθεώρηση από την «κακή σημερινή νεοελληνική επιθεώρηση» στην οποία και μετέτρεψε τελικά τους *Ορνιθες* ο Κουκούλας με τους σαχλούς αναχρονισμούς και «την αυθαίρετη προσκόλληση επικαιροτήτων μέσα στον αρχαϊκό ρυθμό της μεταφράσεως». Βλ. Φώτος Πολίτης, «Θεατρικά. Πάλιν οι “Ορνιθες”», *Πρωΐα*, 10 Δεκ. 1929.

³⁹⁵. Ο θίασος της Μ. Κοτοπούλη έπαιξε ακόμη το 1928 τη γνωστή *Λυσιστράτη* του Ντοναί. Βλ. Γιάννης Σιδέρης, *Το αρχαίο θέατρο*, ό. π., σ. 390. Μετά τη γαλλική παράσταση ο Άλκης Θρύλος θα καταλήξει οριστικά ότι ο Αριστοφάνης ήταν επιθεωρησιογράφος. Εξακολουθεί όμως να πιστεύει ότι στο μεγαλύτερο μέρος του το αριστοφανικό έργο είναι νεκρό. Νεκρές είναι όλες οι εφήμερες λεπτομέριες και, με μια αποκαλυπτική λογική, «νεκρά» θεωρούσε ότι «είναι και τα περισσότερα πνευματώδη αστεία του, γιατί, καθώς είναι υπερβολικά χοντροειδή και βάνουσα, σήμερα, αντί να μας διασκεδάσουν, μονάχα μας προσβάλλουν. [...] Το κωμικό στοιχείο του Αριστοφάνη πιστοποιεί ότι έχουμε σημαντικά εξελιχθεί και εκλεπτυνθεί». Ωστόσο, επηρεασμένος από τη συγκεκριμένη εικόνα που είχε για τη θεατρική πρωτοπορία, αναγνωρίζει την αξία που έχει το «φανταστικό περιβάλλον» μέσα στο οποίο ο Αριστοφάνης τοποθετούσε την ευτελή ύλη των κωμωδιών του. Για το λόγο αυτό διαφωνεί τόσο με τον Λ. Κουκούλα, γιατί δεν υπήρξε αρκετά τολμηρός, όσο και με τον Ζιμμέρ, γιατί χάλασε τη μορφή του έργου. Ως ιδανική λύση πρότεινε «να ξαναχυθεί μια σημερινή επιθεώρηση» στον αυθεντικό σκελετό για να γνωρίσει το «πολύ ανίδεο κοινό» τον «Αριστοφάνη ποιητή και επιθεωρησιογράφο». Βλ. Άλκης Θρύλος, «Φαντασία και Επιθεώρηση. Θέατρον Μαρίκας Κοτοπούλη (Θίασος “Ελευθέρα Σκηνή”).

Η σύνδεση με το καλλιτεχνικά αναβαθμισμένο είδος της Επιθεώρησης είχε στην πραγματικότητα τις ρίζες της στην αρχική διάκριση ανάμεσα στην ευρωπαϊκή και την αρχαία ελληνική κωμωδία και δεν συνεπαγόταν «κανένα ωρισμένον σύστημα θεατρικής ζωογονήσεως του Αριστοφάνους».³⁹⁶ Επέτρεπε όμως την ένταξη της Αρχαίας Κωμωδίας στην νεότερη θεατρική παράδοση της Ευρώπης.

Ωστόσο, η διαφορά ανάμεσα στη γαλλική διασκευή και την ελληνική «συγχρονισμένη προσαρμογή» των *Ορνίθων* αποκαλύπτει από τη μια το εκσυγχρονιστικό απλά περιεχόμενο της ελληνικής «avant garde» και από την άλλη την ιδιότυπη προγονοπληξία που επιβίωνε κάτω από τις ρητορικές εξαγγελίες για το ξεπέρασμά της.³⁹⁷ Πίσω από τις δειλές επεμβάσεις του Λ. Κουκούλα, το «μοντέρνο» σκηνικό και τα θεαματικά εφέ της σκηνοθεσίας, η παράσταση της Ελευθέρας Σκηνής «εκράτησε την κωμωδία στον ελληνικό ρυθμό της, στο χρώμα της».³⁹⁸ Καθώς, τόσο «δια τους διευθύνοντας την «Ελευθέραν Σκηνήν» όσο και για τον Λ. Κουκούλα «η καλύτερα διασκευή δεν θα ήτο προτιμότερα του πρωτοτύπου» αλλά μόνο «το αναγκαίον κακόν που θα τονώση το ενδιαφέρον του κοινού δια τον ποιητήν».³⁹⁹

Αριστοφάνη “Ορνίθες” διασκευή Λ. Κουκούλα», *Το Ελληνικό Θέατρο*, τόμ. Α΄ (1929-1933), σ. 175-179. Βλ. και το πρόγραμμα της παράστασης των *Ορνίθων*.

³⁹⁶. Φώτος Πολίτης, ό. π., 10 Δεκ. 1929.

³⁹⁷. Είναι ενδεικτική η επίθεση που εξαπέλυσε ο Σπύρος Μελά (Φορτούνιο) εναντίον της ατολμίας, του δασκαλισμού και του ακαδημαϊκού σεβασμού στο κείμενο, στοιχεία που κατά τη γνώμη του χαρακτήριζαν τον τρόπο με τον οποίο προσπάθησαν να λύσουν το πρόβλημα της θεατρικής αναβίωσης του Αριστοφάνη το Βασιλικό Θέατρο, ο Κ. Χρηστομάνος και άλλοι. Αυτούς τους «άλλους» δεν τους κατονομάζει, ούτε αναφέρεται στο φαινόμενο των άσεων παραστάσεων. Είναι επίσης ενδεικτικό ότι κανένας υπεύθυνος της παράστασης ή κριτικός δεν έθιξε στην ουσία το ζήτημα της «σκηνικής πραγματοποιήσεως» του έργου. Κι', όμως, το ζήτημα είχε αρχίσει να απασχολεί τη θεατρική κριτική ως προς την τραγωδία, ειδικά μετά τις Δελφικές Εορτές. Όσον αφορά τον Αριστοφάνη, όμως, το ενδιαφέρον για το θεατρικό μέρος περιορίστηκε σε δυο-τρεις αράδες στο τέλος μακροσκελέστατων άρθρων τα οποία αναλώθηκαν στο ζήτημα της διασκευής του κειμένου. Βλ. "Φορτούνιο", «Ορνίθες», *Ελεύθερον Βήμα*, 5 Δεκ. 1929, και του ίδιου, «Η νίκη των “Ορνίθων”», ό. π.

³⁹⁸. Βλ. Μιχ. Ροδάς, «“Ελευθέρα Σκηνή”. “Ορνίθες” Αριστοφάνους», *Ελεύθερον Βήμα*, 6 Δεκ. 1929. Ο Μ. Ροδάς, ένας από τους θερμούς υποστηρικτές της παράστασης, πίστευε ότι ο Σ. Μελάς «θα επρόδιδε την αποστολή του εάν αντέγραφε την γαλλική δημιουργία. Εκεί, πολύ σωστά, για να κατανοηθεί από τον κόσμο, της έδωσαν ένα σύγχρονο επιθεωρησιακό χαρακτήρα».

³⁹⁹. Βλ. Λέων Κουκούλας, ό. π., 9 Δεκ. 1929.

3. Η προσπάθεια να αφομοιωθούν και να αξιοποιηθούν δημιουργικά οι ευρωπαϊκοί προβληματισμοί κατά τη νέα χάραξη της εθνικής πορείας ύστερα από το 1922

Ο εκσυγχρονισμός του πεπαλαιωμένου συστήματος εισαγωγών από το ευρωπαϊκό θέατρο, τον οποίο επιχείρησε ο Σ. Μελάς, δεν αρκούσε για να ανατρέψει τη μέχρι τότε σκηνική προσέγγιση της Αρχαίας Κωμωδίας, από τη στιγμή που η αξιολόγησή της παρέμεινε ουσιαστικά προσκολλημένη στα παλιά κριτήρια της νεοκλασικής ιδεολογίας.

Η θεατρική αντιμετώπιση του αριστοφανικού ζητήματος προϋπέθετε μια αισθητική οπτική απαλλαγμένη από τα αξιολογικά κριτήρια του παρελθόντος, τη ρήξη με τους αισθητικούς νόμους που όρισαν την ευρωπαϊκή καλλιτεχνική παράδοση από την Αναγέννηση και μετά. Με άλλα λόγια, δεν προϋπέθετε την εξωτερική μίμηση των επιτευγμάτων της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας αλλά την αφομοίωση των προβληματισμών που την προκάλεσαν. Πάνω από όλα προϋπέθετε την υποκειμενική βίωση της αισθητικής εμπειρίας και την απόρριψη αισθητικών συστημάτων που βασίζονται σε αντικειμενικούς νόμους.

Αυτό θα αναδυθεί ως ανάγκη στα τέλη της δεκαετίας του '20 και θα εκφραστεί μέσα από τις προσπάθειες της γενιάς που έρχεται στο προσκήνιο μετά το 1922, της λεγόμενης γενιάς του '30, η οποία επιχείρησε να βρει το δικό της στίγμα στο διεθνές περιβάλλον και να ορίσει ξανά την έννοια του ελληνισμού στις συνθήκες που διαμορφώθηκαν μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και τη Μικρασιατική Καταστροφή.⁴⁰⁰

Η Μικρασιατική Καταστροφή είχε οδηγήσει σε αδιέξοδο την εθνικιστική ιδεολογία του παρελθόντος, όπως πιστεύεται γενικά. Ο ευρωπαϊκός προσανατολισμός της, η επιθυμία της να κάνει μια νέα αρχή που θα οδηγούσε την Ελλάδα έξω από τον επαρχιωτισμό και τον απομονωτισμό της και θα την έκανε να συμμετέχει ισάξια στο ευρωπαϊκό πνευματικό περιβάλλον, ήταν αδύνατον να ικανοποιηθούν από τον «πνευματικό εθνισμό», τη «θεωρία» που είχε αντικαταστήσει τη δεκαετία του '20 τον προηγούμενο σοβινισμό διατηρώντας ταυτόχρονα την έννοια του έθνους ως κύριο ιδεολογικό έρεισμα.⁴⁰¹ Η θεωρία του «εθνισμού»

⁴⁰⁰. Η προσπάθεια αυτή διατυπώνεται πρώτη φορά στο *Ελεύθερο Πνεύμα* του Γιώργου Θεοτοκά, ένα δοκίμιο που έθετε τις προϋποθέσεις αντιμετώπισης της καλλιτεχνικής δημιουργίας με τον τρόπο της «γενιάς του '30», και αποτελούσε επίθεση κατά των αντιλήψεων για την τέχνη που εξέφραζαν ο Φώτος Πολίτης, ο Γιάννης Αποστολάκης και ο κύκλος τους. Βλ. Γιώργος Θεοτοκάς, *Ελεύθερον Πνεύμα*, επιμέλεια Κ. Θ. Δημαράς, ανατύπωση Α΄, Αθήνα 1973.

⁴⁰¹. Ο Γ. Θεοτοκάς αναφέρεται με μελοδραματικά σχεδόν λόγια στο ζήτημα: «Μεσ' στο δημιουργικό αναβρασμό της σημερινής Ευρώπης τι θέση κρατά η Ελλάδα; Τι συμβολή προσφέρουμε στις μεγάλες

άφηνε ουσιαστικά ανέπαφη μια από τις βασικές παραμέτρους του εθνικισμού, την προηγούμενη σχέση της Ελλάδας με την Ευρώπη, και αρνιόταν να αφομοιώσει τις αλλαγές που είχαν επιφέρει στην ευρωπαϊκή σκέψη τα αντικλασικά κινήματα της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας.⁴⁰²

Η νέα χάραξη της εθνικής πορείας μέσα στο νέο διεθνές περιβάλλον θα οδηγήσει τη νέα γενιά να υιοθετήσει θεμελιώδεις αρχές από τους προβληματισμούς της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας με στόχο να αντικαταστήσει την υπάρχουσα εθνικιστική ιδεολογία με μια άλλη πιο ευέλικτη και συμβατή με τους όρους συμμετοχής που έθετε η σύγχρονη Ευρώπη. Το αποτέλεσμα θα χαρακτηριστεί με μια λέξη: «ελληνικότητα». Λέξη με έννοια όσο πλατιά ώστε θα μπορούσε να χωρέσει ακόμη και τον Αριστοφάνη.

Η νέα προσέγγιση αναδείκνυε «πόσο πολύμορφος και αντιφατικός, πόσο πλούσιος είναι ο νεοελληνικός χαρακτήρας» και ταυτόχρονα πόσο «ανοιχτός» παρέμενε «σ’ όλα τα απρόοπτα του μέλλοντος».⁴⁰³ Οτιδήποτε είχε δημιουργηθεί από την ελληνική φυλή ήταν ελληνικό, αλλά τα στοιχεία της ελληνικότητας ήταν απροσδιόριστα και δεν υπάκουαν σε

προσπάθειες που καταβάλλονται τριγύρω μας; Τίποτα! Το αισθανόμαστε βαθιά μόλις περάσουμε τα σύνορά μας πως δεν αντιπροσωπεύουμε τίποτα, πως κανείς δε μας λογαριάζει στα σοβαρά, πως δεν μπορούμε να δικαιολογήσουμε τη θέση που κρατούμε στην Ευρώπη, πως είμαστε στα μάτια των ξένων μονάχα χρηματομεσίτες, βαποριτζήδες και μικρομπακάληδες και τίποτε περισσότερο. Αφού περιπλανηθούμε αρκετά μέσ’ στον ευρωπαϊκό πολιτισμό γυρνούμε κάποτε στο σπίτι με σφιγμένη την καρδιά. Πού είναι λοιπόν οι Έλληνες; Τους γυρέψαμε παντού και δεν τους βρήκαμε πουθενά». Βλ. Γ. Θεοτοκάς, *Ελεύθερο Πνεύμα*, ό. π., σ. 10. Ο «πνευματικός εθνισμός» ήταν για τον Γ. Θεοτοκά η «θεωρία του νεοελληνικού χαρακτήρα που υποστηρίχθηκε με σπάνια δύναμη τα τελευταία δέκα χρόνια» και η μόνη «για την οποία μπορούμε να πούμε πως έκανε “σχολή”» με ηγέτες τους Φώτο Πολίτη και Γιάννη Αποστολάκη. Βλ. Γ. Θεοτοκάς, ό. π., σ. 13-16, Φ. Πολίτης, «Εθνισμός», *Ελεύθερον Βήμα*, 15 Νοεμβ. 1927. Για τα σημεία επαφής της γενιάς του ‘30 με τους εθνικιστές, βλ. Δημήτρης Τζιόβας, *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολογημα της ελληνικότητας στο Μεσοπόλεμο*, Αθήνα: Οδυσσέας 1989, σ. 58-71.

⁴⁰². Οι υπέρμαχοι του «εθνισμού» για την πνευματική καχεξία της Ελλάδας θεωρούσαν υπεύθυνη την μίμηση του ευρωπαϊκού πολιτισμού και πίστευαν ότι ο μόνος δρόμος για τη λύτρωση ήταν η επιστροφή στην «παράδοση», «εκεί στην εθνική μας ζωή, που την αγνοήσαμε και παραδέρναμε ανεργάτιστοι δώθε κείθε θα βρούμε τον εαυτό μας». Η επιχειρηματολογία για την εθνική τέχνη αρθρωνόταν μέσα από την απαίτηση μιας «αντικειμενικής τέχνης». Όχι μόνο επειδή πίστευαν ότι υπάρχουν a priori αισθητικοί νόμοι που η εφαρμογή τους μπορεί να αποδώσει καλλιτεχνικό έργο με εθνικά χαρακτηριστικά, αλλά και γιατί αυτοί οι νόμοι προέρχονταν αποκλειστικά από τις αρχές της κλασικής ελληνικής τέχνης. Βλ. Φ. Πολίτης, «Τέχνη και Παράδοσις», *Ελεύθερον Βήμα*, 11 Νοεμ. 1928, και Γ. Θεοτοκάς, ό. π., σ. 15-16.

⁴⁰³. Βλ. Γ. Θεοτοκάς, ό. π., σ. 17-19.

προκαθορισμένα αντικειμενικά κριτήρια, εφόσον η καλλιτεχνική δημιουργία δεν υπάκουε σε προκαθορισμένους αισθητικούς κανόνες, αλλά ήταν «το πιο ατομικιστικό φαινόμενο».⁴⁰⁴

Η αποκατάσταση όλων των εποχών και όλων των εκφάνσεων του ελληνικού πολιτισμού από την αρχαιότητα μέχρι την εποχή τους διεύρυνε απεριόριστα τον «νεοελληνικό χαρακτήρα» αλλά και οδήγησε στην αντικατάσταση του εθνικιστικού ιστορικισμού από έναν άλλο ιστορικισμό.⁴⁰⁵ Η ιδεαλιστική κατά βάση προσέγγιση της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας νόθευε τα αιτήματά της για μια τέχνη υποκειμενική με κύριο χαρακτηριστικό της τη ρήξη με την ιστορία, αλλά ενίσχυε τις αρθρώσεις της Ελλάδας τόσο με το ιστορικό παρελθόν όσο και με την Ευρώπη.⁴⁰⁶ Η κλασική Ελλάδα συγγένευε με τον κυβισμό και ο τελευταίος με την κυκλαδίτικη αρχιτεκτονική, ο Τελωνοφύλακας Ρουσό με τον Θεόφιλο και ο Θεόφιλος με τον Θεοτοκόπουλο, ο Καραγκιόζης με την Κομέντια ντελ Άρτε και ο Αριστοφάνης με τον Καραγκιόζη.

Ωστόσο, επρόκειτο για μια τομή στη νέα ελληνική σκέψη. Έναν αιώνα μετά το Ρομαντισμό, ο ατομικισμός και η υποκειμενική βίωση της αισθητικής εμπειρίας έβρισκαν ανταπόκριση στις ελληνικές ανάγκες.

α. Οι αναζητήσεις του Κ. Κουν γύρω από ένα νέο ορισμό του λαϊκού στοιχείου

Στη δεκαετία του '30, και στο χώρο του θεάτρου εμφανίστηκαν εναλλακτικές προτάσεις για την καλλιέργεια της θεατρικής τέχνης οι οποίες οδήγησαν στη ίδρυση μικρών

⁴⁰⁴. Βλ. Γ. Θεοτοκάς, ό. π., σ. 43. Η ύπαρξη ή όχι αντικειμενικών στοιχείων τα οποία καθορίζουν το ωραίο και την ελληνικότητα υπήρξε το αντικείμενο της διαφωνίας ανάμεσα στον Γ. Σεφέρη και τον Κ. Τσάτσο. Ο *Διάλογός* τους αποτέλεσε την κορύφωση της κρίσης που προετοιμάστηκε και κυοφορήθηκε από τη δεκαετία του '20. Βλ. Γ. Σεφέρης-Κ. Τσάτσο, *Ένας διάλογος για την ποίηση, (1938-1939)*, ανατύπωση Α', επιμέλεια Λ. Κούσουλα, Αθήνα 1979. Βλ. ακόμη, Δ. Τζιόβας, ό. π., σ. 113-138, και Αντώνης Κωτίδης, *Μοντερνισμός και Παράδοση στην ελληνική τέχνη του μεσοπολέμου*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press 1993, σ. 69-89.

⁴⁰⁵. Αν η αφετηρία ήταν διαφορετική το συμπέρασμα ήταν το ίδιο: «Ο νεοελληνικός λαός συνεχίζει κατευθείαν την παράδοση του αρχαίου». Εντέλει, μέσα από φυλετικά και γεωκλιματικά κριτήρια αναδεικνυόταν όχι μόνο η ιδιαιτερότητα της ελληνικής τέχνης μέσα στο διεθνές περιβάλλον αλλά και η πολιτισμική συνέχεια του ελληνισμού. Βλ. Οδυσσέας Ελύτης, «Η σύγχρονη ελληνική τέχνη και ο ζωγράφος Ν. Χατζηκυριάκος-Γκίκας», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση* 2/11 (Ιαν. 1947), σ. 355-356, και Δ. Τζιόβας, ό. π., σ. 118-119.

⁴⁰⁶. Η αντίληψη την οποία είχαν παραλάβει οι ευρωπαϊκές πρωτοπορίες από το Ρομαντισμό, κάνοντάς την θεμελιώδη αρχή του κινήματός τους: η τέχνη εκφράζει την εξατομικευμένη εμπειρία και δεν αισθητοποιεί φυλετικούς, θρησκευτικούς ή πολιτισμικούς κοινούς τόπους.

καλλιτεχνικών σχημάτων.⁴⁰⁷ Ωστόσο, η σκηνική ερμηνεία της αριστοφανικής κωμωδίας έμεινε έξω από τα ενδιαφέροντά τους. Ο Λίνος Καρζής, ο Σωκράτης Καραντινός και ο Κάρολος Κουν εμφανίστηκαν στα χρόνια αυτά και εξέφρασαν εναλλακτικές θεατρικές προτάσεις· στη δεκαετία του '30, όμως, μόνο ο Κ. Κουν θα αναμετρηθεί με το αριστοφανικό ζήτημα.

Η σκηνική προσέγγιση της αριστοφανικής κωμωδίας από τον νεαρό Κάρολο Κουν στις αρχές της δεκαετίας του '30 στηρίχτηκε πάνω στην αξιολόγηση της αριστοφανικής κωμωδίας που είχε αποκαθαρθεί από την νεοκλασική αισθητική. Ό,τι την διέκρινε από τις προσπάθειες που προηγήθηκαν αλλά και από τις περισσότερες προσπάθειες που την ακολούθησαν, ό,τι αποτέλεσε τη βάση της μακρόχρονης ενασχόλησης του Κ. Κουν με την αποκωδικοποίηση των μυστικών της σκηνικής ερμηνείας της αριστοφανικής κωμωδίας, βρίσκεται σε αυτή την αρχική προσέγγιση από την οπτική του μοντερνισμού. Ήταν αυτή που, από τη μια, απέτρεψε τον Κ. Κουν να ταυτίσει την Αρχαία Κωμωδία με διαμορφωμένα θεατρικά είδη και, από την άλλη, τον οδήγησε να αναζητήσει τα εκφραστικά μέσα για τη σκηνική της ερμηνεία σε ευρύτερες καλλιτεχνικές περιοχές. Πρώτος σημαντικός σταθμός υπήρξε η ελληνική «παράδοση».

Ο Κουν ήρθε στην Ελλάδα το 1929, σε μια περίοδο που βασική προτεραιότητα της ελληνικής κοινωνίας ήταν ο ιδεολογικός και πολιτισμικός καθορισμός του εθνικού χώρου. Αυτό δεν σημαίνει, ότι ο Κ. Κουν γνώριζε και συμεριζόταν αυτή την προτεραιότητα ή ότι ήταν ενήμερος για τις διαφορετικές θέσεις που τροφοδοτούσαν τη συζήτηση γύρω από την έκταση, την ποιότητα και το περιεχόμενο της όσμωσης ανάμεσα στον ευρωπαϊκό μοντερνισμό και την ελληνική παράδοση, τουλάχιστον τίποτα τέτοιο δεν φαίνεται στις πηγές μας. Ο ίδιος γνώρισε και προσέγγισε την ιδεολογία της «Ελληνικότητας» αποκλειστικά και μόνο μέσα από τα «ματογυάλια» ένας άλλου «μοντέρνου» της ελληνικής τέχνης, του Φώτη Κόντογλου.

Ας πάρουμε όμως τα πράγματα από την αρχή. Ο Κ. Κουν ήταν Έλληνας της διασποράς, γεννήθηκε το 1908 στην Προύσα και μεγάλωσε «πολύ αστικά» στην Πόλη.⁴⁰⁸ Μαθητής σε πολυεθνικό σχολείο, την αμερικανική Ροβέρτειο, και μετά στο Παρίσι, σπουδαστής για ένα χρόνο στην Αισθητική Σχολή της Σορβόνης, ήρθε στην Ελλάδα με ξένο διαβατήριο, χωρίς

407. Βλ. Αντ. Γλυτζουρή, ό. π., σ. 336-353.

408. Βλ. «Η ζωή του Καρόλου Κουν. Αφηγήσεις στον Σπύρο Χατζάρα», *Καλλιτεχνική Επιθεώρηση* 1, χ.χ., σ. 47-53.

να μιλά καλά καλά ελληνικά, χωρίς σχέσεις ή επαφή με την πραγματικότητα της νέας του πατρίδας. Η μόνη διασύνδεσή του ήταν με τον παλιό του δάσκαλο και διευθυντή του Κολλεγίου Αθηνών Όμηρο Νταϊήβς. Με τη μεσολάβηση του τελευταίου ο Κούν προσλαμβάνεται καθηγητής στο Κολλέγιο.

Η εικόνα που έχουμε για κείνον τα πρώτα χρόνια του στο Κολλέγιο προσδιορίζεται από την δυτική του παιδεία και την αισθητική του συγκρότηση μέσα σ' ένα κοσμοπολίτικο και διεθνιστικό περιβάλλον. Χαρακτηριστική είναι η εικόνα που αποτυπώνεται στις σελίδες των περιοδικών που εξέδιδαν οι μαθητές του.

Ο Κ. Κουν εμφανίζεται στις σελίδες του σχολικού εντύπου με το χαρακτηρισμό «μοντέρνου». Τα παιδιά τον φαντάζονται στη συνέλευση των καθηγητών για το έργο που θα ανέβαζαν να ανοίγει το στόμα του σαν βάτραχος, να χοροπηδάει και να προσπαθεί να εξηγήσει στους έκπληκτους συναδέλφους του τι σημαίνει «modern drama»: «a sequence of scenes with no connection. The first scene may be laid in the future, the second in Egypt during the fourth dynasty, the third in a test tube».⁴⁰⁹ Τον παρουσιάζουν να αποστρέφεται μάλλον τη διδακτική δραστηριότητα και να ονειρεύεται να ταξιδέψει: «Paris, London, Berlin».⁴¹⁰ Μολονότι ο ίδιος αργότερα ισχυρίστηκε ότι δεν είχε εγκαταλείψει ακόμη οριστικά την ιδέα να γίνει ζωγράφος, οι μαθητές του δεν αναφέρθηκαν ποτέ σε παρόμοια επιθυμία ή κλίση. Για κείνους ήταν ο άνθρωπος που τους μάθαινε τι σημαίνει θέατρο.⁴¹¹

Τις δύο πρώτες χρονιές ανέβασε μαζί με τα παιδιά δύο δικά του έργα με πουλιά, γραμμένα επίτηδες για τις σχολικές παραστάσεις: το *Death of Cock-Robin* και το *Murder of Solomon Duck*. Στη συνέχεια πέρασε πολύ φυσικά στους *Όρνιθες* και τους *Βατράχους*, τις δύο κωμωδίες του Αριστοφάνη με θηριομορφικούς χορούς.⁴¹² Με την παράσταση των *Όρνιθων* εγκαινιάστηκε στις 13 Μαΐου του 1932 το «Auditorium», η θεατρική αίθουσα του Κολλεγίου, και στο τέλος του ίδιου χρόνου παρουσιάστηκαν από το μαθητικό «θίασο» του Κ. Κουν οι

⁴⁰⁹. Βλ. «Haven and Hell», *The Thesaurus*, Published by The Senior Class of 1932, σ. 1.

⁴¹⁰. Βλ. στο ίδιο. »

⁴¹¹. Βλ. Β. Καζαντζής, «Η ιστορία του θεάτρου του Κολλεγίου μας από το 1929 ως σήμερα», *The Athenian*, May 14, 1934, σ. 9-10, και «Προτιμήσεις», *The Athenian*, April 24, 1935, σ. 10. Ήδη το 1934 είχε δηλώσει σε σχετική έρευνα του περιοδικού ότι το μεγαλύτερο όνειρό του ήταν «να έχη θέατρον ιδικών του». Βλ. «Τί θα γίνοντο», *The Athenian*, Dec. 4, 1934, σ. 3.

⁴¹². «Clubs News. «The Murder of Solomon Duck», *The Athenian*, Dec. 8, 1930, σ. 3

Βάτραχοι.⁴¹³ Όμως εξακολουθούσε να αισθάνεται «ξεκρέμαστος», παρά τη φιλική ατμόσφαιρα που συνάντησε, όπως θυμάται πολύ αργότερα ο ίδιος.⁴¹⁴ Το 1933 γνωρίζεται με τον Φ. Κόντογλου. Η βαθιά επιρροή που άσκησε πάνω του ο Φ. Κόντογλου βρήκε έρεισμα στην ανάγκη του Κ. Κουν να ριζώσει στη νέα του πατρίδα. Πέρα από την αδιαμφισβήτητη γοητεία που ασκούσε στους ανθρώπους, ο Κουν είχε αυτό το σημαντικό σημείο επαφής με τον «δάσκαλο Κόντογλου»· σαν και εκείνον ήρθε ξεριζωμένος στην Ελλάδα και ένιωθε την τέχνη όπως συνέβη με τον δάσκαλο του ως διαβατήριο πολιτισμικής ταύτισης και κοινωνικής ενσωμάτωσης στον ελλαδικό χώρο.⁴¹⁵ Ο Κ. Κουν ξεκινάει την αναφορά στον Φ. Κόντογλου με αυτό που για τον ίδιο είχε πρωταρχική σημασία: «Ο Κόντογλου με βοήθησε να αγαπήσω αυτόν τον τόπο και να ριζώσω».⁴¹⁶ Μέσω του Φ. Κόντογλου, η «επιστροφή στις ρίζες», το εθνικιστικό σύνθημα της εποχής, αποκάλυψε στον Κ. Κουν έναν τρόπο για να ενσωματωθεί στην ελληνική κοινωνία του μεσοπολέμου και, όπως θα δούμε στη συνέχεια, έναν από τους τρόπους για να προσεγγίσει τη σκηνική ερμηνεία της αριστοφανικής κωμωδίας.⁴¹⁷

Ο Φ. Κόντογλου, μολονότι αποτελεί ειδική και ίσως, από κάποιες απόψεις, μοναδική περίπτωση στην ελληνική τέχνη, την εποχή που τον γνώρισε ο Κ. Κουν ήταν ενσωματωμένος στην ελληνική κοινωνία και συνδιαμόρφωνε το ιδεολόγημα της ελληνοπρέπειας μαζί με το ηγετικό της τμήμα. Ταυτόχρονα ανήκε στην κατηγορία των ελλήνων καλλιτεχνών που είχε γνωρίσει και είχε αποδεχθεί τις αρχές των αντικλασικών κινημάτων της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας.⁴¹⁸ Ανήκε σε εκείνους που επέστρεψαν στην Ελλάδα μετά τις σπουδές τους στο

413. Βλ. «The Birds», *The Athenian*, Nov. 23, 1931, σ. 5. G. P., «The Frogs», *The Athenian*, Dec. 12, 1932, σ. 4, και Αλ. Σολομός, «Βατράχια», *The Athenian*, Dec. 23, 1932, σ. 14.

414. Βλ. «Η ζωή του Καρόλου Κουν. Αφηγήσεις στον Σπύρο Χατζάρα», ό. π., σ. 52.

415. Βλ. Αντώνης Κωτίδης, ό. π., σ. 114.

416. Βλ. «Η ζωή του Καρόλου Κουν. Αφηγήσεις στον Σπύρο Χατζάρα», ό. π., σ. 52.

417. «Όλη η εποχή εκείνη είναι στενά συνδεδεμένη με τον δάσκαλο Κόντογλου και την πρώτη μου επαφή με την Ελληνική Λαϊκή Τέχνη, και ίσως η πρώτη μου συνειδητή επαφή με την ζωντανή ελληνική πραγματικότητα και παράδοση. Σαν Έλληνας αισθάνομαι τα χρόνια εκείνα τα πιο αποκαλυπτικά και για την τέχνη μου και για τη ζωή μου». Βλ. Κάρολος Κουν, *Για το θέατρο, κείμενα και συνεντεύξεις*, Αθήνα: Ιθάκη 1981, σ. 52.

418. Οι αισθητικές αντιλήψεις του Φ. Κόντογλου στη δεκαετία του '20 κάθε άλλο παρά στείρες είναι, όπως επισημαίνει ο Ν. Χατζηνικολάου. Ο Κόντογλου γράφει στον πρόλογο του *Πέδρο Καζάς* που δημοσίευσε το 1920: «Ίσα ίσα, κείνο που κάνει στα μάτια μου την τέχνη πολύτιμη είναι η απόλυτη ελευθερία που έχει να σοφίζεται και να φτιάχνει πράγματα που δεν υπήρχαν πριν να τα φτιάξει· νέα πράγματα, κι όλο νέα, κι όλο νέα». *Πέδρο Καζάς*, πρόλογος στην πρώτη έκδοση 1920, βλ. Νίκος Χατζηνικολάου, «Τέσσερις έλληνες ζωγράφοι του

Παρίσι και ανακάλυψαν ότι στην παράδοση της ελληνικής τέχνης ήταν συντελεσμένη όλη η αγωνιώδης προβληματική της μοντέρνας και πολλές από τις επιταγές της.⁴¹⁹ Ο πρωτογονισμός, μια από τις σημαντικότερες διεξόδους της μοντέρνας τέχνης προς την κατάκτηση της αυτονομίας της, υπήρξε σύμφωνα με αυτούς μια πλούσια πηγή μορφολογικών προτύπων, τα οποία μπορούσαν να τον συνδέουν τόσο με την παραδοσιακή τέχνη του τόπου τους, τη Βυζαντινή και τη λαϊκή, όσο και με τον κοσμοπολιτικό χαρακτήρα της τέχνης των πρωτοποριών του αιώνα.⁴²⁰ Τα πράγματα όμως πήραν νέα τροπή από τα μέσα της δεκαετίας του '20 και αυτό δεν οφειλόταν μόνο στην αίσθηση καλλιτεχνικής αυτοπεποίθησης που πρόσφερε αυτή η ανακάλυψη. Καταλυτικοί παράγοντες υπήρξαν επίσης η ιδεολογική φόρτιση και η ανάγκη να καθοριστεί εκ νέου ο εθνικός χώρος μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή.

Εξάλλου, ο εθνικισμός τον οποίο συντηρούσε και καθόριζε μέχρι το 1922 η Μεγάλη Ιδέα δεν εξαφανίστηκε. Στο διεθνιστικό περιβάλλον του Μεσοπολέμου άλλαξε στόχο, μεταμφιέστηκε και πέρασε σε άλλες μορφές ύπαρξης. Κάτω από τη δική του πίεση καταστρατηγήθηκε από τους «μοντέρνους» Έλληνες καλλιτέχνες και διανοούμενους το βασικό αίτημα της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας για την ελευθερία της τέχνης και τον υποκειμενισμό ως θεμελιώδες χαρακτηριστικό της αισθητικής εμπειρίας. Στο ιδεολογικό κλίμα της δεκαετίας του '20 θα διαμορφωθεί επίσης η εκδοχή του Φώτη Κόντογλου για την ελληνική τέχνη και για τον «γνήσιο» καλλιτέχνη.⁴²¹ Η άποψή του θα διατυπωθεί γύρω στο 1930 με αρκετή σαφήνεια: «Ο Κ. πιστεύει πως μόνο με τον τρόπο που πάει, δηλ. σχετίζοντας τα πορίσματα της παρατήρησης με τα τεχνικά συμπεράσματα που βγάνανε οι τεχνίτες (που

20ου αιώνα. Θεόφιλος, Κόντογλου, Γκίκας, Τσαρούχης», *Πολίτης* 3-4 (Ιούλ.-Αυγ. 1976), σ. 53, 55. Στο βιβλίο αυτό, ένα είδος λογοτεχνικού χρονικού των ψυχικών και των πνευματικών περιπλανήσεων του συγγραφέα, αναφέρεται και ο Κ. Κουν γράφοντας ότι τον επηρέασε πολύ. Βλ. «Η ζωή του Καρόλου Κουν. Αφηγήσεις στον Σπύρο Χατζάρα», ό. π., σ. 52.

419. Η επιπεδότητα, η παραμόρφωση, η αντιφυσιοκρατική αναπαράσταση, η «αφέλεια», η αδέξια τοποθέτηση στο χώρο, ήταν βασικά γνωρίσματα των ευρωπαϊκών πρωτοποριών και έδιναν επίσης το παρόν στη λαϊκή και στη βυζαντινή ζωγραφική. Εκτός από τον Κόντογλου, χαρακτηριστικές περιπτώσεις ήταν ο Σπύρος Παπαλουκάς και ο τήνιος γλύπτης Αντώνης Σώχος. Βλ. Αντώνης Κωτίδης, ό. π., σ. 202 και 270-271.

420. Βλ. στο ίδιο.

421. Σε αντίθεση με το μεγάλο μέρος της ελληνικής διάνοησης που στήριξε το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στη γεωπολιτική θεωρία, ο Φ. Κόντογλου δεν θα καταφύγει στην ελληνική φύση για να στηρίξει την δική του ιδεολογική προσέγγιση. Βλ. Νίκος Χατζηνικολάου, ό. π., σ. 54. Ούτε και στον Κ. Κουν ανιχνεύονται επιρροές από τη γεωπολιτική θεωρία στη δεκαετία του '30.

ζήσανε πριν απ' αυτόν μέσα στους ίδιους όρους της ίδιας δηλ. ράτσας) μπορεί ο τεχνίτης να βρει ένα δρόμο γνήσιο. Η *ιδιοσυγκρασία του ατόμου είναι χαμένη για την τέχνη, αν δεν πειθαρχήσει στη φυλή, δηλ. στην παράδοση*». ⁴²² Με ιδεολογικό άξονα τη διαχρονική φυλετική ενότητα του ελληνισμού, ο Φ. Κόντογλου συνέβαλε περισσότερο από οποιοδήποτε άλλο στην προβολή του διστορικού χαρακτήρα της ελληνικής τέχνης. Και περισσότερο από κάθε άλλον καλλιτέχνη της εποχής του πρόβαλε την έννοια του λαού ως ρυθμιστικού παράγοντα της καλλιτεχνικής δημιουργίας. ⁴²³ Ο ίδιος με μια λαϊκότροπη ζωγραφική εξέφρασε «την ιδεολογία της συνέχειας του ελληνικού λαού από την αρχαϊκή στη σύγχρονη εποχή», συναρμολογώντας έτοιμο μορφολογικά υλικό επιλεγμένο από ολόκληρη την ιστορία της τέχνης, την αρχαία, τη βυζαντινή και τη νεότερη. ⁴²⁴ Η επιλογή του υλικού γινόταν με διδακτικά και παιδευτικά κριτήρια και απευθυνόταν κυρίως στα λαϊκά στρώματα της πόλης αλλά και της υπαίθρου.

Ο Κ. Κουν αρπάχτηκε από αυτό που του πρόσφερε ο Φ. Κόντογλου: «Ήταν Ρωμιός, με βοήθησε δημιουργώντας μέσα μου διάφορους ερεθισμούς και οράματα, και μου ανέπτυξε ένα πραγματικό πάθος για το ελληνικό λαϊκό στοιχείο. [...] Είχα διαρκώς την αίσθηση ότι το μάτι του Κόντογλου ήταν επάνω μου να ελέγχει τι ήταν ελληνικό και τι όχι, σύμφωνα με τη λαϊκή αντίληψη». ⁴²⁵ Ο Κ. Κουν ανακάλυψε την ελληνική πραγματικότητα μέσα από την ιδεολογική προσέγγιση του Φ. Κόντογλου και πλησίασε «και τους αρχαίους» μέσα από το πρίσμα της ελληνικής λαϊκής πραγματικότητας. Και κάτι περισσότερο, όπως εξομολογήθηκε ο ίδιος: Ο Κόντογλου ήταν «ο άνθρωπος που επηρέασε τη ζωή μου και την εκλογή των συνεργατών μου. Στην αρχή ήμουν ολοκληρωτικά επιρεασμένος από τον Κόντογλου, ιδιαίτερα στη δουλειά μου στη “Λαϊκή Σκηνή”». ⁴²⁶

Ο Κ. Κουν ίδρυσε τη Λαϊκή Σκηνή μαζί με τον Διονύσιο Δεβάρη και τον Γιάννη Τσαρούχη κάτω από την επιρροή του Κόντογλου το χειμώνα του 1933-1934, παίρνοντας σαν βάση την «Ελληνική Λαϊκή πραγματικότητα», μια ιδεολογική προσέγγιση της οποίας η

⁴²². Βλ. Νίκος Χατζηνικολάου, *ό. π.*, σ. 54 και Έλλη Αλεξίου, «Ο Κόντογλου για την Τέχνη του», στο «Ενθύμηση Φώτου Κόντογλου», *Αιολικά Γράμματα* 6 (Νοεμ.-Δεκ. 1971), σ. 512.

⁴²³. Για τον καλλιτέχνη Κόντογλου «μπούσουλας είναι ο λαός κι ο βοριάς είναι κει που δείχνει η βελόνα του. Απάνου κει πρέπει να ρεγουλάρει τη ρότα του κι ο τεχνίτης, αν θέλει να 'ναι αληθινός για τη ράτσα του και για ούλον τον κόσμο». Βλ. Ε. Αλεξίου, «Ο Κόντογλου για την τέχνη του», *ό. π.*

⁴²⁴. Βλ. Νίκος Χατζηνικολάου, *Εθνική Τέχνη και πρωτοπορία*, Αθήνα: Όχημα 1982, σ. 54.

⁴²⁵. «Η ζωή του Καρόλου Κουν. Αφηγήσεις στον Σπύρο Χατζάρα», *ό. π.*, σ. 52.

⁴²⁶. Βλ. στο ίδιο.

αισθητική δεν ερχόταν σε αντίθεση με τη δική του.⁴²⁷ Τουλάχιστον έτσι του φάνηκε αρχικά κάτω από την ανάγκη της ενσωμάτωσής του στο νέο πολιτισμικό περιβάλλον όπου επέλεξε να ζήσει. «Σκέφτηκα», θα δηλώσει λίγα χρόνια μετά, «πως θα 'πρεπε να αρπαχτώ από μια γνήσια εκδήλωση ζωής, της πιο έντονης που θα μου παρουσιαζότανε. Κι αυτήν, φαντάζομαι, αισθάνθηκα σαν τέτοια πιο συγγενική μου, στην ομορφιά της, την αφέλεια της, τον πρωτογονισμό της και κυρίως το πλαστικό στοιχείο, εξωτερικευμένο σε αδρές γραμμές».⁴²⁸ Αυτά ήταν όλα ανεξαιρέτως χαρακτηριστικά της μοντέρνας τέχνης. Ο Κουν πλησίασε το «λαϊκό στοιχείο» με αφετηρία και εργαλείο την οπτική του μοντέρνου· σ' αυτό εξάλλου τον βοήθησαν η μέχρι τότε πορεία του, το περιβάλλον που είχε ζήσει, οι σπουδές του, η σχέση του με τη ζωγραφική. Ο ίδιος, για να προσδιορίσει τη σχέση του με την αισθητική, παραπέμπει σε έναν από τους βασικούς θεωρητικούς του μοντερνισμού, τον Κλάιβ Μπελ, χαρακτηρίζοντάς τον ως «έναν από τους εξέχοντες συγχρόνους αισθητικούς».⁴²⁹ Αρπάχτηκε από την «ποίηση του πρωτογονισμού και τη μορφοποιημένη του έκφραση» που ανακάλυψε

427. Ο θιάσος ξεκίνησε τις παραστάσεις του τον Απρίλιο του 1934 με την *Ερωφίλη* όπου τα σκηνικά έκανε ο Γιάννης Τσαρούχης. Ακολούθησε η *Άλκηστη* στο τέλος του 1934 στις αρχές του 1935 με σκηνικά του Βασίλη Διαμαντόπουλου. Στη συνέχεια ο θιάσος διαλύθηκε, ενώ ο Κουν συνέχιζε κανονικά τις ετήσιες μαθητικές παραστάσεις στο Κολλέγιο ακολουθώντας τις αρχές της Λαϊκής Σκηνής. Εκεί ανέβασε κατά τη διάρκεια της λειτουργίας της Λαϊκής Σκηνής τον *Στάθη* και τον *Κύκλωπα* και τον Απρίλιο του 1936 τον *Πλούτο*. Την άνοιξη του 1936 ξεκίνησε μια νέα εξόρμηση στο επαγγελματικό θέατρο με τη συμμετοχή του στην Εταιρεία Ελληνικής Συνεργασίας. Η μοναδική εκδήλωση της εταιρείας ήταν η μεταφορά της παράστασης του *Πλούτου* στο θέατρο Ολύμπια. Στη συνέχεια ο Κουν θα επιχειρήσει μόνος του μια δεύτερη περίοδο της Λαϊκής Σκηνής σε πιο επαγγελματική βάση, δίνοντας τακτικότερες παραστάσεις σε υπαίθριες μάντρες του λεκανοπεδίου και προσλαμβάνοντας κάποιους επαγγελματίες ηθοποιούς. Η πρώτη εμφάνιση του θιάσου θα γίνει με τον *Πλούτο* στο θέατρο Δελφοί της οδού Αχαρνών. Θα επαναληφθεί ακόμη η *Άλκηστη* και πριν από την οριστική διάλυση του θιάσου στα τέλη του Αυγούστου το ρεπερτόριο θα εμπλουτιστεί με τον *Κατά φαντασίαν ασθενή* του Μολιέρου και τα *Παντρολογήματα* του Γκόγκολ. Βλ. Ρ. Μακρίδης, «“Ο Κύκλωπας” στο θεάτρό μας», *The Athenian*, April 24, 1935, σ. 1· Αλ. Σολομός, «Η θεατρική κίνηση. Σκέψεις και κρίσεις», *The Athenian*, June 5, 1935, σ. 8· Pan. Drollas, «“Plutus” in College and outside», *The Athenian*, May 12, 1936, σ. 1 και Αντώνης Γλυτζουρής, ό. π., σ. 354-366.

428. Βλ. Κ. Κουν, «Η κοινωνική θέση και η αισθητική γραμμή του “Θεάτρου Τέχνης”», ομιλία του στον όμιλο των φίλων του Θεάτρου Τέχνης (17 Αυγ. 1943) που περιλαμβάνεται στο *Για το θέατρο*, ό.π., σ. 23-24.

429. Βλ. Κ. Κουν, «Η κοινωνική θέση και η αισθητική γραμμή του “Θεάτρου Τέχνης”», ό. π., σ. 22. Αρκετές φορές οι απόψεις του Κουν για την αισθητική εμπειρία παραπέμπουν στην *Αισθητική υπόθεση*, το έργο του Κλάιβ Μπελ που πρωτοδημοσιεύτηκε το 1914 και έκτοτε αναδημοσιεύτηκε πολλές φορές. Βλ. Α. Κωττίδης, ό. π., σ. 89.

στην «Λαϊκή πραγματικότητα» γιατί αναγνώρισε τις οικείες σ' αυτόν αισθητικές αξίες του μοντερνισμού. Το ίδιο το «μανιφέστο» με το οποίο εμφανίστηκε η Λαϊκή Σκηνή αποτελούσε εν μέρει διακήρυξη της «ιδεολογίας της εθνικής συνέχειας του ελληνικού λαού» μέσω της λαϊκής παράδοσης και εν μέρει διακήρυξη των αρχών του μοντερνισμού.⁴³⁰

Αυτό που προέκυψε ονομάστηκε εκ των υστέρων αόριστα και χαρακτηριστικά: «Ελληνικός Λαϊκός Εξπρεσιονισμός».⁴³¹ Όπου με τον όρο αυτόν, ο Κ. Κουν τουλάχιστον, δεν εννοεί κάποια συγκεκριμένα χαρακτηριστικά του ευρωπαϊκού κινήματος, αλλά την απόπειρα φυγής από τα όρια του αναπαραστατικού ρεαλισμού, «την ποίηση του πρωτογονισμού, και τη μορφοποιημένη του έκφραση».⁴³² Ο εξπρεσιονισμός ταυτιζόταν στην αντίληψη του Κουν με την «πλαστικότητα» στη στάση, στην κίνηση, στο λόγο, με την «αισθητική μιας πρωτόγονης αλήθειας» που ανακάλυψε κοντά στους «κάπως άξεστους» μαθητές του· ταυτιζόταν όμως και με την απεικόνιση της ζωής, «όπως την αισθάνεται με το δικό του εσωτερικό μάτι, περασμένη μέσα από τα φίλτρα των συναισθημάτων του, ο καλλιτέχνης», αφού σκοπός της τέχνης «δεν είναι το αντικείμενο, αλλά το νόημα που του δίνουμε εμείς».⁴³³

Όμως ο Κουν δεν άργησε να διαπιστώσει ότι είχε αντικαταστήσει τη φωτογραφική απεικόνιση της πραγματικότητας με μια άλλη, εξ ίσου αντικειμενική, πραγματικότητα. Θα το δηλώσει ο ίδιος πολύ παραστατικά: «Το σύννεφο που θα χρειαζόμουν να συνθέσω τον πίνακα υπήρχε διαγραμμένο από την παράδοση, τη δημιουργημένη ή την δημιουργούμενη».⁴³⁴ Οντας

430. «Πιστεύουμε ότι κάθε λαός μπορεί να δημιουργήσει και να αποδόσει μόνον όταν νοιώθει τον εαυτό του ριζωμένο στην παράδοση. Μ' αυτή τη σκέψη στο νου κάναμε τη Λαϊκή Σκηνή, με παιδιά παρμένα απ' το λαό, παιδιά που έχουνε βαστάξει μέσα τους κάποια αγνότητα και ρυθμό στην ομιλία, στην κίνηση και στα αισθήματά τους». Όπου «παράδοση» νοείται, κατά το πρότυπο του Κόντογλου, η προσάρτηση στοιχείων που ανακαλούν με πρόδηλο τρόπο εκφραστικά μέσα από φάσεις της ιστορικής πορείας της ελληνικής τέχνης. Και τι άλλο αν όχι διακήρυξη υπέρ του μοντερνισμού ήταν η πίστη ότι: «Το θέατρο όπως και όλες οι άλλες τέχνες δεν έχει σκοπό να ξεσηκώσει το ό,τι βλέπει, το ό,τι ακούει, το ό,τι αισθάνεται κανένας στη ζωή, αλλά είναι τέχνη με αυτοτέλεια που κρίνει σύμφωνα με τους νόμους της τέχνης κι' όχι κατά πόσο μιμείται τη ζωή πετυχημένα ή όχι». Βλ. το πρόγραμμα της *Ερωφίλης*, της πρώτης παράστασης του θιάσου στις 30 Απρ. 1934.

431. Ο όρος χρησιμοποιήθηκε από τον Κουν δέκα χρόνια μετά, όταν με αφορμή την ίδρυση του Θεάτρου Τέχνης χρειάστηκε να κάνει έναν απολογισμό της καλλιτεχνικής του πορείας και των αισθητικών του αναζητήσεων. Βλ. Κ. Κουν, «Η κοινωνική θέση και η αισθητική γραμμή του "Θεάτρου Τέχνης"», ό. π., σ. 23-24.

432. Βλ. Κ. Κουν, «Η κοινωνική θέση και η αισθητική γραμμή του "Θεάτρου Τέχνης"», ό. π., σ. 24.

433. Κάρολος Κουν, ό. π., σ. 24-26.

434. Βλ. Κάρολος Κουν, ό. π., σ. 26-27.

πιστός μαθητής του Φ. Κόντογλου, άντλησε από αυτήν έτοιμο υλικό και το χρησιμοποίησε για να εκφράσει με συμβολικό τρόπο τη ζωή και την ψυχήν του καιρού του.⁴³⁵

Τόσο οι παραστάσεις της Λαϊκής Σκηνης όσο και οι παραστάσεις της ίδιας εποχής στο Κολλέγιο εξέφρασαν αυτήν ακριβώς την αντίληψη, μέσα από την οποία υφάνθηκε ένας συμβολιστικός σκηνοθετικός μηχανισμός που λειτουργούσε ως βάση για τη σκηνική ερμηνεία του αρχαίου δράματος, τόσο της κωμωδίας, όσο και της τραγωδίας. Και τα σύμβολα, κατά την υπόδειξη του «δασκάλου Κόντογλου», προέρχονταν από τη λαϊκή παράδοση όλων των περιόδων του ελληνισμού και είχαν διδακτικό και παιδαγωγικό χαρακτήρα.⁴³⁶

Με τον *Πλούτο*, αφενός συνεχίζεται η παράδοση των αριστοφανικών παραστάσεων στη μαθητική σκηνή του Κολλεγίου και αφετέρου, με την προσέγγιση του αριστοφανικού κειμένου μέσα από την αισθητική ιδεολογία της Λαϊκής Σκηνης, ο Κ. Κουν θα διευρύνει κι άλλο τους στόχους που είχε η αρχική του προσπάθεια, δηλαδή να απαλλάξει την αισθητική προσέγγιση των παιδιών στον Αριστοφάνη «από πολλές απηρχαιωμένες» και προκαθορισμένες, θα πρόσθετα, «γνώμες».⁴³⁷ Στην παράσταση του *Πλούτου* θα προσπαθήσει

435. Ή τα «σύμβολα της ζωής και της ψυχής των μερών μας», όπως αναφέρει στο πρόγραμμα της *Άλκηστis* (1934).

436. Στην παράσταση του *Κύκλωπα* πήρε την πρώτη αρνητική κριτική από τους μαθητές του γιατί όπως έγραψαν: «Αρκετά θυσιάζει η ανθρωπότης για να μορφώσει το λαό· το να θυσιάσει όμως την αρχαία της φιλολογία δε μας φαίνεται ούτε σωστό ούτε κατάλληλο». Τα παιδιά είχαν εθιστεί στην ιδέα της προσαρμογής των έργων στη σύγχρονη εποχή, όμως ο *Κύκλωπας* τους θύμισε «πιο πολύ τον Ελληνικό Καραγκιόζι παρά την Αρχαία Τέχνη —ο οποίος κατά τη γνώμη του κ. Κουν αντιπροσωπεύει την ελληνική νοοτροπία!». Στην παράσταση είχαν επικρατήσει απόλυτα τα κομπολόγια, οι αμανέδες, οι καλαματιανοί χοροί των ναυτών, τα κρητικά τραγούδια και η «παράξενη σκηνογραφία» και αυτό έκανε τους μαθητές να διαμαρτυρηθούν για την τάση του δασκάλου τους να χρησιμοποιεί στις παραστάσεις των αρχαίων δραμάτων «σύμβολα» μιας άλλης κοινωνικής νοοτροπίας «μόνο και μόνο για να γίνουν αντιληπτά στους πολλούς». Ωστόσο, η αντίδραση απέναντι στην «εκλαϊκευση» των αρχαίων έργων δεν ήταν ομόφωνη. Ο Α. Σολομός, για παράδειγμα, εξέφρασε την άποψη ότι η παρουσίαση των αρχαίων έργων «έτσι που να μη χρησιμεύουν για τροφή μονάχα στους λογίους, μα και στον αγράμματο λαό» δεν σκοτώνει αναγκαστικά την αξία τους. Βλ. Ρ. Μακρίδης, «“Ο Κύκλωπας” στο θέατρο μας», *The Athenian*, April 24, 1935, σ. 1, και Α. Σολομός, «Η θεατρική κίνηση. Σκέψεις και κρίσεις», *The Athenian*, June 5, 1935, σ. 8.

437. Μετά την παράσταση του *Πλούτου* ο θεατρικός κριτικός της σχολικής εφημερίδας έγραψε: «ο κ. Κουν πρέπει να ικανοποιηθεί βλέποντας ότι με τα δύο έργα τα οποία παρουσίασε μας απήλλαξε από πολλές απηρχαιωμένες γνώμες τις οποίες είχαμε και μας έκανε να βλέπουμε το αρχαίο δράμα σαν κάτι ζωντανό που

και πάλι να ανανεώσει το φθαρτό μέρος της Αρχαίας Κωμωδίας, ακολουθώντας όμως το «γνήσιο» δρόμο που είχε υποδείξει ο Φ. Κόντογλου: αξιοποιώντας τη δουλειά ενός τεχνίτη της «ίδιας ράτσας» που έζησε πριν από αυτόν και χρησιμοποιώντας τα πορίσματα της δικής του παρατήρησης, τις «δικές του σύγχρονες εφευρέσεις» γύρω από το λαϊκό στοιχείο στο χώρο και το χρόνο.⁴³⁸ Ανέβασε τον *Πλούτο* στην αταύτιστη, τότε, διασκευή του έργου από τον Μ. Χουρμούζη, μεταγραμμένο δηλαδή στην ελληνική κοινωνική και θεατρική πραγματικότητα του 1860. Στη συνέχεια χρησιμοποίησε το νεοελληνικό κείμενο του *Πλούτου* ως βάση για να οικοδομήσει μια ερμηνευτική αναλογία και να συσχετίσει στοιχεία της Αρχαίας Κωμωδίας με στοιχεία της ελληνικής λαϊκής παράδοσης.

Το αποτέλεσμα ήταν να κυριαρχήσει στην παράσταση του *Πλούτου* «το ελληνικό λαϊκό στοιχείο».⁴³⁹ Ωστόσο, το στοιχείο αυτό δεν ταυτίστηκε με την αγροτική «ελληνικότητα» με την οποία, η λεγόμενη γενιά του '30 είχε ταυτίσει, ως επί το πλείστον, το λαϊκό πολιτισμό.⁴⁴⁰ Οι «εφευρέσεις» του Κουν γύρω από το λαϊκό στοιχείο ξεκινούσαν από την πολυεθνική βάση της ελληνικής λαϊκής παράδοσης και επεκτείνονταν στα διευρυμένα μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή αστικά λαϊκά στρώματα της ελληνικής πρωτεύουσας. Οι «αγροίκοι» ήρωες του Μ. Χουρμούζη ντύθηκαν με διστορικά κοστούμια, πράγμα που απέρρευε από τη φυλετική και ενωτική ιδεολογία του Φ. Κόντογλου.⁴⁴¹ Η έμπνευση αυτή, ωστόσο, είχε τις ρίζες της στο πολυεθνικό περιβάλλον της Κωνσταντινούπολης και στον κοινωνικά και πολιτισμικά υποβαθμισμένο και καθόλου συμπαθή εθνικά λαϊκό χώρο της ελληνικής αστικής

βρίσκεται πολύ κοντά μας». Βλ. Ρ. Κ. Μακρίδης, «Ο “Πλούτος” και η θεωρία του κ. Κουν», *The Athenian*, May 12, 1936, σ. 3.

⁴³⁸. Βλ. Έλλη Αλεξίου, «Ο Κόντογλου για την Τέχνη του», ό. π.

⁴³⁹. Βλ. «Κάρολος Κουν» στο Διονύσης Φωτόπουλος, *Παραμύθια πέραν της όψεως*, Αθήνα: Καστανιώτης 1990, σ. 43.

⁴⁴⁰. Για την «πολυεθνική βάση της ελληνικής λαϊκής τέχνης» και την παραποίηση που υπέστη από τη γενιά του '30, βλ. Νίκος Χατζηνικολάου, «Τέσσερεις έλληνες ζωγράφοι του 20ού αιώνα. Θεόφιλος, Κόντογλου, Γκίκας, Τσαρούχης», ό. π., σ. 52-54.

⁴⁴¹. Τα κοστούμια ήταν ένα «μίγμα από σημερινό χωριάτικο και λαϊκό ντύσιμο από αρχαίες φορεσιές κι από φανταστικό στυλ, που κάπου κάπου θυμίζει Περσικά παραμύθια». Φούλα Πορφυρογένη, «Ο Πλούτος του Αριστοφάνους», *Νέοι Πρωτοπόροι*, 5 Μαΐου 1936, σ. 190-191. Περισσότερες πληροφορίες δίνουν οι μαθητές του Κολλεγίου: «Βλέπαμε μάσκες, πέδιλα, γλαμύδες, φέσια, κεριά. Ακούαμε το όνομα του Δία, του Θεού. Μας ξεκούφαιναν οι πυροβολισμοί, και οι επαναστατικοί θούριοι και τέλος βλέπαμε τον Ερμή να κατεβαίνει και να στέκεται συνεχώς σαν αρχαίο άγαλμα. Οι ενδυμασίες Τούρκικες, Βενετσιάνικες, κρητικές, αρχαίες», Π. Κ. Μακρίδης, «Ο “Πλούτος” και η θεωρία του κ. Κουν», ό. π.

κοινωνίας.⁴⁴² Τα τραγούδια που ακούστηκαν δεν προέρχονταν μόνο από την επίσημα αναγνωρισμένη «εθνική» ή «ελληνική» παράδοση του δημοτικού τραγουδιού («το λεν οι κούκοι στα βουνά») ή από την ευρωπαϊκή αστική παράδοση («Ετίναξε την ανθισμένη αμυγδαλιά»), αλλά και από την άκρως περιφερειακή πολιτισμική παράδοση του ρεμπέτικου («Κάτω στα Λεμονάδικα»). Ενώ συμβολικά αντικείμενα, όπως το κομπολόι και το γραμμόφωνο, προέρχονταν από την «πολιτισμική παράδοση του κοινωνικού κόσμου της μαγκιάς».⁴⁴³

Με άλλα λόγια, οι εκφραστικοί τρόποι που επέλεξε ο Κ. Κουν από την «παράδοση» για να τους χρησιμοποιήσει στη σκηνική ερμηνεία της αριστοφανικής κωμωδίας προέρχονταν από ένα ευρύτερο κοινωνικοπολιτισμικό και συμβολικό περιβάλλον, από αυτό που η ελληνική κοινωνία ήταν προετοιμασμένη και διατεθειμένη να ανεχτεί. Η έλλειψη ανοχής απέναντι στα βαλκανικά, τα ανατολίτικα και τα λαϊκά στοιχεία του *Πλούτου* δεν φάνηκε καθαρά μέσα στις συνθήκες πολιτισμικής ρευστότητας που χαρακτήριζαν την εποχή. Κυρίως δεν φάνηκε λόγω του ημερασιτεχνικού χαρακτήρα της παράστασης και του στενού κύκλου διανοουμένων στον οποίο απευθύνθηκε και από τον οποίο προέρχονται οι πληροφορίες μας.⁴⁴⁴ Ωστόσο, η υπέρβαση των ορίων έγινε αντιληπτή, και κριτικές όπως αυτή του Μιχ. Ροδά στο *Ελεύθερον Βήμα* μας προετοιμάζουν για την υποδοχή που θα επιφυλάξει το σύνολο

442. Ο Κ. Κουν έκανε τη γριά «σα χανούμισα λίγο, σαν «πολίτισα. Μεταξύ χανούμισας και Λωξάνδρας», ενώ τον αρχαίο αφέντη τον έκανε κάτι «σαν αφέντη της Πόλης». Βλ. Διονύσης Φωτόπουλος, «Κάρολος Κουν», ό. π., σ. 42.

443. «Όλα αυτά τα πράγματα δεν είναι φολκλόρ. Είναι πραγματικότητα», θα ισχυριστεί αργότερα ο Κουν: «Το 1934[sic], που ανέβασα τον *Πλούτο* με τους μαθητές του Κολλεγίου, καθόμουνα στην Κυψέλη. Έβλεπα, λοιπόν στα καφενεία ορισμένους μάγκες και μπράβους πολιτικούς που ερχόντανε με τα κομπολόγια τους και μου δίνανε έναν κόσμο ολόκληρο». Βλ. Συνέντευξη του Κουν στη Λιλάντα Λυκιαρδοπούλου, «Κριτική του κριτικού λόγου», *Επίκαιρα*, 4 Σεπτ. 1980, και Κάρολος Κουν, *Για το θέατρο*, ό. π., σ. 99. Για το νόημα αυτών των συμβόλων στην αστική κοινωνία του Μεσοπολέμου, βλ. Γιάννης Ζαϊμάκης, «Καταγωγή ακμάζοντα», *παρέκκλιση και πολιτισμική δημιουργία στο Λάκκο Ηρακλείου (1900-1940)*, Αθήνα: Πλέθρον 1999, σ. 147.

444. Το κοινό αυτών των παραστάσεων ήταν συνήθως «καμμιά πενηνταριά θεατές», από «εστέτ» και «λογίους» οι οποίοι αποτελούσαν κατά βάση το κοινό των θεατρικών πειραματισμών και ονειρεύονταν την γέννηση ενός νέου ελληνικού πολιτισμού. Πολλοί προέρχονταν από τον κύκλο των Δελφικών Εορτών. Βλ. Γιάννης Μηλιάδης, «Η προοπτική της “Λαϊκής Σκηνής”», *Ο Κύκλος* Γ/2 (1935), σ. 40, και Γ. Τσαρούχης, «Θα σε θυμάμαι πάντα σαν έναν άνθρωπο που ζει», *Η Λέξη* 62 (Φλεβάρης-Μάρτης '87), σ. 97-98.

της θεατρικής κριτικής στις μεταπολεμικές αριστοφανικές παραστάσεις του Θεάτρου Τέχνης με αφορμή το «λαϊκό» στοιχείο.⁴⁴⁵

Ενδεικτική από αυτή την άποψη ήταν η κριτική που άσκησε ο *Αθηναίος* στην πρόθεση του Κ. Κουν «να μεταφέρει το αρχαίο θέατρο στα σοκάκια και στις ταβέρνες».⁴⁴⁶ Ό,τι είχε ξεκινήσει δειλά με τον *Κύκλωπα* ολοκληρώθηκε στην παράσταση του *Πλούτου* και έθεσε ένα σοβαρό δίλημμα στους μαθητές του Κολλεγίου:

Δεν μπορούμε πια να εκφράσουμε επιφυλάξεις. Πρέπει ή να κατακρίνωμε οριστικά την θεωρία του κ. Κουν ή να πάμε και μεις στο πλευρό του για να τον υποστηρίξουμε στη μελλοντική του εργασία. Το ζήτημα είναι εξαιρετικά σοβαρό για το νεοελληνικό θέατρο. Αλλά είναι ακόμη σπουδαιότερο γι' αυτό το ίδιο το αρχαίο θέατρο.⁴⁴⁷

Η συμβολή της «Ελληνικής Λαϊκής πραγματικότητας» στην προσέγγιση και τη σκηνική ερμηνεία του *Πλούτου* ήταν καθοριστική και από μια ακόμη άποψη: Βοήθησε τον Κουν να συνειδητοποιήσει στην πράξη και να αποδώσει σκηνικά τον αντιρεαλιστικό χαρακτήρα της Αρχαίας Κωμωδίας. Μια ουσιαστική γνώση την οποία ο Κουν δεν θα ξεχάσει ποτέ.⁴⁴⁸ Η κριτική αναγνώρισε το νέο στοιχείο, παρόλο που δεν την απασχόλησε το θέμα ως προς τον Αριστοφάνη, όπως θα φανεί στα επόμενα χρόνια.

Για παράδειγμα, ένα από τα στοιχεία της παράστασης του *Πλούτου* που εξόργισε τον Μ. Ροδά ήταν η «υπόκρισις», η οποία «εξετελέσθη κατά το σύστημα του μακαρίτη Κονιτσιώτη με τα ανδρείκελα».⁴⁴⁹ Έκφραση που σημαίνει ότι απουσίαζε η αληθοφάνεια και

445. Ο Μ. Ροδάς, ο οποίος είχε επαινέσει την ελληνική γραμμή της παράστασης του Μελά, ενοχλήθηκε στον *Πλούτο* από την υπέρβαση του «λογικού και ευπρεπούς ορίου», από «την γελοιοποίησιν και τον καταγκιοζισμόν, τον χασικλιδισμόν». Θεωρούσε πως τα «τα διάφορα «γελεκάκια» και τα «λεμονάδικα» απομακρύνουν τους αρχαίους και μας εντοπίζουν απλώς εις τον δρόμον της ρουτίνας και του κατώτερου λαϊκού γούστου». Βλ. Μιχ. Ροδάς, «Το Θέατρον. Ο “Πλούτος”», *Ελεύθερον Βήμα*, 28 Απρ. 1936.

446. Βλ. Ρ. Κ. Μακρίδης, «Ο “Πλούτος” και η θεωρία του κ. Κουν», ό. π.

447. Βλ. στο ίδιο.

448. Ο Κουν θα προσπαθήσει πολλές φορές να εκφράσει με λόγια την τεράστια σημασία που είχε για τη θεατρική του αντίληψη η ανακάλυψη αυτής της εποχής και νομίζω ότι αυτό κυρίως εννοεί όταν λέει: «Χαίρουμαι και ευλογώ αυτά που με ώθησαν να αρπατώ απ’ αυτήν την ποίηση του πρωτογονισμού, και τη μορφοποιημένη του έκφραση». Κ. Κουν, «Η κοινωνική θέση και η αισθητική γραμμή του “Θεάτρου Τέχνης”», ό. π., σ. 24.

449. Βλ. Μιχ. Ροδάς, «Ο “Πλούτος”», ό. π., και του ίδιου, «Λαϊκή Σκηνή», *Ελεύθερον Βήμα*, 6 Αυγ. 1936. Ο θεατρικός κριτικός χαρακτηρίζει τον *Πλούτο* «λαϊκὴν επιθεώρησιν», γεγονός που μπορεί να προκαλέσει σύγχυση στον αμήτερο αναγνώστη. Γιατί σε καμία περίπτωση δεν χαρακτήριζε την προσέγγιση του Κουν, αλλά

παραβιάζόταν η «μεγάλη και αιώνια αρχή της φυσικότητας».⁴⁵⁰ Ο *Πλούτος* ήταν απλά, ένα «πείραμα στυλιζαρισμένης τεχνικής», μια «θεληματικά (δηλ. τεχνητά) πριμιτιβιστική» προσπάθεια στην οποία οδηγήθηκε ο Κ. Κουν μέσα από την ανακάλυψη της «πρωτόγονης» ελληνικής τέχνης.⁴⁵¹

Η αριστερή κριτική, ωστόσο, είδε θετικά το πείραμα του *Πλούτου* καθώς που δεν απέκλειε «τέτιες προσπάθειες συγχρονισμού στο ανέβασμα παλιών έργων» με την προϋπόθεση όμως ότι αφορούν ένα «έργο με περιεχόμενο και νόημα» και ότι δεν «καταντούν κάλυμμα για μια αντιδραστική τέχνη».⁴⁵² Παρότι η άποψη αυτή απέχει αρκετά από το δόγμα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, στο οποίο θα αγκυλωθεί η αριστερά μεταπολεμικά, στη σκέψη της διακρίνεται ο απόηχος από την αμφισβήτηση της μοντέρνας τέχνης ως τέχνης φορμαλιστικής που υποβαθμίζει το «περιεχόμενο και το νόημα» του έργου.⁴⁵³ Στην προκειμένη περίπτωση το θέμα του *Πλούτου* και η «ωραιότατη δημοτική» της μετάφρασης αποτελούσαν στέρεο έδαφος, ενώ η «λαϊκότητα» του Κ. Κουν δεν είχε χαλάσει την ουσία του.⁴⁵⁴

ήταν απόρροια της προκατάληψης και της ευκολίας με την οποία αντιμετωπίστηκε η αριστοφανική κωμωδία. Στη συγκεκριμένη περίπτωση αφορμή υπήρξε κυρίως η προσθήκη γνωστών τραγουδιών και το γλωσσικό ιδίωμα της μετάφρασης.

⁴⁵⁰ Βλ. Μιχ. Ροδάς, «“Ο κατά φαντασίαν ασθενής” Λαϊκή Σκηνή», *Ελεύθερον Βήμα*, 12 Αυγ. 1936.

⁴⁵¹. Βλ. Γιάννης Μηλιάδης, «Η προοπτική της “Λαϊκής Σκηνής”», *Ο Κύκλος* Γ/2 (1935), σ. 35-40. Ο Μηλιάδης εκπροσωπεί στην πιο καθαρή της ίσως μορφή τη μαρξιστική κριτική σκέψη στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου. Ως συνεπής μαρξιστής επικροτεί την «τεχνική», η οποία «δεν είνε τίποτα καινούριο και τίποτα το “καθαρά ελληνικό”. Αντίθετα και η ροπή αυτή μας έρχεται απ’ έξω και είνε παράλληλη με παρόμοιες αναζητήσεις σε άλλες τέχνες», καταγγέλει όμως τη «θεωρητική απολογία της τεχνικής», την «ελληνικότητα» που θέλησαν να προσδώσουν οι υπεύθυνοι της Λαϊκής Σκηνής σ’ αυτήν την τεχνική χρησιμοποιώντας «ελληνικά (ή εθνικά)» σύμβολα. Βλ. επίσης Α. Κωττίδης, ό. π. σ. 67-68, και Δημήτρης Τζιόβας, ό. π., σ. 69, 115-116.

⁴⁵². Βλ. Φούλα Πορφυρογένη, «“Ο Πλούτος” του Αριστοφάνους», ό. π.

⁴⁵³. Βλ. στο ίδιο.

⁴⁵⁴. Δεν είναι τυχαίο ότι παραπέμπουν στις «προσπάθειες συγχρονισμού στο ανέβασμα παλιών έργων» που είχαν γίνει στη Σοβιετική Ρωσία. Βλ. Φούλα Πορφυρογένη, ό. π. Για την αριστερή κριτική στο Μεσοπόλεμο, βλ. Χριστίνα Ντουσιά, *Λογοτεχνία και Πολιτική. Τα περιοδικά της Αριστεράς στο μεσοπόλεμο*, Αθήνα: Καστανιώτης 2009, ιδιαίτερα το κεφ. «Προσφυγή στη Λαϊκή Παράδοση», σ. 413-454. Για την αναβίωση του Αριστοφάνη στη Ρωσία, βλ. Ι. Μ. Ναχώφ, «Η κληρονομιά του Αριστοφάνη», *Αριστοφάνης: Μελέτες*, επιμ. Α. Κ. – Δ. Ν., μτφρ. Ν. Γαρίδης, Αθήνα: Μοχλός 1957, σ. 231-232. Ο συγγραφέας παρουσιάζει και κρίνει τις παραστάσεις των αριστοφανικών έργων από τα προεπαναστατικά χρόνια μέχρι το 1941 από την

Ο Κουν θα εγκαταλείψει την «πρωτόγονη Λαϊκή Τέχνη» όταν θα αισθανθεί τους αισθητικούς περιορισμούς της παράδοσης. Θα καταλάβει ότι αυτό που ανακάλυψε όσον αφορά την προσέγγιση της αριστοφανικής κωμωδίας «δεν ήτανε το τέρμα, ότι υπήρχε μια πόρτα που ξανοιγότανε πάρα πέρα, κι ασφαλώς πως πίσω απ' εκείνη την πόρτα, θα υπήρχε κι άλλη κι έπειτα κι άλλη κι ούτω καθεξής». ⁴⁵⁵

Για τον Κ. Κουν η ανακάλυψη του λαϊκού στοιχείου δεν ενσωματώθηκε σε πρϋπάρχουσες ιδεολογικές καταβολές αλλά σε αισθητικές αναζητήσεις. Κυρίως όμως βιώθηκε, όπως ομολογεί ο ίδιος, ως «μια αναγκαία σταδιοδρομία της ψυχής μου για να αποκτήσει ορισμένα συστατικά που της έλειπαν». ⁴⁵⁶ Μέσα από αυτά και συνειδητοποίησε το λαϊκό στοιχείο της αριστοφανικής κωμωδίας και άντλησε εκφραστικούς τρόπους για τη σκηνική του πραγμάτωση.

β. Οι αναζητήσεις του Κ. Κουν γύρω από το εξωρεαλιστικό (λυρικό και φανταστικό) στοιχείο: *Ορνιθες*

Η ανακάλυψη του αριστοφανικού θεάτρου δεν ήταν απόρροια της επαφής του Κουν με το λαϊκό στοιχείο. Όταν εγκατέλειψε την «κλούβα» της παράδοσης και αφού είχε πια οδηγηθεί με τον *Πλούτο* σ' ένα προσωρινό τέρμα η αξιοποίηση του λαϊκού στοιχείου, ο Κουν επέστρεψε στην ανιχνευτική προσέγγιση της αριστοφανικής κωμωδίας, θα μπορούσε να πει κανείς, στο σημείο όπου είχε ξεκινήσει το 1932. ⁴⁵⁷

οπτική του σοσιαλιστικού ρεαλισμού. Οι απόψεις αυτές, όπως θα δούμε αργότερα, επηρέασαν την αριστερή κριτική μετά τον πόλεμο.

⁴⁵⁵. Η όπως διαπιστώνει ο συνεργάτης του στη Λαϊκή Σκηνή, ο Γιάννης Τσαρούχης: «Από κει και πέρα, η ιστορία είναι γνωστή. Ο Κουν πηγαίνοντας από πείραμα σε πείραμα, κατάφερε να κάνει φανερή και σαφή σε όλους την ουσία προς την οποία έτεινε, ψάχνοντας με τρόπο που σε πολλούς φάνηκε παράξενος και σε άλλους λανθασμένος». Βλ. Κάρολος Κουν, «Η κοινωνική θέση και η αισθητική γραμμή του “Θεάτρου Τέχνης”», ό. π., σ. 25, και Γιάννης Τσαρούχης, «Επιστροφή στο Ρωμείο», στο λεύκωμα *Κάρολος Κουν - 25 χρόνια θέατρο*, έκδ. «Θεάτρου Τέχνης», 1959. Τώρα Γ. Τσαρούχης, *Αγαθόν το εξομολογείσθαι*, Αθήνα: Καστανιώτης 1989, σ. 146.

⁴⁵⁶. Βλ. Κάρολος Κουν, «Η κοινωνική θέση και η αισθητική γραμμή του “Θεάτρου Τέχνης”», ό. π., σ. 25.

⁴⁵⁷. Βλ. Κάρολος Κουν, ό. π. Ο θίασος της Λαϊκής Σκηνής θα διαλυθεί το Φθινόπωρο του 1936. Η τελευταία παράσταση με τον *Πλούτο* δόθηκε στις 23 Αυγούστου στο θέατρο του Νέου Φαλήρου. Βλ. *Ελεύθερον Βήμα*, 23 Αυγ. 1936.

Τότε οι θηριομορφικοί χοροί της Αρχαίας Κωμωδίας είχαν προσελκύσει το θεατρικό του ενδιαφέρον, καθώς ταίριαζαν απόλυτα στα παιχνίδια της σκηνικής φαντασίας που οργάνωνε μαζί με τους μαθητές του.⁴⁵⁸ Το θεατρικό του ενδιαφέρον για τον Αριστοφάνη εκφράστηκε τότε με τις παραστάσεις των *Ορνίθων* και των *Βατράχων*. Το κύριο χαρακτηριστικό της «διδασκαλίας» του στον μαθητικό θίασο ήταν η προσπάθεια να αντιληφθούν τα παιδιά την Αρχαία Κωμωδία ως ζωντανό θεατρικό είδος που έπρεπε να το προσεγγίσουν χωρίς προκαταλήψεις, με φαντασία και απλότητα. Για να εκμηδενίσει τα εμπόδια, προετοίμασε θεωρητικά τα παιδιά για τις αξίες της αρχαίας ελληνικής τέχνης και «εκσυγχρόνισε» το σατιρικό στοιχείο, το μόνο που θα μπορούσε να αποτελέσει εμπόδιο στην επικοινωνία των παιδιών με την αριστοφανική κωμωδία.

Η προσπάθειά του είχε το επιθυμητό αποτέλεσμα ως προς τα παιδιά, πράγμα που δεν πέρασε απαρατήρητο από την κριτική. Ο Γιάννης Σιδέρης, θεατής της παράστασης των *Ορνίθων*, βεβαιώνει στην κριτική του ότι «πιο μοντέρνα, πιο συγχρονισμένη παράσταση δεν έγινε στην Ελλάδα».⁴⁵⁹ Τα παιδιά απαγγέλανε «χωρίς καμιά υπερβολή και χωρίς καμιά εκζήτηση», το σκηνικό έδινε την ιδέα του απείρου με σκάλες δεξιά και αριστερά και τα πουλιά εμφανίστηκαν με «το αξιόλογο και θαυμαστό εκείνο εξπρεσιονιστικό ντύσιμο».⁴⁶⁰ Ένα άρθρο στον *Αθηναίο* επιβεβαιώνει τις εντυπώσεις που αποκόμισε ο Γ. Σιδέρης.⁴⁶¹ Σ' αυτό προβάλλονται η «απλότητα», η «αλήθεια», η «φυσικότητα» και η αίσθηση του μέτρου που χαρακτήριζαν την αρχαία τέχνη, όχι όπως φαίνεται στην Ακρόπολη αλλά στα «vases» που ζωγράφιζαν ταπεινοί και άσημοι καλλιτέχνες. Γιατί οι αρχαίοι Αθηναίοι «had no thought of “making” art, they only expressed themselves». Οι ίδιες αξίες αποκαλύπτονται επίσης μέσα από τα έργα του Αριστοφάνη. Τα παιδιά βρήκαν στις κωμωδίες του κάτι παραπάνω από αυτό

⁴⁵⁸. Η εξοικείωση με το θεατρικό ένστικτο μέσα από κωμωδίες που αυτοσχεδιάζονταν στη στιγμή και με τη συγγραφή πρωτότυπων έργων απασχόλησε ξανά τον Κουν το χειμώνα του 1935-1936. Όμως η συγγραφή της κωμωδίας με τίτλο *Γύρω απ' τ' άγρια θηρία της ζούγκλας* σταμάτησε προκειμένου ο «σύλλογος των δραματικών» να βοηθήσει στο ανέβασμα του *Πλούτου*. Βλ. Ε. Πίτσος, «Ο Σύλλογος των Δραματικών», *Thesaurus* (published by the class of 1936), σ. 35.

⁴⁵⁹ Βλ. Γιάννης Σιδέρης, «Το Θέατρο. Στο Κολλέγιο Αθηνών», *Μουσικά Χρονικά*, Μάιος-Ιούνιος 1932, σ. 165.

⁴⁶⁰. Όρος που δηλώνει μάλλον αμηχανία προκειμένου να χαρακτηρίσει τη μη ρεαλιστική απεικόνιση του φτερώματος. Γιάννης Σιδέρης, ό. π.

⁴⁶¹. Βλ. ανυπόγραφο άρθρο στη μαθητική εφημερίδα του σχολείου, «Comment. Those Ancestors of ours», *The Athenian*, Monday, May 23, 1932, σ. 1-2.

που ανακάλυπτε κάποιος με την πρώτη ματιά, κάτι πέρα από την αντιστοιχία ανάμεσα στην καθημερινή ζωή του τότε και του τώρα, κάτι περισσότερο από τη σάτιρα της καθημερινότητας που με μικρές επεμβάσεις έκανε τα έργα του να φαίνονται ακόμη και σήμερα τόσο «μοντέρνα».

I have never read anything cleverer or more amusing or for that matter more beautifully right than «The Birds» or «The Frogs» or «Lysistrata». How can we be like them, we who are slaves of a pack of prejudices, old ideas, old civilizations? How can we be like those who were able to find almost everything with the freshness and the liberty of their minds? It is egoism to pull them down to our level.⁴⁶²

Ο Κ. Κουν μετά το κλείσιμο της Λαϊκής Σκηνής θα προσεγγίσει ξανά τα αντιρεαλιστικά στοιχεία της αριστοφανικής κωμωδίας, με ενδιάμεσο σταθμό ένα άλλο είδος συμβατικού θεάτρου, τις σαιξπηρικές κωμωδίες. Το Δεκέμβριο του 1936 θα ανεβάσει στη σκηνή του Κολλεγίου το *Όνειρο θερινής νυκτός* και τον Ιανουάριο του 1938 την *Τρικυμία*. Τέλος, θα επιστρέψει στους *Όρνιθες* λίγους μήνες προτού εγκαταλείψει οριστικά τη θεατρική σκηνή του Κολλεγίου.⁴⁶³ Οι σαιξπηρικές παραστάσεις θα λειτουργήσουν διπλά: ως γέφυρα για να επικοινωνήσει ξανά με το σύνθετο, εξωρεαλιστικό και γήινα υλικό κόσμο της αριστοφανικής κωμωδίας και ως ένα είδος φίλτρου μέσα από το οποίο θα προσεγγίσει για πρώτη φορά το λυρικό στοιχείο του αρχαίου δράματος.

Το *Όνειρο θερινής νυκτός* αντιμετωπίστηκε ως «ένα παιγνιδιάρικο έργο φαντασίας, υπερφυσικού εξωτισμού, ένα είδος ποιητικού ονειροδράματος, μέσα στο οποίο ζουν και παρελαύνουν, σε εξάισια φαντασμαγορία, πνεύματα ασύλληπτα».⁴⁶⁴ Από την άλλη, όπως μας πληροφορούν οι μαθητές του, ο Κ. Κουν ξεκίνησε

απ' την αλήθεια ότι στη θεατρική τέχνη ο λόγος πρέπει να απαλλαγθή από κάθε ρητορικό στόμφο για να δίνη πιό έντονα και πλατειά τους ήχους και τον τονισμό της ομιλίας που ακούμε καθημερινά γύρω μας, και ο σκηνικός διάκοσμος και οι φορεσιές να εκδηλώνουν το εσωτερικό νόημα του έργου με γραμμές και χρώματα που να βοηθούν την κίνησι και στάση του ηθοποιού για να αποτελέσουν όλα μαζί ένα ρυθμικό σύνολο.⁴⁶⁵

462. Βλ. «Comment. Those Ancestors of ours», ό. π.

463. Βλ. Κ. Νικολόπουλος, «Οι Όρνιθες», *The Athenian*, Oct. 28, 1938, σ. 1, και Κ. Λ., «Οι Όρνιθες», *The Athenian*, Jan. 27, 1939, σ. 1.

464. Βλ. Ευρ. Παπαχρήστος, «Το “Όνειρον θερινής νυκτός” στο Κολλέγιο», *The Athenian*, Dec. 23, 1937, σ. 15, και Σ. Χ. «Ο Σαιξπηρ στη σκηνή μας», *The Athenian*, Nov. 23, 1936, σ. 8.

465. Βλ. Ευρ. Παπαχρήστος, «Το «Όνειρον θερινής νυκτός» στο Κολλέγιο», ό. π.

Στην *Τρικυμία* προσπάθησε μπροστά σε μια συνθετική σκηνογραφία να παρουσιάσει σε «ένα αρμονικό σύνολο» το ρεαλιστικό και το φανταστικό-λυρικό στοιχείο όπως αντιπροσωπεύονται από τα πρόσωπα του έργου· αληθινούς χαρακτήρες, βγαλμένους μέσα από την πραγματικότητα και φανταστικά πλάσματα.⁴⁶⁶

Ο Κ. Κουν, με την παράσταση των *Ορνίθων*, με τη δεύτερη δηλαδή απόπειρα προσέγγισης της ίδιας κωμωδίας συνειδητοποίησε την τακτική που είχε ακολουθήσει μέχρι τότε, ενστικτωδώς ίσως, με τις κωμωδίες του Αριστοφάνη και η οποία βασιζόταν στην διάκριση του σατιρικού στοιχείου της αριστοφανικής κωμωδίας από τα άλλα συστατικά της, καθώς και των διαφορετικών εκφραστικών μέσων με τα οποία θα αποδίδονταν σκηνικά. Η τελευταία εμπειρία θα τον απομακρύνει ακόμη περισσότερο από την καθιερωμένη πια νεοελληνική προσέγγιση της αριστοφανικής κωμωδίας μέσα από την ταύτισή της με θεατρικά είδη με τα οποία τη συνέδεαν εξωτερικές μόνο ομοιότητες, όπως ήταν η Επιθεώρηση κυρίως.

Στη συνέντευξη που έδωσε στα παιδιά πριν από την παράσταση των *Ορνίθων* εξέφρασε την άποψη ότι η Αρχαία Κωμωδία συναποτελείται από δύο μέρη, το λυρικό και το σατιρικό. Ο ίδιος λοιπόν, «never interferes with the lyric part because he feels that this side of the drama has and always will have a universal appeal».⁴⁶⁷ Επισήμανε ακόμη, όπως είχε επισημάνει για την *Τρικυμία*, ότι οι *Ορνίθες* έχουν δύο ειδών χαρακτήρες, τα πουλιά, τα οποία δίνουν τη λυρική νότα στο έργο χορεύοντας και τραγουδώντας, και τους πραγματικούς χαρακτήρες, τύπους που ο Αριστοφάνης μπορούσε να βρει στην αρχαία αγορά. Οι τελευταίοι, ενδιαφέροντες και γοητευτικοί αυτοί καθ' αυτοί, δίνουν επιπλέον το σατιρικό στοιχείο της κωμωδίας. Οι δικές του επεμβάσεις, πρόσθεσε στη συνέντευξη, αφορούσαν πάντα μόνο αυτό το μέρος.⁴⁶⁸

466. Βλ. «Η “Τρικυμία” του Σαίξπηρ στη σκηνή μας», *The Athenian*, Dec. 23, 1938, σ. 18.

467. Βλ. «Mr. Coon Talks About The Theatre», *The Athenian*, Dec. 9, 1938, σ. 2, 4.

468. «Because, for instance, the κήρυξ does not exist and so has no meaning, however if we substitute for him a newspaper reporter, whose function more or less resembles that of the κήρυξ, this Aristophanean type is instantly transformed into something which is distinct in our minds and which we can understand and at which we can laugh. The way in which an aristocrat acted in Aristophanes' day cannot be reproduced exactly but if we give a few delicate touches to the aristocrat by giving him a pair of gloves to hold or by making him roll his "r" 's in French manner, he becomes a type familiar to us. In this way the play becomes tangible to everyone and the more the spectator understands the more he can appreciate the subtle humor that underlies all of Aristophanes' works». Βλ. «Mr. Coon Talks About The Theatre», ό. π.

Αναγνωρίζοντας το λυρικό στοιχείο ως οργανικό συστατικό της κωμωδίας, ο Κουν δεν πρόσθεσε τραγούδια ή έτοιμη μουσική στους δεύτερους *Όρνιθες*, όπως είχε κάνει στις άλλες αριστοφανικές παραστάσεις, αλλά ζήτησε από τον Κυριαζή Χαρατσάρη να μελοποιήσει τα λυρικά κομμάτια του έργου.⁴⁶⁹

Ο Κ. Κουν είχε συνειδητοποιήσει ότι η προσέγγιση και η ανάδειξη του αντιρεαλιστικού, του άφθαρτου στοιχείου της Αρχαίας Κωμωδίας, όπως επίσης η προσέγγιση του ρεαλιστικού, του φθαρτού στοιχείου της, δεν μπορούσε να γίνει μέσα από άλλες θεατρικές φόρμες. Οι σαιξπηρικές κωμωδίες τον βοήθησαν να συλλάβει τον τρόπο με τον οποίο μπορούσαν να συνυπάρχουν σε μια θεατρική φόρμα διαφορετικά στοιχεία και να αποτελούν ένα αδιαίρετο σύνολο. Με αφορμή τις σαιξπηρικές παραστάσεις κυρίως, ο Κουν θα συνειδητοποιήσει όσον αφορά την προσέγγιση και την σκηνική ερμηνεία έργων από διαφορετικές εποχές ότι: «κάθε εποχή έχει και τους δικούς της φιλοσόφους που αντιπροσωπεύουν ωρισμένες τάσεις και αξίες φιλοσοφικές οι οποίες δημιουργούν τις δικές τους φόρμες και που εκδηλώνονται με διαφορετικά μέσα στην τέχνη».⁴⁷⁰

4. Η καθυστερημένη αξιοποίηση της μεσοπολεμικής πρωτοπορίας στο Εθνικό Θέατρο

Το Εθνικό Θέατρο δεν υπήρξε από τους χώρους μέσα στους οποίους αξιοποιήθηκαν τα νέα στοιχεία που έφερε η γενιά του '30.

⁴⁶⁹. Η προσπάθειά του να αναδείξει εκτός από «τους σύγχρονους τύπους και τα αστεία» τον λυρισμό της αριστοφανικής κωμωδίας είχε ως αποτέλεσμα να αναδειχθεί «με τον πιο ωραίο και ευχάριστο τρόπο» αυτό που είχε ήδη διαφανεί και στις προηγούμενες ερμηνείες: «Το ανέβασμα μιας αρχαίας κωμωδίας από τον κ. Κουν, προϋποθέτει μεν ένα έργο το οποίο έχει όλο το πνεύμα και το χιούμορ της εποχής του, αλλά συγχρόνως σε προδιαθέτει για κάτι τι διασκεβασμένο για σημερινό παίξιμο». Βλ. Κ. Λ., «Οι Όρνιθες», *The Athenian*, Jun. 27, 1939, σ. 1. Ωστόσο, στο Κολλέγιο, είχε ξεκινήσει παράλληλα μια άλλη θεατρική δραστηριότητα, ανεξάρτητη από αυτή του Κουν, ήδη από το 1935. Τα παιδιά της τελευταίας τάξης είχαν αρχίσει να ανεβάζουν Επιθεωρήσεις. Η εξοικείωση με το μουσικό θέατρο και το εκτενές μουσικό μέρος της παράστασης των *Όρνιθων* αλλά και οι σύγχρονοι τύποι και τα αστεία, οδήγησαν τους μαθητές στην παγίδα να υποθέσουν ότι ο Αριστοφάνης στην εποχή του προσπαθούσε να παρουσιάσει «ένα είδος επιθεωρήσεως». Βλ. Κ. Λ., «Οι όρνιθες», ό. π.. Βλ. ακόμη, Α. Σολομός, «Η θεατρική κίνηση. Σκέψεις και κρίσεις», *The Athenian*, June 5, 1935, σ. 8, Φώτης Τότσικας, «Δύο Επιθεωρήσεις», *The Athenian*, Febr. 3, 1936, σ. 10, και Κώστας Νικολόπουλος, «Η Επιθεώρησης», *The Athenian*, May 16, 1938, σ. 4.

⁴⁷⁰. Βλ. «Το «Όνειρο θερινής νυκτός» στο Κολλέγιο», ό. π.

Η ίδρυσή του από την κυβέρνηση Βενιζέλου το 1930 είχε έρθει να ικανοποιήσει καθυστερημένα μια προσδοκία που χρονολογείται από το 1910, από την πρώτη φορά που ο Ελευθέριος Βενιζέλος βρέθηκε στην εξουσία. Όσο κι αν η δημιουργία του ήταν ένα σημαντικό βήμα εκσυγχρονισμού και εξευρωπαϊσμού του ελληνικού θεάτρου, οι στόχοι, οι προϋποθέσεις και οι όροι κάτω από τους οποίους λειτούργησε δεν συμβάδιζαν με την επιθυμία της νέας γενιάς για «μια αληθινή πρωτοπορεία».⁴⁷¹

Αυτή θα βρει τη θέση της καθυστερημένα στο εθνικό ίδρυμα, μεταπολεμικά, όταν στη διεύθυνση του κρατικού θεάτρου θα διοριστεί για μικρά χρονικά διαστήματα ο Γιώργος Θεοτοκάς: την πρώτη φορά από το 1945 μέχρι το Μάιο του 1946 και τη δεύτερη από το 1950 μέχρι το 1952. Το Εθνικό Θέατρο αναγγέλλει για πρώτη φορά παράσταση αριστοφανικής κωμωδίας το 1945· η παράσταση αυτή όμως δεν πραγματοποιήθηκε.⁴⁷² Τελικά, ο αποκλεισμός του Αριστοφάνη από τη σκηνή του Εθνικού Θεάτρου θα λήξει το 1951, είκοσι χρόνια μετά την ίδρυσή του. Η χειμερινή περίοδος 1951-1952 του Εθνικού Θεάτρου ξεκίνησε με την παράσταση των *Νεφελών* σε σκηνοθεσία του Σωκράτη Καραντινού, μετάφραση Κώστα Βάρναλη, σκηνικά και κοστουμια Νίκου Χατζηκυριάκου-Γκίκα, μουσική Γεωργίου Καζάζογλου και χορογραφία Ραλλούς Μάνου.

⁴⁷¹. Νομίζω ότι σε γενικές γραμμές η έννοια που έδινε σ' αυτόν τον όρο η γενιά του '30 ορίζεται ικανοποιητικά από τον ίδιο τον Γ. Θεοτοκά: «Δεν πρόκειται βέβαια για θεωρίες, για σύστημα αξιών, για παράταξη με αρχηγούς, οπαδούς, προγράμματα και αιτήματα, ή μάλλον για μπουλουκί, όπως φαντάζονται τις πρωτοποριακές κινήσεις αρκετοί άνθρωποι σήμερα στην Ελλάδα. Πρόκειται για ψυχικές διαθέσεις που λανθάνουν ήδη μέσα σε πολλούς νέους της γενιάς μας, ανεκδήλωτες ακόμα, κ' ίσως ασυνείδητες, και που όταν φανερωθούν δε θα θέσουν κανένα περιορισμό στη δημιουργία και δε θα εμποδίσουν την ποικιλία, δηλαδή τον πλούτο, των ιδεών και των ατομικότητων». Βλ. *Ελεύθερο Πνεύμα*, ό. π., σ. 64-65.

⁴⁷². Σύμφωνα με τις δηλώσεις του Γ. Θεοτοκά το Φεβρουάριο του 1945, η νέα διεύθυνση του Εθνικού θα φρόντιζε για την αναδιοργάνωση του ρημαγμένου Θεάτρου, το οποίο θα παρέμενε κλειστό για κάποιους μήνες, η δε έναρξη των παραστάσεων θα γινόταν το καλοκαίρι με παραστάσεις Αρχαίας Κωμωδίας και Τραγωδίας στο Θέατρο Ηρώδου του Αττικού. Περίπου ένα μήνα αργότερα και ενώ ο Καραντινός, φίλος και «σύμβουλος εξ απορρήτων» του Θεοτοκά, είχε προχωρήσει στη διανομή και είχαν αρχίσει δοκιμές στον *Πλούτο*, τα σχέδια ναυάγησαν. Η αιτία πρέπει να αναζητηθεί στην επιθυμία της κυβέρνησης να δώσει μια εικόνα ομαλότητας μετά τα Δεκεμβριανά· θεωρήθηκε, συνεπώς, αρνητική οποιαδήποτε καθυστέρηση στη λειτουργία του ιδρύματος. Η διεύθυνση επέσπευσε το άνοιγμα του Θεάτρου, ματαίωσε τις παραστάσεις του αρχαίου δράματος και αντικατέστησε τον *Πλούτο* με τον *Κύριο ντε Πουρσονιάκ* του Μολιέρου. Βλ. Αμίλιος Χουρμούζιος, «Το Θέατρο», *Καθημερινή*, 4 Μαρτ. 1945, Γεώργιος Θεοτοκάς, «Η πρώτη μεταπολεμική περίοδος του Εθνικού Θεάτρου», *Νέα Εστία* 451 (15 Απρ. 1946), σ. 460-473, και Βασίλης Κανάκης, *Εθνικό Θέατρο Εξήντα Χρόνια Σκηνή και Παρασκήνιο*, Αθήνα: Κάκτος 1999, σ. 56-58.

α. Η κραυγαλέα απουσία του Αριστοφάνη από το δραματολόγιο του Εθνικού Θεάτρου στα είκοσι πρώτα χρόνια της λειτουργίας του

Η κραυγαλέα πράγματι απουσία του Αριστοφάνη από το δραματολόγιο του Εθνικού Θεάτρου δεν μπορεί να γίνει κατανοητή, αν λάβουμε υπόψη μας ότι ένας από τους βασικούς στόχους του ιδρύματος ήταν η σκηνική ερμηνεία του αρχαίου δράματος. Ωστόσο, ο αποκλεισμός της Αρχαίας Κωμωδίας από το δραματολόγιο του Εθνικού Θεάτρου ήταν αναμενόμενος από τη στιγμή που το κρατικό θέατρο ιδρύθηκε και λειτούργησε σύμφωνα με την επιδίωξη και το όραμα του πρώτου «εθνικού» σκηνοθέτη της χώρας, του Φώτου Πολίτη, ως «δραματολογικό μουσείο, όπου έχουνε θέση οριστικά τα θεατρικά αριστουργήματα».⁴⁷³ Η επικοινωνία των ανθρώπων με την τέχνη παλαιότερων εποχών θα ήταν αδύνατη, κατά τη γνώμη του Φ. Πολίτη, αν δεν υπήρχαν κάποιες σταθερές αξίες με διαχρονική ισχύ. Και αυτές οι αξίες δεν ήταν άλλες από τις αισθητικές αρχές της κλασικής παράδοσης.

Για τον πρώτο σκηνοθέτη και καλλιτεχνικό διευθυντή του Εθνικού Θεάτρου το «δράμα, όπως μας το κληροδότησαν οι αρχαίοι Έλληνες, έχει ως κύριο συστατικό του την πλαστικότητα. Πλαστικότητα είναι η διάρκεια μέσα στην αιώνια αλλαγή» και αντικείμενο της πνευματικής αποστολής του δράματος «είναι η διαπίστωση όχι της μεταβολής των φαινομένων, αλλά της διάρκειας της πνευματικής εικόνας της ζωής.»⁴⁷⁴

Ο νεοκλασικός κανόνας της «καθολικότητας», επαναδιατυπωμένος έτσι από τον Φ. Πολίτη ως απαράβατη προϋπόθεση για να χαρακτηριστεί ένα έργο ως αριστούργημα, εμπόδιζε οποιαδήποτε απόπειρα να επαναξιολογηθεί εκ νέου η αριστοφανική κωμωδία και, επομένως, καθιστούσε περιττή κάθε προσπάθεια να την προσεγγίσει στους κόλπους της κρατικής σκηνης.

Χωρίς την «καθολικότητα», την «πλαστικότητα» κατά τον Φ. Πολίτη, ο ποιητικός λόγος όσο υψηλός κι αν ήταν —και τέτοιος ήταν αδιαμφισβήτητα ο λόγος της αριστοφανικής ποίησης— δεν μπορούσε να εκπληρώσει την παιδαγωγική και την ηθοπλαστική σκοπιμότητα της θεατρικής τέχνης. Δεν θα μπορούσε δηλαδή να ανυψώσει το πνευματικό επίπεδο του

⁴⁷³. Βλ. Φώτος Πολίτης, «Παρεξηγήσεις», *Θεατρικές Επιφυλλίδες*, ό. π., σ. 157 (*Πρωΐα*, Μάρτιος 1930). Βλ. ακόμη Αντ. Γλυτζουρή, ό. π., σ. 327-336.

⁴⁷⁴. Βλ. Φώτος Πολίτης, «Η δραματική τεχνοτροπία. Οι παλαιοί και οι νεότεροι», *Θεατρικές επιφυλλίδες*, ό. π., σ. 196-204 (*Πρωΐα*, Απρ. 1931).

λαού και δεν θα μπορούσε να «ρίξει στις καρδιές το σπόρο της ποιήσεως, ανοίγοντας το δρόμο στο μεγάλο δραματικό ποιητή».⁴⁷⁵

Ως προς την Αρχαία Τραγωδία, μερικά στοιχεία της μορφής της είχαν «απονεκρωθεί» αλλά το περιεχόμενό της, το πνεύμα της, παρέμενε αιώνιο.⁴⁷⁶ Αυτός ο παράγοντας καθιστούσε απαραίτητο το «σκηνικό ξαναζωντάνεμά» της, πράγμα που για τον Πολίτη σήμαινε κυρίως να αντικατασταθεί η απονεκρωμένη φόρμα του χορού «με σύγχρονο δραματικό στοιχείο».⁴⁷⁷ Στην περίπτωση της κωμωδίας δεν μπορούσε να γίνει το ίδιο. Γιατί το πρόβλημα δεν βρισκόταν μόνο στη «φόρμα», στην αρχιτεκτονική της μορφή, αλλά κυρίως, στο επικαιρικό της περιεχόμενο, στον ίδιο τον ποιητικό λόγο.

Από τη στιγμή που η αριστοφανική κωμωδία δεν ενέπιπτε στην κατηγορία των αριστουργημάτων, το «σκηνικό ξαναζωντάνεμά» της, μια και ήταν παλιότερο έργο, απαιτούσε «πλήρη συγχρονισμό».⁴⁷⁸ Σύμφωνα με τη θέση που είχε πάρει ο Φ. Πολίτης το 1929 στην παράσταση των *Ορνίθων*, για να αναβιώσει το αριστοφανικό έργο χρειαζόταν την πένα ενός μεγάλου σύγχρονου συγγραφέα ο οποίος θα ανέπλαθε εξ αρχής το περιεχόμενό του μέσα σε νέο καλούπι. Με αυτό το σκεπτικό ο Πολίτης έφθανε ξανά στο σημείο από το οποίο είχε ξεκινήσει. Αν η θεατρική τέχνη υπήρχε για να προετοιμάσει τη δημιουργία του μεγάλου δραματουργού, για να παρασταθεί μια αριστοφανική κωμωδία ήταν απαραίτητη η «πρωτότυπη εργασία μεγάλου ή καλού οπωσδήποτε συγγραφέα».⁴⁷⁹ Και πάλι, όχι για να τη μετατρέψει σε αριστούργημα, αλλά για να την κάνει απλά κατανοητή στο σύγχρονο κοινό. Από αυτή την άποψη μια παράσταση αριστοφανικής κωμωδίας ήταν μάλλον ανέφικτη για το

⁴⁷⁵. Βλ. Φ. Πολίτης, «Εθνικόν Θέατρον», *Θεατρικές Επιφυλλίδες*, ό. π., σ. 144-151 (*Πρωΐα*, Δεκ. 1927), του ίδιου, «Η ίδρυσις του Εθνικού Θεάτρου», *Θεατρικές Επιφυλλίδες*, ό. π., σ. 152-153 και «Θεατρικότης», *Πολιτεία*, 16 Ιουλ. 1927. Βλ. ακόμη, Αντ. Γλυτζουρή, ό. π., σ. 442-444.

⁴⁷⁶. Από πολύ νωρίς ο Πολίτης υποστήριζε ότι εκείνο που δυσκολεύει το σημερινό κοινό να παρακαλουθήσει τραγωδία δεν είναι «η διάφορος καλλιτεχνική αντίληψις», πράγμα που θα αμφισβητούσε την υπαρξη σταθερών αξιών με διαχρονική ισχύ και συνεπώς τη διαμορφωτική επίδραση της ελληνικής αρχαιότητας στον ευρωπαϊκό πολιτισμό διαχρονικά, «αλλά κυρίως η αρχιτεκτονική της αρχαίας τραγωδίας. Είναι ο ρόλος του χορού». Βλ. Φ. Πολίτης, «Το αρχαίον θέατρον», ό. π. (*Νέα Ελλάς*, Ιαν. 1915).

⁴⁷⁷. Βλ. Φ. Πολίτης, ό. π.

⁴⁷⁸. Βλ. Φ. Πολίτης, «Αναδημιουργίες και μεταφράσεις», *Θεατρικές Επιφυλλίδες*, ό. π., σ. 266-270 (*Πρωΐα*, Μάιος 1933).

⁴⁷⁹. Βλ. Φ. Πολίτης, ό. π., σ. 269.

Εθνικό Θέατρο, καθώς η ύπαρξή του υποκαθιστούσε ακριβώς την απουσία αξιόλογης εγχώριας δραματουργίας.

Εντέλει, η καλλιτεχνική αναβάθμιση της Επιθεώρησης από τα αντικλασικά κινήματα της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας ενσωματώθηκε στη νεοκλασική ερμηνευτική παράδοση και ενίσχυσε την αντιφατική σχέση των νεότερων Ελλήνων με τον «Αριστοφάνη, ποιητή και επιθεωρησιογράφο».⁴⁸⁰ Το «σκηνικό ξαναζωντάνεμα» της αριστοφανικής κωμωδίας απαιτούσε να μετατραπεί σε σύγχρονη Επιθεώρηση. Παρά την καλλιτεχνική αναβάθμιση του είδους, όμως, και τη γοητεία που άσκησε κάποια στιγμή στον Πολίτη η θεατρική φόρμα των «κατώτερων θεαμάτων», η μεταφορά τους στο Εθνικό «δραματουργικό μουσείο» δεν κρίθηκε απαραίτητη.

Ο αποκλεισμός της Αρχαίας Κωμωδίας από το Εθνικό συνεχίστηκε και μετά το θάνατο του Φ. Πολίτη. Οι όποιες, σφοδρές πολλές φορές, αντιρρήσεις για το έργο του στο Εθνικό δεν αφορούσαν την πίστη του στις αρχές με βάση τις οποίες είχε αποκλειστεί η αριστοφανική κωμωδία.⁴⁸¹ Ούτε ο διάδοχός του στη θέση του σκηνοθέτη, ο Δημήτρης Ροντήρης, ούτε οι άνθρωποι που εναλλάσσονταν στις διοικητικές θέσεις του Εθνικού είχαν διαφορετική αντίληψη για την ποιητική αξία της αριστοφανικής κωμωδίας. Ίδια παρέμεινε και η αντιμετώπιση του Εθνικού Θεάτρου ως θεσμού που θα συνέβαλε μεν στον εκσυγχρονισμό της πνευματικής ζωής αλλά με τρόπο που να μην κινδυνεύουν οι δεσμοί, που είχε ανακαλύψει ο ελληνικός Διαφωτισμός ανάμεσα στην Ελλάδα και τον Δυτικό πολιτισμό. Το τελευταίο επισφράγιζε και δικαίωσε και τα προηγούμενα, ενώ κρατούσε έξω από το Εθνικό τον μετριοπαθή μοντερνισμό της γενιάς του '30.

Η θεωρία του Φ. Πολίτη θα ριζώσει ακόμη βαθύτερα στην ελληνική σκέψη με το λαϊκισμό του Μεταξικού καθεστώτος καθώς, οι φιλοσοφικές βάσεις του Τρίτου Ελληνικού Πολιτισμού στηρίχθηκαν στη διάκριση ανάμεσα στη μορφή και στο περιεχόμενο. Σύμφωνα με τη διάκριση αυτή η πρόοδος είναι μορφή και δεν περιορίζεται σε σύνορα και λαούς, ενώ ο πνευματικός πολιτισμός είναι περιεχόμενο, «φύεται επί του εδάφους και αποτελεί αναπόσπαστον μέρος του Έθνους».⁴⁸² Η ελληνική θεατρική τέχνη μπορούσε να αξιοποιηθεί,

480. Βλ. Άλκης Θρύλος, «Φαντασία και Επιθεώρηση», *Το Ελληνικό Θέατρο*, τόμ. Α' (1929-1933), σ. 179.

481. Βλ. Αντ. Γλυτζουρή, ό. π., σ. 367-370.

482. Βλ. Ευάγγελος Κυριάκης, «Αι περί πολιτισμού φιλοσοφικά απόψεις του Ιωάννου Μεταξά», *Το Νέον Κράτος* 11 (Ιουλ. 1938), σ. 824-828, και Δ. Τζιόβας, ό. π., σ. 140-151.

όπως και οι άλλες τέχνες, την τεχνική πρόοδο του ευρωπαϊκού πολιτισμού για να αναδείξει τις αιώνιες αξίες του αρχαίου ελληνικού λόγου, πάνω στις οποίες είχε στηριχθεί, σε τελευταία ανάλυση, η γέννηση του ευρωπαϊκού πολιτισμού. Η θέση αυτή ενισχύθηκε ακόμη περισσότερο στη δύσκολη μεταπολεμική περίοδο και αποτέλεσε τη βάση πάνω στην οποία αρθρώθηκε η επιχειρηματολογία υπέρ της Αρχαίας Τραγωδίας ως εθνικού προϊόντος. Για τους ίδιους λόγους, το ενδεχόμενο να συμπεριληφθεί η Αρχαία Κωμωδία στην κατηγορία του αρχαίου δράματος και συνεπώς στο δραματολόγιο του Εθνικού Θεάτρου απομακρυνόταν όλο και περισσότερο.

Μετά την απελευθέρωση από τη Γερμανική Κατοχή, οι απόπειρες ερμηνείας του αρχαίου δράματος από το Εθνικό Θέατρο συνδέθηκαν με μια νέα παράμετρο: την ανάγκη εθνικιστικής προπαγάνδας τόσο στο εξωτερικό όσο και στο εσωτερικό της χώρας. Φαινόμενο γνωστό στον ελληνικό κόσμο, αποκτά τώρα νέες διαστάσεις και διαφορετικό περιεχόμενο.⁴⁸³ Το Μάιο του 1946, ενώ μαινόταν ο Εμφύλιος και ενώ η Ελλάδα έχει μετατραπεί ήδη σε πεδίο μάχης του Ψυχρού Πολέμου, ο Γεώργιος Α. Βλάχος πρότεινε στο Εθνικό να παραιτηθεί από κάθε προσπάθεια να υπηρετήσει την τέχνη και να αφοσιωθεί στις ανάγκες του έθνους.⁴⁸⁴

⁴⁸³. Η νίκη της Ηνωμένης Παράταξης Εθνικοφρόνων στις πρώτες μετακατοχικές εκλογές το Μάρτιο του 1946 έφερε τον Δημήτρη Ροντήρη στη θέση του γενικού διευθυντή και μοναδικού σκηνοθέτη του Εθνικού Θεάτρου. Ο Ροντήρης θα παραμείνει στη θέση αυτή μέχρι το 1950, όσο δηλαδή διατηρήθηκε στην εξουσία η Βουλή που προέκυψε από τις εκλογές του 1946. Η επάνοδος του χαιρετίστηκε ως εθνική αναγκαιότητα, καθώς θα επανέφερε το θέατρο «εις τον άλλοτε δρόμο του, που ήτο έθνος, τέχνη, ευπρέπεια» (Γ. Α. Β.[λάχος], «Το Εθνικόν Θέατρον», *Καθημερινή*, 4 Μαΐου 1946). Το πεδίο στο οποίο θα αναδειχθεί, έμμεσα τουλάχιστον, η εθνικοφοροσύνη του Δ. Ροντήρη είναι η Αρχαία Τραγωδία. Η παράσταση των *Περσών* το 1947, δεν είχε θετικές κριτικές, πήρε όμως εξ αρχής τον χαρακτήρα εθνικιστικής προπαγάνδας κατά των «συμμοριτών». Στην περιοδεία του Εθνικού στη Ρόδο ο αντιπρόεδρος του Διοικητικού Συμβουλίου, Στρατής Μυριβήλης, μιλώντας πριν από την παράσταση, υπέβαλε στο θεατή την ιδέα ότι στο πρόσωπο του κάθε Πέρση θα έπρεπε να βλέπει «από έναν Έλληνα αντάρτη ή ένα Ρώσον επιδρομέα.» Βλ. «Θεατρικά Νέα», *Έθνος*, 1 Αυγ. 1947.

⁴⁸⁴. Ο τρόπος με τον οποίο θα οφελούνταν το «έθνος» από την προβολή της πολιτιστικής του κληρονομιάς στην Αμερική δεν συσχετιζόταν ακόμη με τη δημιουργία τουριστικού ρεύματος προς την Ελλάδα αλλά εντασσόταν στη γενικότερη προσπάθεια να εξασφαλιστεί αμερικανική βοήθεια. Η ισχύς της βρετανικής βοήθειας προς την Ελλάδα μεγάλωσε την έλξη που ασκούσε η Ουάσινγκτον στους πολιτικούς. Οι πρώτες ενδείξεις του ενδιαφέροντος των Ηνωμένων Πολιτειών για το ελληνικό ζήτημα είχαν εκδηλωθεί από τα μέσα του 1945 και καθ' όλη τη διάρκεια του 1946 η ελληνική κυβέρνηση επιχειρούσε συστηματικά να το ενισχύσει. Βλ. J. Meynaud, (με τη συνεργασία Π. Μερλόπουλου και Γ. Νοταρά), *Πολιτικές δυνάμεις στην Ελλάδα*, Αθήνα: Μπάυρον 21974, σ. 406-408.

[N]α ετοιμάση αμέσως τέσσερα, πέντε αρχαία δράματα και να φύγη δια το εξωτερικόν και προ πάντος δια την Αμερικήν και την Αγγλίαν [...] να δώση πάλιν την πνοήν της αρχαίας Ελλάδος εις το μέγαν κοινόν των εθνών, που διευθύνουν τώρα τας τύχας του κόσμου.⁴⁸⁵

Το 1949, λίγο μετά τη συντριβή του Δημοκρατικού Στρατού, το αντίπαλο στρατόπεδο θα γιορτάσει τη νίκη του με την πρώτη μεταπολεμική παράσταση αρχαίου δράματος, την *Ορέστεια* σε σκηνοθεσία του Δημήτρη Ροντήρη. Ο υπουργός τύπου και πληροφοριών στην ομιλία του πριν από την παράσταση δήλωνε:

Ευτυχείς οι λαοί οι οποίοι δύνανται να πανυγηρίζουν νέας νίκας με τ' αρχαία ποιητικά σύμβολα. [...] Διότι αι παραστάσεις της Ορέστειας δύνανται να θεωρηθούν και ως πανηγυρισμός της προσφάτου εθνικής νίκης, [...] Ο νέος Μαραθών χθες ελέγετο Πίνδος, σήμερον ονομάζεται Βίτσι.⁴⁸⁶

Μέσα σ' αυτό το καλλιτεχνικό και, κυρίως, ιδεολογικό κλίμα, η Αρχαία Κωμωδία παρέμεινε αναξιοποίητη.

β. Οι Νεφέλες του Σωκράτη Καραντινού και οι σχετικές αντιδράσεις

Ο Σωκράτης Καραντινός ξεκίνησε τη θεατρική του καριέρα στις αρχές της δεκαετίας του 1930. Ο τρόπος με τον οποίο προσέγγισε τη σκηνική ερμηνεία της Αρχαίας Κωμωδίας το 1951 είχε αρχίσει να διαμορφώνεται από τότε και ήταν απόλυτα εξαρτημένος από «το αυθόρμητο και ανεπιτήδευτο» κίνημα της ευρωπαϊκής «πρωτοπορίας» και από την επιτακτική ανάγκη να αφομοιωθεί αυτό από την Ελλάδα, με τρόπο όμως που να ανταποκρίνεται στις «ειδικές εθνικές προϋποθέσεις» του Μεσοπολέμου.⁴⁸⁷ Σε τελευταία ανάλυση, η νέα αξιολόγηση και η νέα προσέγγιση της αριστοφανικής κωμωδίας ήταν ένας από τους πιο

⁴⁸⁵. Βλ. Γ. Α. Β., «Το Εθνικόν Θέατρον», ό. π. Το θέμα της «προπαγανδιστικής εθνικής τουρνέ» επανέρχεται έντονα το 1948. Ο Γ. Βλάχος χρησιμοποίησε τον όρο «μέϊντ ιν Γκρής» για τις παραστάσεις Αρχαίας Τραγωδίας του Εθνικού Θεάτρου, καθώς αφορούσαν ένα είδος θεάτρου «που δεν μπορεί να το δώση κανείς άλλος. Ούτε Ρώσος, ούτε Βούλγαρος, ούτε Γιουγκοσλάβος ...», καθώς και παραστάσεις με τις οποίες «θα νοηθή παντού ότι κάτι και ως Ιστορία και ως Έθνος και ως Φυλή διαφέρομε από τα γύρω μας ισχυρότατα πλήθη». Βλ. «Μια παρένθεσις. Το Εθνικόν Θέατρον», *Καθημερινή*, 13 Ιουν. 1948. Βλ. επίσης τη συνέντευξη του Δ. Βουρδουμπά, διευθυντή του υπουργείου Παιδείας, *Έθνος*, 27 Ιουλ. 1948, και Μάριος Πλωρίτης, «Θέατρο και προπαγάνδα», *Ελευθερία*, 17 Ιουν. 1948.

⁴⁸⁶. Βλ. *Ελληνική Δημιουργία* 38 (1 Σεπτ. 1949). Από το λόγο του υπουργού τύπου και πληροφοριών Μιχαήλ Αιλιανού.

⁴⁸⁷. Βλ. Σωκράτης Καραντινός, *Σαράντα χρόνια θέατρο. Τόμ. Ι: Στον προθάλαμο, Σκαμπανεβάσματα Α' 1920-1946*, Αθήνα 1974, σ. 183.

εμφανείς τρόπους με τους οποίους εκφράστηκε στο χώρο του θεάτρου τόσο η αισθητική όσο και η ιδεολογία της γενιάς του '30.

Σε αντίθεση με τον Κάρολο Κουν, ο Σωκράτης Καραντινός δεν προσέγγισε τον Αριστοφάνη από ιδιαίτερο θεατρικό ενδιαφέρον για τα έργα του και η επιλογή να καταπιαστεί ως σκηνοθέτης του Εθνικού Θεάτρου με την αριστοφανική κωμωδία δεν ήταν δική του.⁴⁸⁸ Η ανάληψη της ευθύνης να σκηνοθετήσει μια αριστοφανική κωμωδία ήταν προέκταση του ενδιαφέροντος που είχε δείξει στο παρελθόν για την σκηνική ερμηνεία έργων από παλαιότερες εποχές αλλά κυρίως ανταποκρινόταν στην πρόθεσή του να ασχοληθεί με το φλέγον ζήτημα της σκηνικής «αναβίωσης» του αρχαίου δράματος.⁴⁸⁹

Από αυτή την άποψη η παράσταση των *Νεφελών* δεν ήταν μόνο η πρώτη αριστοφανική παράσταση του Εθνικού, αλλά ήταν και η πρώτη φορά που το ζήτημα της Αρχαίας Κωμωδίας εντάχθηκε στο συνολικότερο ζήτημα της σκηνικής προσέγγισης του αρχαίου θεάτρου. Ο ίδιος ο Σ. Καραντινός, δεν αξιολογούσε την όλη προσπάθεια τόσο με βάση την ορθότητα της σκηνοθετικής του πρότασης όσο με βάση τη συμβολή της στη δημιουργία μιας κίνησης την οποία προσδοκούσε να δημιουργήσει: περισσότερο «για τον τρόπο που με αυτόν θα αντιμετωπιστεί σοβαρά το θέμα του αρχαίου θεάτρου, παρά για τον τρόπο της ερμηνείας του, που θάρθει με τον καιρό».⁴⁹⁰ Η παράσταση του έδωσε την ευκαιρία να διατυπώσει με αρκετή σαφήνεια τον τρόπο με τον οποίο ο ίδιος προσέγγιζε το αρχαίο θέατρο και να προτείνει μια σκηνική ερμηνεία που να ανταποκρίνεται σ' αυτόν.⁴⁹¹ Ο «τρόπος» αυτός αποτελούσε

⁴⁸⁸. Οι διαμάχες στις συνεδριάσεις του Εθνικού με αφορμή την παράσταση των *Νεφελών* μεταφέρθηκαν στον Τύπο και κατέληξαν στην αποκαλυπτική διευκρίνηση του Αιμίλιου Χουρμούζιου, διευθυντή της Καλλιτεχνικής Επιτροπής: «Με κατηγορεί ο κ. Κ. ότι εγώ επέλεξα τον Αριστοφάνη δια το δραματολόγιον του "Εθνικού". Και δεν έχει άδικον. Δια να περισώσω την τραγωδίαν που εσχεδίαζε ν' αναβιβάση επροτίμησα το πρωτοδοκιμαζόμενον πείραμα της κωμωδίας». Βλ. Αιμ. Χ., «Περί τας *Νεφέλας*. Συρροή ατυχιών», *Καθημερινή*, 5 Ιουλ. 1952.

⁴⁸⁹. Αρχικά είχε προγραμματιστεί να παιχτούν οι *Τρωάδες* σε σκηνοθεσία του Σ. Καραντινού. Το πρόγραμμα άλλαξε όταν ο σκηνοθέτης παρουσίασε στο Διοικητικό Συμβούλιο και την Καλλιτεχνική Επιτροπή του Εθνικού τον τρόπο με τον οποίο σκεφτόταν να ανεβάσει την Αρχαία Τραγωδία. Βλ. το χρονικό της απόφασης στην *Καθημερινή*, 8 και 10 Φεβρ., 7 και 13 Μαρτ., 4 Μαΐου 1951, στη στήλη «Θεατρική Ζωή».

⁴⁹⁰. Βλ. Σωκράτης Καραντινός, «Αι παραστάσεις του αρχαίου θεάτρου», *Προοδευτική Αλλαγή*, 7 Οκτ. 1951.

⁴⁹¹. Ο Καραντινός ανέλαβε να δώσει το στίγμα της παράστασης, να διευκρινίσει τη σκηνοθετική γραμμή και τους γενικότερους στόχους της προσπάθειας με συνεντεύξεις στον Τύπο και στο ραδιόφωνο και με μια διάλεξη στο Εθνικό η οποία δημοσιεύτηκε αμέσως μετά με τον τίτλο: *Η αρχαία κωμωδία και η σκηνική ερμηνεία*

συνισταμένη του φορμαλισμού, ως μιας από τις σπουδαιότερες μεθόδους προσέγγισης της τέχνης του πρώτου μισού του εικοστού αιώνα, και του ιδεολογήματος της ελληνικότητας όπως είχε διαμορφωθεί στη δεκαετία του '30.

Η φορμαλιστική μέθοδος συγκροτείται γύρω από έναν «κοινό τόπο» των κινημάτων της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας: «το έργο τέχνης το πλησιάζουμε δια της μορφής του» και αυτή αποτελεί τη γενεσιουργό αιτία του αισθητικού συναισθήματος, το οποίο είναι και το μόνο που ενδιαφέρει.⁴⁹² Ο Σ. Καραντινός ξεκινώντας από αυτή την αρχή, θα διατυπώσει την άποψη ότι η αξία του κλασικού έργου δεν επαληθεύεται μόνο στη διαχρονικότητα του περιεχομένου του αλλά και στη διατήρηση της εκφραστικής δύναμης της μορφής του, και ότι η ταυτότητα και η επιβίωση μορφής και περιεχομένου δεν αποτελούν μόνο επαλήθευση αλλά και προϋπόθεση της αξίας του καλλιτεχνικού έργου. Και αυτό με την έννοια ότι τα στοιχεία της μορφής ή είναι ζωντανά οπότε προσφέρονται στη ζωντανή έκφραση, δηλαδή στην ερμηνεία του έργου, ή είναι πλέον νεκρά, οπότε το έργο δεν ζει πια και κάθε προσπάθεια να το πλησιάζουμε είναι ανώφελη.

Αυτές οι θεωρητικές αρχές καθόρισαν τη νέα αξιολόγηση της αριστοφανικής κωμωδίας και την σκηνική ερμηνεία των *Νεφελών*. Ο Σ. Καραντινός προσπάθησε να δείξει με τα θεωρητικά του κείμενα ότι η αριστοφανική κωμωδία έχει «την ακατάλυτη στο πέρασμα των αιώνων δύναμη μορφής και περιεχομένου που χαρακτηρίζει τα κλασικά έργα» και αυτό δικαίωσε την απόφαση του Εθνικού να την επαναφέρει στη ζωή.

Η δική του επιχειρηματολογία στράφηκε σχεδόν αποκλειστικά σε θέματα μορφής. Για τον Σ. Καραντινό το ίδιο το έργο υπαγόρευε τον τρόπο της σκηνικής του προσέγγισης αρκεί ο σκηνοθέτης να αναζητούσε όσα στοιχεία «βρίσκουν δικαίωση στην ιστορία» του είδους και βρίσκονται σε ανταπόκριση με τη σημερινή εποχή. Αυτά θα δημιουργούσαν το κατάλληλο «κλίμα» που αρμόζει στο είδος όπου ανήκει το έργο.⁴⁹³

της. *Οι Νεφέλες του Αριστοφάνη*, Αθήνα: Ίκαρος, 1951. Βλ. ακόμη: Συνομιλία του Μ. Περάνθη με τον Σ. Καραντινό, «Η αρχαία ελληνική κωμωδία. Πώς ετοιμάζεται το ανέβασμα των “Νεφελών”», *Αθηναϊκή*, 26 Σεπτ. 1951 και «Η αυριανή πρώτη του Εθνικού. Πώς ανεβάζω τις “Νεφέλες”. Του σκηνοθέτου της αρχαίας κωμωδίας κ. Σωκρ. Καραντινού», *Αθηναϊκή*, 2 Νοεμ. 1951.

⁴⁹². Βλ. Σ. Καραντινός, *Η αρχαία κωμωδία και η σκηνική ερμηνεία της. Οι Νεφέλες του Αριστοφάνη*, ό. π., σ. 15.

⁴⁹³. Όλα στην παράσταση των *Νεφελών* θα αποσκοπούσαν στη δημιουργία της ατμόσφαιρας ενός καθαρά λαϊκού γλεντιού, όπου η επαφή σκηνης και πλατείας έπρεπε να είναι άμεση και αδιάκοπη, όπως συνέβαινε στα λαϊκά πανηγύρια από όπου προήλθε η κωμωδία. Για παράδειγμα η σκευή και τα προσώπια

Το σημαντικό για το σκηνοθέτη των *Νεφελών* ήταν «να συνειδητοποιήσει ο σκηνικός σήμερα τη ζωντάνια των σύγχρονων εκφραστικών μέσων που, ταυτιζόμενα με το αρχαίο κείμενο, θα συμβάλουν στην δημιουργική ανασύνθεση της μορφής του».⁴⁹⁴ Γιατί, κατά τη γνώμη του, στοιχεία της Αρχαίας Κωμωδίας, παρά το «μέτρια συγκροτημένο ή περιορισμένο της μορφικής τους διατύπωσης, συναντιώνται σκόρπια από δω και από κει, παντού».⁴⁹⁵ Ο σκηνοθέτης του αρχαίου δράματος όφειλε απλώς να ανακαλύψει σε αυτά την ταυτότητα που έχουν με το αρχαίο είδος, να υπολογίσει, κατά τις δυνάμεις του έπειτα, τις αναλογίες και να ανασυνθέσει σύμφωνα τις σημερινές δυνατότητες τη φόρμα του αρχαίου δράματος.⁴⁹⁶ Παράλληλα, ο Σ. Καραντινός επαναλαμβάνει ακούραστα ότι αυτό δεν πρέπει να γίνει με την πρόθεση της σχολαστικής προσαρμογής στα αρχαιολογικά και τα γραμματολογικά δεδομένα, αλλά με βάση την αίσθηση της οργανικής ανταπόκρισης προς τη ζωντανή φόρμα του αρχαίου θεάτρου.⁴⁹⁷ Για το λόγο αυτό δεν προσκολλήθηκε στα σκηνικά μέσα που ήταν γνωστό ότι χρησιμοποιούσαν οι αρχαίοι.⁴⁹⁸ Σε πολλά σημεία προτίμησε τη χρήση αντιστοιχιών και κατέφυγε στα πλεονεκτήματα των τεχνικών εφέ και του φωτισμού που του πρόσφερε η κλειστή σκηνή.⁴⁹⁹

Θεωρητικά λοιπόν, ο Σ. Καραντινός ξεκίνησε από την προέλευση της Αρχαίας Κωμωδίας και προσπάθησε να σύρει «νήματα που να συνδέουν τα πρώτα εκείνα σπέρματά της με τη σύγχρονη εποχή».⁵⁰⁰ Από τις οργανιστικές τελετές της αρχαιότητας θα φθάσει στο καρναβάλι και στην «οργανιστική σάμπα» από τα μετρικά και ρυθμικά συστήματα που

προέρχονταν από αυτές τις γιορτές, αποτελούσαν οργανικό στοιχείο της Αρχαίας Κωμωδίας και εξακολουθούσαν να έχουν παρόμοια χρήση στα καρναβάλια και στις άλλες περιπτώσεις μασκαρέματος. Βλ. Σ. Καραντινός, *Η αρχαία κωμωδία* ό. π., σ. 16, 36.

494. Βλ. Σωκ. Καραντινός, ό. π., σ. 36.

495. Βλ. Σωκ. Καραντινός, ό. π., σ. 34.

496. Βλ. Σωκ. Καραντινός, ό. π., σ. 38.

497. Βλ. Σωκ. Καραντινός, στο ίδιο.

498. Θεωρήθηκε βέβαια αναγκαία η συνεργασία με τον διευθυντή του Αρχαιολογικού Μουσείου Χρ. Καρούζο και με τη Σέμνη Παπασπυρίδου-Καρούζου. Συνεργασία η οποία συνέβαλε στο να πάρει η όλη προσπάθεια τη μορφή μιας ευρύτερης πνευματικής αναζήτησης, στην οποία θα συμμετείχαν, όπως δήλωνε ο Καραντινός, σημαντικοί εκπρόσωποι του πνευματικού και του καλλιτεχνικού κόσμου. Βλ. το άρθρο της Σέμνης Παπασπυρίδου-Καρούζου για τη σκευή του αρχαίου θεάτρου «Αρχαίοι και τέχνη. “Ελληνικοί κόθορνοι”», *Νέα Εστία* 519 (15 Φεβρ. 1949), σ. 243-7.

499. Από τη συζήτηση του Σωκράτη Καραντινού με τον Μ. Περάνθη, ό.π.

500. Βλ. Σωκ. Καραντινός, *Η αρχαία κωμωδία και η σκηνική ερμηνεία της*, ό. π., σ. 20.

υπήρχαν προτού χρησιμοποιηθούν οργανικά στο αρχαίο θέατρο θα φθάσει στη λειτουργία της εκκλησίας, στον Κλείδωνα, αλλά και στην Όπερα, στην Οπερέτα και στο Ορατόριο.⁵⁰¹ Στην πράξη έκανε μια παράσταση «κατά το αρχαίο πρότυπο», η οποία όμως δεν προήλθε από μια «σχολαστική επίτευξη αρχαιολογίας» ούτε ήθελε να μιμηθεί τίποτα.⁵⁰²

Αν η φορμαλιστική μέθοδος προσέγγισης υπήρξε το σημείο εκκίνησης, η ιδέα της ελληνικότητας την οποία καλλιέργησε η γενιά του '30 ήταν αυτή που επέτρεψε την αξιοποίησή της και οδήγησε στην νέα αξιολόγηση της αριστοφανικής κωμωδίας και στην αδιαμφισβήτητη ένταξή της στην αρχαία ελληνική κληρονομιά. Οι «αναλογίες» που επικαλέστηκε ο Σ. Καραντινός και με τις οποίες συμφώνησε και τελικά υλοποίησε ο Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας με το σκηνικό και τα κοστούμια, αποτελούν τεκμήρια αυτής της ιδεολογικής παρέμβασης.⁵⁰³

Ο Ν. Χατζηκυριάκος-Γκίκας σε θεωρητικά του κείμενα τοποθετεί το θέμα της αντιμετώπισης του αρχαίου δράματος στην ίδια περίπτωση βάση που το τοποθετεί και ο σκηνοθέτης της παράστασης. Πάνω απ' όλα πίστευε, όπως και ο Σ. Καραντινός, ότι κεντρικό πρόβλημα από το οποίο εξαρτώνται όλα τ' άλλα είναι ο σαφής καθορισμός του «πνεύματος» με το οποίο ο σκηνοθέτης θα προσεγγίσει το αρχαίο δράμα.⁵⁰⁴

501. Βλ. Σωκ. Καραντινός, στο ίδιο, σ. 23-25.

502. «Αν οι *Νεφέλες* έγιναν με αυτό τον τρόπο είναι χάρη στον Καραντινό, γιατί αυτό ήθελε, να κάνει μια παράσταση στο αρχαίο πρότυπο με αρχαία σκευή. Αυτό αμέσως μου άναψε τη φαντασία. Με ερέθιζε να επιχειρηθεί μια τέτοια παράσταση που θα ήταν μια δύσκολη προσπάθεια προσέγγισης στο αρχαίο πρότυπο (και στα σχήματα, και στην προοπτική και στα χρώματα).» Βλ. Διονύσης Φωτόπουλος, «Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας», *Παραμύθια πέραν της όψεως*, ό. π., σ. 29. Βλ. ακόμη, Σωκ. Καραντινός, *Η αρχαία κωμωδία και η σκηνική ερμηνείας της*, ό. π., σ. 38.

503. Η σχέση τους χρονολογείται τουλάχιστον από το 1935, όταν εξέδιδαν το περιοδικό *Το Τρίτο Μάτι* (1935-1937) μαζί με τον Δημήτρη Πικιώνη, τον Σπύρο Παπαλουκά και τον Στρατή Δούκα, βλ. τον κατάλογο-βιβλίο της έκθεσης *Έλληνες σκηνογράφοι-ενδυματολόγοι και αρχαίο δράμα*, Αθήνα: Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών – Υπουργείο Πολιτισμού, Μάρτιος 1999, σ. 264. Το 1948 μαζί με άλλα μέλη του μορφωτικού συλλόγου «Αθήναιον» προετοίμασαν ένα είδος μικρού συνεδρίου με θέμα την ερμηνεία του αρχαίου δράματος, το οποίο όμως δεν πραγματοποιήθηκε. Βλ. Σωκράτης Καραντινός, «Αι παραστάσεις του αρχαίου δράματος», *Προοδευτική Αλλαγή*, 7 Οκτ. 1951. Για τη συνεργασία τους στο θέατρο, βλ. Διονύσης Φωτόπουλος, ό.π., σ. 17, 22-23, και Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας, *Γράμματα στην Τίγκη (1945-1955)*, Αθήνα: Καστανιώτης 1991, σ. 27.

504. «Ζητώ λοιπόν, και νομίζω ότι είναι απαραίτητο, να καθοριστούν όσο είναι δυνατόν τα σημεία εκείνα που θα μας επιτρέψουν να μορφώσουμε γνώμη και θα μας πείσουν να πάρουμε μια συγκεκριμένη στάση που θα καθοδηγεί και θα δικαιώνει τις ενέργειές μας. Υπάρχουν βέβαια πολλά κενά και αμφιβολίες μέσα στο θέμα μας.

Ο Ν. Χατζηκυριάκος-Γκίκας βρήκε ορθό το γενικό πνεύμα της ερμηνείας, όπως έγινε γνωστό από τον Τύπο κατά τη διάρκεια της προετοιμασίας της παράστασης των *Νεφελών*. Την ανάδειξη δηλαδή των μορφικών χαρακτηριστικών της Αρχαίας Κωμωδίας σε ουσιαστικούς παράγοντες για την κατανόηση και την απόλαυση του έργου. Σκηνοθέτης και σκηνογράφος δεν διαφωνούσαν σε ένα ακόμη θεμελιώδες σημείο: στο βαθμό της εξάρτησής τους από τα δεδομένα της φιλολογικής και της αρχαιολογικής επιστήμης.⁵⁰⁵

Οι «αναλογίες» του Σ. Καραντινού, όμως, ταυτίζονταν κυρίως με τις αιρετικές «ανιχνεύσεις της ελληνικότητας» του Ν. Χατζηκυριάκου-Γκίκα.⁵⁰⁶ Όπως για τον σκηνοθέτη έτσι και για τον ζωγράφο, τεκμήρια της ελληνικής τέχνης βρίσκονται παντού στο χρόνο και το χώρο· από την ευρωπαϊκή τέχνη ως τη νοοτροπία των πρωτόγονων λαών, τους πολιτισμούς της Ανατολής ή της Ινδίας και της Αφρικής.⁵⁰⁷ Και όπως λέει ο ίδιος:

Αλλά ό,τι προσθέσουμε, ό,τι αναγκαστούμε να ερμηνεύσουμε πρέπει να δικαιολογείται κάπως από το γενικό πνεύμα που θα πιστέψουμε ορθό». Βλ. Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας, «Ομιλία περί του αρχαίου δράματος», *Ενώπιον άλλων*, Αθήνα: Αστrolάβος/Ευθύνη 1990, σ. 116.

⁵⁰⁵. Ο Γκίκας θεωρούσε νόμιμη μια παράσταση αρχαίου δράματος προσαρμοσμένη στο σύγχρονο γούστο, κυρίως γιατί είχε το πλεονέκτημα να φέρνει το έργο πιο κοντά στο κοινό· δεν την ενέκρινε όμως, επειδή παραμόρφωνε το αρχαίο δράμα και αλλοίωνε την οικονομία του. Ωστόσο, δεν θεωρούσε σκόπιμο για μια παράσταση «στο αρχαίο πρότυπο», όπως αυτή που σχεδίασε ο Καραντινός, να προσκολληθεί στενά στην αρχαιολογική επιστήμη. Γιατί, κατά τον Γκίκα, η γνώση που πρόσφερε η αρχαιολογία είχε διευρυνθεί από τα αποτελέσματα και άλλων επιστημών, όπως η εθνογραφία, η λαογραφία, η ψυχολογία και άλλων νεότερων, οι οποίες «φωτίζουν όλο και δυνατότερα τα πεδία της έρευνάς μας». Βλ. *Ενώπιον άλλων*, ό. π., σ. 116.

⁵⁰⁶. Βλ. Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας, *Ανίχνευση της Ελληνικότητας*, Αθήνα: Αστrolάβος/Ευθύνη 1985. Η αναζήτηση της ελληνικότητας στην τέχνη, τόσο χαρακτηριστική για τους καλλιτέχνες της γενιάς του '30, δεν άφησε αδιάφορο τον Γκίκα, για πολλά χρόνια όμως αντιμετωπιζόταν σαν ξένο στοιχείο στην ελληνική ζωγραφική καθώς προσανατολίστηκε κυρίως στις ανατολικές και τις αρχαιοελληνικές εικαστικές παραδόσεις, αναζητώντας ταυτόχρονα τα σημεία σύμπτωσής τους με τη μοντέρνα τέχνη. Ο ίδιος θεωρεί τον εαυτό του κυβιστή, αν και διευκρινίζει ότι μέσα από την ευρωπαϊκή πρωτοπορία βρήκε «ότι η γεωμετρική αντίληψη του χώρου είναι ένας νόμος ελληνικός», βλ. συνέντευξη στην Φάνη Πετραλιά, *Νέα*, 24 Ιαν. 1984, αναδημοσιευμένη στο *Ενώπιον άλλων*, ό.π., σ. 80.

⁵⁰⁷. Σε μια από τις περιηγήσεις του στην Αλεξάνδρεια, είδε ένα δρώμενο που έπαιζαν ντόπιοι στο δρόμο, τα τρία τέταρτα του οποίου αποτελούσε ένας κωμικός διάλογος και ο Γκίκας σχολιάζει: «αλλά σοβαροφανής και κάποτε σε τραγικό ύφος με ξαφνικά ξεσπάσματα γέλιου. [...] Η δε απαγγελία ήταν κάτι το πρωτάκουστα τέλειο. [...] Γρήγορα, έντονα, με πάθος, χωρίς στόμφο, χωρίς ίχνος από εκείνα που σήμερα αποκαλούμε ρητορία. [...] Φυσικά μας έρχεται στο νου, ότι ίσως ... οι φελλάχοι εκείνοι ... και ο τρόπος της απαγγελίας τους έχει κι' αυτός σχέση με το αρχαίο ελληνικό θέατρο και συγκεκριμένα με την κωμωδία.» Βλ. *Ανίχνευση της Ελληνικότητας*, ό.π., σ. 57-59.

[Ο]λη αυτή η περιήγηση στον χρόνο και τόπο, στις εξωτικές τέχνες και φιλοσοφίες της Άπω Ανατολής, στην Αναγεννησιακή Ευρώπη ή στην Αρχαία Αίγυπτο, είχε την αυτή αφετηρία, ή μάλλον την αυτή κατάληξη. Όλα ανάγονταν τελικά στην Ελλάδα. Και από τη σκοπιά αυτή ελέγχονταν. [...] Στον κυβισμό δε έβλεπα ότι μπορούσε να σχετισθεί με την αρχαία ελληνική αρχή στη σύνθεση [...] τον ιδιότυπο τρόπο που οι αρχαίοι μεταχειρίζονταν την προοπτική.⁵⁰⁸

Υπ' αυτή την οπτική, η καθαρά προσωπική συμβολή του Χατζηκυριάκου-Γκίκα δεν βρίσκεται τόσο στη χρήση των προσωπειών και της σκευής, όσο στη γενικότερη εικαστική σύλληψη της παράστασης: στους συνδυασμούς των χρωμάτων, στη χρήση του φωτισμού, στους πίνακες που δημιούργησε, με τον τεμαχισμό των γεωμετρικών γραμμών του σκηνικού, το στήσιμο και η κίνηση των ηθοποιών.

Οι *Νεφέλες* έδωσαν την ευκαιρία να συζητηθεί αν ήταν πράγματι σκόπιμο να ερμηνευτεί σκηνικά ο Αριστοφάνης, όχι όμως και να συμπεριληφθεί η Αρχαία Κωμωδία στους προβληματισμούς που αφορούσαν την αναβίωση του αρχαίου θεάτρου, όπως προσδοκούσε ο Σ. Καραντινός. Πράγματι, δεν υπήρξε δημοσιογράφος ή εργάτης του λόγου, επιφορτισμένος με το καθήκον να παρακολουθεί τη θεατρική κίνηση, που να μην εκφράσει την προσωπική του άποψη για την προσπάθεια του Εθνικού να ανασύρει στην επιφάνεια την αριστοφανική κωμωδία. Κανείς τους όμως δεν θεώρησε ότι τα προβλήματα που έθετε η σκηνική ερμηνεία της Αρχαίας Κωμωδίας ήταν ως ένα βαθμό κοινά με αυτά της Τραγωδίας. Έτσι, παρά τις διαφορές, ένα κοινό χαρακτηριστικό διέπει τις δημοσιογραφικές αντιδράσεις: όλοι όσοι ασχολήθηκαν με τις *Νεφέλες* αγνόησαν αυτό που ο Σ. Καραντινός έθεσε ως βασικό ζήτημα⁵⁰⁹. Ήταν σχεδόν σκανδαλώδης ο τρόπος με τον οποίο παρέκαμψαν τον προβληματισμό του, τη διάκριση ανάμεσα στον τρόπο προσέγγισης του αρχαίου δράματος και στις ενδεχόμενες σκηνικές ερμηνείες που μπορούσαν να προκύψουν και την ουσιαστικά

508. Βλ. Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας, *Ενώπιον άλλων*, ό.π., σ. 88. Για την ιδιαιτερότητα του Γκίκα, όσον αφορά τις «ανιχνεύσεις της ελληνικότητας», βλ. Νίκος Χατζηκυριάκος, «Τέσσερεις έλληνες ζωγράφοι του 20ού αιώνα. Θεόφιλος, Κόντογλου, Γκίκας, Τσαρούχης (Β' μέρος)», περ. *Πολίτης* 3-4 (Ιούλ.-Αύγ. 1978), σ. 53-65.

509. Με εξαίρεση τον Κλέωνα Παράσχο και τον Μπάμπη Κλάρα, οι οποίοι δεν σχολίασαν μόνο τα επιμέρους στοιχεία της παράστασης αλλά και τον προτεινόμενο τρόπο προσέγγισης του αρχαίου δράματος. Βλ. Κλέων Παράσχος, «Η "πρώτη" του "Εθνικού". Αι "Νεφέλαι" του Αριστοφάνους», 6 Νοεμ. 1951, και Μπάμπης Κλάρας, «Η αρχαία κωμωδία και η σκηνική ερμηνεία της», *Βραδυνή*, 15 Νοεμ. 1951.

ανοιχτή σε σκηνικές πραγματώσεις πρόταση του Σ. Καραντινού.⁵¹⁰ Το πλαίσιο μέσα στο οποίο αναπτύχθηκαν οι απόψεις των κριτικών γύρω από την παράσταση καθορίστηκε από την προσέγγιση της Αρχαίας Κωμωδίας ως είδους που χαρακτηρίζεται από την επικαιρική σάτιρα και τη βωμολογία και από τη σύγκρισή της με το αιώνιο και υψηλό περιεχόμενο της Τραγωδίας. Το αποτέλεσμα ήταν να συνεχίσει να ταυτίζεται το ζήτημα της σκηνικής ερμηνείας του αρχαίου δράματος με το θέμα της σκηνικής ερμηνείας της τραγωδίας ακόμη και μετά την παράσταση των *Νεφελών*. Το φαινόμενο βέβαια δεν είναι ανεξήγητο. Δεν οφειλόταν μόνο στο ότι οι άνθρωποι που διαχειρίζονταν τα θεατρικά πράγματα ταύτιζαν ή εξαρτούσαν απόλυτα τη θεατρική τέχνη από τη δραματουργία. Το ζήτημα του αρχαίου θεάτρου, κάτω από την πίεση που δημιουργούσε η επικείμενη τουριστική αξιοποίηση των εθνικών κεφαλαίων, είχε αρχίσει να ταυτίζεται επίσης με το ζήτημα της «αξιοποίησής» του. Από αυτή την άποψη το αρχαίο ελληνικό πνεύμα βρισκόταν πρώτο στον κατάλογο, στη μορφή βέβαια που το εξέφραζε η Αρχαία Τραγωδία, γιατί οι «πληροφορίες» του Αριστοφάνη για τις μιζέριες και τις αθλιότητες της καθημερινής ζωής δεν μπορούσαν να αξιοποιηθούν προς αυτή την κατεύθυνση.⁵¹¹

Από τη στιγμή μάλιστα που ο Σ. Καραντινός έκρινε σκόπιμο να αναδείξει το περιεχόμενο με εκφραστικά μέσα ανάλογης αισθητικής αξίας, το αποτέλεσμα ήταν «ένας πραγματικός θρίαμβος της ασχήμιας».⁵¹² Οι κριτικοί γενικά αναγνώρισαν τη συμβολή της παράστασης στη φιλολογική και την ιστορική γνωριμία με την αρχαιότητα, αλλά από κει και πέρα χωρίστηκαν σε όσους ζήτησαν να περιοριστούν σε ένα κλειστό χώρο λογίων αυτά τα πειράματα, και σε όσους θεώρησαν εντελώς περιττή μια τέτοια προσπάθεια.⁵¹³ Και στις δύο

510. Τη δημιουργία δηλαδή μιας κίνησης γύρω από τους πιθανούς, τεχνικά και θεωρητικά τεκμηριωμένους, τρόπους προσέγγισης του αρχαίου θεάτρου. Βλ. Σωκρ. Καραντινός, «Αι παραστάσεις του αρχαίου θεάτρου», *Προοδευτική Αλλαγή*, 7 Οκτ. 1951, και του ίδιου, «Πώς ανεβάζω τις "Νεφέλες", *Αθηναϊκή*, 2 Νοεμ. 1951.

511. Βλ. Χατζ.[ίνης], «Οι Νεφέλες», *Νέα Εστία* 586 (1 Δεκ. 1951), σ. 1596-7 και Άλκης Θρύλος, «Μια αρχαία και μια νέα κωμωδία. Εθνικό Θέατρο: Αριστοφάνη "Νεφέλες"», *Νέα Εστία*, ό. π., σ. 1600-1602.

512. Βλ. Χατζ., «Οι Νεφέλες», ό. π.

513. Φανατικοί εκπρόσωποι της πρώτης τάσης υπήρξαν ο Αιμ. Χουρμούζιος και ο Άλκης Θρύλος, ενώ της δεύτερης ο Μανώλης Σκουλούδης και ο Πέλος Κατσέλης. Βλ. Αιμ. Χ.[ουρμούζιος], «Περί τας "Νεφέλας" (Ολίγα δια την αρχαίαν κωμωδίαν)», *Καθημερινή*, 13 Νοεμ. 1951, Πέλος Κατσέλης, «Νεφέλαι (Αριστοφάνης – Βασιλικόν Θέατρον)», *Προοδευτική Αλλαγή*, 6 Νοεμ. 1951, Μανώλης Σκουλούδης, «Θεατρικές πρώτες. Οι "Νεφέλες" του Αριστοφάνη στο Εθνικό Θέατρο», *Προοδευτικός Φιλελεύθερος*, 5 Νοεμ. 1951.

περιπτώσεις επικαλέστηκαν την έλλειψη κωμικότητας την οποία συσχέτισαν με το «καλό γούστο», που είχε καλλιεργηθεί στους ίδιους και στο ελληνικό κοινό γενικά με την πάροδο του χρόνου.⁵¹⁴

5. Η καθυστερημένη προσπάθεια να αξιοποιηθεί η μεσοπολεμική πρωτοπορία από τους κύκλους των Δελφικών Εορτών

α. Ο αποκλεισμός της κωμωδίας από τους πειραματισμούς των Σικελιανών

Αν και είναι συζητήσιμο κατά πόσο οι θεατρικές παραστάσεις των Δελφικών Εορτών εντάσσονται στη μεσοπολεμική ευρωπαϊκή πρωτοπορία, αυτές θα ήταν αδιανόητες σε ένα περιβάλλον διαφορετικό από αυτό που διαμορφώθηκε στο Μεσοπόλεμο από τη διασταύρωση των πριμιτιβιστικών αναζητήσεων της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας με την όψιμη εκδήλωση νεορομαντικών ιδανικών στη νεοελληνική σκηνή, τόσο σε ιδεολογικό όσο και σε αισθητικό επίπεδο.⁵¹⁵

Οι στόχοι του Άγγελου Σικελιανού, όμως, δεν ήταν θεατρικοί, μολονότι αυτό που έμεινε τελικά από τους Δελφικούς οραματισμούς του ήταν η σκηνική ερμηνεία των αισχυλικών τραγωδιών. Οι θεατρικές παραστάσεις ήταν ένας αναγκαίος σταθμός στην πορεία για την επαναφορά της θρησκευτικής Ορφικής Βίωσης, ένα μέσον για την πραγματοποίηση της Δελφικής Ιδέας.⁵¹⁶ Η Τραγωδία επιλέχθηκε ως το υψηλότερο είδος τέχνης για να επιφέρει την «Ανακωχή του Θεού» ανάμεσα στους ανθρώπους, επιλέχθηκε ως είδος προκαταρκτικής μύησης για τη συμμετοχή τους στο «Δελφικό Πανεπιστήμιο της Ανθρώπινης

⁵¹⁴. Κατά τον Αντρέα Καραντώνη, κάποιοι φοβήθηκαν μη θεωρηθούν αντιπνευματικοί αν γελούσαν με τον Αριστοφάνη. Βλ. Α. Καραντώνης, «Ο Αριστοφάνης στο Εθνικό Θέατρο», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, Νοεμ.-Δεκ. 1951, σ. 332-3.

⁵¹⁵. Για τις Δελφικές Εορτές, βλ. Αντ. Γλυτζουρής, ό. π., σ. 566-573, και του ίδιου, «Δελφικές Γιορτές (1927, 1930): η αναβίωση του αρχαιοελληνικού χορού στον “Προμηθέα Δεσμώτη” και τις “Ικέτιδες” του Αισχύλου», *Τα Ιστορικά* 15/28-29 (Ιούν-Δεκ. 1998), σ. 147-170.

⁵¹⁶. Η Δελφική Ιδέα υπήρξε όραμα του Άγγελου Σικελιανού το οποίο ενστερνίστηκε και η Εύα Πάλμερ από την πρώτη συνάντησή τους το 1905. Η Πάλμερ ήταν έτοιμη να ασπαστεί την αλήθεια μιας «άλλης θεατρικής συνείδησης» και αναγνώρισε στους οραματισμούς του Σικελιανού την ολοκληρωμένη έκφραση των δικών της πνευματικών αναζητήσεων. Βλ. την αυτοβιογραφία της Εύα Πάλμερ Σικελιανού, *Ιερός Πανικός*, Αθήνα: Εξάντας, 1992, σ. 65, ιδίως στα κεφ. «Άγγελος Σικελιανός» και «Δελφική Ιδέα», σ. 76-84.

Κατανόησης».⁵¹⁷ Γιατί μόνο το Δράμα, και μάλιστα στην αισχυλική του μορφή είχε τη δύναμη να απελευθερώσει, όπως έκανε και στην αρχαιότητα, το «πνεύμα του Ιερού Πανικού», το οποίο θα μετέτρεπε την εχθρότητα σε κατανόηση και θα άνοιγε το δρόμο για την πραγματοποίηση του Δελφικού Σχεδίου.⁵¹⁸

Η θεατρική ερμηνεία του αρχαίου δράματος ήταν έργο της Εύας Πάλμερ Σικελιανού, η οποία με τις Δελφικές Γιορτές μπόρεσε να πειραματιστεί με την νιτσεϊκής έμπνευσης σύλληψή της ότι η ρίζα της Αρχαίας Τραγωδίας βρίσκεται στη μουσική.⁵¹⁹ Η προσοχή στράφηκε στην προσπάθεια αναβίωσης του τραγικού χορού και οικοδομήθηκε πάνω στην ιδεολογική βάση που πρόσφερε η νεορομαντική ανάγνωση της ελληνικής αρχαιότητας και η ενισχυμένη από την «γεωπολιτική» θεωρία προσέγγιση του ελληνικού λαού.⁵²⁰ Η Σικελιανού, όπως ήταν επόμενο, δεν κατέφυγε για την αναβίωση του χορού στα πορίσματα της δυτικής επιστήμης, ούτε προσπάθησε να αντιγράψει ευρωπαϊκά πρότυπα, αλλά στηρίχθηκε στα στοιχεία της ελληνικής παράδοσης που, κατά την εκτίμησή της, είχαν επιβιώσει από την αρχαιότητα χωρίς να διαστρεβλωθούν από το δυτικό πολιτισμό. Η Εύα Πάλμερ Σικελιανού

517. Βλ. Εύα Πάλμερ Σικελιανού, στο ίδιο, ιδιαίτερα τα κεφ.: «Η πρώτη Δελφική Γιορτή», σ. 120-122 και «Αμερική», σ. 137-138.

518. Το Σχέδιο απέβλεπε στην πνευματική ενότητα του ανθρώπινου γένους και στη θεμελίωση ενός κόσμου οικουμενικής ειρήνης και πολιτισμού. Βλ. Εύα Πάλμερ Σικελιανού, στο ίδιο.

519. Η Εύα Πάλμερ Σικελιανού αναφέρει ότι οδηγοί στο δρόμο της ήταν κάποιες φράσεις από τον Πλάτωνα και τον Αριστοτέλη και ότι η θεωρία της αποτελούσε κατά την ίδια ένα είδος διόρθωσης του λάθους που είχε κάνει ο Νίτσε να ταυτίσει τη αρχαία ελληνική μουσική με την ευρωπαϊκή. Για την Σικελιανού η ελληνική μουσική, αρχαία και νεότερη, εξαρτά τη μουσική από τη λέξη. Η θεμελιώδης αυτή διαφορά έκανε εφικτή τη σύλληψη του αρχαίου ελληνικού θεάτρου ως μια ενότητα «ποίησης, μουσικής και γυμναστικής» που ήταν αδύνατον να τη συλλάβει κανείς έξω από το περιβάλλον του θεωρητικού συστήματος της ελληνικής μονοφωνικής μουσικής. Θεωρούσε όμως ότι καθώς η ελληνική μελωδία και τότε και τώρα εξαρτάται από το νόημα και την έμφαση των λέξεων, οι σημερινοί εκκλησιαστικοί και δημοτικοί σκοποί δεν ταυτίζονται με τους αρχαίους. Η μελέτη όμως των σημερινών σκοπών θα οδηγούσε στην ανάκτηση μιας μουσικής θεωρίας διαφορετικής από αυτή που μας είναι οικεία σήμερα και θα προσέγγιζε πολύ περισσότερο εκείνη που είχαν διατυπώσει οι αρχαίοι Έλληνες. Βλ. Εύα Πάλμερ Σικελιανού, στο ίδιο, σ. 123-124, 184-187 («Η γέννηση της τραγωδίας») και σ. 208 («Οι άνθρωποι ως δημιουργοί»).

520. Στην απόρριψη δηλαδή της ουμανιστικής προσέγγισης και ερμηνείας του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού. Βλ. Εύα Πάλμερ-Σικελιανού, στο ίδιο, σ. 186. Ωφείλω ωστόσο να προσθέσω ότι «νεορομαντική ανάγνωση» είναι μάλλον ένας γενικός όρος που στεγάζει ποικίλες εκδοχές αντίδρασης στις αρνητικές όψεις του αστικού πολιτισμού. Για τις ιδεολογικές και φιλοσοφικές ρίζες του νεορομαντισμού στην Ελλάδα βλ. Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Η Τέχνη Πτεροφνεί εν Οδύνη. Η πρόσληψη του νεορομαντισμού στην Ελλάδα*, ό. π.

παρακάμπτοντας την ουμανιστική παράδοση ήταν συντονισμένη με την ρήξη που είχαν επιφέρει τα κινήματα της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας στις αξίες του δυτικού πολιτισμού, αξίες οι οποίες είχαν τις ρίζες τους στην μίμηση της κλασικής αρχαιότητας. Από την άλλη πρόσφερε μια ερμηνεία η οποία συνέδεε με πασιφανή τρόπο την αρχαία Ελλάδα με την νεότερη και συντονιζόταν με τις αναζητήσεις σχετικά με το ποια θα μπορούσε να είναι η «ελληνική φωνή» στο διεθνές περιβάλλον του Μεσοπολέμου. Οι Δελφικές παραστάσεις είχαν τεράστια επιτυχία, αλλά όχι επειδή κατάφεραν να δημιουργήσουν τον Ιερό Πανικό όπως πίστεψε η Σικελιανού.⁵²¹ Η επικρότηση του αισθητικού αποτελέσματος από τους ξένους διανοούμενους στους οποίους επίσης απευθύνονταν οι παραστάσεις ήταν η θεόσταλη λύση όχι μόνο για όσους συμμερίζονταν, λίγο ή πολύ, το Δελφικό όραμα, αλλά και για όσους, διαφωνούσαν με τη νεορομαντική προσέγγιση της αρχαιότητας, χωρίς εντούτοις να είναι σε θέση να αγνοήσουν το γεγονός ότι η ερμηνεία της Εύας Πάλμερ Σικελιανού γνώριζε τη διεθνή καταξίωση την ίδια στιγμή που περιφρονούσε τη δυτική παράδοση.⁵²²

Ωστόσο, η επιθυμία της ελληνικής κυβέρνησης να μονιμοποιήσει τις Δελφικές Γιορτές και να στηρίξει οικονομικά την διοργάνωση τους, με τον όρο να παραιτηθούν οι Σικελιανοί από τον αρχικό λόγο για τον οποίο τις οργάνωσαν, «έδειχνε αρκετά καθαρά ότι το «μέσον» διέτρεχε τον κίνδυνο να γίνει αυτοσκοπός» πράγμα που για τους Σικελιανούς σήμαινε υποβίβαση του Δελφικού Έργου.⁵²³ Χωρίς την Δελφική Ιδέα υπήρχε ο «κίνδυνος να καταντήσει το Δράμα μια απλή θεατρική παράσταση» και η Σικελιανού «καθηγήτρια μπαλέτου».⁵²⁴ Από τη στιγμή που χάθηκε η προοπτική να πραγματοποιηθεί το Δελφικό Σχέδιο, οι Δελφικές Εορτές σταμάτησαν.⁵²⁵

521. «Μια περιεκτικότερη συγκίνηση που υπερνικά εχθρότητες και παρεξηγήσεις, που αναγκάζει το μίσος και το φόβο να πέφτουν σε αδράνεια σαν καταφάσει ο ανεμοστρόφιλος της ομορφιάς, που ο Αριστοτέλης αποκάλεσε *κάθαρση*, και που στη πραγματικότητα δεν είναι παρά ο Ιερός Πανικός». Βλ. στο ίδιο, σ. 84, 238-239 και 250.

522. Βλ. Α. Γλυτζουρή, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα*, ό. π., σ. 547.

523. Βλ. στο ίδιο, σ. 150.

524. Βλ. στο ίδιο, σ. 150. Η Εύα Πάλμερ Σικελιανού δεν σταμάτησε να επεξεργάζεται τις αρχικές τις απόψεις για τον άδοντα και ορχούμενο χορό και να πειραματίζεται με τη σύνθεση μονοφωνικής μουσικής πάνω σε αρχαία χορικά. Ανάμεσα στους πειραματισμούς της συμπεριέλαβε και έργα του Αριστοφάνη, την *Ειρήνη* και τους *Βατράχους*. Ωστόσο και πάλι πίσω απ' όλα αυτά υπήρχε ένα όραμα το οποίο ήταν ανεξάρτητο από τη σκηνική ερμηνεία του αρχαίου θεάτρου. Βλ. στο ίδιο, σ. 206, 215-216, 222-223, 228.

525. Γιατί «μόνο ένα μέρος της Δελφικής Ιδέας είχε γίνει πραγματικότητα. Το πιο σημαντικό, ο σκοπός που το ξεκίνημά μας απέβλεπε να εξασφαλίσει, χώλαινε σε σύγκριση με το καλλιτεχνικό μας κατόρθωμα. [...]

Ένα χρόνο μετά τις τελευταίες Δελφικές Εορτές ιδρύθηκε ο Οργανισμός Αρχαίου Δράματος με σκοπό να συνεχίσει το έργο της αναβίωσης του αρχαίου θεάτρου που είχε ξεκινήσει η Εύα Πάλμερ Σικελιανού.⁵²⁶ Ο Λίνος Καρζής ανέλαβε την καλλιτεχνική διεύθυνση των παραστάσεων.⁵²⁷ Το μέσον είχε γίνει κατά κάποιον τρόπο αυτοσκοπός χωρίς να χάσει εντελώς τις ιδεολογικές παραμέτρους μέσα από τις οποίες ξεπήδησε το όραμα των Σικελιανών και πάνω στις οποίες οικοδομήθηκε η σκηνική ερμηνεία των Δελφικών παραστάσεων

Η αφοσίωση του Λ. Καρζή στην «αναβίωσιν δι' αναπαραστάσεως κατά τον δυνατόν τελειότερον τρόπον όλων των σωζομένων αρχαίων ελληνικών τραγωδιών και κωμωδιών αποκλειστικώς», όπως πρόβλεπε το πρακτικό ίδρυσης του Οργανισμού Αρχαίου Δράματος, ήταν από μια άποψη υπέρβαση των Δελφικών Εορτών.⁵²⁸ Κατά τη διάρκεια της λειτουργίας του, όμως, φάνηκε ότι ο νέος Οργανισμός δεν μπόρεσε να υπερβεί την προκατάληψη που υπήρχε απέναντι στην Αρχαία Κωμωδία. Ο Λ. Καρζής ανέβαζε Αριστοφάνη το 1951, είκοσι χρόνια μετά την πρώτη παράσταση αισχυλικής τραγωδίας.⁵²⁹ Είναι σχεδόν αναπόφευκτη η σύγκριση με το καταστατικό της Εταιρείας υπέρ της διδασκαλίας αρχαίων δραμάτων του Γ. Μιστριώτη. Από τότε ωστόσο είχε περάσει πολύς καιρός και μια θεμελιώδης διαφορά χώριζε τις δύο προσπάθειες που είχαν αποκλειστικό σκοπό τη διδασκαλία του αρχαίου δράματος. Εν τω μεταξύ η ευρωπαϊκή πρωτοπορία είχε αμφισβητήσει τις αισθητικές αρχές του κλασικισμού με βάση τις οποίες ο Γ. Μιστριώτης είχε αποκλείσει την αριστοφανική κωμωδία και, πάνω από όλα, είχε υποβαθμίσει το ρόλο του περιεχομένου. Ο Λ. Καρζής έχει τούτο το κοινό με όλους όσους καταπιάστηκαν με τον Αριστοφάνη στην περίοδο που εξετάζουμε: θεωρούσε τη μορφή του έργου τέχνης καθοριστικό παράγοντα για την κατανόηση και την σκηνική του απόδοση. Αυτό σήμαινε ότι το περιεχόμενο έπαυε να είναι από μόνο του

Αυτός ήταν ο λόγος που είχαμε αρχίσει το έργο (τις Γιορτές) και αυτός ο λόγος που το σταματήσαμε». Εύα Πάλμερ Σικελιανού, στο ίδιο, σ. 159.

⁵²⁶. Ο Οργανισμός ιδρύθηκε το 1931 και το 1939 μετονομάστηκε Θυμελικός Θιάσος Λίνου Καρζή. Ο ίδιος ο Καρζής θεωρούσε την προσπάθειά του ως συνέχεια των Δελφικών Εορτών βλ. «Δεκαπέντε χρόνια δράση του Θυμελικού Θιάσου Λίνου Καρζή», στο πρόγραμμα των *Περσών*, 1945, και Ελένη Σοφρά, *Λίνος Καρζής: Ο άνθρωπος και το έργο του*, Αθήνα: Ιωλκός 1978, σ. 21-23.

⁵²⁷. Βλ. Γιάννης Σιδέρης, *Το αρχαίο θέατρο*, ό. π., σ. 437-450, και Αντ. Γλυτζουρή, ό. π., σ. 345-347.

⁵²⁸. Βλ. «Κανονισμός Θυμελικού Θιάσου Λίνου Καρζή» του 1944 στο αρχείο του Θεατρικού Μουσείου.

⁵²⁹. Μέχρι τότε είχε ανεβάσει τις τραγωδίες: *Προμηθέας δεσμώτης* (1931, 1949), *Φοίνισσες* (1934, 1938, 1941, 1948), *Ηλέκτρα* (1934), *Των* (1939), *Πέρσες* (1945), *Βάκχες* (1950).

καθοριστικός παράγοντας για την αξιολόγηση του έργου. Ωστόσο, όπως για τον Σ. Καραντινό έτσι και για τον Λ. Καρζή το περιεχόμενο της αριστοφανικής κωμωδίας υπήρξε ανασταλτικός παράγοντας, αλλά για διαφορετικούς λόγους.

Ο υψηλός στόχος της Θυμελικής προσπάθειας συμβάδιζε με την πεποίθηση που είχαν οι περισσότεροι, αν όχι όλοι, οι θαυμαστές του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού, με όποια κριτήρια και αν τον προσέγγιζαν, ότι η τραγωδία αποτελούσε το κορυφαίο δημιούργημά του. Ο Λ. Καρζής πάντως, έστω και αργά, μπόρεσε να στοιχειοθετήσει θεωρητικά το ρόλο της κωμωδίας στον αρχαίο ελληνικό κόσμο και επομένως να την συμπεριλάβει στη προσπάθεια αναβίωσης της Θυμελικής Ιδέας, σε ένα συμπληρωματικό όμως και εξαρτημένο ρόλο ο οποίος για να υπάρξει προϋπέθετε την τραγωδία. Έπρεπε να διαμορφώσει πρώτα τη θεωρία του «Ζωϊσμού», να ταυτίσει την τραγωδία με την κατάσταση του «πλήρους Ζωϊσμού» ώστε στη συνέχεια να μπορέσει να προσεγγίσει την κωμωδία ως το αντίθετό της.⁵³⁰ Για την περιγραφή και την κατανόηση του «Κωμικού σκέλους» του αρχαίου θεάτρου θεώρησε απαραίτητο, όπως φαίνεται στο πρόγραμμα της *Λυσιστράτης*, να περιγράψει πρώτα το Τραγικό, καθώς η «κωμωδία είναι ολότελα το αντίθετο» της τραγωδίας.⁵³¹ Αν σκοπός του τραγικού ποιητή ήταν να βοηθήσει το θεατή να εκπληρώσει τον ανθρώπινο προορισμό του, να απλωθεί δηλαδή έξω από τα όρια της ατομικής του συνείδησης και να ταυτιστεί με «τη Σύμπασα Μοίρα», ο σκοπός της κωμωδίας δεν ήταν να αναμοχλεύσει το έλεος των κοσμικών δυνάμεων αλλά να διευκολύνει την επιστροφή του ανθρώπου στο Εγώ, στο απόλυτα ζώδες, το ενστιχτώδες της ανθρώπινης υπόστασης». Στόχος της ήταν να νοιώσει ο άνθρωπος «πόσο ταπεινό και γελοίο είναι το κλείσιμο στη ζώδη περιοχή και η παραμέληση του υψηλού τού καθήκοντος προς ζωϊκήν άνοδο». Η λύτρωση που κατ' αντιστοιχία παρέχει η κωμωδία έγκειται στην ξεκούραση που προσφέρει στον άνθρωπο η επιστροφή στο εγώ μετά «από τις οδηγηρές ανατάσεις» έξω από αυτό.⁵³²

Ο Λ. Καρζής ολοκληρώνει με αυτή την προσέγγιση της κωμωδίας τη θεωρία του «Ζωϊσμού», απόρροια της πίστης και απόδειξη συνάμα ότι οι

⁵³⁰. Η πρώτη ολοκληρωμένη της μορφή βρίσκεται στο *Οι Έλληνες πλάθουν το νέο τους μύθο* το οποίο κυκλοφόρησε το 1947 από το Anatolia Press, New York. Βλ. *Οι Έλληνες πλάθουν το νέο τους μύθο*, Ανατύπωση, Αθήνα: Πελασγός 1995.

⁵³¹. Βλ. Λίνος Καρζής, «Τα εικοσάχρονα του Θυμελικού Θιάσου», στο πρόγραμμα της *Λυσιστράτης*, 1951.

⁵³². Βλ. Λίνος Καρζής, «Τα εικοσάχρονα του Θυμελικού Θιάσου», ό. π.

Έλληνες μόνοι και αναντικατάστατοι, πάνω στον πλανήτη, μεγάλοι εραστές της Ζωής, χαίρονται το βίο σ' όλη τη πλατύτητά του. Μισούν τη μονομέρεια. Είναι καθολικά ζωϊκοί, διατηρώντας και απολαμβάνοντας και το ζωώδες, ρίζα της υπόστασης του όντος και σύγκαира του ανώτερου Ζωΐσμου. Είναι ολοκληρωμένοι άνθρωποι.⁵³³

Η σχέση που έχουν οι Έλληνες με τη φύση τούς διαφοροποιεί από όλους τους άλλους λαούς και η υφή αυτής της σχέσης διατηρείται αναλλοίωτη από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα.⁵³⁴ Κατά συνέπεια, και η «παρανόηση της Ελληνικής Σοφίας και Τέχνης από τους Δυτικούς κατά την Αναγέννηση, χρωσιέται σ' ένα και μόνο, αλλά βασικώτατο, παράγοντα πολιτισμού: τη διαφορετική, από την Ελληνική αντίληψη που έχουν για τη Φύση». Η διαφορετική αυτή αντίληψη συνυφάνθηκε με τη «δυναρχία στην ανθρώπινη υπόσταση» την οποία επέβαλε το χριστιανικό δόγμα και έκανε αγεφύρωτη τη διαφορά ανάμεσα στην ελληνική και τη δυτική βιοθεωρία.⁵³⁵

Οι αντιλήψεις αυτές δεν καθόρισαν μόνο τη σκηνική ερμηνεία του αρχαίου δράματος αλλά και την απόφαση του Λ. Καρζή να ανεβάσει Αρχαία Κωμωδία.

Με την αναβίωση της αναπαράστασης του αρχαίου θεάτρου ο Λ. Καρζής αποσκοπούσε στο να βοηθήσει «το Γένος των Ελλήνων» να αποκτήσει «καθάρια συνείδηση των αξιών που το υποστασιοποίησαν» και να πλάσει το «νέο του Μύθο». Να αγωνιστεί δηλαδή να φθάσει στο ιδανικό: «τον ολοκληρωμένο σύνθετο άνθρωπο στην πιο πετυχημένη του αρμονικότητα». Αυτό το ιδανικό ήταν για κείνον «ο πανάρχαιος και σύγχρονος Μύθος» του ελληνικού γένους. Ο Λ. Καρζής αναγνώριζε ότι ήταν δύσκολο να συντελεστεί κάτι τέτοιο στη ζωή αλλά μπορούσε να συντελεστεί και είχε συντελεστεί πλήρως στο «θαυμαστότερο είδος τέχνης», στην τραγωδία.⁵³⁶ Ο σκηνοθέτης του Θυμελικού Θιάσου αφιέρωσε τον εαυτό του στον ιερό σκοπό της αναβίωσης «δι' αναπαραστάσεως κατά τον δυνατόν τελειότερον τρόπον» μόνο της

⁵³³. Βλ. Λίνος Καρζής, στο ίδιο.

⁵³⁴. Για τον Λ. Καρζή η αντίληψη που έχουν οι νέοι Έλληνες για τη Φύση είναι καινούργια: «Στο δημοτικό τραγούδι, στις παροιμίες και παραδόσεις, σε οποιαδήποτε νεοελληνική λαϊκή εκδήλωση τίποτε δεν υπάρχει που να θυμίζει συγκροτημένες μορφές της αρχαιοελληνικής αντίληψης». Όμως, μόνο το «χρώμα της είναι είναι καθαρά νεοελληνικό», γιατί «η υφή της είναι σχεδόν ίδια με την αρχαία γιατί η γη μας και οι γεωοικονομικές επιταγές παραμένουν οι ίδιες με τις αρχαίες». Βλ. Λίνος Καρζής, *Οι Έλληνες πλάθουν το νέο τους μύθο*, ό. π., σ. 14-15.

⁵³⁵. Βλ. Λίνος Καρζής, στο ίδιο, σ. 9-11.

⁵³⁶. Βλ. Λίνος Καρζής, στο ίδιο, σ. 33-34. Αυτή είναι μια από τις βασικές διαφορές με τους οραματισμούς των Σικελιανών, το όραμα των οποίων ήταν πανανθρώπινο και στόχευε στην αλλαγή της ανθρώπινης συνείδησης μέσα από τη βίωση του Ιερού Πανικού.

τραγωδίας. Ωστόσο, το 1950 ανέβασε τον *Κύκλωπα*, ένα σατυρικό δράμα, και η παράσταση της *Λυσιστράτης* το 1951 έγινε, όπως δήλωσε ο ίδιος, για να συμπληρωθεί «ο κύκλος της Θυμελικής» του προσπάθειας.⁵³⁷

β. Η *Λυσιστράτη* του Λίνου Καρζή ως επανόρθωση της παραπάνω παράλειψης

Από τη στιγμή που ο Καρζής έταξε τον εαυτό του προφήτη του θεού Διόνυσου, αφιερώθηκε στη μελέτη και την κατανόηση του αρχαίου ελληνικού θεάτρου αντιμετωπίζοντάς το ως θρησκευτικό συμβάν και συνάμα ως αισθητικό φαινόμενο. Ο τρόπος της ερμηνείας του ήταν συνάρτηση και των δύο.

Η πιο ολοκληρωμένη διατύπωση των απόψεών του, παρότι πολλές φορές είδαν το φως της δημοσιότητας, βρίσκεται στα άρθρα που δημοσίευσε στην *Καθημερινή* το 1949 με αφορμή τις αντιρρήσεις του Αιμίλιου Χουρμούζιου για την ερμηνεία του *Προμηθέα Δεσμώτη*.⁵³⁸ Οι απόψεις του ωστόσο αφορούν, στις γενικές τους γραμμές, και τα δύο σκέλη του αρχαίου θεάτρου και δημοσιεύτηκαν λίγα χρόνια μετά την πρώτη ολοκληρωμένη διατύπωση της θεωρίας του «Ζωϊσμού».

⁵³⁷. Βλ. Τις δηλώσεις του Λ. Καρζή στο πρόγραμμα της *Λυσιστράτης*.

⁵³⁸. Πρόκειται για πέντε άρθρα που δημοσιεύτηκαν στην *Καθημερινή*, τα τρία πρώτα στις 28, 29 και 30 Ιουν. 1949 υπό το γενικό τίτλο: «Προβλήματα ερμηνείας. Το αρχαίον αττικόν θέατρον (Εξ αφορμής του “Προμηθέως Δεσμώτου”)». Τα άλλα δύο δημοσιεύτηκαν με τον τίτλο: «Περί το αρχαίον Αττικόν Θέατρον. Απλές διαπιστώσεις επί της δευτερολογίας του κ. Αιμ. Χ.» στις 28 Ιουλ. και στις 4 Αυγ. 1949. Βλ. ακόμη τα άρθρα του Αιμ. Χουρμούζιου: «Προβλήματα ερμηνείας. Το αρχαίον δράμα και η προσπάθεια του κ. Καρζή (Εξ αφορμής του “Προμηθέως Δεσμώτου” Α’)», *Καθημερινή*, 24 Μαΐου 1949. «Περί το αρχαίον δράμα. Μέλος και Όρχησις (Εξ αφορμής του “Προμηθέως Δεσμώτου” Β’)», *Καθημερινή*, 25 Μαΐου 1949. «Περί το αρχαίον δράμα. Μάσκα και Κόθορνος (Εξ αφορμής του “Προμηθέως Δεσμώτου” Γ’)», *Καθημερινή*, 26 Μαΐου 1949. «Περί το αρχαίον δράμα. Ο άρτιος Λόγος (Εξ αφορμής του “Προμηθέως Δεσμώτου” Δ’)», *Καθημερινή*, 27 Μαΐου 1949. «Περί το αρχαίον δράμα. Η Υποκριτική (Εξ αφορμής του “Προμηθέως Δεσμώτου” Ε’)», *Καθημερινή*, 28 Μαΐου 1949. «Περί το αρχαίον δράμα. Απόπειρα λύσεων (Ένα Προσχέδιον Ερμηνείας) ΣΤ’», *Καθημερινή*, 28 Μαΐου 1949. «Περί το αρχαίον δράμα. Δευτερολογία (Α’ Η ιδεοληψία της τεχνικής)», *Καθημερινή*, 5 Ιουλ. 1949. «Περί το αρχαίον δράμα. Ανατολή και Δύσις (Β’ Ολίγα περί μουσικής)», *Καθημερινή*, 6 Ιουλ. 1949. «Περί το αρχαίον δράμα. Η αδύνατος τριάς (Γ’ Ο αλκοολισμός της οράσεως)», *Καθημερινή*, 7 Ιουλ. 1949. «Περί το αρχαίον δράμα. Αι δύο εποχαι (Δ’ Ο κίνδυνος μιας χίμαιρας)», *Καθημερινή*, 15 Ιουλ. 1949.

Τα άρθρα του Λ. Καρζή αποτελούν απάντηση στη λογοκρατούμενη εκδοχή του Εθνικού, η υπεράσπιση της οποίας είχε ήδη αρχίσει να περνά στα χέρια του Αιμ. Χουρμούζιου.⁵³⁹

Βασική διαφορά, η οποία κατά τον Λ. Καρζή «δεν επιδέχεται κανενός είδους συμβιβαστική προσέγγιση των αντιτιθέμενων απόψεων», ήταν η πεποίθησή του ότι ο λόγος δεν είναι παρά ο άρτιος σκελετός του σκηνικού έργου και το ίδιο ακριβώς ήταν και στην αρχαιότητα: «Κάτι που γράφεται να παιχτεί στη σκηνή και όχι να διαβαστεί, δεν μπορεί να ολοκληρωθεί ποτέ του αν δεν βρει τους κατάλληλους εκτελεστές που μέσα στο κλίμα, το δημιουργημένο απ' όλες τις σκηνικές προϋποθέσεις, όσες συνεπάγονται το είδος, η υφή του και οι αντικειμενικοί σκοποί που επιδιώκει, που θα το ολοκληρώσουν».⁵⁴⁰ Η πεποίθησή του αυτή θεμελιωνόταν επίσης με βάση τη σύγχρονη αισθητική. Ο Λ. Καρζής θα υποστηρίξει, όπως και ο Σ. Καραντινός, πως είναι «κοινός αισθητικός τόπος» ότι δεν είναι «δυνατός ο αποχωρισμός, σ' ένα έργο Τέχνης, της μορφής απ' την ουσία ή το πνεύμα που εκφράζει η μορφή αυτή».⁵⁴¹ Πνεύμα και μορφή είναι δύο αδιαχώριστα, αλληλένδετα και αλληλεξαρτώμενα στοιχεία. Ο λόγος, το κείμενο του έργου, λόγω του σκηνικού προορισμού του, έχει ανάγκη από τη σκηνική του μορφή για να αποδοθεί πλήρως το πνεύμα που περιέχεται σε αυτόν. Το σκηνικό έργο, το αρχαίο, όπως και το Σαιξπηρικό, το Μολιερικό και το σύγχρονο, δεν είναι κάτι χτισμένο οριστικά. Χτίζεται κάθε φορά και αναστηλώνεται αδιάκοπα. «Καθένας που το στήνει, από την εποχή της νωπότητάς του ακόμη, δίνει κάτι απ' την ψυχή και το πνεύμα του. Το αναδημιουργεί, είτε καλά, αν έχει μπει στο πνεύμα και την ψυχή του έργου χρησιμοποιώντας την τεχνική που βγαίνει απ' το κείμενο, είτε κακά, αν τόχει παρανοήσει».⁵⁴² Ο ασφαλέστερος τρόπος για να παρανοηθεί το πνεύμα του αρχαίου θεάτρου είναι να το προσεγγίσει κανείς με τα μάτια του Δυτικού Ευρωπαίου υπό το πρίσμα της

539. Ο Α. Χουρμούζιος με επιμονή και συστηματικότητα θα επιδιώξει να βρεθεί στη διεύθυνση του Εθνικού Θεάτρου και από αυτή τη θέση λίγα χρόνια αργότερα θα διαχειριστεί το ζήτημα της αναβίωσης του αρχαίου ελληνικού θεάτρου.

540. Βλ. Λίνος Καρζής, «Προβλήματα ερμηνείας. Το αρχαίον αττικόν θέατρον (Εξ αφορμής του "Προμηθέως Δεσμώτου")», 28 Ιουν. 1949.

541. Βλ. Λίνος Καρζής, στο ίδιο, και «Περί το αρχαίον Αττικόν Θέατρον ...», ό. π., 28 Ιουλ. 1949.

542. Βλ. Λίνος Καρζής, ό. π.

χριστιανικής βιοθεωρίας, η οποία είναι, για τον Λ. Καρζή, το αντίθετο της Αρχαιοελληνικής.⁵⁴³

Ο άθλος που πρέπει να επιτύχει όποιος επιχειρήσει να αποδώσει το πνεύμα του αρχαίου θεάτρου συνίσταται κατά τον Λ. Καρζή στην προσπάθεια να συνθέσει σε ένα όλον τα στοιχεία που αποτελούσαν την αρχαία σκηνική δημιουργία, δηλαδή το μέλος, την όρχηση, τη σκευή και την υποκριτική.⁵⁴⁴ Ο διαχωρισμός των στοιχείων και η διάλυση της συνοχής τους ή η αντικατάστασή τους με άλλα, διαφορετικής υφής στοιχεία ή, το χειρότερο, η αλλοίωση της υφής τους, θα είχε ως συνέπεια να διαλύσει και να νοθεύσει το πνεύμα του έργου. Για τον Λ. Καρζή, η τρομερότερη νοθεία του αρχαίου πνεύματος ήταν ο εκσυγχρονισμός της σκηνικής του έκφρασης.⁵⁴⁵

Μέσα από αυτήν τον προσέγγιση ο Λ. Καρζής θα φθάσει στον αφορισμό των εκφραστικών μέσων των τεχνών, της μουσικής, της όρχησης, της υποκριτικής που προέρχονται από το δυτικό πολιτισμό. Για να ανασυντεθεί η αρχαία τεχνική, ζητά τη δημιουργική εκμετάλλευση των ζωντανών ακόμη στην Ελλάδα παραγόντων.⁵⁴⁶ Αυτοί οι παράγοντες είναι: Πρώτον, «η ζώσα τριαδική σύνθεση ποίησης-μουσικής-όρχησης στο Δημοτικό τραγούδι», η οποία επιβεβαιώνει την ορθότητα του «άδοντος και ορχούμενου χορού· δεύτερον, «η νεοελληνική Βακχεία, απόρροια της εν τω γίνεσθαι Δημοτικής βιοθεωρίας μας», η οποία μπορεί να οδηγήσει εκτός των άλλων στην ορθή σύλληψη της

543. Η αδυναμία των Δυτικών να κατανοήσουν σωστά την τεχνική του αρχαιοελληνικού θεάτρου είχε σαν αποτέλεσμα τη δημιουργία του μελοδράματος, του γαλλικού κλασικού θεάτρου και του βαγκνερικού μουσικού δράματος. Βλ. Πρόγραμμα από τις «Δελφικές Εορτές Θυμεικού Θιάσου 1952». Θ. Μ. Αρχείο Λίνου Καρζή.

544. Όπου, «Σκευή» σημαίνει, μάσκα, κόθορνος και τελετουργική αμφίεση. Νόθευση αποτελούσε για τον Λ. Καρζή ακόμη και αυτό που έκαναν οι φοιτητές της Σορβόνης στην παράσταση των *Περσών* το 1947, «με τη μισή μάσκα, το κοντό χιτόνι και τους αναδιπλούμενους μανδύες». Βλ. Λίνος Καρζής, ό. π., *Καθημερινή*, 30 Ιουν. 1949.

545. Απόψεις που στη δεκαετία του '30 βρίσκονταν κοντά τόσο στην «υφολογική σύλληψη της Ελληνικότητας» όσο και στις φορμαλιστικές αναζητήσεις της πρωτοπορίας. Βλ. Δ. Τζιόβας, ό. π., σ. 136-138.

546. Με τον όρο «δημιουργική εκμετάλλευση» εννοούσε, όχι μίμηση ή πειραματική ανίχνευση για μια ερμηνευτική σκηνοθετική αναλογία, αλλά την πλάγια αξιοποίηση, όπως αυτή που περιέγραψε με αφορμή τη μουσική η Εύα Πάλμερ Σικελιανού. Ο Καρζής θεωρεί, για παράδειγμα, ότι ο άδων και ορχούμενος χορός δεν είναι ξένος στην αισθαντικότητα των νεότερων Ελλήνων, και ότι ο «εκστατικός Διονυσιασμός διασώζεται και δρα ανάμεσά μας, στην τραγική μορφή του, με τους “Αναστενάρηδες” της Θράκης και στη σατυρική με το Τουρναβίτικο “Μπουρανή” της Καθαροδευτέρας». Βλ. Λίνος Καρζής, ό. π., 29 Ιουν. 1949.

αρχαίας υποκριτικής.⁵⁴⁷ τρίτον, «η μουσική μας συγγένεια με τους αρχαίους μέσα απ' το βυζαντινό μονοφωνικό μέλος έως το Δημοτικό, σε συνδυασμό με τους μουσικούς τρόπους της αραβικής μουσικής», που μπορούν να μας φωτίσουν για το άκουσμα της αρχαίας ελληνικής μουσικής.⁵⁴⁸ τέταρτον, «η νέα ορχηστρική αναβίωση στις μέρες μας της αρχαίας Ελληνικής».⁵⁴⁹

Ο Λ. Καρζής δεν έκανε καμία δήλωση για την ερμηνευτική τεχνική που υιοθέτησε στην παράσταση της *Λυσιστράτης*, ούτε πριν ούτε μετά από αυτήν, παρότι ήταν η πρώτη φορά που ο Θυμελικός Θίασος ανέβαζε κωμωδία. Ο Θυμελικός Θίασος θα συμμετείχε στους εορτασμούς που οργάνωσε ο «Τουρισμός» ως ένα είδος προφεστιβαλικών εκδηλώσεων για το Έτος Απόδημου Ελληνισμού, αλλά οι υπεύθυνοι του Οργανισμού αθέτησαν το αρχικό συμβόλαιο.⁵⁵⁰ Ο Λ. Καρζής χρειάστηκε, ίσως για πρώτη φορά, να κάνει υποχωρήσεις ως προς την αναβίωση της αρχαίας τεχνικής προκειμένου να εξασφαλίσει ως πρωταγωνίστρια την Κυβέλη· το δικό της όνομα αποτελούσε εγγύηση για την πραγματοποίηση της παράστασης, την παραχώρηση του Ηρωδείου και την εξασφάλιση κάποιας χρηματοδότησης

⁵⁴⁷. Για τον Καρζή κάθε «Έλληνας, παρ' όλο το χριστιανικό του επίχρισμα, είναι εν δυνάμει Βάκχος». Η δε υποκριτική των αρχαίων επειδή εξέφραζε το πνεύμα της βιοθεωρίας τους, είναι αναγκαστικά διαφορετική από τη σύγχρονη. Η διαφορά επίσης προέρχεται από την άγνωστη στη Δύση, συνεργασία των τεχνών μεταξύ τους. Ωστόσο, τα στοιχεία της υποκριτικής που αναφέρει ο Καρζής αφορούν μόνο την τραγωδία. Βλ. Λ. Καρζής, ό. π., 30 Ιουν. 1949.

⁵⁴⁸. Ο Λ. Καρζής θεωρεί ότι η αραβική μουσική είναι η γνήσια κόρη της αρχαίας ελληνικής, ίσως κάτω από την επιρροή του συνεργάτη του Γ. Κωστάκη, «πρώην καθηγητή του Βασιλικού Ινστιτούτου Αραβικής Μουσικής του Καΐρου». Βλ. «Αι παραστάσεις του Καρζή. “Βάκχαι” και “Κύκλωψ”. Η μουσική και τα σκηνικά», *Έθνος*, 20 Μαΐου 1950, και Λίνος Καρζής, ό. π., *Καθημερινή*, 29 Ιουν. 1949.

⁵⁴⁹. Ο Λ. Καρζής θεωρεί ως απαρχή της αναβίωσης της αρχαίας όρχησης, την τεχνική που ανακάλυψε στις αρχές του αιώνα η Ισιδώρα Ντάνκαν, «ακολουθώντας τα πλούσια θεωρητικά αχνάρια που μας σώθηκαν απ' την αρχαία ορχηστρική». Δεν αναφέρεται καθόλου στη Εύα Πάλμερ Σικελιανού μολονότι θεωρητικά οι αρχές της δεν διέφεραν από τις δικές του, εκείνη στην πράξη χρησιμοποίησε στοιχεία από νεοελληνικούς χορούς, πράγμα που δεν φαίνεται να έκανε ο Καρζής. Και η Σικελιανού θεωρούσε πως ο χορός της Ντάνκαν ήταν «καθαρά διονυσιακός». Πίστευε όμως, πως η Ντάνκαν χωρίς να το αντιληφθεί αρνήθηκε το χάρισμα που είχε γιατί η προσήλωσή της στη δυτική μουσική την εμπόδισε, όπως είχε εμποδίσει και τον Νίτσε, να κάνει αυτό που θα έκανε αν γνώριζε την νέα ελληνική: «θα σημείωνε τη γνήσια απαρχή του ελληνικού χορού». Βλ. Εύα Πάλμερ Σικελιανού, ό. π., σ. 195-200.

⁵⁵⁰. Βλ. “Ένας Θεατής”, «Θεατρική Ζωή», *Καθημερινή*, 5 Μαΐου 1951, και επιστολή του Λίνου Καρζή στον Αχ. Μαμάκη, «Τα “θεατρικά νέα” εικονογραφημένα», *Έθνος*, 12 Μαΐου 1951.

από τον Οργανισμό Τουρισμού.⁵⁵¹ Η παλιά πρωταγωνίστρια του Βουλεβάρτου έθεσε ως αντάλλαγμα όρους στη σκηνική ερμηνεία της κωμωδίας οι οποίοι αλλοίωσαν την «ορθόδοξη» τεχνική αναπαράστασης του αρχαίου θεάτρου.⁵⁵²

Καταρχάς, ο Λ. Καρζής χρειάστηκε να κάνει αρκετές περικοπές και επεμβάσεις, για να «ευπρεπίσει» το κείμενο, με αποτέλεσμα να χαθεί η αρχιτεκτονική του αρτιότητα.⁵⁵³ Οι ηθοποιοί φόρεσαν κοινές —μισές— μάσκες χωρίς κοθόρνους και σωματίνα, αν και διατηρήθηκε το κωμικό στοιχείο στα προσωπεία του χορού.⁵⁵⁴ Η Κυβέλη, όμως, δεν φορούσε μάσκα ως *Λυσιστράτη* και τα δικά της υπέρκομπα κοστούμια δεν τα έφτιαξε ο Σπύρος Βασιλείου, ο οποίος σχεδίασε τα κοστούμια των υπολοίπων, αλλά ο Αντώνης Φωκάς. Και, προφανώς, η «μεγάλη πρωταγωνίστρια» δεν ακολούθησε τη διδασκαλία του Λ. Καρζή για την υποκριτική ερμηνεία του έργου. Η δική της Λυσιστράτη, κατά κοινή ομολογία, θύμιζε, όπως ήταν φυσικό, την ομώνυμη ηρωίδα της βουλεβαρδιέρικης διασκευής του Ντοναί.⁵⁵⁵

Σε μια εποχή κατά την οποία η ανάγκη «Δυτικοποίησης» της Ελλάδας είχε αρχίσει να δημιουργεί τις προϋποθέσεις της οριστικής περιθωριοποίησης απόψεων όπως αυτές που στήριζαν την «ορθόδοξη» αντιδυτική ερμηνεία του Λ. Καρζή, η παράσταση της νοθευμένης *Λυσιστράτης* θεωρήθηκε ως η αρτιότερη του Θυμελικού Θιάσου. Αλλά και σε αυτή την περίπτωση το αποτέλεσμα δεν ήταν αρκετό για να αποδεχτούν τον Αριστοφάνη.⁵⁵⁶

551. Βλ. Αχ. Μαμάκης, «Θεατρικά νέα», *Έθνος*, 10 Ιουλ. 1951, και *Ελευθερία*, 27 Ιουλ. 1951.

552. Βλ. "Ένας θεατής", «Θεατρική Ζωή», *Καθημερινή*, 8 Σεπτ. 1951, και *Ελευθερία*, 9 Σεπτ. 1951.

553. Βλ. Μ. Καραγάτσης, «"Λυσιστράτη" στο Θέατρον Ηρώδου», *Βραδυνή*, 29 Σεπτ. 1951.

554. Τα προσωπεία ήταν έργο του ζωγράφου και γλύπτη Λέανδρου Β. Τσιμένη «της "Ecole Nationale Supérieure des Beaux Arts" των Παρισίων», όπως υπογράφει το άρθρο του «Επ' ευκαιρία των παραστάσεων της "Λυσιστράτης"». Ο θρησκευτικός χαρακτήρ των αρχαίων προσωπειών. Το υψηλό νόημα της συγχωνεύσεως του εγώ του υποκριτού προς τη θεότητα», *Βραδυνή*, 18 Οκτ. 1951. Για την κατασκευή των προσωπειών της *Λυσιστράτης* έλαβε υπόψη «τας παραστάσεις αρχαίων αγγείων και τας απόψεις διασήμων αρχαιολόγων ιδικών μας και ξένων». Αυτή είναι και η μοναδική πρόταση που αφορά την κωμωδία, καθώς όλο το υπόλοιπο άρθρο αναφέρεται στην τραγωδία.

555. Βλ. Κ. Ο.[ικονομίδης], «Ωδείον Ηρώδου του Αττικού. Θυμελικός Θιάσος. "Λυσιστράτη", του Αριστοφάνους», *Έθνος*, 28 Σεπτ. 1951. Σε αυτό δεν διαφώνησε κανείς από τους κριτικούς της παράστασης. Η Λυσιστράτη, κατά τη γνώμη του Μ. Καραγάτση, παρουσιάστηκε ως «μια νοχελικώς αβρή μαρκησία των Βερσαλλιών». Βλ. Μ. Καραγάτσης, ό. π.

556. Όλες οι κριτικές επικεντρώθηκαν στον επικαιρικό και συνεπώς ξεπερασμένο χαρακτήρα των έργων του και το βωμολοχικό τους περιεχόμενο. Επισήμαναν όπως πάντα τη σχέση της Αρχαίας Κωμωδίας με την Επιθεώρηση και την κατωτερότητά της σε σχέση με την Τραγωδία. Ό,τι άρεσε περισσότερο ήταν η

Ακόμη και όσοι υπερασπίστηκαν την «ελληνικότητα» της παράστασης του Λ. Καρζή, θεώρησαν ότι το αισθητικό αποτέλεσμα δεν ήταν τέτοιο που να μπορεί να καλύψει τις δραματουργικές ατέλειες της αριστοφανικής κωμωδίας και να δικαιολογήσει την αναβίωσή της.

Η ελληνικότητα του Λ. Καρζή, προσδιορισμένη από ιδεαλιστικές παραμέτρους, εκδηλώνονταν μέσα από ένα λίγο ως πολύ συνεπές αισθητικό σύστημα. Οι υπέρμαχοί της συμφώνησαν ως προς τη «μεταφυσική» σύλληψη της ιστορικής συνέχειας που εξέφραζε ο Λ. Καρζής, δεν ήταν όμως πρόθυμοι να αποδεχτούν και τις καλλιτεχνικές λύσεις που προέκυπταν από αυτήν.⁵⁵⁷ Η αντίφαση αυτή αναδείχθηκε με τον Αριστοφάνη, καθώς σε αυτή την περίπτωση δεν υπήρχε το υψηλό περιεχόμενο της τραγωδίας, αλλά «το «ευτελές και το ζωώδες» των διακωμωδούμενων προσώπων και καταστάσεων που συνέλαβε ο ποιητής» και που η παρουσία της Κυβέλης δεν ήταν αρκετή για να το εξαφανίσει.⁵⁵⁸

Η επανάληψη του ίδιου έργου το 1956 με τη Γεωργία Βασιλειάδου στη θέση της Κυβέλης, καταποντίστηκε από τις οικονομικές υποχρεώσεις του Λ. Καρζή· παίχτηκε μια

«καλαισθησία» του Α. Φωκά και η πρωταγωνίστρια η οποία «ανέβασε σε υψηλότερο επίπεδο τη Λυσιστράτη και της έδωσε γλύκα και κοσμικότητα». Βλ. ενδεικτικά, Πέτρος Χάρης, «Το θέατρο. Μια δύσκολη δοκιμή», *Νέα Εστία* 584 (1 Νοεμ. 1951), σ. 1463-5, Μάριος Πλωρίτης, «Το Αρχαίο Θέατρο. Η “Λυσιστράτη” του Αριστοφάνη. Θυμελικός Θίασος-Θέατρον Ηρώδου», *Ελευθερία*, 2 Οκτ. 1951, Αγλαΐα Μητροπούλου, «Θέατρο Ηρώδου του Αττικού: Αριστοφάνους: “Λυσιστράτη”»: Με την Κα Κυβέλη και τον θυμελικό θίασο του κ. Λίνου Καρζή», *Ελληνική Δημιουργία* 89 (15 Οκτ. 1951), σ. 546-547.

⁵⁵⁷. Ενδεικτική περίπτωση ο Μ. Καραγάτσης, ο οποίος αντιπαρέθεσε την «ελληνική» αντίληψη του Καρζή στην «τραγικώς διαστρεβλωμένη αντίληψη περί αρχαίας Ελλάδος, τη βλαστημένη στους βορείους του Ίστρου ανθελληνικώτατους γερμανοεγκεφάλους, και που άκριτοι Νεοέλληνες σκηνοθέτες, σκηνογράφοι και ενδυματολόγοι το αντέγραψαν δουλικώς και μας το σερβίρισαν για ... ελληνικό!». Ωστόσο τα κριτήριά του για το τι είναι ελληνικό και τι όχι στηρίζονταν αποκλειστικά στο γεγονός ότι ήταν «Έλληνας, κι' ότι οι αταβιστικές δυνάμεις τριάντα αιώνων που διαποτίζουν το ελληνικό αίμα μου, με διδάσκουν να ξεχωρίζω αυθορμήτως και εξωλογικώς το ελληνικό από το μη ελληνικό». Με τέτοιου είδους κριτήρια δεν είναι καθόλου περίεργο που η μονοφωνική μουσική της παράστασης του θύμιζε «φοβερά την υποτυπώδη μουσική των νεολιθικών Ερυθροδέρμων που μετά φρίκης» είχε ακούσει στην Αριζόνα. Ούτε είναι περίεργο που λίγα χρόνια αργότερα αρνήθηκε την «ελληνικότητα» του Καρζή για να ασπαστεί την «ελληνικότητα» του Αλέξη Σολομού. Βλ. Μ. Καραγάτσης, ό. π.

⁵⁵⁸. Βλ. Πέλος Κατσέλης, «Η Αττική Κωμωδία. “Λυσιστράτη” (Θυμελικός Θίασος – Ωδείον Ηρώδου Αττικού)», *Προοδευτική Αλλαγή*, 29 Σεπτ. 1952.

φορά και δεν άφησε σχεδόν καθόλου ίχνη πίσω της.⁵⁵⁹ Ο Λ. Καρζής θα συνεχίσει μέχρι το 1975 τις προσπάθειες αναβίωσης του αρχαίου θεάτρου μόνο με το κορυφαίο επίτευγμά του, την τραγωδία.

559. Βλ. «Οι δοκιμές του Θυμελικού Θιάσου στη “Λυσιστράτη”», *Νέα*, 19 Ιουν. 1957. Αχ. Μαμάκης «Θεατρικά νέα. Η χθεσινή πρώτη της “Λυσιστράτης” Μεθαύριον η επίσημος», *Έθνος*, 16 Σεπτ. 1957. «Παρ’ ολίγον να ματαιωθεί χθες η “Λυσιστράτη”», *Νέα*, 16 Σεπτ. 1957, και «Η επίσημη “πρώτη” της “Λυσιστράτης” στο Στάδιο ήταν και η τελευταία», *Νέα*, 18 Σεπτ. 1957.

Τ Ε Τ Α Ρ Τ Ο Κ Ε Φ Α Λ Α Ι Ο

Η ΕΝΤΑΞΗ ΤΗΣ ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΙΚΗΣ ΚΩΜΩΔΙΑΣ ΣΤΑ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΑ
ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΩΝ ΤΟΥ ΕΘΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

**1. Η αναβίωση του αρχαίου θεάτρου υιοθετείται επίσημα από το ελληνικό κράτος:
η ίδρυση των καλοκαιρινών φεστιβάλ**

Η παράσταση των *Νεφελών* το 1951 είχε «αρνητική αξία» όσον αφορά την ένταξη των αριστοφανικών έργων στα προγράμματα παραστάσεων του Εθνικού Θεάτρου. Το πείραμα, είχε αποφανθεί ο τότε πρόεδρος της Καλλιτεχνικής Επιτροπής του Εθνικού Θεάτρου Αιμίλιος Χουρμούζιος, «—διότι περί πειράματος επρόκειτο— της αναβιβάσεως αρχαίας κωμωδίας εις την κρατικήν σκηνήν (θα έλεγα εις την νεωτέραν ελληνικήν σκηνήν γενικώς), αφού έγινε, καλώς ή κακώς, πρέπει να είναι και το τελευταίον».⁵⁶⁰

Μια παράσταση αριστοφανικής κωμωδίας «στο αρχαίο πρότυπο», όπως την ήθελε ο Σωκράτης Καραντινός, ενίσχυσε ακόμη περισσότερο την παραδοσιακή αποστροφή για τον αρχαίο κωμωδιογράφο. Αν η Αρχαία Τραγωδία είχε ως στόχο να συγκινήσει το σύγχρονο θεατή, η Κωμωδία όφειλε να τον κάνει να γελάσει, αλλά από την παράσταση των *Νεφελών* απουσίαζε ό,τι θα έπρεπε να αποτελεί την ουσία της, το κωμικό αποτέλεσμα. Και αυτό δεν μπορούσε να υπάρξει γιατί ανάμεσα στην πρωτόγονη αισθητική που πρόβαλλε η σκηνική αναβίωση του αριστοφανικού έργου και το εκλεπτυσμένο γούστο του σύγχρονου κοινού δεν μπορούσε να υπάρξει κανένα σημείο επαφής.

Όμως, όπως θα δούμε, δεν ήταν μόνο το αποτέλεσμα που ενόχλησε το μεγαλύτερο μέρος της κριτικής και την οδήγησε στο να απορρίψει το «πρωτοδοκιμαζόμενο πείραμα της κωμωδίας». Αυτό που έκανε εντελώς ανεπίκαιρη την προσπάθεια να ενταχθεί η Αρχαία Κωμωδία, μετά από είκοσι χρόνια αποκλεισμού, στο δραματολόγιο του Εθνικού Θεάτρου ήταν ο πειραματικός χαρακτήρας της παράστασης, ο στόχος που την είχε εμπνεύσει· δηλαδή η πρόθεση του Σ. Καραντινού να συμβάλει με την παράσταση των *Νεφελών* στη δημιουργία μιας κίνησης γύρω από την ερμηνεία του αρχαίου δράματος, μιας κίνησης που απέβλεπε

⁵⁶⁰. Βλ. Αιμ. Χ., «Από το Θέατρον. Περί τας “Νεφέλας” (Ολίγα δια την Αρχαίαν Κωμωδίαν)», *Καθημερινή*, 13 Νοεμ. 1951.

καταρχήν στη συνειδητοποίηση και στην κατανόηση των προβλημάτων που έθετε η σκηνική αναβίωση τόσο της κωμωδίας όσο και της τραγωδίας. Το ιδανικό, σύμφωνα με την ιδεολογία του εξευρωπαϊσμού όπως την είχε συλλάβει η γενιά του '30, ήταν να βρεθεί μέσα από επίμονες πειραματικές αναζητήσεις μια νεοελληνική ερμηνεία τέτοια που να κάνει ξανά την Ελλάδα κέντρο της καλλιτεχνικής ζωής με διεθνή απήχηση και ακτινοβολία.⁵⁶¹

Όμως, μετά τον Πόλεμο η επίτευξη του εξευρωπαϊσμού θα εξαρτηθεί από την οικονομική ανάπτυξη της χώρας και η προσέγγιση του αρχαίου δράματος, εξαρτημένη όπως ήταν από την ιδεολογία του εξευρωπαϊσμού, θα ακολουθήσει αναπόφευκτα τις εξελίξεις σε αυτόν τον τομέα. Από αυτή την άποψη, η πρώτη απόπειρα του Εθνικού Θεάτρου να εντάξει την αριστοφανική κωμωδία στο δραματολόγιό του δεν είχε ίσως άλλο νόημα πέρα από αυτό που της έδωσε ο πρόεδρος της Καλλιτεχνικής Επιτροπής όταν δήλωνε ότι αναγκάστηκε να προτείνει την κωμωδία απλά και μόνο για να μην γίνει η τραγωδία αντικείμενο πειραματικών αναζητήσεων, όπως αρχικά σχεδίαζε ο Σ. Καραντινός.⁵⁶²

α. Η μεταπολεμική ιδεολογία του εξευρωπαϊσμού μέσω της οικονομικής ανάπτυξης

Οι νέες διεθνείς συγκυρίες που διαμορφώθηκαν στα πρώτα χρόνια του Ψυχρού Πολέμου με την ανακατανομή των σφαιρών εξουσίας ανάμεσα σε «Ανατολή» και «Δύση» και ο επεμβατικός ρόλος της Αμερικής στην ευρωπαϊκή ανασυγκρότηση διαμόρφωσαν το πλαίσιο μέσα στο οποίο θα εξελιχθεί η μεταπολεμική ιδεολογία του εξευρωπαϊσμού.⁵⁶³

⁵⁶¹. Βλ. τις απόψεις που διατυπώνει για το θέμα λίγο πριν από την παράσταση των *Νεφελών* ο διευθυντής του Εθνικού Θεάτρου: «θα προχωρούμε βήμα-βήμα. Θα δοκιμάζουμε στοιχεία [...]. Θα απορρίπτουμε τούτο, θα υιοθετούμε εκείνο, θα δοκιμάζουμε ολοένα κάτι άλλο για το οποίο έχουμε τυχόν αμφιβολίες. Θα ψάχνουμε συνεχώς και κάθε φορά θα κερδίζουμε κάτι από την εργασία μας, θα γινόμαστε σοφότεροι και πλουσιότεροι. Θα βαδίζουμε χωρίς βιασύνη και χωρίς ακαμψία. Δεν πάμε να δημιουργήσουμε ένα δόγμα. Πάμε, αν είμαστε άξιοι να δημιουργήσουμε ένα ύ φ ο ς». Γιώργος Θεοτοκάς, «Οι παραστάσεις του αρχαίου δράματος στην Ελλάδα», *Νέα Εστία* 584 (1 Νοεμ. 1951), σ. 1420-1422.

⁵⁶². Βλ. Αιμ. Χ., «Περί τας “Νεφέλας”. Συρροή ατυχιών», *Καθημερινή*, 5 Ιουλ. 1952.

⁵⁶³. Βλ. την ανταπόκριση από τη Νέα Υόρκη του Α. Α. Αντωνακάκη, «Πολιτικά Γράμματα. Η “Δυτικοποίησης” της Ελλάδος. (Α. Η ένταξίς μας εις το Αντλαντικόν)», *Καθημερινή*, 24 Μαΐου 1951. Η είσοδος της Ελλάδας, με τη μεσολάβηση της Αμερικής, στην Αντλαντική Συμμαχία θα σήμαινε την αναγνώρισή της ως ισότιμου μέλους του Δυτικού κόσμου. Οι πολύχρονες προσπάθειες εξευρωπαϊσμού θεωρήθηκε ότι έφθασαν «εις το κρίσιμον σημείον της ιστορίας της χώρας μας από του οποίου και πέραν ο Έλλην πολίτης θα είναι ντε φάκτο και ντε γιούρε ένας Δυτικός Ευρωπαίος». Θα αποκαθιστούσε την αδικία που είχε γίνει στη χώρα από την

Η πολιτική ένταξη της Ελλάδας στον κύκλο των χωρών «της Ευρωπαϊκής Εσπερίας» μετά το Δόγμα Τρούμαν το 1947, ολοκληρώθηκε με την ένταξή της στο νέο διεθνές οικονομικό σύστημα και τη συμμετοχή της στο σχέδιο Ευρωπαϊκής Οικονομικής Συνεργασίας, ή αλλιώς Σχέδιο Μάρσαλ. Σύμφωνα με το τελευταίο, η Αμερική θα πρόσφερε για μια συγκεκριμένη χρονική περίοδο οικονομική βοήθεια με στόχο την οικονομική ανόρθωση της χώρας. Η αμερικανική βοήθεια θα κάλυπτε κατά κύριο λόγο «π ρ ώ τ ο ν τ ο έλλειμα του ισοζυγίου πληρωμών τροφοδοτούσα γενικότερον την οικονομίαν δι' αγαθών, τα οποία δεν θα ηδυνάμεθα να προσπορισθώμεν αυτοδυνάμως».⁵⁶⁴ Παράλληλα, Αμερικανοί εμπειρογνώμονες θα βοηθούσαν στο σχεδιασμό της οικονομικής πολιτικής έτσι ώστε μετά τη λήξη της βοήθειας η Ελλάδα να είναι σε θέση να καλύψει αυτοδύναμα πια τις νέες καταναλωτικές της συνήθειες. Η αύξηση της κατανάλωσης αγαθών αποτελούσε το βασικότερο τεκμήριο οικονομικής ανάπτυξης και πιστοποιούσε τον βαθμό εξευρωπαϊσμού του ελληνικού λαού.

Δεν είναι στους στόχους ούτε στις δυνατότητες αυτής της εργασίας να διερευνήσει ή ακόμη και να επισημάνει τις συνέπειες που είχε η οικονομική πολιτική αυτού του είδους τόσο για την οικονομική ανάπτυξη όσο και για τον εξευρωπαϊσμό της χώρας.⁵⁶⁵ Αυτό που πρέπει

Ευρώπη, η οποία ποτέ δεν είχε θεωρήσει την Ελλάδα «μέλος του κύκλου της “Ευρωπαϊκής Εσπερίας”», αλλά «ως μια “Βαλκανική”, “Ανατολική” της “Μέσης Ανατολής” χώρα». Η αμερικανική εισήγηση για την είσοδο της Ελλάδας στο δυτικό στρατόπεδο δικαίωσε την πατροπαράδοτη πίστη ότι ο ελληνικός πολιτισμός βρίσκεται «συγγενέστερον προς την Δύσιν παρά προς την Ανατολήν. Η εκ μέρους της Δύσεως πλήρης παραδοχή της “αξιώσεώς” μας αυτής έρχεται τώρα και μόνον το γεγονός ότι η παραδοχή αυτή έγινε από το πλέον, ηθικός, στρατιωτικός και επιστημονικός εύρωστον τμήμα της Δύσεως, την Αμερικήν είναι ήδη μια προκριματική απόφασις. Δύναται επομένως να λεχθή ότι ο σύγχρονος ελληνικός πολιτισμός θεωρείται άξιος κοινής θυσίας προς συντήρησίν του, δηλαδή, ενός ζωντανού μέλους του Δυτικού Οργανισμού, μέλους χρησίμου εις την όλην ύπαρξιν και λειτουργίαν του». Στα ίδιο άρθρο επισημαίνεται ότι γι’ αυτήν την ευνοϊκή μεταχείριση, οι Έλληνες θα πρέπε να εκπληρώσουν τις υποχρεώσεις τους «ως άτομα, ως κράτος και ως κοινωνία».

⁵⁶⁴. Βλ. «Τα Οικονομικά. Υπό του κ. Π. Α. Παπαληγούρα Υπουργού του Συντονισμού», *Καθημερινή*, 19 Ιουν. 1955, και Κώστας Βαρβαρέσος, *Εκθέσεις επί του οικονομικού προβλήματος της Ελλάδος*, Αθήνα: Σαββάλας 2002, ιδιαίτερα στις σ. 310-371.

⁵⁶⁵. Απέναντι στην άτεγκτη οικονομική αλήθεια, η οποία θέτει ως όρο της εθνικής ανάπτυξης την αύξηση των παραγωγικών επενδύσεων και τον αντίστοιχο περιορισμό της κατανάλωσης, στην Ελλάδα υπερίσχυαν οι πολιτικές και ψυχολογικές ανάγκες. Για την «αντιοικονομική» λειτουργία του ελληνικού πολιτικού συστήματος σε συνδυασμό με τις ραγδαίες κοινωνικές ανακατατάξεις που συνόδευσαν τα χρόνια της Κατοχής και του Εμφυλίου και τον εσπευσμένο καταναλωτισμό της ελληνικής κοινωνίας, βλ. Παναγιώτης Κονδύλης, «Η καχεξία του αστικού στοιχείου στη νεοελληνική κοινωνία και ιδεολογία», *Η παρακμή του Αστικού*

να επισημάνουμε είναι πρώτον η σύνδεση μετά το 1948 της ιδεολογίας του εξευρωπαϊσμού με την οικονομική ανάπτυξη και, δεύτερον, η σχεδόν απόλυτη εξάρτηση της τελευταίας από τον τουρισμό.⁵⁶⁶

Τα «προγράμματα αναπτύξεως του τουρισμού» ήταν μέρος του Σχεδίου Μάρσαλ και αφορούσαν όλα τα ευρωπαϊκά κράτη που συμμετείχαν σ' αυτό. Για την Ελλάδα, ωστόσο, η ανάπτυξη της «βιομηχανίας των ξένων» δεν θεωρήθηκε μόνο προϋπόθεση για την ενσωμάτωσή της στην Ευρώπη αλλά ούτε λίγο ούτε πολύ το κλειδί «μιας μελλοντικής ευτυχίας».⁵⁶⁷ αυτή θα ήταν

η μεγάλη δουλειά, αυτή ο πλούτος, το ισοζύγιον των πληρωμών, η ισοσκελισις του προϋπολογισμού, η μάχη κατά του κομμουνισμού, ο σοσιαλισμός, η πρόνοια, η περίθαλψις, η υγεία. [...] Τουρισμός. Η σωτηρία του τόπου μας. Τουρισμός. Ο πλούτος μας. Τουρισμός. Το μέλλον της Ελλάδος. Τουρισμός.⁵⁶⁸

Στην πραγματικότητα το θέμα τέθηκε αρκετά ωμά και απαιτούσε την εξεύρεση γρήγορων λύσεων: για την άνοδο του βιοτικού επιπέδου και την όσον το δυνατόν ταχύτερη μετατροπή της καθυστερημένης ελληνικής κοινωνίας σε μια κοινωνία καταναλωτών, η Ελλάδα έπρεπε μετά από την αρχική βοήθεια που θα της παρείχε η Αμερική, να στηριχθεί στις δικές της δυνάμεις.⁵⁶⁹ Σύμφωνα με τις εκτιμήσεις στο πλαίσιο του Γενικού

Πολιτισμού, από τη μοντέρνα στη μεταμοντέρνα εποχή και από το φιλελευθερισμό στη μαζική δημοκρατία, Αθήνα: Θεμέλιο 1995, σ. 40-47. Βλ. και «Τα Οικονομικά. Υπό του κ. Π. Α. Παπαληγούρα Υπουργού του Συντονισμού», ό. π.

⁵⁶⁶. Ο ρόλος του τουρισμού στην οικονομική ανάπτυξη είχε επισημανθεί τουλάχιστον από την εποχή των Δελφικών Εορτών, αλλά στις επόμενες δυο δεκαετίες παρέμεινε ένας τομέας παραμελημένος από το κράτος και οι σχετικές πρωτοβουλίες περιορίζονταν στις δραστηριότητες της Περιηγητικής Λέσχης. Βλ. «Γύρω απ' τον τουρισμό. Απαντήσεις σε μερικά ερωτήματα», *Δελτίον Περιηγητικής Λέσχης*, Ιαν. 1950, σ. 10-15.

⁵⁶⁷. Βλ. Γ. Α. Β.[λάχος], «Μια Εθνική Βιομηχανία. Ο Τουρισμός», *Καθημερινή*, 24 Μαΐου 1949.

⁵⁶⁸. Βλ. Γ. Α. Β., «Ο Τουρισμός», *Καθημερινή*, 23 Απρ. 1950. Η εφημερίδα του Γ. Βλάχου άσκησε μεγάλη πίεση στην υπόθεση του τουρισμού και υποστήριξε την άποψη της Αμερικανικής Επιτροπής για τη θέση που έπρεπε να πάρει η βιομηχανία των ξένων στην ελληνική πολιτική.

⁵⁶⁹. «Ο αντικειμενικός σκοπός του σχεδίου Ευρωπαϊκής οικονομικής συνεργασίας είναι η οικονομική ανόρθωσις των λαμβανουσών μέρος χωρών κατά την περίοδον της εκτελέσεως του προγράμματος εις τρόπον ώστε μετά την συμπλήρωσιν τούτου να μην υπάρξει ουδεμία ανάγκη έξωθεν οικονομικής ενισχύσεως των χωρών αυτών. Είναι φανερόν πως ο ανωτέρω σκοπός δεν δύναται να πραγματοποιηθή εάν ο τουρισμός μια από τα μεγαλυτέρας οικονομικάς προσόδους δια την δημιουργίαν εργασίας και συναλλάγματος δεν καταστεί δυνατόν να αναπτυχθή πλήρως». Βλ. Α. Δ. Κ., «Η σημασία του Τουρισμού εις το Σχέδιον Μάρσαλ. Μια διακήρυξις της Αμερ. Κυβερνήσεως», *Δελτίον της Περιηγητικής Λέσχης*, Ιαν. 1949, σ. 5-7.

Προγράμματος Ανασυγκροτήσεως της Ελλάδος, «[κ]αμμία βιομηχανία δεν είνε σε θέση να αποδώσει ταχύτερα σημαντικά ποσά συναλλάγματος από τη Βιομηχανία των Ξένων».⁵⁷⁰ Το βασικό επιχείρημα πάνω στο οποίο στηρίχτηκε αυτή η άποψη ήταν ότι η Ελλάδα διέθετε όλες τις πρώτες ύλες για την τουριστική ανάπτυξη: φύση, κλίμα και κυρίως αρχαιότητες.⁵⁷¹ Η τουριστική τους αξιοποίηση θα γινόταν το διαβατήριο για τη συμμετοχή της Ελλάδας στο αμερικάνικο όνειρο της μεταπολεμικής Ευρώπης.

Οι βάσεις «προκειμένου μια βιοτεχνία, όπως ήτο ο προπολεμικός Τουρισμός να μεταβληθή εις μίαν των σπουδαίων βιομηχανιών της χώρας» τέθηκαν στη διετία 1947-1949 και κατέληξαν τον Οκτώβριο του 1950, «λόγω κατεπειγούσης και αναποφεύκτου ανάγκης», στη σύσταση του Ελληνικού Οργανισμού Τουρισμού.⁵⁷² Ο ΕΟΤ, όπως είναι γνωστός, τελούσε υπό την εποπτεία του κράτους και σκοπός της σύστασής του ήταν

η οργάνωσις και προαγωγή του Τουρισμού εν Ελλάδι δια της αξιοποιήσεως όλων των προς τούτο υφισταμένων δυνατοτήτων της Χώρας. Προς τον σκοπόν αυτόν καταρτίζει και εφαρμόζει

570. Αυτή ήταν και η θέση των «υπευθύνων της τουριστικής πολιτικής του Κράτους». Βλ. στο ίδιο, και τη συνέντευξη του Προέδρου Εκτελεστικής Επιτροπής του Ανώτατου Συμβουλίου Τουρισμού Χρήστου Ζαλοκώστα και του Γενικού Γραμματέα Τουρισμού Χάρη Ευελπίδη στο *Δελτίον της Περιηγητικής Λέσχης*, Ιαν. 1950, σ. 10-15.

571. «Ο πλούτος αυτός τον οποίον δεν έχει άλλος κανείς. Ο Παρθενών που στέκεται επάνω εις τον βράχον του νικητής όλων των αιώνων, όλων των ανθρώπων, όλου του κόσμου, και γύρω του ο Ναός της Απτέρου Νίκης, οι Κούροι, ο Ναός του Ολυμπίου Διός, το Θησεϊόν, ο Ερμής του Πραξιτέλους, ο Έφηβος των Αντικυθήρων, η Παλλάς Αθηνά, τα αρχαία θέατρα ...». Βλ. Γ. Α. Β., «Μια Εθνική Βιομηχανία. Ο Τουρισμός», ό. π.

572. Βλ. *Εφημερίς της Κυβερνήσεως*, 29 Οκτ. 1950, τχ. Α', αρ. φ. 255. Α. Ν. 1565, *Περί συστάσεως Ελληνικού Οργανισμού Τουρισμού* (άρθρα 22). Η πρώτη κίνηση είχε γίνει το 1945 με την ψήφιση στις 11 Σεπτ. 1945 του «Αναγκ. νόμου υπ. αρ. 558. Περί υπαγωγής των υπηρεσιών Τουρισμού, Λουτροπόλεων και Εκθέσεων υπό τον Πρόεδρον της Κυβερνήσεως», *Εφημερίς της Κυβερνήσεως*. Το επόμενο σημαντικό βήμα έγινε με τη σύσταση του Ανώτατου Συμβουλίου Τουρισμού το 1948 «στο πλαίσιο των μεγάλων έργων δια την ανασυγκρότησιν της χώρας», Βλ. «Ένας εθνικός πλούτος. Ο Βασιλεύς προήδρευσε του Ανώτατου Συμβουλίου Τουρισμού», *Καθημερινή*, 30 Ιουλ. 1948, και «“Τουρισμός” μια επιστολή του κ. Α. Λόντου», *Καθημερινή*, 25 Μαΐου 1949, «Η προσπάθεια της Γενικής Γραμματείας Τουρισμού υπό Ανδρέου Λόντου Γενικού Γραμματέως Τουρισμού», *Δελτίον Περιηγητικής Λέσχης*, Ιαν. 1948, σ. 15-18 και Φεβρ. 1948, σ. 7-13. Βλ. ακόμη, Πρόεδρος Κυβερνήσεως – Γενικός Γραμματέας Τουρισμού, *Μελέτη των αναγκών της Ελληνικής Τουριστικής οικονομίας δια την τετραετίαν 1948-1951*, Αθήνα: Νοέμβριος 1948. Πρόκειται για την τελική επεξεργασία της μελέτης που είχε αναλάβει να συντάξει το Ανώτατο Συμβούλιο Τουρισμού για να την υποβάλει στους αμερικανούς εμπειρογνώμονες.

πρόγραμμα Τουρισμού, αποβλέπον ιδία εις την προσέλκυσιν ξένων επισκεπτών προς ενίσχυσιν των εις συνάλλαγμα εθνικών πόρων.⁵⁷³

Το πρόγραμμα τουρισμού του ΕΟΤ ξεκίνησε πιλοτικά το καλοκαίρι του 1951 με το Έτος Απόδημου Ελληνισμού.⁵⁷⁴ Η παράσταση των *Νεφελών* ήταν κατά έναν τρόπο αποτέλεσμα των διαδικασιών που είχαν ως στόχο να κρατήσουν έξω από τους εορτασμούς τις πειραματικές αναζητήσεις του Σ. Καραντινού στο χώρο της Αρχαίας Τραγωδίας. Η επίσημη αιτιολογία ήταν ότι ακούσαν οι παραστάσεις δύο τραγωδιών, δύο *Οιδίποδες*, ένας του Σοφοκλή και ένας μελοποιημένος από τον Σακίνι.⁵⁷⁵ Η προγραμματισμένη παράσταση των *Τρωάδων* σε σκηνοθεσία του Σ. Καραντινού θεωρήθηκε περιττή και αντικαταστάθηκε από την αριστοφανική κωμωδία με τον όρο ότι η τελευταία δεν θα αποτελούσε μέρος των τουριστικών εκδηλώσεων, καθώς ούτε η φήμη του συγγραφέα ούτε ο στόχος του σκηνοθέτη μπορούσαν να εγγυηθούν για το είδος του θεάματος.⁵⁷⁶ Η ετυμηγορία των κριτικών επιβεβαίωσε, όπως είδαμε, τις αρχικές επιφυλάξεις. Μέσα στο νέο πλαίσιο ρευστοποίησης του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού με στόχο την προβολή του νεότερου, θεωρήθηκε ότι μια πειραματική παράσταση που δεν απέβλεπε στη συγκάλυψη αλλά στην ανάδειξη των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών της αριστοφανικής κωμωδίας, θα απομυθοποιούσε επικίνδυνα το εξιδανικευμένο εθνικό παρελθόν και θα εκμηδένιζε την αγοραστική του αξία. Όπως επεσήμανε ο Άλκης Θρύλος με αφορμή τις *Νεφέλες*, οι κωμωδίες του Αριστοφάνη:

αποκαλύπτουν κάτι που δύσκολα το υποπτευόμαστε άμα ακούμε τις τραγωδίες: ότι οι πρόγονοί μας ήταν στην καθημερινή τους ζωή, από την οποία αναπηδά η κωμωδία [...] άνθρωποι πολύ πιο απλοϊκοί, πολύ πιο άξεστοι από μας. Η αφέλεια των κωμωδιών του Αριστοφάνη συχνά

⁵⁷³. Βλ. *Εφημερίς της Κυβερνήσεως*, 29 Οκτ. 1950, ό. π., άρθρα 1, 2.

⁵⁷⁴. Βλ. Α. Αντωνάκης, «Γράμματα από την Ν. Υόρκην. Η πρόσδοδος της νοσταλγίας», *Καθημερινή*, 16 Δεκ. 1949. Ο αρθρογράφος υπολόγιζε ότι αν το ελληνικό κράτος ασκούσε «μια ορισμένη πολιτική», οι Έλληνες μετανάστες της Αμερικής θα πλήρωναν στα είκοσι επόμενα χρόνια «εις την Ελλάδα φόρον νοσταλγίας από 500.000.000 δολάρια το ολιγώτερον». Και του ίδιου «Γράμματα από την Ν. Υόρκην. Ο Ελληνικός Τουρισμός και οι Αμερικανοί», *Καθημερινή*, 15 Δεκ. 1949.

⁵⁷⁵. Βλ. «Θεατρική ζωή», *Καθημερινή*, 18 Μαρτ. 1951. Παράλληλα, όπως έχουμε δει, η αρμόδια επιτροπή του ΕΟΤ ακύρωσε το συμβόλαιο που είχε κάνει με το Θυμελικό Θίασο του Λ. Καρζή για συμμετοχή στις εορτές με τον *Προμηθέα* και τη *Λυσιστράτη*.

⁵⁷⁶. Ακόμη τότε, μόνο οι παραστάσεις της τραγωδίας φαίνονταν κατάλληλες να βοηθήσουν στην αντιμετώπιση των αναγκών της τουριστικής πολιτικής. Βλ. το τέταρτο κεφάλαιο «Ανάπτυξις Τουριστικής Κινήσεως και Διαφήμισις» στη *Μελέτη των αναγκών της Ελληνικής Τουριστικής Οικονομίας δια την τετραετίαν 1948-1951*, ό. π.

προκαλεί την κατάπληξη μας όταν την τοποθετούμε πλάι στον Παρθενώνα, πλάι στον Αισχύλο, στο Σοφοκλή, στον Ευριπίδη.⁵⁷⁷

Οι εορτές προς χάριν του απόδημου ελληνισμού δεν είχαν το αναμενόμενο αποτέλεσμα. «Είταν σαν μια γενική δοκιμή που δεν κατέληξε σε παράσταση».⁵⁷⁸ Από την όλη προσπάθεια έλειψε και αυτή τη φορά η κρατική μέριμνα.

β. Η συνεργασία του Ελληνικού Οργανισμού Τουρισμού με το Εθνικό Θέατρο ως βάση της αξιοποίησης του αρχαίου θεάτρου (κειμένων και μνημείων) στο πλαίσιο της ανάπτυξης

Η σταθεροποίηση της εθνικής οικονομίας και η ενσωμάτωσή της στην παγκόσμια αγορά δεν είχαν επιτευχθεί μέχρι το 1952. Η οικονομική κατάσταση της χώρας εξακολουθούσε να βρίσκεται σε χάος, ενώ η προοδευτική μείωση της αμερικανικής βοήθειας σύμφωνα με τις προβλέψεις θα την επιδεινώνει ακόμη περισσότερο. Η αλλαγή της οικονομικής πολιτικής μετά το 1953 απέβλεπε στην ενίσχυση του κρατικού μηχανισμού για την εδραίωση των βασικών οικονομικών ισορροπιών και στην πάση θυσία ενίσχυση της εισροής άδηλων πόρων και ξένου συναλλάγματος.⁵⁷⁹ Σε αυτό το πλαίσιο επαναπροσδιορίζονται τόσο η σημασία του τουρισμού για την επίλυση των οικονομικών προβλημάτων όσο και ο ρόλος του κράτους όσον αφορά τη διαχείριση του αρχαίου θεάτρου.⁵⁸⁰

⁵⁷⁷. Βλ. Άλκης Θρύλος, «Μια αρχαία και μια νέα κωμωδία στο “Εθνικό Θέατρο”: Αριστοφάνη, “Νεφέλες”», *Νέα Εστία* 586 (1 Δεκ. 1951), σ. 1601.

⁵⁷⁸. Βλ. Άλκης Θρύλος, «Επικαιρότητες. Το Φεστιβάλ Επιδαύρου», *Νέα Εστία* 650 (1 Αυγ. 1954), σ. 1180.

⁵⁷⁹. Για την εκτίμηση της κατάστασης και τις προτεινόμενες λύσεις, βλ. «Τα Οικονομικά. Υπό του κ. Π. Α. Παπαληγούρα Υπουργού του Συντονισμού», *Καθημερινή*, 19 Ιουν. 1955.

⁵⁸⁰. Βλ. «Εις ανεκμετάλλετος πλουτοπαραγωγικός πόρος. Ο τουρισμός είναι δυνατόν να καλύψει το έλλειμμα του ισοζυγίου εξωτερικών πληρωμών της Ελλάδος απαιτείται όμως συμβολή και ιδιωτικών κεφαλαίων. Η ομιλία του υπουργού προεδρίας της κυβέρνησεως κ. Γ. Ράλλη», *Καθημερινή*, 4 Μαρτ. 1955. Βλ. αναλυτικά τις δαπάνες του ΕΟΤ για την τουριστική αξιοποίηση του αρχαίου θεάτρου της Επιδαύρου από το 1952 μέχρι το 1956. Στ. Κρανιώτης, «Πρωτοφανής η οργανωτική επιτυχία του εφετεινού φεστιβάλ της Επιδαύρου. Ο Ε.Ο.Τ. έχει δαπανήσει 10.112.000 δρχ.», *Έθνος*, 25 Ιουν. 1956. Η προχειρότητα, η βιασύνη και η επιφανειακότητα με την οποία έγινε η όλη προσπάθεια προκειμένου να αποφέρει γρήγορο κέρδος, καθώς και οι σκοπιμότητες των ντόπιων πολιτευτών στις οποίες υπάκουσε η ανάπτυξη της περιοχής, φαίνονται ολοκάθαρα

Καθώς, η διασκέδαση είχε θεωρηθεί ένας από τους βασικούς πόλους έλξης αμερικανών τουριστών, τα δολάρια των οποίων δεν εποφθαλμιούσε μόνο η Ελλάδα αλλά ολόκληρη η Δυτική Ευρώπη, ο συνδυασμός αρχαίων μνημείων και ψυχαγωγίας θεωρήθηκε ο πλέον επωφελής για την προσέλκυση ξένων τουριστών και για την εισροή συναλλάγματος.⁵⁸¹

Ανάμεσα στα προγράμματα που συγκροτούσαν την «τουριστική πολιτική της κυβερνήσεως» το 1955 συμπεριλαμβάνονταν και η ίδρυση του Φεστιβάλ Αρχαίου Δράματος της Επιδαύρου με στόχο την «αξιοποίησιν δυο τουριστικώς άγονων μηνών, του Ιουνίου και του Ιουλίου», καθώς και η ίδρυση του Διεθνούς Φεστιβάλ Αθηνών με βασικό πυρήνα τις παραστάσεις αρχαίου δράματος στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού και με στόχο την προσέλευση όσο το δυνατόν περισσότερων ξένων επισκεπτών.⁵⁸²

στις επισημάνσεις ακόμη και του Αιμ. Χουρμούζιου. Βλ. «Παρενθέσεις. Επιδαύρια. Σημειώσεις του κ. Αιμ. Χ.», *Καθημερινή*, 4 Ιουλ. 1957.

581. Στην Αμερική λειτουργούσε στο πλαίσιο του σχεδίου Μάρσαλ ειδικό γραφείο με στόχο την προώθηση της τουριστικής κίνησης προς την Ευρώπη. Βλ. Α. Α. Αντωνάκης, «Αντί Θεωριών. Τί χρειάζεται δια να μας επισκεφθούν οι Έλληνες της Αμερικής. Τίποτα δεν έχει γίνει δια το Έτος Απόδημου Ελληνισμού», *Καθημερινή*, 1 Φεβρ. 1951. Στην Ελλάδα, ήδη το 1949, παράλληλα με τις διεργασίες για την δημιουργία του Ελληνικού Οργανισμού Τουρισμού, κυβερνητικοί παράγοντες ανακοίνωσαν τις προθέσεις του κράτους να καταβάλλει τις απαραίτητες προσπάθειες για τη δημιουργία «μιας Αθηναϊκής περιόδου», η οποία θα ενίσχυε την εισροή ξένου συναλλάγματος στη χώρα. Χωρίς να αγνοούνται τα οικονομικά οφέλη, αυτό που προείχε ακόμη το 1949 ήταν η τόνωση της εθνικής αυτοπεποίθησης μέσα από τους γνωστούς δρόμους της εθνικιστικής ιδεολογίας. Η οργάνωσή τους ήταν «ανάγκη και καθήκον. Ανάγκη προς την τέχνην» και «καθήκον έναντι της Ιστορίας μας και των υποχρεώσεών μας προς τους Λαούς της Γης, ως θεματοφυλάκων των ανθρωπίνων Ιδεωδών και ως Φυλής προωρισμένης, και πάλιν εν τη εξελίξει να πρωτοπορήσει ως Φυλή φωτοδότις των Λαών ...». Βλ. Κ. Κοτζιάς, «Μια πρότασις του κ. Κ. Κοτζιά περί δημιουργίας Φεστιβάλ Αθηνών», *Έθνος*, 15 Σεπτ. 1949. Βλ. ακόμη, Κώστας Κοτζιάς, «Το Ελληνικόν Φεστιβάλ. Ο κ. Κώστας Κοτζιάς προτείνει άμεσον σύστασιν οργανισμού», *Έθνος*, 17 Σεπτ. 1949, Κώστας Η. Μπίρης, «Ζητήματα της πρωτεύουσας. Τουριστικά Αθήναι», *Καθημερινή*, 23 Οκτ. 1949 και Σπύρος Μελάς, «Αι παραστάσεις αρχαίων τραγωδιών και ο εξωτερικός μας τουρισμός», *Ακρόπολις*, 21 Ιουλ. 1950.

582. Στα τέλη του 1953 η Περιηγητική Λέσχη και ο Ε.Ο.Τ. κατάφεραν να κάμψουν τις επιφυλάξεις του Διοικητικού Συμβουλίου του Εθνικού Θεάτρου και να προχωρήσουν το Δεκέμβριο του ίδιου χρόνου στη σύσταση μιας επιτροπής που θα προετοίμαζε για το καλοκαίρι του 1954 την «Εβδομάδα Επιδαύρου» με παραστάσεις των *Περσών* και του *Ιππόλυτου* σε σκηνοθεσία του Δημήτρη Ροντήρη με πρωταγωνιστές τον Αλέξη Μινωτή και την Κατίνα Παξινού. Το 1955 με απόφαση της κυβέρνησης η «Εβδομάδα Επιδαύρου» μετονομάστηκε σε Φεστιβάλ Αρχαίου Δράματος της Επιδαύρου. Βλ. Παύλος Κριναίος, «Δια τον προσεχή Ιούνιον. Εβδομάς μεγάλων θεατρικών εορτών εις την Επίδαυρον ...», *Βραδυνή*, 6 Ιαν. 1954, Άλκης Θρύλος, «Το Φεστιβάλ της Επιδαύρου», *Νέα Εστία* 650 (1 Αυγ. 1954), σ. 1180-1181, και «Εις ανεκμετάλευτος

Οι ανακοινώσεις για την ίδρυση των φεστιβάλ έγιναν με αφορμή την εξαγγελία των κυβερνητικών μέτρων «δια την ενίσχυσιν του τουρισμού» και το νομοθετικό πλαίσιο της λειτουργίας τους αποτέλεσε μέρος της νομοθεσίας για τον τουρισμό· ο ΕΟΤ και το αρμόδιο υπουργείο Προεδρίας της Κυβέρνησης ανέλαβαν την πλήρη ευθύνη.

Η κρατική μέριμνα για την επίτευξη των στόχων που ενέπνευσαν τα φεστιβάλ, την κάλυψη δηλαδή του ελλείμματος στο ισοζύγιο εξωτερικών πληρωμών, ολοκληρώθηκε με τη νομοθετική προστασία της μονοπωλιακής διαχείρισης των παραστάσεων του αρχαίου δράματος από τον κρατικό οργανισμό του Εθνικού Θεάτρου.

Ταυτόχρονα με όλες αυτές τις κινήσεις, η απρόσκοπτη συνεργασία του Εθνικού Θεάτρου διασφαλίστηκε με μια ουσιαστική αλλαγή στη νομοθετική ρύθμιση της λειτουργίας του: τη συγκέντρωση των διοικητικών και των καλλιτεχνικών εξουσιών σε ένα μόνο πρόσωπο.⁵⁸³ Με το ίδιο νομοσχέδιο γενικός διευθυντής διορίστηκε ο άνθρωπος που είχε συμβάλει στη διαμόρφωση του νέου νομοσχεδίου, ο Αιμίλιος Χουρμούζιος, αρχισυντάκτης της *Καθημερινής*, της σημαντικότερης κυβερνητικής εφημερίδας της εποχής. Στον ίδιο ανατέθηκε και η ευθύνη για τις παραστάσεις αρχαίου δράματος των φεστιβάλ.⁵⁸⁴

Η αξιοποίηση του αρχαίου θεάτρου με βάση τη συνεργασία του Ελληνικού Οργανισμού Τουρισμού με το Εθνικό Θέατρο στο πλαίσιο της οικονομικής ανάπτυξης θα επιτρέψει την νέα αξιολόγηση της αριστοφανικής κωμωδίας. Η προσέγγιση του αρχαίου κωμωδιογράφου δεν θα ακολουθήσει βέβαια το δρόμο των πειραματικών αναζητήσεων. Ο δρόμος αυτός είχε κλείσει οριστικά από τη στιγμή που η ερμηνεία του αρχαίου δράματος συνδυάστηκε με την αξιοποίηση των αρχαίων θεάτρων ως αρχαιολογικών μνημείων και εξαρτήθηκε από τους τουριστικούς στόχους των φεστιβάλ.

πλουτοπαραγωγικός πόρος. Ο τουρισμός είναι δυνατόν να καλύψει το έλλειμα του ισοζυγίου εξωτερικών πληρωμών ... Η ομιλία του υπουργού της Προεδρίας της Κυβερνήσεως κ. Γ. Ι. Ράλλη», *Καθημερινή*, 4 Μαρτ. 1955· «Δια την ενίσχυσιν του τουρισμού. Το Διεθνές Φεστιβάλ Αθηνών», *Καθημερινή*, 8 Μαΐου 1955, και Αιμ. Χ., «Επιδάφρια», *Καθημερινή*, 4 Ιουλ. 1957.

583. Βλ. «Εισ την κρατικήν σκηνήν. Το κατατεθέν χθες εις την Βουλήν νομοσχέδιον δια την αναδιοργάνωσιν του Εθνικού Θεάτρου. (Αι επερχόμεναι εις τον παλαιόν νόμον τροποποιήσεις)», *Καθημερινή*, 8 Φεβρ. 1955, και «Δια την αναδιοργάνωσιν της Κρατικής Σκηνής. Εψηφίσθη χθες το νομ/διον περί Εθνικού Θεάτρου. Ο κ. Γεροκωστόπουλος εξηγεί τους ευρύτατους σκοπούς του ν/δίου», *Καθημερινή*, 11 Μαρτ. 1955.

584. Βλ. Αιμ. Χ., «Παρενθέσεις. Το Εθνικόν Θέατρον», *Καθημερινή*, 3, 4, 6, 8, 9 Μαρτ. 1955 και «Περί το "Εθνικόν". Περιττή απάντησις», *Καθημερινή*, 10 Φεβρ. 1955.

γ. Η επιταγή για την ένταξη της αριστοφανικής κωμωδίας στα προγράμματα παραστάσεων των φεστιβάλ

Σύμφωνα με την επικρατέστερη άποψη, αυτό που έπρεπε να χαρακτηρίζει ένα φεστιβάλ για να έχει εξασφαλισμένη καλλιτεχνική επιτυχία ήταν η ιδιαίτερη ταυτότητά του. Αν το Μπαϋρόιτ είχε τον Βάγκνερ, αν το φεστιβάλ του Στράτφορντ είχε τον Σαίξπηρ, το φεστιβάλ της Επιδαύρου είχε την Αρχαία Τραγωδία ερμηνευμένη από το Εθνικό Θέατρο, τον επίσημο φορέα του εθνικού πολιτισμού και μοναδικό κάτοχο του μυστικού της ερμηνείας του αρχαίου θεάτρου διεθνώς. Στο αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου, ο ελληνικός λαός, ακολουθώντας το παράδειγμα των υπόλοιπων λαών της Δυτικής Ευρώπης έπρεπε να χαράζει με τις παραστάσεις της Αρχαίας Τραγωδίας τη «φυλετική του σφραγίδα».⁵⁸⁵

Κάπως διαφορετικοί ήταν οι στόχοι στο Διεθνές Φεστιβάλ Αθηνών. Σ' αυτό η επίσημη γραμμή όριζε ότι «το αρχαίον δράμα και ωρισμένα μελοδραματικά και χορευτικά εκδηλώσεις εμπνευσμένα από τον αρχαίον μύθον τονίζουν αρκούντως την ελληνικότητα της όλης σειράς των παραστάσεων, τας οποίας θα πλαισιώνη ο βράχος της Ακροπόλεως».⁵⁸⁶ Αυτού του τύπου η «ελληνικότητα» ήταν εντελώς απαραίτητη, περίπου όσο απαραίτητοι ήταν και οι αρχαίοι χώροι. Εξίσου απαραίτητη, όμως, ήταν η ποικιλία, οι διαφορετικές μορφές

585. Βλ. Ανδρέας Καραντώνης, «Εις το Θέατρον του Ασκληπιού. Γύρω από το Φεστιβάλ Επιδαύρου», *Καθημερινή*, 14 Ιουν. 1957. «Εκείνο λοιπόν που χαρακτηρίζει το ελληνικό φεστιβάλ», έγραφε ανάμεσα στ' άλλα ο συγγραφέας του άρθρου, «είναι ότι κατόρθωσε να βρει τον τύπον της εθνικής του εκφράσεως – και αυτός ο τύπος είναι οι παραστάσεις της Αρχαίας Τραγωδίας στο θέατρο της Επιδαύρου». Άποψη με την οποία δεν φαινόταν να διαφωνούσε κανείς.

586. Βλ. «Τα σχετικά με τα εγκαίνια του Φεστιβάλ Αθηνών. Τί είπε ο κ. Τσάτσος. Ο ρόλος του Φεστιβάλ στην ανάπτυξιν του Τουρισμού», *Έθνος*, 4 Αυγ. 1956 και «Δια την ενίσχυσιν του τουρισμού. Το Διεθνές Φεστιβάλ Αθηνών. Οι υπουργοί προεδρίας της Κυβερνήσεως και Εθνικής Παιδείας κ. κ. Γ. Ράλλης και Α. Γεροκωστόπουλος αναλύουν το πρόγραμμα των μεγάλων καλλιτεχνικών εκδηλώσεων», *Καθημερινή*, 4 Μαΐου 1955. Βλ. τις επισημάνσεις του Φοίβου Ανωγειανάκη για το βαθμό στον οποίο το ενδιαφέρον του κράτους για την ανάπτυξη του τουρισμού και την τόνωση της εθνικής οικονομίας είχε επιβληθεί στους επίσημους επικεφαλής του Φεστιβάλ, στους πνευματικούς λειτουργούς και σε ένα μεγάλο μέρος του κοινού. Ο ίδιος επισημαίνει τις διαφορετικές προϋποθέσεις από τις οποίες είχαν ξεκινήσει τα ευρωπαϊκά φεστιβάλ, τη σύγκυση ανάμεσα σε καλλιτεχνικά και εμπορικά κριτήρια και την ουσιαστική και προκλητική έλλειψη ενδιαφέροντος τόσο για τον αρχαίο όσο και για το νέο ελληνικό πολιτισμό, κυρίως ως προς το μουσικό μέρος του φεστιβάλ και με αφορμή τις δηλώσεις του Κ. Τσάτσου. Οι απόψεις του δημοσιεύονται σε σχετική έρευνα του περιοδικού *Επιθεώρηση Τέχνης*. Βλ. Φοίβος Ανωγειανάκης, «Το Φεστιβάλ Αθηνών. Σκέψεις και συμπεράσματα. Ι. Η Μουσική», *Επιθεώρηση Τέχνης* 22 (Οκτ. 1956), σ. 319-323.

τέρψης που θα πρόσφερε. Οι εκδηλώσεις κάτω από το βράχο της Ακρόπολης έπρεπε να συνθέτουν «ένα καλλιτεχνικό κλίμα ιδιότυπον και μοναδικόν», το οποίο θα τις διέκρινε από όμοιες εκδηλώσεις άλλων χωρών. Σε σχέση με το φεστιβάλ αρχαίου δράματος της Επιδαύρου, το Διεθνές Φεστιβάλ Αθηνών είχε ως στόχο να προσφέρει «εις τον ξένον και τον ομογενή μας μιαν πρόσθετον ξεχωριστήν ικανοποίησιν», όπως δήλωσε στα δεύτερα εγκαίνιά του ο αρμόδιος υπουργός Κωνσταντίνος Τσάτσος τονίζοντας τη «μεγίστη» σημασία αυτής της επιδίωξης για ένα φεστιβάλ που θα αποτελούσε το επίκεντρον της τουριστικής δραστηριότητας της χώρας.⁵⁸⁷

Με βάση τα προκαθορισμένα αυτά κριτήρια ήταν αδύνατον να ενταχθεί στο Φεστιβάλ Επιδαύρου η αριστοφανική κωμωδία, όπως την έχουμε γνωρίσει. Όμως, με κριτήριο την αρχαία ελληνική της προέλευση, κατ' αντιστοιχία με τους ελληνικούς μύθους των ξένων μελοδραμάτων ο αριθμός των οποίων δεν ήταν ανεξάντλητος, θα μπορούσε να αξιοποιηθεί στο πλαίσιο των τουριστικών επιδιώξεων του Φεστιβάλ Αθηνών, αφενός για να τονίσει την «ελληνικότητά» του και αφετέρου για να διευρύνει το ψυχαγωγικό του χαρακτήρα. Όσον αφορά τον πρώτο λόγο, είχαν ήδη αρχίσει να ακούγονται σοβαρές αντιρρήσεις για την ικανότητα της Λυρικής Σκηνής και της Κρατικής Ορχήστρας να ερμηνεύουν τα ευρωπαϊκά μουσικά έργα, ακόμη και όταν οι υποθέσεις τους ήταν εμπνευσμένες από αρχαιοελληνικούς μύθους, ενώ η συμμετοχή αξιόλογων καλλιτεχνικών σχημάτων από το εξωτερικό ήταν προβληματική λόγω κόστους.⁵⁸⁸ Αντίθετα, τέτοιου είδους προβλήματα δεν υπήρχαν με την αριστοφανική κωμωδία. Ολόκληρος ο πνευματικός κόσμος ήταν πρόθυμος να στηρίξει τη διαφημιστική επινόηση των «πολιτιστικών υπαλλήλων» του κράτους για την μεταφυσική ικανότητα του Εθνικού Θεάτρου να κατανοεί και να ερμηνεύει την πατρογονική κληρονομιά —ακόμη και αν δεν συμεριζόταν τις εμπορικές πρακτικές του Ελληνικού Οργανισμού Τουρισμού, ακόμη και αν είχε αμφιβολίες για τα καλλιτεχνικά επιτεύγματα του Εθνικού,

587. Βλ. «Τα σχετικά με τα εγκαίνια του Φεστιβάλ Αθηνών. Τι είπε ο κ. Τσάτσος. Ο ρόλος του Φεστιβάλ στην ανάπτυξιν του Τουρισμού», ό. π. Ο Κωνσταντίνος Τσάτσος αντικατέστησε στο υπουργείο Προεδρίας της Κυβερνήσεως τον Γ. Ράλλη το Μάρτιο του 1956. Βλ. Αχ. Μαμάκης, «Τα θεατρικά νέα», *Εθνος*, 26 Μαΐου 1956, και του ίδιου, «Θεατρικά νέα εικονογραφημένα», *Εθνος*, 9 Ιουν. 1956.

588. Φυσικά δεν γινόταν λόγος για συμμετοχή ελληνικών, μη κρατικών, συγκροτημάτων. Για παράδειγμα η επιτροπή Φεστιβάλ του ΕΟΤ αντιτάχθηκε σθεναρά όταν κάποιο από τα μέλη της πρότεινε να συμμετάσχει στο φεστιβάλ του 1956 η Εταιρία Ελληνικών Λαϊκών Χορών και Τραγουδιών της Ντόρας Στράτου. Βλ. Αχ. Μαμάκης, «Τα θεατρικά νέα εικονογραφημένα», *Εθνος*, 26 Μαΐου 1956.

ακόμη κι αν είχε χίλιους λόγους να ασκεί αντιπολίτευση στον κρατικό μηχανισμό, ακόμη κι αν αποστρεφόταν τον Αριστοφάνη.⁵⁸⁹ Για αυτούς, το «Αρχαίο Δράμα» ήταν:

ένα είδος Τέχνης που μόνο στην Ελλάδα μπορεί να το ιδεί κανείς με τρόπο αρμόδιο, υπεύθυνο, προπαντός γνήσιο. Οι ξένοι ή δεν το κατανοούν, ή κι' όταν το κατανοούν, είναι ανίκανοι να το συλλάβουν θεατρικά. Εμείς αντίθετα, κι' όταν ακόμη σφάλουμε, βρισκόμαστε κοντήτερα απ' αυτούς στην αλήθεια.⁵⁹⁰

Ο δεύτερος λόγος, δηλαδή ο βαθμός στον οποίο οι παραστάσεις της αριστοφανικής κωμωδίας θα πρόσφεραν την απαιτούμενη τέρψη στο πλήθος των τουριστών και στις διακόσιες οικογένειες που σύμφωνα με επίσημες και ανεπίσημες πηγές θα αποτελούσαν ενδεχομένως το κοινό του Ηρωδείου, ήταν ζήτημα ερμηνείας και συνεπώς βρισκόταν σε απόλυτη συνάρτηση με τον πρώτο λόγο.⁵⁹¹ Το πρόβλημα είχε αντιμετωπιστεί ήδη με αφορμή την ένταξη της τραγωδίας στα φεστιβάλ και είχε θεαματικότερα αποτελέσματα ως προς την προσέλευση του κοινού και τις εκδηλώσεις θαυμασμού των ξένων προσκεκλημένων.⁵⁹² Θεωρήθηκε αρκετό να ενταχθεί η ερμηνευτική προσέγγιση της Αρχαίας Κωμωδίας στην προϋπάρχουσα παράδοση, οι καλλιτεχνικές αρχές της οποίας ήταν κοινές και για τα δύο είδη του αρχαίου θεάτρου, εφόσον είχαν χαραχτεί προκειμένου να εξυπηρετήσουν το ίδιο όραμα, τον εξευρωπαϊσμό της χώρας με βάση τη συμμετοχή της στο διεθνές οικονομικό σύστημα.

⁵⁸⁹. Βλ. συγκεντρωτικά τις απαντήσεις σ' ένα ερωτηματολόγιο σχετικό με το φεστιβάλ Αθηνών που υπέβαλε η *Επιθεώρηση Τέχνης*: «Μια έρευνα για το Φεστιβάλ Αθηνών», *Επιθεώρηση Τέχνης* 28 (Απρ. 1957), σ. 359-367, και 29 (Μάιος 1957), σ. 431-439.

⁵⁹⁰. Βλ. Αγγ. Τερζάκης, «Μια έρευνα για το Φεστιβάλ Αθηνών», *Επιθεώρηση Τέχνης* 28 (Απρ. 1957), σ. 365.

⁵⁹¹. Βλ. Τ. Καρούζος, «Μια έρευνα για το Φεστιβάλ Αθηνών», *Επιθεώρηση Τέχνης*, ό. π., σ. 360-361, και Κώστας Βεργόπουλος, «Η συγκρότηση της νέας αστικής τάξης, 1944-1952», *Η Ελλάδα στη δεκαετία 1940--1950. Ένα Έθνος σε κρίση*, Αθήνα: Θεμέλιο 1984, σ. 551-552.

⁵⁹². Βλ. για παράδειγμα τους απολογισμούς που συνόδευαν κάθε φορά μια παράσταση τραγωδίας στην Επίδαυρο, καθώς και τα τεράστια ποσά με τα οποία επιβαρύνθηκε ο κρατικός προϋπολογισμός με τις ναυλώσεις αεροπλάνων για τη μεταφορά ξένων επισήμων και τις νεοπλουτίστικες επιδείξεις που πλαισίωναν τις παραστάσεις. Βλ. ενδεικτικά: Γ. Κ. Β., «Εις το Ελληνικόν φθάνουν αύριον αι ξένοι προσωπικότητες που προσεκληθήσαν εις το Φεστιβάλ Επίδαυρου», *Καθημερινή*, 2 Ιουλ. 1955. Στ. Κρανιώτης, «Πρωτοφανής η οργανωτική επιτυχία του εφετεινού Φεστιβάλ της Επίδαυρου. Ο Ε.Ο.Τ. έχει δαπανήσει 10.112.000 δρχ.», *Έθνος*, 25 Ιουν. 1956. Α. Γ. Κορομηλάς, «Μια μεγάλη καλλιτεχνική εκδήλωσις με πανελλήνιον και διεθνή συμμετοχήν. Επίδαυρος 1957», *Καθημερινή*, 9 Ιουν. 1957.

Υπό αυτούς τους όρους, εκείνο που είχε κατοχυρωθεί ως ελληνική ερμηνευτική παράδοση από τους αρμόδιους του ελληνικού φεστιβάλ αρχαίου δράματος με τη σύμφωνη γνώμη της κριτικής στηριζόταν σε εντελώς διαφορετικές βάσεις από αυτές πάνω στις οποίες είχαν στηθεί τα ευρωπαϊκά φεστιβάλ που αποτέλεσαν το καλλιτεχνικό πρότυπο των ελληνικών. Όταν ιδρύθηκε το σαιξπηρικό φεστιβάλ του Στράτφορντ, η ερμηνεία του Σαίξπηρ είχε πίσω της μια αδιάσπαστη παράδοση αιώνων, μια παράδοση που από τα τέλη περίπου του δέκατου ένατου αιώνα είχε μπει σε μια περίοδο συστηματικής έρευνας και εντατικού πειραματισμού· είχε ξεκινήσει με προσπάθειες ιστορικής αναπαράστασης, είχε δοκιμαστεί μέσα από ανατρεπτικές προσεγγίσεις και συνέχιζε να τροφοδοτείται από νέες αναζητήσεις.⁵⁹³ Στην Ελλάδα, αντίθετα, οι ελάχιστες σπασμωδικές απόπειρες που είχαν γίνει, συχνά ως προσπάθεια μίμησης ξένων καλλιτεχνικών προσπαθειών, θεωρήθηκε ότι είχαν οδηγήσει σε αναμφισβήτητες κατακτήσεις και κάθε πειραματική προσπάθεια εξορκίστηκε. Το ίδιο ίσχυσε επίσης για κάθε προσπάθεια που θα μπορούσε να εξαρτήσει την ερμηνεία των αρχαίων έργων από αστάθμητους ως προς την εμπορική τους επιτυχία παράγοντες· κυρίως για κάθε προσπάθεια σκηνικής ερμηνείας η οποία δεν προσέγγιζε το αρχαίο θέατρο αποκλειστικά υπό το πρίσμα των συγκεκριμένων «εθνικών» προτεραιοτήτων αλλά λάμβανε επίσης υπόψη έναν εξαιρετικά αστάθμητο παράγοντα: τα θεατρικά και τα ιστορικά συμφραζόμενα της εποχής που γράφτηκε το έργο και τις αισθητικές αρχές που υπαγόρευε η δραματουργική μορφή των κειμένων.⁵⁹⁴

Παράγοντες που κρίθηκαν περιττοί, γιατί οι νεότεροι Έλληνες δεν είχαν ανάγκη την ιστορική γνώση για να κατανοούν και να ερμηνεύουν τους αρχαίους τους προγόνους.⁵⁹⁵ Οι υπεύθυνοι για την τουριστική διαφήμιση των πολιτιστικών προϊόντων της χώρας δεν

⁵⁹³. Βλ. Styan J. L., *The Shakespeare Revolution: Criticism and Performance in Twentieth Century*, Cambridge: Cambridge University Press 1983.

⁵⁹⁴. Βλ. την κωδικοποίηση αυτών των αρχών από τον Αιμ. Χουρμούζιο, τον άνθρωπο στον οποίο η κυβέρνηση ανέθεσε την ευθύνη για τις παραστάσεις του αρχαίου δράματος. Αιμ. Χ., «Περί το αρχαίον δράμα», ό. π., «Μερικά προβλήματα ερμηνείας του αρχαίου δράματος», *Νέα Εστία* 588 (1 Ιαν. 1952), σ. 19-24 και 589 (15 Ιαν. 1952), σ. 11-16, «Μεταξιώσεις. I. Περί κλασσικού (Στοιχεία για τη διευκρίνιση μιας νέας ορολογίας)», *Νέα Εστία* 660 (1 Ιαν. 1955), σ. 13-18, «Μεταξιώσεις. II. Η επιβίωση του κλασσικού (Το πρόβλημα της διάρκειας και οι προϋποθέσεις της)», *Νέα Εστία* 661 (15 Ιαν. 1955), σ. 84-88.

⁵⁹⁵. Για την αναζωογόνηση της ιδεολογίας της ιστορικής συνέχειας στη δεκαετία του '50 και τη συμβολή της λαογραφίας βλ. Α. Κυριακίδου-Νέστορος, «Η λαϊκή παράδοση: σύμβολο και πραγματικότητα», *Ελληνισμός Ελληνικότητα. Ιδεολογικοί και Βιοματικοί Άξονες της Νεοελληνικής Κοινωνίας*, Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας» 1998, σ. 252-253.

συνάντησαν ιδιαίτερες δυσκολίες για να στήσουν την διαφημιστική τους καμπάνια προκειμένου να καλύψουν την ανεπάρκεια της νεοελληνικής ερμηνευτικής παράδοσης. Υπήρχε ένα πλούσιο απόθεμα από εθνικιστικά επιχειρήματα που είχε συσσωρεύσει ο χρόνος και που στην μετεμφυλιακή Ελλάδα έγιναν βασικοί πυρήνες της κυρίαρχης ιδεολογίας, απόθεμα από το οποίο άντλησαν για να στηρίξουν την τελειότητα και τη γνησιότητα της νεοελληνικής ερμηνείας.⁵⁹⁶

Αν οι οικονομικές συγκυρίες έβαλαν τις βάσεις για την αξιοποίηση του αρχαίου δράματος, η σκηνική του ερμηνεία καθορίστηκε επίσης από άλλους συναφείς και εξίσου σημαντικούς εξωκαλλιτεχνικούς παράγοντες. Με επιχείρημα την προσληπτική ικανότητα του σύγχρονου κοινού, με βάση τις οικονομικές και πολιτικές σκοπιμότητες στην πραγματικότητα αλλά και τις ψυχολογικές ανάγκες της μεταπολεμικής περιόδου, διαμορφώθηκαν το πλαίσιο και οι προϋποθέσεις για την «πνευματική» ή «πραγματική αναβίωση» του αρχαίου δράματος μέσα από το πρίσμα της «ελληνοχριστιανικής» ιδεολογίας της εποχής.⁵⁹⁷

Επιπλέον, στη δεκαετία του '50 η αναπότρεπτη δυτικοποίηση της Ελλάδας και η ανασφάλεια του ελληνικού πνευματικού κόσμου ότι η Δύση ήταν πάντα πρόθυμη να αμφισβητήσει τη σύνδρομο πορεία του νέου ελληνικού πολιτισμού προς τον ευρωπαϊκό, έκανε τις παραστάσεις του αρχαίου θεάτρου ιδανικό όχημα, μέσω του οποίου η Ελλάδα μπορούσε να αποδείξει στους δύσπιστους ξένους ότι είχε αποβάλει οριστικά τις βαλκανικές ή τις ανατολίτικες ρίζες της.

Οι ανεξέλεγκτοι πειραματισμοί, που θα οδηγούσαν ενδεχομένως την ερμηνεία του αρχαίου θεάτρου σε επικίνδυνες περιοχές της εγχώριας πολιτισμικής παράδοσης ή σε ναρκοθετημένες περιοχές της ευρωπαϊκής σκέψης, κρίθηκαν ιδιαίτερα επικίνδυνοι για την

⁵⁹⁶. Τον κεντρικό κορμό αποτελούσε η επεξεργασία των ιδεαλιστικών θεωριών του Περικλή Γιαννόπουλου από την ιδεαλιστική κριτική του Μεσοπολέμου, κυρίως από τον Φώτο Πολίτη και τον Κωνσταντίνο Τσάτσο, με συνδετικό κρίκο τον «κρατικό εθνικισμό» και τις θεωρίες περί πνευματικού ή εσωτερικού πολιτισμού» του Μεταξικού καθεστώτος. Βλ. Δ. Τζιόβας, ό. π., και ειδικά για το ρόλο των διανοουμένων στην πολιτιστική και πνευματική ζωή της χώρας μετά το 1947, βλ. Κωνσταντίνος Τσουκαλάς, «Η ιδεολογική επίδραση του εμφυλίου», *Η Ελλάδα στη δεκαετία 1940-1950. Ένα έθνος σε κρίση*, ό. π., σ. 562-590.

⁵⁹⁷. Ένα είδος ανακεφαλαίωσης της ελληνοχριστιανικής ιδεολογίας και της σύνδεσής της με τη σκηνική αναβίωση της τραγωδίας, βλ. στα παρακάτω δημοσιεύματα: Στέλιος Αρτεμάκης, «Ομιλεί ο κ. Παναγιώτης Κανελλόπουλος. Η νεότης της αρχαίας τραγωδίας», και «Συνέντευξις μετά του κ. Κ. Δ. Τσάτσου. Η τραγωδία, ο Ευριπίδης και ο πολιτισμός», *Καθημερινή*, 15 Μαΐου 1966 και 12 Ιουν. 1966 αντίστοιχα.

πορεία σύγκλισης της Ελλάδας με τη Δύση, πορεία την οποία επιθυμούσε να χαράξει το ελληνικό κράτος.

Η ταύτιση της αρχαίας με τη νεότερη Ελλάδα νομιμοποιούσε όλων των ειδών τις αυθαιρεσίες προκειμένου να διασφαλιστεί το εμπορικό αποτέλεσμα των παραστάσεων, να αναδειχτεί η ευρωπαϊκή ταυτότητα του σύγχρονου Έλληνα και να ενισχυθεί το επίσημο δόγμα ότι η Ελλάδα θα ανήκει αιωνίως στη Δύση.⁵⁹⁸

Αν η ελληνική ερμηνεία της τραγωδίας μπορούσε να συμβάλει σε αυτό συγκινώντας μέχρι δακρύων τους θεατές, η κωμωδία έπρεπε να προσφέρει το ανώδυνο γέλιο, την «ξεχωριστήν ικανοποίησιν» που ζητούσε ο Κ. Τσάτσος και η οποία έλειπε από το φεστιβάλ. Η αριστοφανική κωμωδία, που λίγα χρόνια πριν είχε αποκλειστεί από τα προγράμματα παραστάσεων του Εθνικού Θεάτρου, μπορούσε τώρα να συμπεριληφθεί «στο εθνικό εορτολόγιο» μέσω του Διεθνούς Φεστιβάλ Αθηνών.⁵⁹⁹ Το καλοκαίρι του 1956 η Επιτροπή Φεστιβάλ του ΕΟΤ εγκαινίασε την περίοδο Αττικής Κωμωδίας στο Διεθνές Φεστιβάλ Αθηνών και ανέθεσε την ευθύνη της καλλιτεχνικής υλοποίησης στον αρμόδιο κρατικό φορέα, το Εθνικό Θέατρο. Η επιτυχία με την οποία στέφθηκε αυτή τη φορά η απόπειρα, καθώς και συγκυριακοί λόγοι σχετικοί με την αναδιοργάνωση των φεστιβάλ,⁶⁰⁰ επέτρεψαν τον επόμενο χρόνο την αδιανόητη μέχρι τότε είσοδο του Αριστοφάνη στον ιερό χώρο της Επιδάουρου.⁶⁰¹

⁵⁹⁸. Βλ. Κωνσταντίνος Τσουκαλάς, ό. π., σ. 578.

⁵⁹⁹. Βλ. Αλέξης Διαμαντόπουλος, «Το Αρχαίο Θέατρο. Η Αττική Κωμωδία έχει γίνει θεσμός», *Βήμα*, 3 Ιουλ. 1958.

⁶⁰⁰. Η αναδιοργάνωση απέβλεπε στον αποτελεσματικότερο έλεγχο του φεστιβάλ από τον κρατικό μηχανισμό και στην αποφυγή των οικονομικών, κυρίως, σκανδάλων που το 1956 είχαν φθάσει να συζητηθούν στη Βουλή. Βλ. «Τα θεατρικά νέα», *Νέα*, 22 Σεπτ. 1956 και 12 Οκτ. 1956. Βλ. και τις τροποποιήσεις στις Πράξεις του Υπουργικού Συμβουλίου στις 30 Δεκ. 1955 και 1 Νοεμ. 1956 στην *Εφημερίδα της Κυβερνήσεως*, αρ. φ. 12, σελ. 484 και αρ. φ. 271, σ. 2571-2572 αντίστοιχα. Με τη νέα διάταξη τον πλήρη αλλά και τον τελικό έλεγχο έχει ο υπουργός Προεδρίας της Κυβερνήσεως, άμεσα και έμμεσα. Η Επιτροπή Φεστιβάλ, που συγκροτείται με δική του απόφαση, καταρτίζει το πρόγραμμα των εκδηλώσεων, «καθορίζουσα το είδος, την έκταση, την περίοδο, τον τρόπον και τον χρόνον της τελέσεως αυτών». Ανάμεσα στα μέτρα που πήρε η κυβέρνηση τους τελευταίους μήνες του 1956 ήταν και η απόφαση να δίνονται στην Επίδαυρο οι πρεμιέρες των νέων έργων που ανέβαζε το Εθνικό Θέατρο και να επαναλαμβάνονται στο Ηρώδειο. Βλ. «Η κυβέρνηση προσανατολίζεται προς την κατήργησιν του αμαρτωλού Φεστιβάλ Αθηνών», *Νέα*, 16 Νοεμ. 1956, και «Ο κ. Γεροκωστόπουλος δια το Φεστιβάλ Αθηνών. Διάψευσις ανακριβειών», *Έθνος*, 26 Νοεμ. 1956.

⁶⁰¹. Κάποιο ρόλο έπαιξαν επίσης οι φυγόκεντρες τάσεις που είχαν αρχίσει να αναπτύσσονται στο Εθνικό. Η συμμαχία Χουρμούζιου-Παξινοῦ-Μινωτή που είχε εξασφαλίσει και στους τρεις την είσοδο στο

2. Ο Αλέξης Σολομός επιστρέφει στο επιθεωρησιακό και βουλεβαρδιέριο πρότυπο απαλείφοντας παράλληλα την αισχρολογία

Η διεύθυνση του Εθνικού Θεάτρου ανέθεσε τη σκηνοθεσία των αριστοφανικών παραστάσεων στα φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου στον Αλέξη Σολομό ξέροντας, όπως λέει ο ίδιος, πως θα ξεκινούσε την «πραγματική αναβίωση» του Αριστοφάνη από το ίδιο ακριβώς «πνεύμα» με το δικό της.⁶⁰²

Το «πνεύμα» αυτό ήταν αυστηρά καθορισμένο όχι μόνο ως προς τις γενικές γραμμές του αλλά και ως προς το ερμηνευτικό ύφος, τις αισθητικές αρχές και τους στόχους που ήταν επιβεβλημένο να υιοθετήσει μια παράσταση για τους πολυπληθείς θεατές ενός τουριστικού φεστιβάλ με σκοπό τη διασκέδαση.⁶⁰³

Το Εθνικό Θέατρο ως θεματοφύλακας της «εθνικής περιουσίας» δια μέσου του Αιμ. Χουρμούζιου όρισε όσο μπορούσε σαφέστερα το πλαίσιο μέσα στο οποίο έπρεπε να κινηθεί ο σύγχρονος σκηνοθέτης για την «πραγματική αναβίωση» της αριστοφανικής κωμωδίας. Αποκλείστηκε καταρχάς ως ασυμβίβαστο με τους εμπορικούς στόχους της επιχείρησης το ιδεώδες της «τεχνικής» αναβίωσης, δηλαδή της σκηνικής ερμηνείας που ξεκινούσε από τις πληροφορίες που έδινε το ίδιο το κείμενο και η γνώση του πολιτισμικού περιβάλλοντος που

κρατικό θέατρο και τους έδωσε τη δυνατότητα να αναδειχτούν κυρίαρχοι μοχλοί των πολιτιστικών εξελίξεων, είχε αρχίσει να κλονίζεται. Στην ένταξη της Αρχαίας Κωμωδίας στο φεστιβάλ Επιδαύρου συνέβαλε επίσης η προσπάθεια του διευθυντή του Εθνικού Θεάτρου να απαγκιστρωθεί από την εξάρτηση του ζεύγους Μινωτή-Παξινού. Ο Αιμ. Χουρμούζιος κατέληξε στην Αρχαία Κωμωδία μετά την άρνηση του Α. Μινωτή να σκηνοθετήσει τη δεύτερη τραγωδία του φεστιβάλ, όταν ο τελευταίος πληροφορήθηκε την απόφαση του Χουρμούζιου να αναθέσει για πρώτη φορά στον Κωστή Μιχαηλίδη τη σκηνοθεσία μιας νέας και μάλιστα άκρως εμπορικής, κατά την ορολογία του ίδιου του Χουρμούζιου, τραγωδίας στην Επίδαυρο, της *Ιφιγένειας εν Αυλίδι*. Βλ. Βασίλης Κανάκης, *Εθνικό Θέατρο. Εξήντα Χρόνια Σκηνή και Παρασκήνιο*, Αθήνα: Κάκτος 1999, σ. 256-258.

⁶⁰². Βλ. Αλ. Σολομός, «Από το Διεθνές Θεατρικό Συνέδριο της Αθήνας. Η ερμηνεία του αρχαίου δράματος. Η διάλεξη του σκηνοθέτη κ. Αλ. Σολομού (Β΄)», *Αυγή*, 16 Ιουλ. 1957.

⁶⁰³. Οι βασικές γραμμές είχαν διατυπωθεί με σαφήνεια από τον Αιμ. Χουρμούζιο λίγο προτού αναλάβει την ευθύνη των φεστιβάλ ως διευθυντής του Εθνικού. Βλ. «Μεταξιώσεις. Ι. Περί κλασσικού (Στοιχεία για τη διευκρίνιση μιας νέας ορολογίας» και «Μεταξιώσεις. ΙΙ. Η επιβίωση του κλασσικού (Το πρόβλημα της διάρκειας και οι προϋποθέσεις της)», ό. π. Βλ. ακόμη Μαρία Μαυρογένη, «Η ένταξη της αρχαίας κωμωδίας στα φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου», *Το ελληνικό θέατρο από τον 17ο στον 20ο αιώνα*, Πρακτικά Α΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, Παράρτημα επιστημονικού δελτίου του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών *Παράβασις*, Αθήνα: Ergo 2002, σ. 350-351.

το δημιούργησε.⁶⁰⁴ Εκείνο που έμενε, κατά την άποψη πάντα του Χουρμούζιου, «προς εκμετάλλευσιν» ήταν ό,τι μπορούσε να προσαρμοστεί στις ανάγκες της νέας εποχής: «το καθαρώς κωμικό στοιχείο». Ό,τι μπορούσε να προκαλέσει το γέλιο του κοινού με σύγχρονα μέσα και τρόπους ανακηρύχτηκε βαθύτερος πυρήνας του έργου. Με μια φαινομενικά ανεπαίσθητη ώθηση η πρόθεση του Αριστοφάνη ταυτίστηκε με τις προθέσεις των σύγχρονων ερμηνευτών του.

Για να μην προδώσει την αριστοφανική πρόθεση, ο σκηνοθέτης ήταν υποχρεωμένος να αναβιώσει το αριστοφανικό πνεύμα όπου μπορούσε να έχει επαφή με τη σύγχρονη προσληπτικότητα. Εν ονόματι του σεβασμού στο πνεύμα και στις προθέσεις του αρχαίου κωμωδιογράφου, ο σκηνοθέτης δεν είχε άλλο δρόμο πέρα από αυτόν που οδηγούσε στην «Επιθεώρηση» και τη «φάρσα», τις σύγχρονες σκηνικές μορφές οι οποίες από την άποψη της πρόθεσης και του σκηνικού επιτεύγματος αποτελούσαν προέκταση του ύφους και του ήθους της αριστοφανικής κωμωδίας στη νεότερη εποχή και μπορούσαν να επιτύχουν την προσαρμογή της παλιάς αίσθησης του κωμικού στη νεότερη.⁶⁰⁵

Ποτέ άλλοτε δεν υπήρξαν στην ελληνική κοινωνία πιεστικότεροι λόγοι, καλύτερες προϋποθέσεις και μεγαλύτερη ομοψυχία για να συναντηθούν σε μια αισθητική ενότητα το επιθεωρησιακό και το βουλευβαρδιέριο πρότυπο, οι δύο εκδοχές του τρόπου ενσωμάτωσης του Αριστοφάνη στην ευρωπαϊκή θεατρική παράδοση που είχαν διχάσει στις πρώτες δεκαετίες του αιώνα τον πνευματικό και τον θεατρικό κόσμο της Αθήνας.

Ο Σολομός ως σκηνοθέτης του Εθνικού Θεάτρου άδραξε την ευκαιρία προσπαθώντας, έστω και καθυστερημένα, να επανορθώσει εκείνο που δεν καταδέχτηκαν να κάνουν άλλοι πριν από αυτόν.⁶⁰⁶ Η σκηνική ερμηνεία της αριστοφανικής κωμωδίας ως είδους στο οποίο συναντιέται η κομφορμιστική ιδεολογία της Αθηναϊκής Επιθεώρησης και η αισθητική του γαλλικού Βουλευβάρτου έγινε πραγματικότητα χάρη στη δική του συμβολή, στις δικές του «έξυπνες σκηνικές λύσεις».⁶⁰⁷

⁶⁰⁴. Βλ. Αιμ. Χ., «Η Αττική Κωμωδία», *Καθημερινή*, 20 Ιουν. 1957.

⁶⁰⁵. Βλ. Αιμ. Χ., στο ίδιο, και «Ο Αριστοφάνης και οι σύγχρονοι (Περί ερμηνείας της Αττικής Κωμωδίας)», *Καθημερινή*, 12 Σεπτ. 1959.

⁶⁰⁶. Βλ. Αλέξης Σολομός, *Βίος και Παίγνιον. Σκηνή - Προσκήνιο - Παρασκήνιο*, Αθήνα: Δωδώνη 1980, σ. 61.

⁶⁰⁷. Αιμ. Χ., «Τα προβλήματα ερμηνείας της αριστοφανικής κωμωδίας», *Καθημερινή*, 17 Σεπτ. 1959, και «Διευθυνόμενη καλαισθησία (και ολίγα περί Αττικής Κωμωδίας)», *Καθημερινή*, 10 Σεπτ. 1959.

Οι σχέσεις του Α. Σολομού με τον Αριστοφάνη χρονολογούνται από την εποχή που συμμετείχε στις παραστάσεις του Κ. Κουν ως μαθητής στο Κολλέγιο Αθηνών. Ότι αποκόμισε από τις «πρωτοποριακές παραστάσεις» του Κουν, το αξιοποίησε για να επαναφέρει την προσέγγιση της αριστοφανικής κωμωδίας στην εποχή του Γ. Ξενόπουλου και του Π. Δημητρακόπουλου.⁶⁰⁸

Για ένα πράγμα δεν μπορεί να τον κατηγορήσει κανείς: ότι ψεύδεται όταν ισχυρίζεται ότι η αριστοφανολατρεία της εποχής μας οφείλεται στην επιτυχία που γνώρισαν οι πρώτες φεστιβαλικές παραστάσεις, των *Εκκλησιαζουσών* και της *Λυσιστράτης*, καθώς και εκείνες που ακολούθησαν στα επτά επόμενα χρόνια.⁶⁰⁹ Ούτε πέφτει έξω όταν υποστηρίζει ότι η προσπάθειά του πέτυχε εφόσον «ο κοσμάκης γελάει με το χιουμορίστα του 5ου π. Χ. αιώνα πότερο απ' όσο γελάει με τους ζώντες φαρσογράφους μας, κι η κλασική κωμωδία μας σώζει συστηματικά απ' τη χρεωκοπία».⁶¹⁰

Ωστόσο, οι ξένοι τουρίστες για τους οποίους προορίζονταν αρχικά οι αριστοφανικές παραστάσεις, επωφελήθηκαν ελάχιστα από το ψυχαγωγικό θέαμα που τους πρόσφερε η υπηρεσία του Ελληνικού Οργανισμού Τουρισμού. Ο τελευταίος βέβαια δεν βγήκε χαμένος. Όπως φάνηκε από την πρώτη παράσταση του Εθνικού Θεάτρου, ο αρχαίος κωμωδιογράφος μπορούσε να αποτελέσει πόλο έλξης για το ελληνικό κοινό, το οποίο όχι μόνο διασκεδάζε αλλά αποκόμιζε και το επωφελές δίδαγμα ότι οι αστικές του καταβολές δεν ήταν αποτέλεσμα μιας πρόσφατης διαδικασίας αλλά είχαν τις ρίζες τους στην ελληνική αρχαιότητα. Το κοινό των φεστιβάλ μπορούσε επιτέλους να αναγνωρίσει και μέσα από τις παραστάσεις της αριστοφανικής κωμωδίας πόσο πολύ έμοιαζαν οι αρχαίοι Έλληνες με τους σημερινούς απογόνους τους.

⁶⁰⁸. Ο Α. Σολομός θεωρούσε ότι οι μεσοπολεμικές πρωτοβουλίες του Κ. Κουν δεν είχαν καμιά επιρροή στη θεατρική ζωή του τόπου, εφόσον «δεν έδωσαν το σύνθημα για καμιά χρυσοθηρία στους κρυμμένους θησαυρούς της αρχαίας κωμωδίας». Βλ. Αλέξης Σολομός, *Βίος και Παίγνιον*, ό. π., σ. 61.

⁶⁰⁹. Το 1958 οι *Θεσμοφοριάζουσες*, το 1959 οι *Βάτραχοι*, το 1961 οι *Αχαρνές*, το 1963 οι *Σφήκες* και το 1964 η *Ειρήνη*.

⁶¹⁰. Βλ. Αλ. Σολομός, *Βίος και Παίγνιον*, ό. π., σ. 61.

α. Η νέα πρωτοκαθεδρία των «γυναικείων» κωμωδιών και η προσωπική συμβολή της Μαίρης Αρώνη

Το πρώτο και σημαντικότερο βήμα του Α. Σολομού για την «πραγματική αξιοποίηση» του Αριστοφάνη ήταν η κατάλληλη επιλογή των έργων. Οι *Εκκλησιάζουσες*, η *Λυσιστράτη* και οι *Θεσμοφοριάζουσες* πρόσφεραν το θέμα πάνω στο οποίο ο σκηνοθέτης του Εθνικού Θεάτρου έκτισε τη «νέα μορφή της Αττικής Κωμωδίας». ⁶¹¹

Ο Αλέξης Σολομός, όπως συχνά χαρακτηρίστηκε με αφορμή τα σκηνοθετικά του επιτεύγματα, ήταν ένας «μάγος». Τον ίδιο τίτλο θα κέρδιζε επάξια και μόνο με τις τρεις πρώτες σκηνοθεσίες των αριστοφανικών κωμωδιών. Γιατί, χωρίς να χρειαστεί να γράψει μια νέα *Λυσιστράτη* με βάση την αισθητική αγωγή και τη δεκτικότητα του αστικού κοινού, όπως έκανε ο Μωρίς Ντοναί, κατάφερε να πείσει την «αστική κοινωνία» με βάση τις φιλολογικά άρτιες μεταφράσεις του Θρασύβουλου Σταύρου ότι «μπορεί κάλλιστα να δεχτεί στους κόλπους της τον αστό Αριστοφάνη, που εξυμνεί το προσφιλέστερο ιδανικό της, τη δημιουργία οικογένειας». ⁶¹²

Θεμελιώδες επιχείρημα για τις αστικές προεκτάσεις των αριστοφανικών έργων ήταν η πίστη του αρχαίου κωμωδιογράφου στο θεσμό του γάμου. Η βασική απόδειξη, σύμφωνα με την αντίληψη του Α. Σολομού, ήταν ότι όλες σχεδόν οι κωμωδίες του τελειώνουν με ένα γάμο, έστω και συμβολικό. Μόνο όμως τρεις από τις έντεκα είχαν θέμα τη γυναίκα και την ικανότητα να αξιοποιεί τα θέλγητρά της για να σώσει «το ανώτατο αστικό ιδανικό». Δηλαδή μόνο τρεις από τις έντεκα είχαν τη δυνατότητα να πείσουν την, εξοικειωμένη με τη θεματολογία του κωμικού Βουλεβάρτου «αστική κοινωνία» να δεχθεί «ασφαλέστερα» και «ακοπώτερα» ότι ο Αριστοφάνης ήταν πράγματι αστός. ⁶¹³ Αποβλέποντας σε αυτό το αποτέλεσμα, ο Α. Σολομός αξιοποίησε αφενός τη μετάφραση του Θ. Σταύρου και αφετέρου τη Μαίρη Αρώνη προκειμένου να δημιουργήσει την ατμόσφαιρα που επικρατούσε στα έργα στα οποία είχε βρει καταφύγιο, μετά από δυο χιλιετίες χριστιανικού πολιτισμού, ότι «υγιές

⁶¹¹. Βλ. Ε.[λένη Βλάχου], «Επίκαιρα. Μελλοντικά», *Καθημερινή*, 22 Ιουλ. 1960. Η Βλάχου βλέποντας στην Επίδαυρο τη *Λυσιστράτη* ανακάλυψε κάτι που δεν απείχε από το «θαύμα»: ότι εντελώς απροσδόκητα διασκέδαζε με την αριστοφανική κωμωδία.

⁶¹². Βλ. Αλ. Σολομός, «Από το 7ο Διεθνές Θεατρικό Συνέδριο της Αθήνας. Η ερμηνεία του αρχαίου δράματος. Η διάλεξη του σκηνοθέτη κ. Αλ. Σολομού (Α΄)», *Αυγή*, 13 Ιουλ. 1957.

⁶¹³. Βλ. Αιμ. Χ., «Από το Θέατρον. Η Αττική Κωμωδία (Περί τας παραστάσεις της Επιδαύρου)», *Καθημερινή*, 20 Ιουν. 1957.

κατάλοιπο κωμαζούσης ελευθεριότητας» είχε απομείνει από την «χασάπικη χυδαιολογία και χυδαιοπραξία» της αριστοφανικής κωμωδίας.⁶¹⁴

Προτού προχωρήσουμε ως υπενθυμίσουμε ότι οι ροζ κωμωδίες του γαλλικού Βουλεβάρτου, το θεατρικό είδος που θεωρήθηκε το καταλληλότερο πρότυπο για να αποδοθεί το «κλίμα» της Αρχαίας Κωμωδίας, είχαν εισαχθεί στις αρχές του αιώνα στην ελληνική σκηνή με τη μορφή των «ακατάλληλων δια δεσποινίδας» έργων και η εισαγωγή τους είχε συνδεθεί με τον εξευρωπαϊσμό των επαρχιώτικων ακόμη ηθών της ελληνικής αστικής κοινωνίας αλλά και με τις προσπάθειες ένταξης του Αριστοφάνη στην αστική ψυχαγωγία. Το Βουλεβάρτο δεν εγκατέλειψε έκτοτε, την αθηναϊκή σκηνή αλλά στη δεκαετία, που βρισκόμαστε, γνώρισε μια νέα ακμή. Οι παλιές επιτυχίες που είχαν ψυχαγωγήσει μέχρι τη δεκαετία του '20 τα αστικά στρώματα επανήλθαν τη δεκαετία του '50 με νέους πρωταγωνιστές στον οποίων το παίξιμο αποτυπώθηκε η πρόοδος της ελληνικής θεατρικής τέχνης ως προς την ικανότητά της να προσεγγίζει την παριζιάνικη ατμόσφαιρα των έργων.⁶¹⁵ Η νέα γενιά αστών ηθοποιών μέσα από τα έργα του ευρωπαϊκού Βουλεβάρτου γινόταν για άλλη μια φορά το βαρόμετρο και ο καθρέφτης του εξευρωπαϊσμού του θεάτρου αλλά και της αστικής ελληνικής κοινωνία γενικότερα.

Το μεγαλύτερο μέρος του ρεπερτορίου, ωστόσο, αποτελούνταν από έργα της πιο πρόσφατης ευρωπαϊκής παραγωγής, η οποία μετά τη δοκιμασία του Μεσοπολέμου είχε επιστρέψει σε μια ανανεωμένη μορφή του κλασικού Βουλεβάρτου που αποτέλεσε και το

614. Βλ. Αιμ. Χ., ό. π., και του ίδιου «Μερικά πράγματα εις την θέσιν των», *Καθημερινή*, 19 Ιουν. 1952.

615. Το φαινόμενο επισημάνθηκε επίσης από την κριτική της εποχής. Για παράδειγμα, η φάρσα του Ραούλ Πραξί *Τράβα το κορδόνι που είχε χαλάσει κόσμο* το 1923, όταν πρωτοπαίχτηκε από το θίασο της Μ. Κοτοπούλη, επανήλθε το 1953 για να «διασκεδάσει τη νέα γενιά των Αθηναίων, όπως διασκεδάσε και την παλιά». Την ίδια τύχη είχαν πολλά από τα έργα που γνώρισαν μεγάλη επιτυχία στις πρώτες δεκαετίες του αιώνα. Το 1960 ο θίασος της Μαίρης Αρώνη έπαιξε τη *Δεσποινίδα Σούζυ*, που την είχε πρωτοπαίξει η Κοτοπούλη ως Δίδα Φλύτ. Η παράσταση έδωσε στον Άλκη Θρύλο την ευκαιρία να επισημάνει την εξέλιξη της υποκριτικής από την Μ. Κοτοπούλη μέχρι την Μ. Αρώνη: η πρώτη είχε προσδώσει ένα αέρα προστυχιάς αταίριαστο σε μια παρισινή κοκότα των αρχών του αιώνα όσο και σε μια εταίρα της κλασικής εποχής. Αντίθετα, στο παίξιμο της Αρώνη κυριαρχούσε το καλό γούστο και τα λεπτά παιγνιδίσματα. Βλ. Μ. Καραγάτσης, *Κριτική θεάτρου, 1946-1960*, Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας» 1999, σ. 288, και Άλκης Θρύλος, «Θέατρο "Ακροπόλ" (Θίασος Μ. Αρώνη), Λ. Βερνέγ, «Δεσποινίς Σούζυ», κωμωδία ...», *Το Ελληνικό Θέατρο*, Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών. Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 1981, τόμ. Η' (1959-1961), σ. 320-321.

πρότυπο για την άνθηση μιας εγχώριας βιομηχανίας.⁶¹⁶ «ευρητικοί δημοσιογράφοι-χιουμορίστες», όπως ο Δημήτρης Ψαθάς, ή οι Αλέκος Σακελλάριος και Χρήστος Γιαννακόπουλος, «αντιληφθέντες τι αρέσει στο μεγάλο κοινό» είχαν αρχίσει να διοχετεύουν με ρυθμούς βιομηχανικής παραγωγής στους εξειδικευμένους θιάσους του Βουλευάρτου ελληνικές εκδοχές των νέων μαίτρ του είδους.⁶¹⁷ Σε αυτή τη συγγραφική κατηγορία αποσκοπούσε να εντάξει το Εθνικό Θέατρο τον Αριστοφάνη.⁶¹⁸ Οι παραστάσεις των έργων

⁶¹⁶. Επικρατούν ξανά τα χαρακτηριστικά της βουλεβαρδιέρικης φάρσας που είχαν ως στόχο να διασκεδάσουν το κοινό χωρίς να αποβλέπουν σε ανοίκειους για το είδος προβληματισμούς, όπως είχε συμβεί στο Μεσοπόλεμο. Η κριτική επισήμαινε και επιβράβευε την αισθητή πρόοδο των ελληνικών έργων όταν διαπίστωνε ότι αυτά δεν «υστερούν καθόλου από τα πρότυπά τους, από το γαλλικό μπουλβάρ» είτε ως «σκηνικά παιχνίδια» είτε «στον τρόπο με τον οποίο διατυπώνονται οι σόκιν υπαινιμοί, ή όταν διαπίστωνε ότι «αποφεύχθηκε στους υπαινιμούς αυτούς κάθε ωμότητα και κάθε χυδαιότητα· ο τόνος διατηρείται πάντα λεπτός, διακριτικός, πολιτισμένος». Επιπλέον, το κοινό γελούσε περισσότερο από όσο γελούσε με τα γαλλικά πρότυπα, κυρίως τις φάρσες του Ζαν ντε Λετράζ. Βλ. κριτική του Άλκη Θρύλου το 1949 για το *Χωρίστε τη γυναίκα σας* του Π. Καγιά-Γ. Παϊζη, το *Παράνομος κυκλοφορία των Αλ. Σακελλάριου-Χρ. Γιαννακόπουλου* και το *Ούτε γάτα ούτε ζημιά* των ίδιων. Βλ. Άλκης Θρύλος, *Το Ελληνικό Θέατρο*, ό. π., τόμ. Ε' (1949-1951), σ. 18 και σ. 366-367.

⁶¹⁷. Στα μέσα της δεκαετίας του '50 ο Μ. Καραγάτσης παρατηρούσε ότι η «θεατρογραφική βιομηχανία» κάθε χώρας είχε βρει πια το σφυγμό του κοινού στο οποίο απευθυνόταν και προσάρμοζε αναλόγως τα προϊόντα της μαζικής παραγωγής. Στην Ελλάδα, για παράδειγμα, η μεγάλη πλειονότητα των θεατών διασκεδάζε με υποθέσεις που περιστρέφονταν «γύρω από τις παρεξηγήσεις που εμφιλοχωρούν σ' ένα αντρόγυνο πάντοτε από σφάλμα του συζύγου —που διπλωματικότητας τις εκμεταλλεύεται η σύζυγος, για να επαναφέρει το σκληρόν ήμισυ της στο δρόμο της συζυγικής αφοσιώσεως» ή από υποθέσεις που διαρθρώνονταν «γύρω από τον σκελετό ενός απλοϊκού ηθικού διδάγματος». Βλ. Μ. Καραγάτσης, ό. π., σ. 295, 360. Σύμφωνα με τον Ντίνο Ηλιόπουλο, έναν ιδανικό ερμηνευτή του είδους, το κοινό προτιμούσε «το φάμιλι-στόρι» από «τα άδεια μοιχεία-στόρι του ξένου μπουλβάρ». Βλ. *Αυτοβιογραφία, ένας Ηλιόπουλος ονόματι Ντίνος*, Αθήνα: Άγκυρα 1999, σ. 70. Για άλλες παραμέτρους της μεταπολεμικής κωμωδίας γενικότερα, βλ. Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, «“Εκ των στυλοβατών του καταστήματος”»: Ο Χρήστος Γιαννακόπουλος, ο Αλέκος Σακελλάριος και η μεταπολεμική κωμωδία», *Πρακτικά Α' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου*, ό. π., σ. 369-376 και Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Η ελληνική μεταπολεμική φαρσοκωμωδία: είδος μικτό και νόμιμο;», *Πρακτικά Α' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου*, ό. π., σ. 363-368. Οι παραπάνω μελετητές επισημαίνουν τη σχέση της φαρσοκωμωδίας με την Επιθεώρηση, την κοινωνική κριτική και τη σάτιρα, στοιχεία όμως στα οποία δεν δίνουν έμφαση όσοι στη δεκαετία του '50 και αργότερα επικαλούνται τη συγγένεια του Αριστοφάνη με τους έλληνες φαρσογράφους.

⁶¹⁸. Το γεγονός δεν πέρασε απαρατήρητο από τους συγγραφείς του «νεοελληνικού βουλευάρτου», οι οποίοι με αφορμή την παράσταση των *Εκκλησιαζουσών* βιάστηκαν να γράψουν ως μέλος της «Εταιρίας» τους τον «γνωστό κωμωδιογράφο» Αριστοφάνη και με την ευκαιρία αυτή να διεκδικήσουν για τα δικά τους έργα επίσης μια θέση στο Εθνικό Θέατρο. Βλ. «Μεταξύ σοβαρού και αστείου. Μια επιστολή του ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗ», *Νέα*, 3 Ιαν. 1956, και σχετικό σχόλιο του Μ. Καραγάτση στην κριτική του για την «φαρσοειδή κωμωδία» του Γ.

του απέβλεπαν, όπως και αυτές των σύγχρονων φαρσογράφων, να δημιουργήσουν κλίμα ιλαρότητας, ψυχικά και εθνικά ωφέλιμο.

Μπορούμε με ασφάλεια να υποθέσουμε ότι υπήρξαν δύο τουλάχιστον λόγοι για τους οποίους το Εθνικό Θέατρο επέλεξε ειδικά για τις παραστάσεις των *Εκκλησιαζουσών*, της *Λυσιστράτης* και των *Θεσμοφοριάζουσών* τις έμμετρες μεταφράσεις του Θρ. Σταύρου. Πρώτον, ο απόλυτος σεβασμός στη μορφή και στο περιεχόμενο του αρχαίου κειμένου μπορούσε να χρησιμοποιηθεί, όπως και χρησιμοποιήθηκε, ως άλλοθι για το σεβασμό που υποτίθεται ότι έδειχνε η κρατική σκηνή στην ελληνική αρχαιότητα· δεύτερον, η ευπρέπεια με την οποία ο Θ. Σταύρου είχε χειριστεί το θέμα της αισχρολογίας, κυρίως γιατί στις μεταφράσεις του δεν είχε απομείνει ίχνος από τις σεξουαλικές κυριολεξίες του πρωτότυπου.⁶¹⁹ Η επεξεργασία που υπέστησαν από τον σκηνοθέτη οι αποκαθαρμένες μεταφράσεις του Θ. Σταύρου απομάκρυνε κάθε κίνδυνο να βρεθεί το αριστοφανικό κείμενο σε απόσταση από τον ορίζοντα προσδοκιών που είχε δημιουργήσει στο κοινό το γαλλικό Βουλεβάρτο και οι επίγονοί του.⁶²⁰ Καταρχήν αλλοιώθηκε εντελώς το ύφος της μετάφρασης με προσθαφαιρέσεις λέξεων και στίχων, ο αριθμός και η ποιότητα των οποίων ήταν τέτοια ώστε να δώσει τελικά τον οικείο τόνο της βουλεβαρδιέρικης φάρσας.⁶²¹ Προς την ίδια κατεύθυνση λειτούργησαν επίσης οι επεμβάσεις

Ρούσσου *Θα τρελλαθώ, Βραδυνή*, 28 Δεκ. 1956. Ο ίδιος ο Α. Σολομός είχε αναφερθεί επανειλημμένα στην πνευματική συγγένεια του Αριστοφάνη με τον Δ. Ψαθά και τον Α. Σακελλάριο. Βλ. Αλέξης Σολομός, *Βίος και Παίγνιον*, ό. π., σ. 61 και «Θεσμοφοριάζουσες στον Πειραιά», *Νέα*, 26 Ιουν. 1971.

619. Για παράδειγμα, ο διευθυντής του Εθνικού δήλωνε ότι οι προσαρμογές που έκανε «ο λαμπρός μεταφραστής των τριών πρώτων κωμωδιών» ήταν εντελώς «ευλαβείς προς το πνεύμα ενίοτε και προς το γράμμα του κειμένου» και «με τον κίνδυνο ακόμη να ευρεθή το κείμενο σε απόσταση από την προσληπτικότητα του σύγχρονου θεατού». Βλ. Αιμ. Χ., «Τα προβλήματα ερμηνείας της αριστοφανικής κωμωδίας», *Καθημερινή*, 17 Σεπτ. 1959. Βλ. ακόμη, Γρηγόρης Μ. Σηφάκης, *Προβλήματα μετάφρασης του Αριστοφάνη*, Αθήνα: Στιγμή 1985, σ. 30-31.

620. Οι παρατηρήσεις αυτές προκύπτουν από τον έλεγχο που έγινε στα βιβλία υποβολείου και τα άλλα αντίτυπα που βρίσκονται στο αρχείο του Εθνικού Θεάτρου. Δεν βρέθηκε αντίτυπο των *Εκκλησιαζουσών*, ενώ το αντίτυπο των *Βατράχων* είχε μόνο τη μετάφραση του Απ. Μελαχρινού με άφθονες περικοπές αλλά χωρίς σημειώσεις.

621. Κάποια παραδείγματα δεν είναι αρκετά για να δώσουν το μέγεθος των αλλοιώσεων, είναι ωστόσο ενδεικτικά του ύφους που χαρακτήριζε τις αλλαγές. Βλ. για παράδειγμα κάποιους στίχους από τη *Λυσιστράτη* και τις *Θεσμοφοριάζουσες*.

Λυσιστράτη:

στους αναχρονισμούς με τους οποίους ο μεταφραστής είχε αποδώσει τόσο τις σεξουαλικές κυριολεξίες όσο και τα υπονοούμενα του πρωτότυπου.⁶²² Παντού επικράτησε ο τρόπος με τον οποίο διατυπώνονται οι σόκιν υπαινιγμοί στο γαλλικό Βουλεβάρτο. Ένα είδος τέχνης που

ΠΡΟ. Που θα κάμετε τί;
ΛΥΣ. Που θα κάνουμε εσάς να μην μπαίνετε πρώτα οπλισμένοι σε αγορές και τις τρέλες ν' αφήσετε
ΚΛΕ. Μα την Παφιώτισσα θεάν Αφροδίτη.

ΠΡΟ. Που θα κάμετε τί;
ΛΥΣ. Που θα βάλουμε εσάς σε σωστό και σε φρόνιμο δρόμο. Τα λουριά δυνατά θα σας σφίξουμε.
ΚΛΕ. Σουτ. Βούλοστο!»

Θεσμοφοριάζουσες:

ΣΥΓ. Νύχτα ιερή, πόσο μακρύς είν' ο δρόμος που παίρνεις, το άρμα οδηγώντας απάνω στην πλάτη του αιθέρα την ασπροκέντητη, από τον τρισέβαστον Όλυμπο ανάμεσα!
ΕΥΡ. Όλυμπο ανάμεσα.
ΣΥΓ. Την Ανδρομέδα, αχ εμένα γιατί τόσα με βρήκανε βάσανα, πότερα απ' όλους;
ΕΥΡ. Πότερα απ' όλους;
ΣΥΓ. Θάνατος τώρα την άμοιρη ...
ΕΥΡ. Τώρα την άμοιρη.
ΣΥΓ. Η φλυαρία σου αυτή με πεθαίνει, καλέ.
ΕΥΡ. Με πεθαίνει, καλέ.
ΣΥΓ. Μα το Δία μ' ενοχλείς.
ΕΥΡ. Μ' ενοχλείς.
ΣΥΓ. Κάνε μου τώρα τη χάρη, σταμάτα, να πω τη μονωδία.
ΕΥΡ. Τη μονωδία.
ΣΥΓ. Αι στην οργή.
ΕΥΡ. Στην οργή.
ΣΥΓ. Τι κακό;
ΕΥΡ. Τι κακό;
ΣΥΓ. Τι σαχλό!
ΕΥΡ. Τι σαχλό!
ΣΥΓ. Να χαθείς.
ΕΥΡ. Να χαθείς

ΣΥΓ. Αχ! Αχ!
ΕΥΡ. Αχ! Αχ!
ΣΥΓ. Την Ανδρομέδα, αχ εμένα γιατί τόσα με βρήκανε βάσανα, πότερα απ' όλους
ΕΥΡ. Βάσανα.
ΣΥΓ. Με πέθανες μωρή γλωσσοκοπάνα.
ΕΥΡ. Γλωσσοκοπανα.
ΣΥΓ. Μα το Δία μ' εκνευρίζεις πολύ.
ΕΥΡ. Εκνευρίζεις πολύ.
ΣΥΓ. Μα τι σ' έπιασε βρε.
ΕΥΡ. σέπιασε βρε.
ΣΥΓ. Τι σαχλό!
ΕΥΡ. Τι σαχλό!
ΣΥΓ. Ου!
ΕΥΡ. Ου!

Ο σημαντικός αριθμός των αλλαγών δεν κατάστρεψε μόνο την ομοιογένεια του ύφους, αλλά επίσης κατάστρεψε εντελώς την μετρική δομή του κειμένου. Η πραγματική σφαγή, ωστόσο, έγινε στα λυρικά κομμάτια του έργου, αλλά αυτό θα το δούμε σε άλλο σημείο.

⁶²². Πολλές από τις επεμβάσεις οφείλονται στον Αιμ. Χουρμούζιο γεγονός που μπορεί να δικαιολογήσει την ανομοιογένεια που τις χαρακτηρίζει, άλλοτε προς την απόλυτη απαλοιφή του σεξουαλικού υπονοούμενου και άλλοτε στην αντικατάστασή του.

Λυσιστράτη:

ΜΙΑ. Κι αν είμαι γριά τι δηλαδή. Το μάτι σου όχι, δε θα δει κανένα πράμα μαλλιαρό το μάδημα έγινε σωστό.
ΚΛΕ. Κι αν οι άντρες, ασυγκίνητοι, μας διώξουν;
ΛΥΣ. Ατομική παρηγοριά θα βρούμε.

ΜΙΑ. Το μάτι σου όχι, δε θα δει κανένα πράμα μυστικό που το κρατάω σα θησαυρό.
ΚΛΕ. Κι αν οι άντρες, ασυγκίνητοι, μας διώξουν;
ΛΥΣ. Τραβάτε στα μπιστάνια με τ' αγγούρια.

[...]

ΚΛΕ. Κι αν μας δέρνουν;
ΛΥΣ. Τότε υποτάξου, αλλά με δίχως κέφι.

ΚΛΕ. Κι αν μας δέρνουν;
ΛΥΣ. Φόβος για σένα τέτοιος δεν υπάρχει.
ΟΛΕΣ. Χα! Χα!

ολοκληρώνεται και αξιοποιείται μόνο όταν ερμηνευτεί πάνω στη σκηνή από ηθοποιούς εξασκημένους στον υποκριτικό κώδικα της βουλεβαρδιέρικης φάρσας.

Στο δυναμικό της κρατικής σκηνής υπήρχε η Μαίρη Αρώνη, μια ηθοποιός η οποία είχε αποτύχει σε όλες τις κλασικές κωμωδίες για τους ίδιους λόγους που θεωρήθηκε ιδανική ερμηνεύτρια της Λυσιστράτης και της Πραξαγόρας: για την «υπέρμετρη θηλυκότητα», την «τσαχπινιά» και τα «απαράδεχτα κοκέτικα καμώματα», χαρακτηριστικά που είχε διαπλάσει παίζοντας αριστοτεχνικά τις ηρωίδες του Βουλεβάρτου.⁶²³ Μια ηθοποιός που δήλωνε σε «συνέντευξη-μπικίνι» ως Λυσιστράτη ότι πάνω στη σκηνή ήταν σε θέση να αραδιάσει όλα τα «τερτίπια» που πρέπει να ξέρει μια γυναίκα για να χειραγωγεί την ανδρική επιπολαιότητα, όπως αυτή που επιδείκνυαν οι ήρωες του αστικού Βουλεβάρτου, αλλά και ο «αστός Κινησίας».⁶²⁴ Εξάλλου, κατά τον Α. Σολομό, ο Αριστοφάνης στη *Λυσιστράτη* εμφανίζει τα πρώτα σημάδια συγγραφικής ωριμότητας, κάνοντας «ένα σημαντικό βήμα προς την κωμωδία με τη σημερινή της έννοια». Για το σκηνοθέτη του Εθνικού, απόδειξη της συγγραφικής ωριμότητας του αρχαίου κωμωδιογράφου ήταν η απουσία παράβασης στο συγκεκριμένο έργο και η κοινωνική αναβάθμιση προσώπων όπως η «μορφωμένη και κομψή Αθηναία» Λυσιστράτη και η «κοσμική φίλη της» Κλεονίκη.⁶²⁵

623. Με αυτούς τους χαρακτηρισμούς σχολίασε ο Άλκης Θρύλος την παρουσία της Μαίρης Αρώνη στο *Παιγνίδι του έρωτα και της τύχης* του Μαριβώ και στην *Τρικυμία* του Σαίξπηρ. Βλ. Άλκης Θρύλος, *Το Ελληνικό Θέατρο*, τόμ. Ε' (1949-1951), σ. 67, 237. Για τον Μ. Καραγάτση, η Αρώνη ως κόμισσα στο έργο του Μαριβώ, ήταν όπως πάντα «τόσον χαριτωμένη» αν και ερωτοτροπούσε «μετά του επιμελητού της καθ' ον τρόπον φλερτάρουν οι σύγχρονοι Αθηναίοι δακτυλογράφοι μετά των εμποροϋπαλλήλων μνηστήρων των!». Βλ. Μ. Καραγάτση, *Κριτική Θεάτρου*, ό. π., σ. 355.

624. Βλ. «Μισή ώρα με την ... Λυσιστράτη. Μια “συνέντευξη-μπικίνι” της Μαίρης Αρώνη με τον Γ. Ρούσσο», *Ταχυδρόμος*, 14 Σεπτ. 1957. Όπως φαίνεται και στη συνέντευξη, ήταν τέτοιος ο βαθμός ταύτισης της Αρώνη με τις ηρωίδες του Βουλεβάρτου που ακόμη και την Έντα Γκάμπλερ την προσέγγισε σαν να ήταν μια από αυτές. Στην παράσταση του Εθνικού το 1958 η συμβολή της ήταν καθοριστική για να μετατραπεί, σύμφωνα με την κριτική, το ψενικό δράμα σε «μπουλβάρ». Βλ. Άλκης Θρύλος, ό. π., τόμ. Ζ' (1956-1958), σ. 312. Για το «αστικό» ταμπεραμέντο των αριστοφανικών ηρώων, βλ. Αλέξης Σολομός, *Ο ζωντανός Αριστοφάνης*, Αθήνα: Καστανιώτης 1990 (πρώτη έκδοση 1961), σ. 245, 247.

625. Ο Α. Σολομός γράφει: «Το θέατρο εγκαταλείπει την Πνύκα για το Ωδείο. Από δω και μπρός ο Αριστοφάνης θάναι λιγότερο αναμορφωτής και περισσότερο ψυχαγωγός. Θα περιορίσει το προσωπικό του κήρυγμα και θα τονώσει τα θεατρικά του ευρήματα. [...] Ο ποιητής μας έχει καταλάβει, ύστερ' από δεκαοχτάχρονο αντιμιλιταριστικό αγώνα, πως χτυπάει στου κουφού την πόρτα. Και αποφασίζει να πάψει κάθε άμεση επέμβαση στις τύχες του αθηναϊκού λαού. Από δω και μπρος θα δίνει το παρόν του με τρόπο πλάγιο: με τη φάρσα, με την παρωδία, με την παραβολή». Βλ. *Ζωντανός Αριστοφάνης*, ό. π., σ. 244, 247.

Η Αρώνη, η ηθοποιός που είχε διακριθεί ως «κοκέτα» ερμηνεύοντας τις ηρωίδες του γαλλικού Βουλευβάρτου, κατέκτησε τον τίτλο της «εθνικής κοκέτας» χάρη στη συμμετοχή της στις «γυναικείες» κωμωδίες του Αριστοφάνη που παρουσίασε το Εθνικό Θέατρο.⁶²⁶ Εκείνη σφράγισε με το ερμηνευτικό της ύφος την καλλιτεχνική και την εμπορική επιτυχία των πρώτων αριστοφανικών παραστάσεων. Η κριτική χωρίς καμιά απολύτως εξαίρεση αναγνώρισε και επαίνεσε την τεράστια συμβολή της Μαίρης Αρώνη στην καλαίσθητη, χαριτωμένη, ανάλαφρη, γοητευτική, κομψή, κεφάτη, αστραφτερή, καλόγουστη, ατμόσφαιρα των αριστοφανικών παραστάσεων. Επίθετα τα οποία η κριτική χρησιμοποιούσε συνήθως για να χαρακτηρίσει τις παραστάσεις του Βουλευβάρτου.

Ωστόσο, ούτε η τέχνη του υπαινιγμού ούτε τα κοκέτικα καμώματα της Αρώνη φάνηκαν ίσως αρκετά στο Α. Σολομό για να πείσουν μια και καλή την «αστική κοινωνία» ότι ο Αριστοφάνης έγραψε τις κωμωδίες του έχοντας υπόψη την δική της αισθητική και ηθική αγωγή. Έτσι, επειδή στις *Εκκλησιάζουσες* η ανατρεπτική πένα του Αριστοφάνη οδηγεί τη λύση του έργου σ' ένα τέλος ασυμβίβαστο με το αστικό γούστο, ο Α. Σολομός, με το επιχείρημα ότι υπηρετεί το πνεύμα και όχι το γράμμα του αρχαίου κωμωδιογράφου, το άλλαξε σε χάρπυ έντ και «ο Νέος “το σκάει” με τη Νέα».⁶²⁷ Στη «νέα μορφή της Αττικής Κωμωδίας» θα θριαμβεύσουν οι αστικές συμβάσεις, οι οποίες στο πρωτότυπο είχαν πέσει θύμα της ποιητικής φαντασίας του συγγραφέα.

Οι παραστάσεις των *Εκκλησιαζουσών* και της *Λυσιστράτης* πέτυχαν το στόχο τους: η Αττική Κωμωδία έγινε «ένας καλός “κράχτης” για την Επίδαυρο».⁶²⁸ Το κοινό περίμενε την επόμενη άνοιξη να μάθει ποιο είναι το νέο έργο του Αριστοφάνη που θα έβλεπε το καλοκαίρι. Ωστόσο, η τρίτη «γυναικεία» κωμωδία, οι *Θεσμοφοριάζουσες*, «ένα άταχτο συφερτό φουσττανιών και τσοκάρων, που με στριγγλίσματα κι υστερισμούς συνοικιακής αυλής, ζητούν να εξολοθρεύσουν τον αίτιο της πομπής τους», δεν μπορούσε να ενταχθεί στην ίδια ακριβώς κατηγορία με τις προηγούμενες.⁶²⁹ Ως «εκ της φύσεως του έργου» η «εκλεκτή

⁶²⁶. Βλ. «Μισή ώρα με την ... Λυσιστράτη», ό. π.

⁶²⁷. Βλ. Μ. Πλωρίτης, «Το Θέατρο. “Εκκλησιάζουσαι” του Αριστοφάνους από το Εθνικό Θέατρο στο Ωδείο Ηρώδου Αττικού», *Ελευθερία*, 17 Ιουλ. 1956, και Αλέξης Σολομός, «Ένας διάλογος για τις “Εκκλησιάζουσες” υπό του κ. Αλέξη Σολομού (Σκηνοθέτου του Εθνικού Θεάτρου)», *Καθημερινή*, 14 Ιουλ. 1956.

⁶²⁸. Βλ. Γ. Μαλούχος, «Η χθεσινή “πρώτη” της κωμωδίας του Αριστοφάνους στην Επίδαυρο. 12.200 θεαταί είδαν χθές τις “Θεσμοφοριάζουσες”», *Αθηναϊκή*, 30 Ιουν. 1958.

⁶²⁹. Βλ. Αλέξης Σολομός, *Ο ζωντανός Αριστοφάνης*, ό. π., σ. 265.

πρωταγωνίστρια» των προηγούμενων επιτυχιών «δεν μπορούσε να έχει ρόλον της κλάσεώς της, και ως εκ τούτου ούτε καν της επροτάθη να παίξει».⁶³⁰ Ο Α. Σολομός χρειάστηκε να καταβάλει κάθε δυνατή προσπάθεια για να μην προδώσει τις προσδοκίες που είχαν δημιουργήσει οι προηγούμενες αριστοφανικές παραστάσεις τόσο στο κοινό όσο και στους ενδιαφερόμενους για την οικονομική επιτυχία του φεστιβάλ της Επιδαύρου.⁶³¹

Ελάχιστοι στίχοι της μετάφρασης στις *Θεσμοφοριάζουσες* γλύτωσαν από τις επεμβάσεις του Α. Σολομού.⁶³² Συγκριτικά με τις προηγούμενες παραστάσεις και από φόβο ίσως «μήπως το αστείο δεν είναι αρκετά άφθονο, αρκετά απτό, αρκετά προσιτό στον καθένα», ο σκηνοθέτης του Εθνικού εμπλούτισε με ακόμη περισσότερα «φαρσικά ευρήματα», με ακόμη πιο «πνευματώδεις υπερβολές» και «διασκεδαστικές αυθαιρεσίες» την παράσταση των *Θεσμοφοριαζουσών*.⁶³³ Η συνταγή για τις επόμενες αριστοφανικές παραστάσεις είχε σχεδόν ολοκληρωθεί.

630. «Ποιοι θα παίζουν στις “Θεσμοφοριάζουσες”. Τα περί Μαιρης Αρώνη», *Έθνος*, 10 Ιαν. 1958. Το δημοσίευμα διαψεύδει την πληροφορία των *Νέων* ότι η Μ. Αρώνη αρνήθηκε να παίξει. Πάντως, το καλοκαίρι η Μ. Αρώνη αποχώρησε από το Εθνικό και ίδρυσε δικό της θίασο, αρχικά μαζί με τον Ντ. Ηλιόπουλο, ανεβάζοντας ελληνικές φαρσοκωμωδίες. Στην επανάληψη της *Λυσιστράτης* στο Ηρώδειο τον πρωταγωνιστικό ρόλο έπαιξε η Αλέκα Κατσέλη. Βλ. Γ. Σταύρου, «Αριστοφάνη – “Λυσιστράτη” με την Αλέκα Κατσέλη», *Αυγή*, 13 Σεπτ. 1958.

631. Ωστόσο, «για πρώτη φορά οι αξιολογώτατοι ερμηνευτές δεν ανακλήθηκαν στην ορχήστρα». Βλ. «Οι Θεσμοφοριάζουσες», *Αυγή*, 1 Ιουλ. 1958, και «Το Εθνικό παρουσίασε χθες τις “Θεσμοφοριάζουσες” στο αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου», *Νέα*, 30 Ιουν. 1958.

632. Με προσθαφαιρέσεις στα διαλογικά μέρη, με αλλαγές στα πρόσωπα, με ανελέητο κόψιμο των χορικών και με το μοίρασμα των σπαραγμάτων τους στις «πρωταγωνίστριες». Για παράδειγμα, από τους 60 στίχους της παράβασης (785-845), που απαγγέλλει η κορυφαία σύμφωνα με τη μετάφραση, 15 στίχοι έφυγαν, 2 άλλαξαν, 7 αντικαταστάθηκαν και τέλος η παράβαση μετατράπηκε σε διάλογο ανάμεσα σε 6 Θεσμοφόρες. Το έργο απέκτησε όλα τα προτερήματα αλλά και τα ελαττώματα που είχε μια καλοφτιαγμένη φαρσοκωμωδία της εποχής: ίντριγκα διανθισμένη με πλούσια ευρήματα, διακοσμημένη με πολύ διασκεδαστικό και έξυπνο διάλογο, δράση γρήγορη, ποικιλία επεισοδίων που απομακρύνουν την εντύπωση της μονοτονίας, ερωταποκρίσεις που στραφτάρουν, λεπτό, διακριτικό και πολιτισμένο τόνο, σχηματικούς χαρακτήρες, απιθανότητες και αυθαιρεσίες στην υπόθεση. Βλ. ενδεικτικά την κριτική του Α. Θρύλου για το *Χωρίστε τη γυναίκα σας* του Π. Καγιά – Γ. Παϊζί, *Το Ελληνικό Θέατρο*, τόμ. Ε' (1949-1951), σ. 19-20 και την κριτική για τις *Θεσμοφοριάζουσες* αλλά και για τις επόμενες αριστοφανικές παραστάσεις.

633. Βλ. Αλέξης Διαμαντόπουλος, «Το αρχαίο θέατρο. Η Αττική Κωμωδία έχει γίνει θεσμός», *Βήμα*, 3 Ιουλ. 1958. Κατά τον Α. Θρύλο, ο Α. Σολομός ξεπέρασε τη δικαιολογημένη τυποποίηση που επέβαλε η ομοιότητα του θέματος στις δύο προηγούμενες κωμωδίας: «τώρα ό,τι κυριάρχησε, γιατί αυτό ζητούσε το έργο, ήταν ο τόνος της φάρσας». Βλ. Άλκης Θρύλος, «Το Φεστιβάλ Επιδαύρου. Αριστοφάνους “Θεσμοφοριάζουσαι”»,

Ωστόσο, αφού παίχτηκε και η τρίτη «γυναικεία» κωμωδία, η κριτική προβληματίστηκε για την παραπέρα τύχη των αριστοφανικών παραστάσεων. Είναι αντιπροσωπευτική η άποψη που διατύπωσε ένας κριτικός μετά την παράσταση των *Βατράχων* το 1959:

Ο Α. Σολομός χρησιμοποίησε την ίδια ερμηνευτική μέθοδο αλλά η επιτυχία απέχει πολύ από αυτή που σημείωσε με τη “Λυσιστράτη”, τις “Θεσμοφοριάζουσες”, τις “Εκκλησιάζουσες”. [...] παρά τους ευνοϊκούς όρους οι “Βάτραχοι” δεν διασκεδάζουν το σημερινό κοινό όπως το διασκεδάσαν τα άλλα έργα του Αριστοφάνη. Η αναζήτηση στο βασίλειο του Πλούτωνα ενός τραγικού ποιητή που θα ήταν ικανός γυρίζοντας στην Αθήνα, να συνεχίσει την ένδοξη παράδοσι και ο διαγωνισμός που ακολουθεί ανάμεσα στον Αισχύλο και τον Ευριπίδη, δεν αποτελούν θέμα κατάλληλο για την τέρψι του σημερινού θεατού. Εξ’ άλλου λείπει από τους “Βατράχους” το θηλυκό στοιχείο, το γυναικείο “σεξ απήηλ” που κυριαρχεί στα προηγούμενα έργα.⁶³⁴

Οι συχνές επαναλήψεις της *Λυσιστράτης* απέδειξαν ότι τα συμπεράσματά του δεν ήταν ολότελα αβάσιμα.

β. Η θεωρητική αναβάθμιση του επιθεωρησιακού προτύπου μέσω του συσχετισμού με την προπολεμική πρωτοπορία

Η ανακάλυψη των αντιαριστοτελικών μορφών θεάματος από τα αντιαστικά κινήματα της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας και η διαφορετική ιδεολογική σημασιοδότηση των θεατρικών τους συμβάσεων δεν είχε περάσει απαρατήρητη από τους ελληνικούς θεατρικούς κύκλους. Η έλλειψη, όμως, βαθύτερου προβληματισμού, η ουσιαστική απουσία κριτικής στις υπάρχουσες κοινωνικές δομές και οι διαφορετικές προτεραιότητες του νεοελληνικού θεάτρου στη διάρκεια του Μεσοπολέμου περιόρισαν την πρόσληψη της πρωτοπορίας σε ζητήματα «όψεως».

Η καλλιτεχνική αναβάθμιση των «κατώτερων» θεαμάτων από αναγνωρισμένες, από κάποιο σημείο και μετά, μορφές του ευρωπαϊκού θεάτρου πέρασε στον ελληνικό χώρο και επηρέασε τις απόψεις που εξέφρασαν για την Επιθεώρηση ακόμη και οι πιο συντηρητικοί εκπρόσωποι του πνευματικού κόσμου, παρόλο που μέχρι τότε το είδος αυτό είχε επισύρει

Νέα Εστία 745 (15 Ιουλ. 1958), σ. 1098-1100. Βλ. ακόμη Λέων Κουκούλας, «Από το Φεστιβάλ Αρχαίου Δράματος. Οι “Θεσμοφοριάζουσες” στο αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου», *Αθηναϊκή*, 1 Ιουλ. 1958.

⁶³⁴. Βλ. Σπηλιωτόπουλος Στ., «Αρχαίο δράμα: “Κύκλωπας” και “Βάτραχοι” στο Ωδείο Ηρώδου», *Ακρόπολις*, 23 Ιουλ. 1959. Παρότι, όπως θυμάται ο Α. Θρύλος με αφορμή την παράσταση των *Βατράχων* από το Θέατρο Τέχνης, ο Α. Σολομός «την μακροσκελέστατη αυτή λογοτεχνική συζήτηση», «την αδιάφορη και, στιγμές ανιαρή την είχε περικόψει· είχε διαφυλάξει μόνο τα κύριά της σημεία, τον τόνο της». Βλ. Άλκης Θρύλος, «Θέατρο Ηρώδου του Αττικού: Αριστοφάνη, “Βάτραχοι”, κωμωδία», *Νέα Εστία* 939 (15 Αυγ. 1966), σ. 1185.

μόνο τον χλευασμό και την περιφρόνησή τους. Η σύνδεση της αριστοφανικής κωμωδίας με την Επιθεώρηση δεν προκαλούσε πια ανατριχίλα στον πνευματικό κόσμο, όπως συνέβαινε στις αρχές του αιώνα. Ωστόσο, με εξαίρεση την αμήχανη απόπειρα με τους *Όρνιθες* το 1929, παρέμεινε αναξιοποίητη μέχρι το 1956, οπότε ο Α. Σολομός αξιοποίησε τη θεωρητική αναβάθμιση του επιθεωρησιακού προτύπου από την προπολεμική πρωτοπορία για να προσεγγίσει την αριστοφανική κωμωδία από την οπτική που είχαν υιοθετήσει στις αρχές του αιώνα ο Γ. Σουρής και ο Π. Δημητρακόπουλος.⁶³⁵

Η οπισθοδρόμηση ως προς τον Αριστοφάνη δεν ήταν μοναδικό φαινόμενο. Είναι όμως ένα ακόμη τεκμήριο της γενικότερης οπισθοδρόμησης του πνευματικού και καλλιτεχνικού βίου της χώρας στην πρώτη μεταπολεμική περίοδο. Τα μεγάλα ζητήματα και προβλήματα που συζητιόνταν στην Δυτική Ευρώπη μετά τον Πόλεμο για πρώτη φορά ίσως στη νεότερη ιστορία της Ελλάδας είτε δεν έφταναν στην Ελλάδα είτε έφταναν διαστρεβλωμένα και διαβρωμένα εξαιτίας μιας εσκεμμένης ιδεολογικής και πολιτικής επιθετικής επιχείρησης.⁶³⁶ Θα ήταν περιέργο να περιμένουμε ότι σε μια επίσημη εκδήλωση του κράτους, όπως ήταν τα φεστιβάλ, θα επιβίωνε η ανατρεπτική ιδεολογία της μεσοπολεμικής πρωτοπορίας.⁶³⁷ Μέσα σ'

⁶³⁵. Για τον Α. Σολομό η αξιοποίηση των «κατώτερων», θεαμάτων (παντομίμα, μπουρλέσκ, βαριετέ κ.λπ.) που είχαν πυροδοτήσει τη έμπνευση και τους ανατρεπτικούς πειραματισμούς της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας —ένα μόνο παράδειγμα είναι οι αριστοφανικοί *Μαστοί του Τειρεσία* του Απολλιναιή— ήταν «κάτι ανάλογο μ' αυτό πούχαν επιχειρήσει σ' εμάς ο Δημητρακόπουλος και ο Σουρής». Για τον Σολομό το πνεύμα του Αριστοφάνη «έθρεψε τους ευθυμογράφους του περασμένου αιώνα» και από αυτό προήλθαν οι Επιθεωρήσεις των Βαλκανικών Πολέμων «που πρωτεργάτης τους στάθηκε μάλιστα ο Πολύβιος Δημητρακόπουλος, ένας από τους πιο ζηλευτούς μεταφραστές του αττικού κωμωδιογράφου». Βλ. *Ζωντανός Αριστοφάνης*, ό. π., σ. 375. Με αυτές τις σκέψεις ανέλαβε ως μαθητής στη Δραματική Ακαδημία του Λονδίνου μετά τον Πόλεμο, να παρουσιάσει στους «ανυποψίαστους» Άγγλους το «υπέρλαμπρο βασίλειο» της Αττικής Κωμωδίας σε μια μαθητική παράσταση των *Εκκλησιαζουσών*. Βλ. Αλέξης Σολομός, *Βίος και Παίγνιον*, ό. π., σ. 38.

⁶³⁶. Βλ. Κωνσταντίνος Τσουκαλάς, ό. π., σ. 561-590. Αποκαλυπτική ως προς αυτό το θέμα είναι πολύ συχνά η καθημερινή στήλη *Επίκαιρα* της Ελένης Βλάχου στην *Καθημερινή*. Ενδεικτικά παραπέμπω στο φύλλο της 22 Ιουλ. 1960 και στα σχόλιά της για τον «ψυχρό βούρκο της “νουβέλ-Βαγκ”».

⁶³⁷. Ενδεικτική περίπτωση για την καθόλου ασυνήθιστη εξέλιξη των οπαδών του «μοντερνισμού» στη μεταπολεμική περίοδο είναι ο Άλκης Θρύλος. Αν μεσοπολεμικά η κριτικός αυτή χαρακτηριζόταν από τη σύγχυση ανάμεσα στην ουσία και τον τύπο της πρωτοπορίας, μετά τον Πόλεμο η στροφή της προς τον συντηρητισμό ήταν απόλυτη. Βλ. για παράδειγμα την άποψη που διατύπωσε με αφορμή την παράσταση του έργου του Τ. Ουίλλιαμς *Λεωφορείο ο Πόθος* και τις δηλώσεις της για την αηδία που της προκαλούσαν τα «μοντέρνα βιβλία». Παρά την εμπιστοσύνη που είχε στην αμερικανική λογοτεχνία, καταδικάζει πάντα εν

αυτό το πλαίσιο, η θεωρητική αναβάθμιση της Επιθεώρησης επέτρεψε στον Α. Σολομό να ξαλαφρώσει την αριστοφανική σάτιρα από κοινωνικές και πολιτικές προεκτάσεις οι οποίες θα μπορούσαν ενδεχομένως να θίξουν τις αρχές της εθνικόφρονος πολιτείας της οποίας ουσιαστικά ήταν υπάλληλος.⁶³⁸

Όπως οι σεξουαλικές «ωμότητες» της αριστοφανικής κωμωδίας μετατράπηκαν σε υπονοούμενα βουλεβαρδιέρικου τύπου, έτσι και η ανατρεπτική αριστοφανική σάτιρα μετατράπηκε σε επιθεωρησιακού τύπου ανώδυνους υπαινιγμούς. Με την ίδια ευκολία που οι προθέσεις του Αριστοφάνη ταυτίστηκαν με τις προθέσεις του Μ. Ντοναί ταυτίστηκαν και με τις προθέσεις του Π. Δημητρακόπουλου.⁶³⁹ Σε αυτή την περίπτωση μάλιστα, οι μεταφράσεις του Θ. Σταύρου, απαλλαγμένες από κάθε στοιχείο αναχρονισμού υπήρξαν το κατάλληλο φιλολογικό άλλοθι.⁶⁴⁰ Ο Α. Σολομός αναλάμβανε από κει και μετά με συνεχείς προσθαφαιρέσεις στο μεταφρασμένο κείμενο και με τα ανάλογα δάνεια από τα εκφραστικά μέσα που χρησιμοποιούσε η Αθηναϊκή Επιθεώρηση να ενεργοποιήσει την απονευρωμένη αριστοφανική σάτιρα για να προκαλέσει το γέλιο του κοινού.

Η Αττική Κωμωδία ταυτίστηκε με την Επιθεώρηση όχι μόνο «λόγω σκηνικής διάρθρωσης», αλλά και για το είδος και την ποιότητα της σάτιράς της. Ο Αριστοφάνης ήταν «ένας μεγαλοφυής επιθεωρησιογράφος», όπως έγραφε ο Α. Θρύλος, με αφορμή την πρώτη αριστοφανική παράσταση το 1956 για να υπερασπιστεί τη βαθύτερη «συγγένεια του

ονόματι της «Τέχνης» την εισαγωγή αντικομφορμιστικών ξένων έργων, ακόμη κι αν προέρχονται από τη γη της επαγγελίας. Άλκης Θρύλος, *Το Ελληνικό Θέατρο*, τόμ. Ε' (1949-1951), σ. 44-45.

⁶³⁸. Πρόκειται μόνο για θεωρητική αναβάθμιση γιατί στην ουσία η υποτίμηση της Επιθεώρησης, ακόμη και σε σχέση με τη χειρότερη φαρσοκωμωδία, ήταν παρούσα σε κάθε αναφορά της κριτικής. Το πιο πειστικό τεκμήριο είναι ίσως το γεγονός ότι οι πνευματικοί άνθρωποι, το πνευματικό έργο των οποίων τις περισσότερες φορές εξαντλείται στο δημοσιογραφικό λόγο, ως θεατρικοί κριτικοί δεν έγραφαν κριτική για την Επιθεώρηση. Βλ. ενδεικτικά την άποψη του Άγγ. Τερζάκη για τη σχέση «Τέχνης» και Επιθεώρησης, «Οι άνθρωποι και το πνεύμα. Ο στηθόδεσμος», *Βήμα*, 12 Δεκ. 1952.

⁶³⁹. Ο Α. Σολομός δεν αναφέρεται στο γάλλο συγγραφέα, αν και παραδέχεται ότι: «Πρώτος μας έρχεται ίσως στο μυαλό ο Μωρίς Ντοναί – μα δεν είναι το παράδειγμα που θέλομε. Υπάρχουν λιγότερο στενές, και πιο εκλεκτικές συγγένειες. Ο Μαγιακόφσκι κι ο Μέγερχολντ» και άλλα παραδείγματα από την «αντικομφορμιστική θεατρική παραγωγή των τελευταίων σαράντα χρόνων». Βλ. *Ζωντανός Αριστοφάνης*, ό. π., σ. 367-368.

⁶⁴⁰. Είναι υποδειγματικός ο τρόπος με τον οποίο ο μεταφραστής αποδίδει το «τι λέει ο ποιητής» χωρίς να «επιχειρεί όμως να αποδώσει τι εννοεί ή υπονοεί». Βλ. Γρηγόρης Σηφάκης, ό. π., σ. 43. Χωρίς αναχρονισμούς είναι και η μετάφραση του Α. Μελαχρινού που χρησιμοποιήθηκε για την παράσταση των *Βατράχων* το 1959.

Αριστοφάνη με τους επιθεωρησιογράφους», γιατί «τα είδη δεν τα προσδιορίζει μόνον η μορφή. Η μορφή μπορεί ν' αλλάξει, και τα είδη να διατηρήσουν την οντότητά τους».

Η αντίληψη αυτή νομιμοποιούσε την αντιμετώπιση της σφιχτοδεμένης αρχιτεκτονικής της Αρχαίας Κωμωδίας ως συρραφής σκηνών οι οποίες μπορούσαν να αλλάζουν, να αντικαθίστανται από άλλες πιο επίκαιρες, να προσαρμόζονται στις αισθητικές, τις ηθικές και τις ιδεολογικές πεποιθήσεις του κοινού στο οποίο απευθυνόταν. Επίσης νομιμοποιούσε τον εκσυγχρονισμό της αριστοφανικής σάτιρας με βάση τον συμβατικό και επιφανειακό τρόπο με τον οποίο οι επιθεωρησιογράφοι χειρίζονταν την επικαιρότητα, και μάλιστα σε μια περίοδο που η λογοκρισία και η αστυνόμευση ήταν τα κύρια χαρακτηριστικά του δημόσιου βίου. Όπως φάνηκε από τις πρώτες αριστοφανικές παραστάσεις του Εθνικού, η πρόθεση του αρχαίου κωμωδιογράφου δεν ήταν να «θίξει εις την ουσίαν τους τα πράγματα, αλλά να τα πλησιάση μόνον και απλώς να τα παρουσιάση με την απaráμιλλον τέχνην του, τονίζων ό,τι θα είχαν απήχησιν τότε εις το κοινόν».⁶⁴¹

Η ταύτιση με την Επιθεώρηση συνδέθηκε, όπως και στο παρελθόν, με την άποψη ότι «στην εποχή του το κωμικό θέατρο είναι μαζί και δημοσιογραφία» και ο Αριστοφάνης ο συντηρητικός υπερασπιστής των πατρίων ηθών και της καθεστηκυίας τάξης.⁶⁴² Αν στις αρχές του αιώνα ο Π. Δημητρακόπουλος χρησιμοποίησε από τις στήλες των *Αθηνών* την υποτιθέμενη αριστοφανική ιδεολογία για να υπερασπιστεί τις «εθνικές» απαραβίαστες αξίες

⁶⁴¹. Σε αυτό το συμπέρασμα κατέληγε μετά την παράσταση των *Θεσμοφοριαζουσών* ο Γ. Κ. Βενιζέλος, «Εις το φεστιβάλ Επιδαύρου. Αι “Θεσμοφοριάζουσαι” του Αριστοφάνους εσημείωσαν όλως εξαιρετικὴν επιτυχίαν», *Καθημερινή*, 1 Ιουλ. 1958.

⁶⁴². Βλ. Α. Σολομός, *Ζωντανός Αριστοφάνης*, ό. π., σ. 73-74. Είναι ενδεικτικά και όσα άλλα αναφέρει στο βιβλίο του ο Σολομός για το τί είδους μορφή «δημόσιου λόγου» υπήρξε η αριστοφανική κωμωδία. Κατά τη γνώμη του, η ιδεολογική συγκρότηση του αρχαίου ποιητή φάνηκε από το πρώτο του έργο, το οποίο είχε ως θέμα τη σύγκρουση ανάμεσα «στις στέρεες πατροπαράδοτες αξίες και στο νεωτεριστικό αδιέξοδο». Η σύγκρουση αυτή «επιβίωσε» μέχρι σήμερα: «Από τον Αριστοφάνη περνάει στον Μένανδρο και στον Πλάτο και φτάνει ίσαμε τον Γκιτρώ, τον Κοκτώ και το *ne plus ultra* φαινόμενο των “οργισμένων νέων”. Απ’ τη μια στέκεται τ’ απόρθητο οχυρό των παμπάλαιων ιδανικών, των “εφέστιων” θεών και της χρυσής μπουρζουαζίας —απ’ την άλλη η άρνηση κάθε ιδανικού, το μίσος για τους γεννήτορες κι’ η ακλόνητη πεποίθηση για την πρωτανακάλυψη της αλήθειας. Εκείνο που μας κάνει εντύπωση —και που μας δίνει απ’ τα πρώιμα τούτα χρόνια του κωμωδιογράφου το σωστό του πορτραίτο— είναι η θέση που παίρνει ο ίδιος στην κοσμογονική αυτή μάχη. Αντίθετα απ’ όλους τους συγγραφείς [...] ο Αριστοφάνης στα εικοσιδυό του χρόνια μένει ολόψυχα στο πλευρό των γέρον, ιεροφάντης κι αυτός της παλιάς ζωής. Ακόμη και στη γλώσσα του είναι, όπως θα λέγαμε σήμερα, καθαρευουσιάνος κι εχθρός κάθε καινούργιου ιδιοματισμού. Έτσι ο νέος μαχητής κατεβαίνει στο στίβο, με λάβαρό του τ’ οπισθοδρομικό πνεύμα —το πνεύμα αυτό που δε θα τον εγκαταλείψει ποτέ ...».

της εποχή του, ο Α. Σολομός μισό αιώνα μετά θα κάνει το ίδιο από την πρώτη αριστοφανική παράσταση.⁶⁴³ Από τις στήλες των φιλοκυβερνητικών εφημερίδων θα ισχυριστεί ότι οι *Εκκλησιάζουσες* παρουσιάστηκαν στο ελληνικό κοινό «για την επικαιρότητα του θέματος», επειδή «είνε μια ευφύεστατη σάτιρα της κομμουνιστικής ευτυχίας».⁶⁴⁴ Με την ίδια λογική θα χρησιμοποιήσει και τις άλλες αριστοφανικές κωμωδίες για να σχολιάσει τα επιφανειακά χαρακτηριστικά της επικαιρότητας πάντα όμως από μια συμβατική, οπισθοδρομική και συντηρητική ιδεολογία προβάλλοντας ως άλλοθι την πίστη του Αριστοφάνη σ' αυτήν.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα, που φέρνει στο νου τη σάτιρα κατά των «μαλλιαρών» και του νεοτεραιστικού πνεύματος που στις αρχές του αιώνα είχε γίνει αφορμή για την «αναβίωση» του Αριστοφάνη από τον Γ. Σουρή και τον Π. Δημητρακόπουλο, είναι η παράσταση των *Νεφελών* του 1970. Ο σκηνοθέτης του Εθνικού Θεάτρου θα «αναβιώσει» ξανά το αριστοφανικό πνεύμα, «κατά τρόπον πειστικό και αλάνθαστο, επιστρατεύοντας κάθε στοιχείο σύγχρονου κεφιού και λαϊκής γιορτής, που του πρόσφερε η ελληνική ζωή του 1970 και προσαρμόζοντάς το θαυμαστά στην αττική αυτή κωμωδία».⁶⁴⁵ Μεσούσης της δικτατορίας

⁶⁴³. Στις επόμενες παραστάσεις η προπαγάνδα των «εθνικών» θέσεων θα είναι πιο έμμεση. Για παράδειγμα στην *Ειρήνη* το 1964 συνέδεσε το ειρηνόφιλο μήνυμα του έργου με τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο καταφεύγοντας σε ασυνήθιστους αναχρονισμούς (εμφάνισε τον Πόλεμο με τη μορφή του Χίτλερ και το χορό με κοστουμία με έντονο φολκlorικό χρώμα που θύμιζαν «ελληνικές ενδυμασίες» των τουριστικών καταστημάτων), απομακρύνοντας έτσι κάθε ενδεχόμενο να συνδεθεί η αριστοφανική σάτιρα με τις κινητοποιήσεις σε παγκόσμιο επίπεδο για τον αποπλισμό και την ειρήνη που μόλις λίγους μήνες πριν είχαν καταλήξει στη δολοφονία του Γρ. Λαμπράκη. Βλ. Ηρώ Λάμπρου, «Από την παράσταση της *Επιδάουρου*. Μια αναιμική “Ειρήνη”», *Βήμα*, 21 Ιουλ. 1964. Η *Ειρήνη* του Εθνικού έβαζε τα πράγματα στη θέση τους, «γιατί τώρα τελευταία άρχισε προσπάθεια, εκεί στην “αντιπέραν όχθην”, στην “άκραν αριστεράν”, να προβληθή ο Αριστοφάνης σαν συνήγορος της προπαγάνδας για την Ειρήνη, με την έννοια που θέλουν να δίνουν σ' αυτήν οι διαδηλωταί της». Βλ. Μ. Παπαστρατηγάκης, «Ο Αριστοφάνης και η ειρήνη. Εχθρός της διχόνοιας και της δημαγωγίας. Το πανελλήνιον πνεύμα του», *Ακρόπολις*, 23 Αυγ. 1964.

⁶⁴⁴. Απόψεις που βρήκαν ανταπόκριση στο κοινό. Κάποιοι μάλιστα θεώρησαν ότι αυτό ήταν «ένα από τα θεμέλια της επιτυχίας που σημείωσαν οι “Εκκλησιάζουσες”». Βλ. Αχ. Μαμάκης, «Τα “θεατρικά νέα” εικονογραφημένα. Απόψε οι “Εκκλησιάζουσες” εις το Ωδείο Ηρώδου του Αττικού – Ο σκηνοθέτης Σολομός και η Μαίρη Αρώνη εκθέτουν τον τρόπον με τον οποίον ανεβαίνει η αρχαία κωμωδία», *Έθνος*, 14 Ιουλ. 1956, και Στάθης Σπηλιωτόπουλος, «Θεατρικά πρώτα. Αριστοφάνους “Εκκλησιάζουσαι” στο Ωδείο Ηρώδου», *Ακρόπολις*, 17 Ιουλ. 1956.

⁶⁴⁵. Βλ. Βαγγέλης Ψυρράκης, «Επιδάουρια 1970. “Νεφέλες” από το Εθνικό Θέατρο», *Σημερινά*, 11 Ιουλ. 1970. Βλ. ακόμη Χρ. Αγγελομάτης], «Από το Θέατρο. Αι “Νεφέλαι”», *Νέα*, 29 Ιουν. 1970, και Δημοσθ.

θα μεταμορφώσει σε μαλλιαρούς χίπιδες τους μαθητές του Σωκράτη και θα παρουσιάσει τον Άδικο Λόγο και τον Στρεψιάδη ως «κουνιστούς» για να σχολιάσει από το βήμα του κρατικού φορέα τον οποίο εκπροσωπούσε «ένα πολύ ολέθριο κακό: την ροπή της νεολαίας για τις καινούργιες φιλοσοφικές θεωρίες, γι' αυτές που κλονίζουν τα θεμέλια της θρησκείας, της οικογένειας, της δημοκρατίας και της ηθικής».⁶⁴⁶ Στην πραγματικότητα πιο πολύ και από την αξιοποίηση της σύγχρονης επικαιρότητας για να στείλει το δικό του κομφορμιστικό μήνυμα στην πλατεία του θεάτρου με πρόσχημα τον Αριστοφάνη, για τον Α. Σολομό, μέτραγε η ευκολία με την οποία θα αποσπούσε το γέλιο του κοινού.⁶⁴⁷

Ο Α. Σολομός, όντας με τη μεριά των «νικητών», δεν χρειάστηκε να ενεργοποιήσει την αριστοφανική σάτιρα στα χρόνια της κυβέρνησης Καραμανλή για να σχολιάσει την πολιτική εξουσία, ακόμη και με τον τρόπο που τη σχολίαζε η Επιθεώρηση.

Ο Α. Σολομός —υπό την αυστηρή επίβλεψη και του Αιμ. Χουρμούζιου— περιορίστηκε μέχρι το 1963 στο «συγχρονισμό» της αριστοφανικής σάτιρας προκειμένου να «παρουσιάσει» από σκηνής, με τον κομφορμιστικό τρόπο που το έκανε η Επιθεώρηση, τις κοσμικές κυρίες του Κολωνακίου, την ανορθόδοξη σεξουαλική συμπεριφορά, τις ακρότητες όσον αφορά τον γυναικείο καλλωπισμό, τη μίμηση των ξένων ηθών και άλλα τέτοια θέματα τα οποία το κοινό είχε συνηθίσει να ακούει στην Επιθεώρηση.⁶⁴⁸

Το 1964, λίγους μήνες μετά την εκλογική νίκη της Ένωσης Κέντρου, ο Σολομός δεν αντιστάθηκε στον πειρασμό και στην παράσταση της *Ειρήνης* επέκτεινε την επιθεωρησιακή χρήση της αριστοφανικής σάτιρας στην πολιτική επικαιρότητα.⁶⁴⁹ Και πάλι, η αλλαγή στο

Κόκκινος, «Το φεστιβάλ της Δωδώνης και οι παραστάσεις του Εθνικού. Ένας κριτικός απολογισμός των εκδηλώσεων», *Βήμα*, 22 Αυγ. 1970.

⁶⁴⁶. Αλέξης Σολομός, «Στόχος του Αριστοφάνη οι τσαρλατάνοι της Παιδείας. Την Κυριακή οι “Νεφέλες” στην Επίδαυρο», *Σημερινά*, 24 Ιουν. 1970.

⁶⁴⁷. Βλ. Μπάμπης Κλάρας, «Κριτική. Αριστοφάνης ο Σολομικός», *Βραδυνή*, 4 Ιουλ. 1970.

⁶⁴⁸. Έντονα επιθεωρησιακό χαρακτήρα είχαν επίσης τα σεξουαλικά υπονοούμενα που πρόσθετε ο Α. Σολομός στις μεταφράσεις του Θ. Σταύρου. Στους *Σφήκες*, για παράδειγμα, στο σημείο που ο Βδελυκλέων στήνει ένα φανταστικό σκηνικό για να αναμορφώσει τους τρόπους της κοινωνικής ζωής του Φιλοκλέωνος, ο Σολομός αντικαθιστά τα λόγια του πρώτου: «Πες έναν καλό λόγο για τα βάζα, για τις κουρτίνες, κοίτα το ταβάνι» με τη στιχομυθία: «Πες ένα καλό λόγο για τα βαζάκια, τι κυτάς; και ο Φιλοκλέων απαντά: Τα βαζάκια» ενώ σύμφωνα με τις σκηνικές οδηγίες, «γυναίκες βάζουν μυρωδιές στις μασχάλες» του. (στ. 1213-1214). Βλ. το βιβλίο υποβολείου για το έργο στο αρχείο του Εθνικού Θεάτρου.

⁶⁴⁹. Με βάση τα βιβλία υποβολείου και τα διάφορα αντίγραφα του αρχείου του Εθνικού Θεάτρου είναι δύσκολο να αποφανθούμε με σιγουριά για αυτά τα ζητήματα. Πάντως, στο βαθμό που είναι εφικτό, ο πρώτος

κείμενο, η οποία συνοδευόταν από τις ανάλογες σκηνικές οδηγίες, θα περνούσε απαρατήρητη όπως είχαν περάσει τόσες άλλες. Δημιουργήθηκε όμως ζήτημα γιατί σκόνταψε στις αντίθετες πολιτικές αντιλήψεις ενός ηθοποιού που έπαιρνε μέρος στη συγκεκριμένη σκηνή.⁶⁵⁰

εμφανής σχολιασμός της πολιτικής επικαιρότητας βρίσκεται στους *Σφήκες* του 1963. Στις αρχές του καλοκαιριού του ίδιου χρόνου είχε παραιτηθεί ο Κωνσταντίνος Καραμανλής μετά από διαφωνίες με το Παλάτι και η προσωρινή κυβέρνηση που σχημάτισε ο Π. Πιπινέλης, υπουργός της ΕΡΕ, είχε κάπως «διφορούμενο» χαρακτήρα. Ο Α. Σολομός παραποίησε τους στίχους της μετάφρασης, πρόσθεσε και αφαίρεσε στίχους, άλλαξε τα πρόσωπα, αυτή τη φορά με σαφείς υπαινιγμούς στην πολιτική κατάσταση: «Αν θες να γί... αν θες να γίνης αρχηγός μπροστά σου είναι το ρέμα και πίσω σου ο γκρεμός. [...] Την ιστορία ..., την ιστορία μην ξεχνάς και με τους τίμιους συντροφιά να κάνης. [...] Και συ με δυο κόμματα φιλίες να μην πιάνης, Την αλεπού μην μας πουλάς, την αλεπού μην κάνεις» (στ. 1225-1250). Και αυτά πλαισιωμένα, χωρίς να υπαγορεύεται από το κείμενο, με χορευτρίες, όπως γινόταν με τα ερωτικά ντουέτα της Αθηναϊκής Επιθεώρησης. Για τις πολιτικές εξελίξεις της εποχής, βλ. J. Meynaud, ό. π., σ. 116-7.

⁶⁵⁰. Μετά τη δεύτερη παράσταση της *Ειρήνης*, ο Θόδωρος Μορίδης (Ερμής) κλήθηκε σε απολογία από τη διεύθυνση του Εθνικού γιατί από δική του πρωτοβουλία είχε προσθέσει τη φράση «αυτός ο οικοπεδοφάγος»· ο χαρακτηρισμός παρέπεμπε στον Κ. Καραμανλή που το διάστημα αυτό κατηγορούνταν ότι είχε καταχραστεί την ιδιότητά του για να αγοράσει σε ευτελή τιμή τα περιήφια «βραχώδη οικόπεδα» στη Φιλοθέη. Ο Θ. Μορίδης αποκάλυψε ότι είχε αντιδράσει στην πρόθεση του Σολομού να προσβάλει τον τότε πρωθυπουργό Γ. Παπανδρέου και ότι οι δικές του αλλαγές έγιναν επί του αλλοιωμένου κειμένου της μετάφρασης. Αφορμή στάθηκε η σκηνή όπου η Ειρήνη ρωτά τον Τρυγαίο (Χ. Νέξερ), μέσω του Ερμή (Θ. Μορίδης), να την πληροφορήσει για τα πολιτικά πράγματα της Αθήνας (στ. 679 κ. ε.):

- ΕΡΜ. Άκουσε τώρα τι άλλο με ρωτάει:
«Ποίος ρήτορας στην Πνύκα ξεχωρίζει;»
ΤΡΥΓ. Ο Υπέρβολος κρατά γερά το βήμα.
Τι κάνεις θεά; Γυρίζεις το κεφάλι;
ΕΡΜ. Κακό της κάνει να 'χουν οι Αθηναίοι
διαλέξει αυτόν τον άθλιο για αρχηγό τους.

Μετά από διοικητική εξέταση που επέβαλε ο υφυπουργός Παιδείας, αποδείχθηκε ότι ο Α. Σολομός είχε αλλάξει το διάλογο:

- ΕΡΜ. Άκουσε τώρα τι άλλο με ρωτάει:
«Ποίος την πατρίδα τώρα κυβερνάει;»
ΤΡΥΓ. (Ο Τρυγαίος λέει κάτι μυστικά στο αυτί του Ερμή και αυτός το λέει στην Ειρήνη)
Τι κάνεις θεά; Γυρίζεις το κεφάλι;
ΕΡΜ. Κακό της κάνει να 'χουν οι Αθηναίοι
διαλέξει αυτόν τον άθλιο για αρχηγό τους.

Ο Θ. Μορίδης στην πρώτη παράσταση είχε αλλάξει το «τώρα» με το «τότε» και ο Σολομός του επέβαλε να πει το κείμενο όπως το είχε διδαχτεί. Ο Μορίδης αντέδρασε και στη δεύτερη παράσταση άλλαξε και την επόμενη ατάκα του Ερμή σε «Κακό της κάνει να 'χουν οι Αθηναίοι διαλέξει αυτόν τον οικοπεδοφάγο για αρχηγό τους». Το διοικητικό συμβούλιο του Εθνικού επέβαλε πρόστιμο στον Α. Σολομό και ο τελευταίος υπέβαλε την παραίτησή του. Βλ. το αντίτυπο υποβολείου για την *Ειρήνη* στο αρχείο του Εθνικού Θεάτρου και «Θ. Μορίδης. Εικοσιτετράωρη προθεσμία γι' απολογία. Μια επιστολή του», *Βήμα*, 22 Ιουλ. 1964. «Πέραν της τιμωρίας του Θ.

Το περιστατικό δεν έχει ξεχωριστή σημασία και ούτε αποτελεί τεκμήριο για μια διαφορετική προσέγγιση της συγκεκριμένης αριστοφανικής κωμωδίας. Ο ίδιος ο Α. Σολομός, με αφορμή την παράσταση της *Ειρήνης*, επικαλείται τη συγγένεια με την Επιθεώρηση ως προς τον τρόπο που είχε χειριστεί ο ίδιος την επικαιρότητα στις αριστοφανικές παραστάσεις.⁶⁵¹ Είναι γνωστός, είπε, ο τρόπος «με τον οποίον ανεβάζω τον Αριστοφάνη καθώς και οι εμπνεύσεις που αντλώ από τη σύγχρονη επιθεώρησι».⁶⁵²

Το επεισόδιο φανέρωσε ωστόσο τη στενή εξάρτηση των υπαλλήλων του Εθνικού Θεάτρου από την εκάστοτε πολιτική εξουσία, καθώς η *Ειρήνη* έγινε αφορμή να διακοπεί προσωρινά η συνεργασία του Α. Σολομού με το Εθνικό Θέατρο.⁶⁵³ Η συμμόρφωση της αριστοφανικής σάτιρας στην κυρίαρχη πολιτική εξουσία θα φανεί ακόμη πιο καθαρά στην πρώτη αριστοφανική κωμωδία που θα σκηνοθετήσει ο Σολομός έπειτα από την επάνοδό του στο Εθνικό λίγους μήνες μετά το πραξικόπημα του 1967. Το 1968 ο Σολομός ανέβασε τους *Ιππής* κάνοντας το χατίρι του ογδοντάχρονου πια Χριστόφορου Νέζερ να παίζει σ' όλες τις

Μοριδίδη. Διετάχθη έρευνα για τις αλλοιώσεις της “Ειρήνης” υπό του υφυπουργού κ. Α. Ακρίτα», *Βήμα*, 24 Ιουλ. 1964. «Ετιμωρήθη ο Αλ. Σολομός δια προσθήκας την “Ειρήνη”, *Εθνος*, 18 Αυγ. 1964. Βλ. ακόμη, Βασ. Κανάκης, ό. π., σ. 389-390.

⁶⁵¹. Ο Α. Σολομός, «υπεστήριξε ότι αυτό πάντοτε γινόταν, με την σιωπηράν έγκρισιν του μεταφραστού κ. Σταύρου», και επεσήμανε την επιθεωρησιακή φύση της σάτιρας στις αριστοφανικές παραστάσεις του: «Επειδή ο Αριστοφάνης ψέγει πάντα την παρούσα κι όχι την παρελθούσα Εξουσία, το κοινό της παράστασης γέλασε — όπως γελάει στην επιθεώρηση με τα πολιτικά εξ αμάξης— μετατοπίζοντας ενδόμυχα τη σάτιρα απ' τα 421 προ Χριστόν στα 1964 μετά Χριστόν, κι' από τον τέως Υπέρβολο στο νυν Πρωθυπουργό». Ο ίδιος υπενθυμίζει ότι οι Επιθεωρήσεις αυτό το καλοκαίρι ακόμη και στους τίτλους τους είχαν χρησιμοποιήσει τη λέξη Καστρί με το ίδιο νόημα που την είχε χρησιμοποιήσει και εκείνος. Βλ. Αλέξης Σολομός, *Βίος και Παίγνιον*, ό. π., σ. 70, και Αντ. Καλαμάρας, «Ο Σολομός κατήγγειλε την σύμβασιν του με το Εθνικόν Θέατρον. Διότι του επιβλήθη πρόστιμον 3.625 δραχμών», *Μεσημβρινή*, 29 Αυγ. 1964. Για τη λειτουργία της πολιτικής σάτιρας στην Επιθεώρηση, βλ. Θ. Χατζηπανταζής, *Η Αθηναϊκή Επιθεώρηση*, ό. π., τόμ. Α', σ. 101-103.

⁶⁵². Βλ. Γ. Χατζηκωνσταντίνου, «Σε χθεσινή συνέντευξή του ο σκηνοθέτης Αλέξης Σολομός ομιλεί για τα σχέδια του μετά την αποχώρησι από το “Εθνικό”. Φιλικώτατες σχέσεις με τον Μινωτή», *Ακρόπολις*, 1 Σεπτ. 1964.

⁶⁵³. Βλ. Μετά την πολιτική αλλαγή του 1963, το νέο αφεντικό της κρατικής σκηνής, ο Αλέξης Μινωτής, δεν έβλεπε με καλό μάτι ούτε τον Α. Σολομό ούτε τον Αριστοφάνη. Ο Α. Σολομός αποδίδει την διακοπή των σχέσεων του με το Εθνικό στο γεγονός ότι η πολιτική αλλαγή που σηματοδότησε η απομάκρυνση του Κ. Καραμανλή από την εξουσία είχε ως συνέπεια να θεσπιστεί «το άγνωστο στα δημοκρατικά χρόνια σύστημα της λογοκρισίας και της αστυνόμευσης. Οι όμορφες μέρες του Αράνχουεθ —για να θυμηθούμε τον Σίλλερ— είχαν

αριστοφανικές κωμωδίες.⁶⁵⁴ Ο Α. Σολομός σε αυτή την παράσταση «ξεπέρασε ακόμη και τον πιο άριστο εαυτό του» αφού, χωρίς να σταθμεύσει στην επικαιρότητα, κατάφερε να σκορπίσει μια «ξένοιαστη ευθυμία στους θεατές» και να πνίξει το πολιτικό μήνυμα του έργου σε «ένα φοβερό “σαματά” που συνέπαιρνε κυριαρχικά και μεγάλους και μικρούς».⁶⁵⁵ «Είκοσι πέντε χιλιάδες θεαταί στην Επίδαυρο κι άλλοι τόσοι περίπου στο Θέατρο Ηρώδου του Αττικού χάρηκαν, ευχαρηστήθηκαν, διασκέδασαν» με το θέαμα των *Ιππέων*.⁶⁵⁶

Μετά την μεταπολίτευση οι αριστοφανικές παραστάσεις του Σολομού, συνεχίζοντας στο ίδιο επιθεωρησιακό ύφος που είχε υιοθετήσει δύο δεκαετίες πριν, θα προσαρμοστούν στη μόδα της εποχής. Με «κρεουρηνό το κείμενο, με άπειρες δηλαδή περικοπές και προσθήκες, στο λόγο αλλά και στην υπόκριση, αλλαγές λέξεων, φράσεων και εννοιών, με φτηνούς μάλλον αναχρονισμούς και επικαιρικές αναφορές», η βεβιασμένη προσαρμογή στην πολιτική επικαιρότητα θα επεκταθεί ακόμη και στις λιγότερο «πολιτικές» κωμωδίες του Αριστοφάνη, στους *Βατράχους* και στις *Θεσμοφοριάζουσες*.⁶⁵⁷

Η επιστροφή στο επιθεωρησιακό πρότυπο δεν εξασφάλισε μόνο την προσέγγιση της αριστοφανικής σάτιρας μέσα από την κομορμιστική ιδεολογία της Αθηναϊκής Επιθεώρησης. Η επίκληση στην «οντολογική» συγγένεια της αριστοφανικής κωμωδίας με την Επιθεώρηση ενίσχυσε την προσέγγιση του Αριστοφάνη ως «γελωτοποιού» και νομιμοποίησε την αντιμετώπιση των αριστοφανικών παραστάσεων ως ψυχαγωγικού θεάματος.⁶⁵⁸

τελειώσει». Βλ. Αλέξης Σολομός, *Βίος και παίγνιον*, ό. π. σ. 70. Βλ. ακόμη, Γ. Χατζηκωνσταντίνου, ό. π., και Βασίλης Κανάκης, ό. π., σ. 390-391.

654. Βλ. «Σήμερα ο Νέξερ πραγματοποιεί το μεγάλο όνειρο της ζωής του. Παίζει τους “Ιππής” στην Επίδαυρο», *Βήμα*, 4 Αυγ. 1968.

655. Βλ. Άλκης Θρύλος, «Μια κωμωδία του Αριστοφάνη. Θέατρο Επιδαύρου (Οργανισμός Εθνικού Θεάτρου): Αριστοφάνη, “Ιππής”», *Νέα Εστία* 990 (1 Οκτ. 1968), σ. 1316, και Μπάμπης Κλάρας, «Οι “Ιππής” στο Ηρώδειο», *Βραδυνή*, 26 Αυγ. 1968.

656. Βλ. Άλκης Θρύλος, ό. π.

657. Βλ. Σόλων Μακρής, «Το Θέατρο. Ηρώδειο. Εθνικό Θέατρο. “Βάτραχοι”». Μετ. Απ. Μελαχροινού. Σκηνοθ. Αλ. Σολομού», *Νέα Εστία* 1136 (1 Νοεμ. 1974, σ. 1683-1684, και Στάθης Ιω. Δρομάζος, «Αριστοφάνη: “Θεσμοφοριάζουσες”». Στο Θέατρο Επιδαύρου», *Καθημερινή*, 15 Ιουλ. 1978.

658. Όπως και στην Επιθεώρηση, το είδος που αποτέλεσε το πρότυπο για την σκηνική αναβίωση της αριστοφανικής κωμωδίας, η άκριτη θεαματικότητα σε αντιδιαστολή με την κριτική στάση της σάτιρας είχε αποδειχθεί από τα πρώτα της βήματα ισχυρότερος, ασφαλέστερος και μονιμότερος πόλος έλξης για το πολύ κοινό. Βλ. Θ. Χατζηπανταζής, ό. π., σ. 108-115, το κεφάλαιο «Σάτιρα ή φαντασμαγορία». Αυτή ακριβώς τη σχέση επιδερμικής σάτιρας και θεαματικότητας είχε στο μυαλό του όχι μόνο ο Α. Σολομός αλλά και ο Αμ.

γ. Η ουσιαστική καθιέρωση του Αριστοφάνη στο πλαίσιο της τυποποιημένης «ελαφράς» αστικής ψυχαγωγίας

Ο Α. Σολομός χρησιμοποιώντας ως ερμηνευτικούς άξονες το Βουλευβάρτο και την Επιθεώρηση κατάφερε να καθιερώσει τον Αριστοφάνη ως συγγραφέα του οποίου τα έργα μπορούσαν να παίζονται χωρίς να προκαλούν στο αστικό κοινό την αηδία ή την πλήξη που δημιουργούσαν οι αριστοφανικές παραστάσεις άλλων σκηνοθετών. Αυτός ήταν άλλωστε και ο λόγος για τον οποίο ο Ελληνικός Οργανισμός Τουρισμού, μέσω της διεύθυνσης του Εθνικού Θεάτρου, εμπιστεύθηκε τον Α. Σολομό για «να ζωντανέψει εν λευκώ» τον Αριστοφάνη.⁶⁵⁹ Ο Α. Σολομός κατάφερε, όπως ανακάλυψε με ανυπόκριτο θαυμασμό ένα επίλεκτο μέλος της αστικής κοινωνίας, «να συνθέσει μια νέα μορφή αρχαίου θεάτρου, την Αττική Κωμωδία», χάρη στην οποία τα ελληνικά φεστιβάλ απέκτησαν «θέατρο με πρόγραμμα ολοκληρωμένο που δεν αποτελείται μόνο από έργα που “πρέπει” να δης, αλλά και από έργα που θέλεις να δης και να ξαναδής».⁶⁶⁰ Οι λύσεις που έδωσε ο Α. Σολομός στα προβλήματα της ερμηνείας των αριστοφανικών έργων ήταν το αποτέλεσμα μιας πολύ συγκεκριμένης ανάγκης: να αποκτήσει το συγκεκριμένο κοινό που σύχναζε στα φεστιβάλ, εκτός από «Αρχαίο Θέατρο», και ένα ψυχαγωγικό θέαμα που να κατέχει «μια ξεχωριστή ζηλευτή θέση πάνω απ’ όλες τις άλλες, κατώτερες σύγχρονες ψυχαγωγίες».⁶⁶¹ Ένα είδος θεάτρου, που δεν

Χουρμούζιος, όταν με κάθε ευκαιρία τόνιζε ότι: «ο χαρακτήρας, λοιπόν, αυτός της φλέγουσας επικαιρότητας, που ώθησε μερικούς να χαρακτηρίσουν την αττική κωμωδία ως ... αντιπολιτευόμενη εφημερίδα της εποχής, δεν είναι δυνατό να βαδίσει άλλο δρόμο παρά αυτό που φέρει προς την επιθεώρηση». Τι ακριβώς επιδίωκε από την ταύτιση της αριστοφανικής κωμωδίας με την Επιθεώρηση και τι εννοούσε με τον όρο «αντιπολιτευόμενη» φάνηκε καθαρά όταν η κυβέρνηση απαγόρευσε την παράσταση των *Ορνίθων* του Κ. Κουν και ο Αιμ. Χουρμούζιος ανακήρυξε τη δημοκρατία έκπτωτο ιδανικό. Βλ. Αιμ. Χ., «Η Αττική Κωμωδία», *Καθημερινή*, 20 Ιουν. 1957, και «Η διεθυνόμενη καλαισθησία (και ολίγα περί αττικής κωμωδίας)», *Καθημερινή*, 10 Σεπτ. 1959.

⁶⁵⁹. Βλ. «Τρίτη “Θεσμοφοριάζουσες” στον Πειραιά», *Νέα*, 26 Ιουν. 1971.

⁶⁶⁰. Βλ. Ε.[λένη Βλάχου], «Επίκαιρα. Μελλοντικά», *Καθημερινή*, 22 Ιουλ. 1960. Τις απόψεις της Βλάχου συμμαρτυρούσαν, υποθέτω, ένα μεγάλο μέρος της ελληνικής πελατείας των φεστιβάλ με τη διαφορά ότι η παντοδύναμη εκδότρια της *Καθημερινής* είχε το θάρρος ή το θράσος να τις υπερασπίζεται αποκάλυπτα. Μέσα από το καθημερινό χρονογράφημά της με τον γενικό τίτλο «Επίκαιρα» στην πρώτη σελίδα της εφημερίδας, πρόβαλε τις αντιπροσωπευτικότερες αξίες της πολιτικής και πνευματικής ηγεσίας. Το συγκεκριμένο χρονογράφημα, με αφορμή την σκηνοθεσία των αριστοφανικών κωμωδιών από τον Σολομό, καταπιάνεται με τις πολιτισμικές ανάγκες της αστικής κοινωνίας έτσι όπως εκφράζονται από την σαφή προτίμησή της για το ελαφρό ψυχαγωγικό θέαμα το οποίο έχει ταυτόχρονα κάποια εγγέχρα ποιότητας.

⁶⁶¹. Βλ. στο ίδιο.

μπορούσε να ανήκει στα γνωστά είδη της «ελαφράς» αστικής ψυχαγωγίας αλλά έπρεπε να έχει τα δικά της χαρακτηριστικά ενώ συγχρόνως βαυκαλιζόταν ότι είχε «βαθειές ρίζες στην κλασική παράδοση».⁶⁶²

Ο Αριστοφάνης του Εθνικού εντάχθηκε αρμονικά στο σύνολο του ελληνικού θεάτρου που «σκαμπανέβαζε ανάμεσα στη φάρσα, στο βουλεβάρτο, στο “μελό”».⁶⁶³ Και, τελικά ο κερδισμένος από αυτή την υπόθεση ήταν ο Αριστοφάνης, όπως απροσημάτιστα υποστήριζε μετά από κάθε αριστοφανική παράσταση ο Άλκης Θρύλος.⁶⁶⁴

Ο «εκλεπτυσμένος και εξαερωμένος Αριστοφάνης» του Σολομού μπορούσε άφοβα να καταναλωθεί ως πνευματική τροφή από έναν κόσμο ο οποίος μπορούσε πάνω από όλα να ανταποκριθεί σε μια «κοινωνική και πολυέξοδο εκδήλωση» όπως αυτή των τουριστικών φεστιβάλ.⁶⁶⁵

⁶⁶². Βλ. στο ίδιο. Ωστόσο, ποτέ δεν έλειψαν οι αντιρρήσεις για την «παρέισφρηση» του Αριστοφάνη στο αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου. Ο Αλέξης Μινωτής, για παράδειγμα, ο οποίος δεν έκρυψε ποτέ την απέχθειά του για τον αρχαίο κωμωδιογράφο, δήλωσε με αφορμή την παράσταση της *Μήδειας* του Κερουμπίνι στην Επίδαυρο ότι «Εάν οποιαδήποτε καλλιτεχνική ή τουριστική σκοπιμότης αφιέρωνε αποκλειστικώς τον χώρο αυστηρώς δια την αναβίωσιν του αρχαίου δράματος, δεν θα εδικαιολογείτο ή παρείσφρυσιν άλλων εκδηλώσεων, όσον δήποτε καλλιτεχνικών. Εφ’ όσον όμως στο θέατρον αυτό επιτρέπη αρχικώς η εκτροπή προς τερπνά θεάματα, η καλλιτεχνική πραγματοποίησις μιας όπερας με την Μαρίαν Κάλλας όχι μόνον δεν μειώνει το κύρος του θεάτρου, αλλά αντιθέτως, νομίζω, αποκαθιστά την σοβαρότητά του». Βλ. Καμπάνης Νίκ. «Η παράσταση της ΜΗΔΕΙΑΣ αποκαθιστά την σοβαρότητα του Θεάτρου Επιδαύρου», *Βήμα*, 1 Αυγ. 1961. Ο ίδιος δεν επέτρεψε να δοθούν παραστάσεις αριστοφανικής κωμωδίας στο θέατρο της Επιδαύρου όσο είχε τη διεύθυνση του Εθνικού.

⁶⁶³. Βλ. Σόλων Μακρής, «Το Θέατρο. Μικρός απολογισμός», *Νέα Εστία* 1124 (1 Μαΐου 1974), σ. 621.

⁶⁶⁴. «Ο Αριστοφάνης του κ. Σολομού δεν είναι ο γνήσιος Αριστοφάνης; Δεν το αμφισβητώ. Αλλά μια που ακόμα και κείνοι που κατακρίνουν με δριμύτητα τον κ. Σολομό υποστηρίζουν ότι ο αυθεντικός Αριστοφάνης δεν παίζεται πια σήμερα, γιατί να μην παραδεχθούμε ότι ο κ. Σολομός εξυπηρετεί τον Αριστοφάνη; [...] Ο κ. Σολομός διαζώνει ό,τι είναι δυνατόν να περισωθεί στη σκηνή από την κωμικότητα ενός αρχαίου κωμικού συγγραφέα. Γιατί να μεμψιμοιρούμε και να μην ενθουσιαζόμαστε μαγεμένοι; Όποιος ενδιαφέρεται να γνωρίσει τον γνήσιο Αριστοφάνη —όσο το επιτρέπουν οι μετατροπές μέσα στους αιώνες της δεχτικότητας που επενεργούν και στην ανάγνωση— ας τον αναζητήσει στο βιβλίο, στα κείμενα». Βλ. Άλκης Θρύλος, «Σκυλίτσειο Θέατρο Πειραιά (Οργανισμός Εθνικού Θεάτρου): Αριστοφάνη, “Λυσιστράτη”, κωμωδία», *Νέα Εστία* 1014 (1 Οκτ. 1969), σ. 1408-1409.

⁶⁶⁵. «Δεν είναι μόνο τα εισιτήρια, αλλά είναι και τα έξοδα μεταφοράς, είναι το ενδυματολογικό πρόβλημα της δημοσίας εμφανίσεως. Έστω και μειωμένη, κάποια κοκετταρία υπάρχει σε κάθε δικό μας συμπολίτη και δεν μπορεί να ξεκινήσει για το θέατρο με την ίδια άνεση που θα γλιστρήσει στον πρώτο συνοικιακό υπαίθριο κινηματογράφο» Βλ. Ε.[λένη Βλάχου], «Επίκαιρα. Παραστάσεις ...», *Καθημερινή*, 15 Απρ. 1965.

Γιατί «ποιότητα, πλούτος, και γοητεία» στο θέατρο ήταν αξίες που δεν μπορούσαν να τις εκτιμήσουν όλοι και δεν ήταν σε θέση να τις απολαύσουν όλοι. Όπως υπενθύμισε η Ελένη Βλάχου στην Άννα Συνοδινού όταν η τελευταία έφυγε από το Εθνικό για να συναρμολογήσει ένα «Αριστερόν Αρχαίον Θέατρον»:⁶⁶⁶ ο «καλός πελάτης» ήταν ο «ανήκων στην αστική κοινωνία, ασχέτως αν έχη διαλέξει την ομάδα “Ερέ” ή την ομάδα “Ε. Κ.”». Γιατί, αυτός «που πάει και γεμίζει τα θέατρα είναι ο δικός μας αντιδραστικός δεξιός, ο οποίος είναι και φύσει πιο κοσμικός, πιο έτοιμος για ξενύχτι, πιο έτοιμος να αντιμετωπίσει έξοδα, εισιτήρια, ταξί, — τί να κάνουμε; η αλήθεια, αλήθεια, ολιγότερο αριστεροί είναι οι πλούσιοι, και ολιγότερο πλούσιοι είναι οι αριστεροί— και ο οποίος δεν ασχολείται με γραμμήν αλλά με ποιότητα, με είδος, με κέφι».⁶⁶⁷

Μια δεκαετία μετά, τα πολιτικά κόμματα του 1960 θα τα διαδεχθούν άλλα, η Επίδαυρος θα ανοίξει σιγά σιγά για όλους, το «καλό γούστο» της «αστικής κοινωνίας» του ‘50 θα αφομοιωθεί από τη ραγδαία εξαπλωση του Kitsch· το ίδιο θα συμβεί επίσης με τον Αριστοφάνη του Α. Σολομού, ο οποίος όμως μέχρι και τη δεκαετία του ‘80 θα εξακολουθεί να αντιπροσωπεύει για ένα μέρος της ελληνικής κοινωνίας μια αναλοίωτη αξία, αυτή της «τυποποιημένης «ελαφριάς» αστικής ψυχαγωγίας με «βαθειές» εντούτοις «ρίζες στην κλασσική παράδοση».

⁶⁶⁶. Βλ. Ε.[λένη. Βλάχου], ό. π. Ο χαρακτηρισμός «Αριστερόν Αρχαίον Θέατρον» οφείλεται στη συνεργασία της Α. Συνοδινού με τον Γιάννη Ρίτσο και τον Γιώργο Σεβαστίκογλου στην παράσταση της *Αντιγόνης* το 1965.

⁶⁶⁷. Τις κρίσεις της Ε. Βλάχου επιβεβαιώνει κατά κάποιο τρόπο σχετική έρευνα του Ινστιτούτου Ερευνών Επικοινωνίας «για το πόσοι αθηναίοι γνωρίζουν ή παρακολουθούν το Φεστιβάλ Αθηνών». Τα στοιχεία που προέκυψαν από την έρευνα φανέρωσαν ότι το 1963, όπως και τον προηγούμενο χρόνο, ένα σημαντικό ποσοστό των Αθηναίων, κάτι περισσότερο από το 1/4, εξακολουθούσε να μην έχει ακούσει τίποτε για το Φεστιβάλ. Σ’ αυτήν την κατηγορία ανήκαν κυρίως «άτομα βασικής μορφώσεως και κατωτέρας κοινωνικής τάξεως.» Από αυτό το 1/4, λιγότεροι από τους μισούς ήταν σε θέση να απαντήσουν σωστά τι είναι το Φεστιβάλ (46% απάντησαν σωστά, έναντι 53% το 1962). Το 22% το χαρακτήρισε ως «πανηγύρι από ελληνικούς λαϊκούς χορούς, μορφωτική εκδήλωση με ομιλίες και διαλέξεις κ.ά και 18% δήλωσε ότι δεν γνώριζε». Πολύ λίγοι από αυτούς που ρωτήθηκαν, μόλις το 4%, είπαν ότι πήγαν τουλάχιστον μία φορά. Βλ. «Ολιγότεροι Αθηναίοι στο Φεστιβάλ. Δεν γνωρίζουν το 1/3. Έρευνα του Ι.Ε.Ε.», *Έθνος*, 30 Σεπτ. 1963.

3. Η ολοκλήρωση της πρότασης του Αλέξη Σολομού

α. Οι εκτός Εθνικού εξορμήσεις του Αλέξη Σολομού και η έλλειψη εξέλιξης στην καλλιτεχνική του πρόταση

Ο Α. Σολομός μέχρι την οριστική απόσυρσή του από το θέατρο στη δεκαετία του '80 και μέσα σε ένα διαρκώς μεταβαλλόμενο περιβάλλον θα εξακολουθήσει να αντιμετωπίζει την κωμωδία του Αριστοφάνη με τον ίδιο ακριβώς τρόπο που είχε διαμορφώσει με αφορμή την ανάγκη να ενταχθεί στα φεστιβάλ Επιδαύρου και Αθηνών.

Ο Α. Σολομός φεύγοντας από το Εθνικό το 1964 δεν θα μείνει για πολύ στον αφιλόξενο χώρο του ελεύθερου θεάτρου. Το καλοκαίρι του 1965 θα ανταποκριθεί στο όραμα μιας πλούσιας Αμερικανίδας να ιδρύσει στον τόπο που γεννήθηκε, ένα προάστιο έξω από το Ντιτρόιτ των ΗΠΑ, ένα δεύτερο φεστιβάλ Επιδαύρου. Η ιδέα να γίνει ο πρώτος καλλιτεχνικός διευθυντής ήταν «δελεαστική» για τον Α. Σολομό και, όπως λέει ο ίδιος, ο μισθός που του πρότειναν «ήταν ακόμη δελεαστικότερος». ⁶⁶⁸ Μετά και από μια μοναδική, αλλά επιτυχημένη, παράσταση Αρχαίας Τραγωδίας το 1964, ο πρώην σκηνοθέτης του Εθνικού δεν είχε καμιά αμφιβολία ότι μπορούσε να κάνει το άσημο προάστιο της Αμερικής «για τους αρχαίους ό,τι είναι το Στράτφορντ της Αγγλίας —μα και τα δυο αμερικάνικα Στράτφορντ— για το Σαίξπηρ». ⁶⁶⁹ Ο Αλέξης Σολομός ανέβασε την *Ορέστεια* και τους *Ορνιθες* με βάση την ίδια καλλιτεχνική αρχή που τον καθιέρωσε ως ιδανικό ερμηνευτή της αριστοφανικής κωμωδίας στα ελληνικά φεστιβάλ: «σκηνοθέτησε θαρραλέα, αγηφώντας την τυπικότητα του αρχαίου ελληνικού θεάτρου που φέρνει συνήθως υπνηλία στους θεατές». ⁶⁷⁰ Η προσπάθεια ως προς την κωμωδία δεν είχε ιδιαίτερη επιτυχία ενώ η οικονομική χρεοκοπία του φεστιβάλ ματαίωσε τις ελπίδες του Σολομού να δημιουργήσει μια νέα Επίδαυρο. ⁶⁷¹

Μετά την επιστροφή του από την Αμερική θα ενταχθεί ξανά στο καλλιτεχνικό δυναμικό του Εθνικού Θεάτρου για να συνεχίσει, ανάμεσα στ' άλλα, το έργο της αναβίωσης της αριστοφανικής κωμωδίας από το σημείο που το είχε εγκαταλείψει.

⁶⁶⁸. Βλ. Αλέξης Σολομός, *Βίος και Παίγνιον*, ό. π., σ. 71.

⁶⁶⁹. Βλ. στο ίδιο.

⁶⁷⁰. Βλ. Αλέξης Σολομός, ό. π. σ. 73

⁶⁷¹. Ο Α. Σολομός αναφέρει ως αιτίες την απροθυμία των ομογενών να στηρίξουν την προσπάθεια και τους υπέρογκους μισθούς των ηθοποιών. Βλ. *Βίος και Παίγνιον*, ό. π., σ. 73 και Ανδρ. Δεληγιάννης, «Ικανοποιημένος αισιόδοξος και πικραμένος με τον Μάνο Χατζιδάκι», *Έθνος*, 23 Αυγ. 1966.

Παράλληλα, θα διατηρεί το Προσκήνιο, έναν προσωπικό θίασο που είχε ιδρύσει το 1964, με τον οποίο θα ανεβάσει για πρώτη και τελευταία φορά στο ελεύθερο θέατρο το 1971 αριστοφανική κωμωδία, τις *Θεσμοφοριάζουσες*, αξιοποιώντας μια φίρμα του «ελαφρού» θεάτρου, τον Ντίνο Ηλιόπουλο.⁶⁷² Όπως υπογράμμισε ο Α. Σολομός, η παρουσίαση του Αριστοφάνη έξω από το Εθνικό δεν σήμαινε αναθεώρηση της βασικής του αντίληψης, ότι δηλαδή η αριστοφανική κωμωδία ήταν συγκροτημένη από επιθεωρησιακά νούμερα που μπορούσαν να αυτονομηθούν, να πολλαπλασιαστούν ή να αλλάξουν. Η παράσταση του Προσκήνιου δεν ήταν παρά μια ευκαιρία για το σκηνοθέτη και τους ηθοποιούς «να γλεντήσουν πιο ξένοιαστα την κωμική ζωή της Αριστοφανικής δημιουργίας».⁶⁷³ Όπως διαπίστωσε ο πρωταγωνιστής της παράστασης, το συγκεκριμένο έργο θα μπορούσε «να το είχε γράψει κι ο Σακελλάριος ή ο Ψαθάς σε μια στιγμή μεγάλης εμπνεύσεως».⁶⁷⁴ Για την αποτελεσματικότερη προσέγγιση στην αισθητική του ελληνικού Βουλευάρτου, ο Σολομός μετέφρασε το αρχαίο έργο και το παρουσίασε στο κοινό με τον τίτλο: *Θεσμοφοριάζουσες ή η δίκη των γυναικών*.⁶⁷⁵

Οι «πολύ άμεσοι υπαινιγμοί σε σύγχρονα γεγονότα», η ενίσχυση των βωμολοχιών και μερικοί «εκσυγχρονισμοί», όπως η μεταμόρφωση του σκύθη δεσμοφύλακα σε έναν «χοντράνθρωπο Τουρκαλβανό», σημάδεψαν την ανανεωτική προσπάθεια του Α. Σολομού σε

⁶⁷². Ένα χρόνο πριν σε συνέντευξη ο Α. Σολομός είχε πει για τον Γιάννη Γκιωνάκη, ότι «στο σύγχρονο δραματολόγιο άρχισε να διαδέχεται με τον τρόπο του τον Λογοθετίδη και στο κλασικό, πιστεύω πως μια μέρα θα πάρη τη θέση του Νέζερ». Βλ. Ν. Παρνασσάς, «Ο Γκιωνάκης θα πάρη τη θέση του Νέζερ», *Σημερινά*, 21 Αυγ. 1970. Την ιδέα να παίξει σε αριστοφανική κωμωδία ο Ν. Ηλιόπουλος, την είχε εκφράσει πρώτη φορά το 1959 ο Λίνος Καρζής. Σχεδίαζε να ανεβάσει τον επόμενο Μάιο τους *Αχαρνές* και είχε προτείνει στους Ντίνο Ηλιόπουλο, Μίμη Φωτόπουλο και Χρήστο Ευθυμίου να πρωταγωνιστήσουν, και μάλιστα οι δύο πρώτοι είχαν δεχθεί. Βλ. «Εις τους “Αχαρνές” ο Καρζής επιδιώκει να εμφανισθούν Ευθυμίου, Φωτόπουλος, Ηλιόπουλος», *Έθνος*, 28 Νοεμ. 1959.

⁶⁷³. Βλ. «Ο Αλέξης Σολομός για τις “Θεσμοφοριάζουσες”», *Βήμα*, 26 Ιουν. 1971.

⁶⁷⁴. Σε συνέντευξή του ο Ν. Ηλιόπουλος παραπέμπει στην άποψη του σκηνοθέτη της παράστασης, ότι «ο Αριστοφάνης ήτανε ο Σακελλάριος κι’ ο Ψαθάς της αρχαιότητας», βλ. «“Θεσμοφοριάζουσες” στον Πειραιά», *Νέα*, 26 Ιουν. 1971.

⁶⁷⁵. Το έργο γνώρισε μεγάλη εμπορική επιτυχία και στην Αμερική όπου, με «την πρόθυμη άδεια του Αλέξη Σολομού», το μετέφερε ο Ν. Ηλιόπουλος. Ο τελευταίος, συνδυάζοντας τον Αριστοφάνη με ελληνικούς λαϊκούς χορούς, το παρουσίασε με τον τίτλο: «The Women’s Tribunal (Where Aristophanes Meets Zorba!) An adaptation by Alexis Solomos of “THESMOPHORIAZUSAE” OF ARISTOPHANES». Βλ. Ντίνος Ηλιόπουλος, *Αυτοβιογραφία, ένας Ηλιόπουλος ονόματι Ντίνος*, ό. π., σ. 164-166.

σχέση με την παράσταση του 1958.⁶⁷⁶ Οι αλλαγές παρόλο που δυσαρέστησαν τους πιστούς θαυμαστές του, δεν ήταν αρκετές για να τους κάνουν να αλλαξοπιστήσουν. Οι *Θεσμοφοριάζουσες* του Προσκηνίου είχαν «όπως και άλλοτε, άπειρη κομπόχνη και στιλπνότητα, διασκεδαστικότητα μ' ένα φινό, πολιτισμένο τόνο»· ακόμη και οι βωμολοχίες που διείσδυσαν στη νέα παράσταση πρόσθεσαν μόνο «έναν ιδιαίτερο τόνο» αλλά, και αυτό ήταν που είχε σημασία, δεν προσέβαλαν «το καλό γούστο».⁶⁷⁷

Η τρίτη προσπάθεια του Α. Σολομού να σκηνοθετήσει αριστοφανική κωμωδία εκτός Εθνικού έγινε το 1986 και σφράγισε την τριαντάχρονη προσπάθειά του να «ζωντανέψει» τον Αριστοφάνη. Η *Λυσιστράτη* του 1986 που ανέβασε με την Αλίκη Βουγιουκλάκη και τους άλλους ηθοποιούς που συγκρότησαν για το λόγο αυτό το θίασο του Προσκηνίου ήταν μια «αναπαλαίωση» της *Λυσιστράτης* του 1957.⁶⁷⁸ Το κύριο χαρακτηριστικό της παράστασης που η σκοπιμότητά του δίχασε την κριτική και δημιούργησε ένα είδος αμηχανίας και σ' αυτούς ακόμα που αισθάνθηκαν δικαιωμένοι για την επιστροφή του «γνήσιου» Αριστοφάνη στο αρχαίο θέατρο, ήταν η προσπάθεια του Α. Σολομού να προσαρμόσει τα τυποποιημένα εκφραστικά μέσα της νέας πρωταγωνίστριας στον υποκριτικό τύπο της Μ. Αρώνη.⁶⁷⁹ Και μπορεί η παράσταση να ήταν απλά το αποτέλεσμα της επιθυμίας της Α. Βουγιουκλάκη να αποδείξει στους υπονομευτές της απόφασής της να «αλώσει την Επίδαυρο», ότι ήταν άξια «να πάρει τη σκυτάλη από την πρώτη διδάξασα τη Λυσιστράτη, την Μαίρη Αρώνη, στην

676. Βλ. Άλκης Θρύλος, «Σκυλίτσειο Θέατρο Πειραιά («Προσκήνιο» Αλέξη Σολομού): Αριστοφάνη “Θεσμοφοριάζουσες”, κωμωδία», *Νέα Εστία* 1058 (1 Αυγ. 1971), σ. 1037.

677. Βλ. στο ίδιο.

678. «Μια άκρως ενδεικτική αναπαλαίωση ήταν η παράσταση της “Λυσιστράτης”. Το κυρίως ανανεωτικό της στοιχείο ήταν η παρουσία της νέας πρωταγωνίστριας, η οποία νομοταγής στην σκηνοθεσία του κ. Σολομού, επάτησε με ακρίβεια επάνω στα “κλασικά” χνάρια που άφησε ο ηγεμονικός βηματισμός της κ. Μαίρης Αρώνη και δεν τα πρόδωσε. [...] Ως σύνολο η παράσταση διεκδικεί την μνήμη του πιστού αντιγράφου». Βλ. Τάσος Λιγνάδης, «Επιδέξια “αναπαλαίωση” μιας παλαιάς παραστάσεως. Η “Λυσιστράτη” με την Αλ. Βουγιουκλάκη, σε σκηνοθεσία Σολομού», *Καθημερινή*, 9 Ιουλ. 1986. Ανεξάρτητα από τις κρίσεις που προκάλεσε η παράσταση, οι περισσότερες κριτικές συμφωνούσαν με την παραπάνω.

679. Βλ. Λεάνδρος Πολενάκης, «Η Λυσιστράτη, τριάντα χρονών γυναίκα ...», *Αυγή*, 10 Ιουλ. 1986, Θ. Δ. Φραγκόπουλος, «Αρχαίο Θέατρο Επίδαυρου. Θίασος “Προσκήνιο” του Αλέξη Σολομού: Αριστοφάνους “Λυσιστράτη”», *Νέα Εστία* 1418 (1 Αυγ. 1986), σ. 1037-1038.

οποία αφιέρωσε την εμφάνισή της», αλλά αποδεικνύει ταυτόχρονα την επανάπαυση και την απροθυμία του Α. Σολομού να ξεφύγει από την τυποποίηση.⁶⁸⁰

Ο σκηνοθέτης θα δηλώσει με αφορμή την παράσταση:

Δίχως να έχω αλλάξει σχεδόν τίποτε από τη σκηνοθεσία της «Λυσιστράτης» του 1957 — που έφερε για πρώτη φορά τον Αριστοφάνη στην Επίδαυρο— βλέπω τώρα την Αλίκη Βουγιουκλάκη στο ρόλο της πρωτοπόρας Μαίρης Αρώνη και τη Νόρα Βαλσάμη στο ρόλο της μικρούλας τότε Τζένης Καρέζη. Και η παράσταση —χάρη στις δύο δημοφιλείς πρωταγωνίστριες και χάρη στους άλλους άξιους ηθοποιούς και στον προικισμένο νεανικό χορό— είναι αυτόματα μια άλλη παράσταση, δίχως να μετατραπεί ο Αριστοφάνης με ξώπετσα δικά μας κόλπα, ντόπια ή εισαγόμενα.⁶⁸¹

Η δήλωσή του όμως δεν είναι παρά η ομολογία ότι καταθέτει τα όπλα του ένας άνθρωπος ο οποίος τρεις δεκαετίες νωρίτερα είχε προσπαθήσει με θεαματικά και τολμηρά, είναι αλήθεια, «κόλπα» να μετατρέψει τον Αριστοφάνη σε καταναλωτικό αγαθό για την τουριστική βιομηχανία του τόπου. Από αυτήν την άποψη η «εθνική σταρ» ήταν το τελευταίο του «κόλπο» για να αναζωογονήσει το ενδιαφέρον του κοινού για τα απονεκρωμένα φεστιβάλ αρχαίου δράματος προτού παραδώσει, ως άλλος Παφλαγόνας, τη σκυτάλη στους νεότερους διαδόχους τους.

β. Η πλήρης ένταξη στο εμπορικό κύκλωμα: από την Μαίρη Αρώνη στην Αλίκη Βουγιουκλάκη

Η παράσταση της *Λυσιστράτης* στα Φεστιβάλ Επιδαύρου και Αθηνών δεν ήταν μόνο το επιστέγασμα της τριαντάχρονης προσπάθειας του Αλέξη Σολομού να «αναβιώσει» την αριστοφανική κωμωδία. Με τη συγκεκριμένη παράσταση του 1957 ξεκίνησε η ένταξη της Αρχαίας Κωμωδίας στο Φεστιβάλ της Επιδαύρου και έκτοτε η συνεχής επανάληψή της μέχρι το 1975 με πρωταγωνίστρια την Μαίρη Αρώνη έγινε ορόσημο μιας νέας εποχής, από πολλές

⁶⁸⁰. Βλ. Κ. Γεωργουσόπουλος, «Άλωση και κατανάλωση», *Νέα*, 7 Ιουλ. 1986, και Ψ., «Πιένες στην Επίδαυρο: 13.000 θεατές -5 εκ. είσπραξη. Ο θρίαμβος της Αλίκης. Θαυμάσια η Λυσιστράτη, είπε η Μελίνα», *Μεσημβρινή*, 5 Ιουλ. 1986. Επί τρία χρόνια προσπαθούσε η Α. Βουγιουκλάκη να κάμψει τις αντιδράσεις που είχαν εκδηλωθεί μετά από την πρόταση του Κώστα Νίτσου να παίξει τη *Λυσιστράτη* με το θίασο του Εθνικού Θεάτρου. Βλ. Θ. Δ. Φραγκόπουλος, ό. π., και Μαλβίνα Χαριτοπούλου, *Γλυκό κορίτσι*, Αθήνα 1997, σ. 132.

⁶⁸¹. Βλ. «Δεν μασκαρεύω τον Αριστοφάνη στην παράσταση. “Δήλωση” του Α. Σολομού», *Βραδυνή*, 2 Ιουλ. 1986.

απόψεις.⁶⁸² Η παράσταση του 1986 δεν ήταν στην πραγματικότητα μια «αναπαλαίωση» ήταν από κάθε άποψη η φυσική κατάληξη μιας ιστορίας που είχε ξεκινήσει στις αρχές στις δεκαετίες του 1950 και οδήγησε στην ένταξη της αριστοφανικής κωμωδίας στο νεοσύστατο θεσμό των τουριστικών φεστιβάλ. Η *Λυσιστράτη* ως προς την «αναβίωση» της Αρχαίας Κωμωδίας ήταν ό,τι και η *Αντιγόνη* ή ο *Οιδίποδας τύραννος* για την τραγωδία. Ήταν η βιτρίνα της ελληνικής παράδοσης ερμηνείας του αρχαίου δράματος η οποία αναδύθηκε εκ του μηδενός σχεδόν προκειμένου να καλύψει τις ανάγκες της μοναδικής βιομηχανίας που υποσχόταν τη γρήγορη μεταμόρφωση της μεταπολεμικής ελληνικής κοινωνίας σε μια κοινωνία καταναλωτών.

Η παράσταση του 1986, όπως και εκείνη του 1957, ήταν μια «εύστοχη επιχείρηση» που αποσκοπούσε «στην τόνωση του ενδιαφέροντος του κοινού για το φεστιβάλ μας, ευκατὰ τόνωση, σύμφωνα με όσους ενδιαφέρονται να μη δίνονται οι παραστάσεις της Επιδαύρου και του Ηρωδείου μπροστά σε άδειες κερκίδες».⁶⁸³ Η Αλίκη Βουγιουκλάκη ως *Λυσιστράτη* «γέμισε λεφτά τα ταμεία του φεστιβάλ».⁶⁸⁴ Αυτός υπήρξε εξαρχής ο στόχος των ελληνικών φεστιβάλ και με βάση αυτόν διαμορφώθηκε η καλλιτεχνική πρόταση του Εθνικού Θεάτρου ως προς την ερμηνεία της αριστοφανικής κωμωδίας. Πάνω σ' αυτή τη βάση στηρίχτηκε ο Α. Σολομός για να παρουσιάσει μια ελκυστική *Λυσιστράτη* που να ανταποκρίνεται στην αισθητική της «αστικής κοινωνίας» των πρώτων μεταπολεμικών δεκαετιών. Και πάνω σε αυτή τη βάση στηρίχτηκε το 1986 για να αντικαταστήσει την «εθνική κοκέτα» των βουλεβαρδιέρικων έργων της δεκαετίας του 1950 με την «εθνική σταρ» της δεκαετίας του 1980. Τόσο η Α. Βουγιουκλάκη όσο και η Μ. Αρώνη στον καιρό της διέθεταν «από τη φύση

⁶⁸². Ο Άλκης Θρύλος το 1969, συγκρίνοντας τη *Λυσιστράτη* της Μ. Αρώνη στη σκηνοθεσία του Α. Σολομού με άλλες παραστάσεις του ίδιου έργου, έφθασε «στο συμπέρασμα ότι αν δεν υπήρχε η Κα Αρώνη, θα έπρεπε να διαπλασθεί για να παίξει τη *Λυσιστράτη*, και ότι αν δεν είχε γραφεί η «*Λυσιστράτη*» θα έπρεπε να γραφεί για ν' ακτινοβολήσει στον υπέρτατο βαθμό η Κα Αρώνη. *Λυσιστράτη* και Μ. Αρώνη είναι συνταυτισμένες» και ότι «όπως η *Λυσιστράτη* ανήκει στην Κα Αρώνη, έτσι και ο Αριστοφάνης ανήκει στον κ. Σολομό». Βλ. Άλκης Θρύλος, «Σκυλίτσειο Θέατρο Πειραιά (Οργανισμός Εθνικού Θεάτρου): Αριστοφάνη “*Λυσιστράτη*”, κωμωδία», *Νέα Εστία* 1014 (1 Οκτ. 1969), σ. 1407.

⁶⁸³. Βλ. Β. Ψ., «Μια θεατρικότατη *Λυσιστράτη*», *Απογευματινή*, 12 Ιουλ. 1986.

⁶⁸⁴. Βλ. «Γράφει η Φωφό Βασιλακάκη. Αλίκη για πάντα», *Ελευθεροτυπία*, 17 Ιουλ. 1986.

[τους] όλα τα χαρίσματα της ηρωίδος του Αριστοφάνη», τη χάρη, την πονηριά και τη θηλυκότητα.⁶⁸⁵

Αυτό που κάνει εντύπωση, ωστόσο, δεν είναι τόσο η αντοχή που έδειξε στο χρόνο η πλαστογραφημένη εικόνα της αριστοφανικής ηρωίδας, όσο η επιμονή μιας μερίδας τουλάχιστον της κριτικής ότι η «στολισμένη με πόρπες, στέμματα, σκουλαρίκια και περιδέραια» Λυσιστράτη είχε τη σφραγίδα της γνησιότητας και μέσα από αυτήν το κοινό γινόταν παραλήπτης του μηνύματος που έστελνε η ελληνική αρχαιότητα.⁶⁸⁶

4. Μικρές άτολμες προσπάθειες στην παράδοση του Εθνικού

Η ένταξη της αριστοφανικής κωμωδίας στα φεστιβάλ αρχαίου δράματος απελευθέρωσε την αριστοφανική κωμωδία από την καραντίνα στην οποία την είχε τοποθετήσει ο μακροχρόνιος διασυρμός της ως «ακατάλληλο» θέαμα. Η καλλιτεχνική πρόταση του Εθνικού ταυτόχρονα λειτούργησε επί αρκετά χρόνια ως σημείο αναφοράς για τις πρώτες προσπάθειες σκηνικής ερμηνείας των αριστοφανικών κωμωδιών.

Η στενή εξάρτηση της ερμηνείας του αρχαίου δράματος από την τουριστική πολιτική και η αναγόρευση της αρχαίας ελληνικής κληρονομιάς σε εμπορεύσιμο εθνικό κεφάλαιο, τόσο στο εσωτερικό όσο και στο εξωτερικό, άνοιξε νέες επαγγελματικές προοπτικές για πολλά μέλη της θεατρικής κοινότητας.⁶⁸⁷ Μολονότι η τραγωδία εξακολουθούσε να κρατά τα σκήπτρα, στις πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες περισσότερο ή λιγότερο σοβαρές καλλιτεχνικές προσπάθειες συμπεριέλαβαν τον Αριστοφάνη στο ρεπερτόριό τους, συχνά μάλιστα αξιοποιώντας την εμπειρία που είχαν αποκτήσει στο Εθνικό Θέατρο κάποια μέλη

⁶⁸⁵. Βλ. Περσεύς Αθηναίος, «Αριστοφάνους “Λυσιστράτη”, στο Ηρώδειο-φεστιβάλ Αθηνών», *Ημερησία*, 2 Οκτ. 1970, και του ίδιου «Η “Λυσιστράτη”», *Ημερησία*, 8 Ιουλ. 1986, και «Η “Λυσιστράτη” στο Ηρώδειο», *Ημερησία*, 24 Ιουλ. 1986.

⁶⁸⁶. Βλ. Νέστορας Μάτσας, «Τα δύο πρόσωπα της επιτυχίας. “Λυσιστράτη” στην Επίδαυρο», *Βραδυνή*, 7 Ιουλ. 1986. Β. Ψ. «Μια θεατρικότατη Λυσιστράτη», *Απογευματινή*, 12 Ιουλ. 1986. «Μεγάλη βραδιά της Αλικής», *Εθνος*, 4 Ιουλ. 1986, και Περσεύς Αθηναίος, ό. π.

⁶⁸⁷. Ακράιο, αλλά ενδεικτικό παράδειγμα, η παρακάτω «Ανακοίνωση» που δημοσίευσε η εφημερίδα του Θάνου Γαβαλά, *Θεατρική* στις 1 Δεκ. 1962 (αρ. 3): «Προς τους Δήμους, Κοινότητες, Σωματεία, Σχολεία, Φιλανθρωπικά καταστήματα. Ο Καλλιτεχνικός Οργανισμός “Ευριπίδης” Υπό τη διεύθυνση του κ. Θάνου Γαβαλά αναλαμβάνει την οργάνωσιν θεατρικών εορτών (ΦΕΣΤΙΒΑΛ) με έργα αρχαίων κλασικών και νέων συγγραφέων».

τους. Με πρότυπο τα επίσημα κρατικά φεστιβάλ και με οδηγό την ερμηνευτική παράδοση του Εθνικού εγκαινιάστηκε μια πρακτική που είχε την ενθάρρυνση και συχνά την οικονομική υποστήριξη του ΕΟΤ:⁶⁸⁸ θίασοι αρχαίου δράματος μετέφεραν τον τραγικό και κωμικό λόγο στα αστικά κέντρα της ελληνικής επαρχίας, σε τουριστικά μέρη και σε τοπικά φεστιβάλ ή στο εξωτερικό, όπου το ελληνικό στοιχείο μπορούσε να ανταμείψει ηθικά και οικονομικά το πολιτιστικό έργο των θιάσων.⁶⁸⁹

Ενδεικτικά παραδείγματα ως προς την αριστοφανική κωμωδία μπορούν να θεωρηθούν η «Αττική Θυμέλη» και η «Εταιρία Αρχαίου Δράματος Αθηνών». Η πρώτη ιδρύθηκε το 1962 με στόχο να παρουσιάσει σε όλα τα αρχαία θέατρα της Ελλάδας τη *Λυσιστράτη* του Αριστοφάνη. Δεν πρόφτασε ωστόσο να πραγματοποιήσει το σχέδιό της, γιατί ο θίασος διαλύθηκε μετά την πρώτη παράσταση στην Ερέτρια.⁶⁹⁰ Αντίθετα, θριαμβευτική ήταν η πορεία της *Λυσιστράτης* που μαζί με την *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* συγκροτούσε το ρεπερτόριο της Εταιρείας του Κωστή Μιχαηλίδη στις περιοδείες του στη Νότια Αφρική, την Αυστραλία, τη

688. Μετά την εκλογική ήττα της ΕΡΕ ο πνευματικός κόσμος άρχισε σιγά-σιγά να διατυπώνει τους φόβους του για την «προϊούσα τυποποίηση» και τον «τουριστικό χαρακτήρα» της περιφέρειας «νεοελληνικής» παράδοσης, χωρίς να είναι ακόμη σε θέση να αντιληφθεί το ρόλο που ο ίδιος είχε παίξει στηρίζοντας τόσα χρόνια τη διαφημιστική προπαγάνδα του ΕΟΤ για τη γνησιότητα και την τελειότητα της σκηνικής ερμηνείας του αρχαίου δράματος από το Εθνικό Θέατρο. Το φαινόμενο της τυποποίησης και της αναπαραγωγής των καλλιτεχνικών επιτευγμάτων του Εθνικού Θεάτρου δεν ήταν παρά η αναπόφευκτη συνέπεια της πρώιμης φεστιβαλοποίησης του αρχαίου δράματος. Βλ. χαρακτηριστικά Ε. Π. Παπανούτσος, «Το αρχαίο δράμα», *Βήμα*, 22 Ιουλ. 1964.

689. Από τα τέλη της δεκαετίας του '50 και καθώς αυξανόταν χρόνο με το χρόνο το μεταναστευτικό ρεύμα, το φαινόμενο της εμπορευματοποίησης του αρχαίου θεάτρου διογκώθηκε με τις περιοδείες των ελληνικών θιάσων. Βλ. Ε. Π. Παπανούτσος, ό. π.

690. Οι αναφορές στην παράδοση του Εθνικού είναι σαφείς στις δηλώσεις του μεταφραστή και σκηνοθέτη της κωμωδίας, Βασ. Καζαντζή, ο οποίος απέδωσε το αριστοφανικό πνεύμα με «τρόπους αβρούς και ευπρεπείς» για να μη θίξει «το κοινό αίσθημα» και πρόβαλε ιδιαίτερα τη συνεργασία της ενδυματολόγου Λίλης Ανδριτσοπούλου, τελειόφοιτης της Σχολής του Γιώργου Βακαλό. Διευθυντής του θιάσου ήταν ο Σπ. Ροσόλυμος, την *Λυσιστράτη* έπαιξε η Τασσώ Καββαδία και τον Κινησία ο Φραγκίσκος Μανέλης, καλλιτεχνική διευθύντρια του θιάσου και κορυφαία του χορού ήταν η Μπέμπη Μωραϊτοπούλου. Βλ. «Η “Λυσιστράτη” στα επαρχιακά θέατρα», *Νέα*, 26 Μαΐου 1962· «Η διανομή στη “Λυσιστράτη” της “Αττικής Θυμέλης”», *Νέα*, 11 Ιουν. 1962, «Αύριο “Λυσιστράτη” στο αρχαίο θέατρο Ερέτριας», *Νέα*, 23 Ιουν. 1962, και «Διελύθη η “Αττική Θυμέλη” και άφησε απλήρωτους τους ηθοποιούς», *Νέα*, 12 Ιουλ. 1962.

Νέα Ζηλανδία, την Άπω Ανατολή, αλλά και την Κρήτη, την Κύπρο και τον Πειραιά.⁶⁹¹ Πρωταγωνίστρια στις παραστάσεις του εξωτερικού ήταν η Αλέκα Κατσέλη, η οποία το 1958 είχε παίξει τη Λυσιστράτη στο Εθνικό, και η Μιράντα Μυράτ.⁶⁹²

Ο βασικός στόχος σε παρόμοιες προσπάθειες δεν μπορούσε να είναι η προσέγγιση των ιδιαίτερων προβλημάτων που έθετε η σκηνική ερμηνεία της αριστοφανικής κωμωδίας αλλά μάλλον η ανεύρεση αυτοσχέδιων λύσεων πάνω στην πετυχημένη συνταγή του Εθνικού. Μολονότι συνέβαλαν στη διαμόρφωση ενός κλίματος που οι ακραίες του συνέπειες θα αναδειχθούν μετά τη μεταπολίτευση, δεν επηρέασαν τις κατευθυντήριες γραμμές της επίσημης «παράδοσης».

Η αφομοιωτική δύναμη της επίσημης «παράδοσης» του Εθνικού Θεάτρου, της «νόμιμης» δηλαδή όσο και «αναγκαίας» προσαρμογής της ερμηνείας της αριστοφανικής κωμωδίας σε δεδομένες ιδεολογικές και αισθητικές αξίες, είναι ορατή και σε όσες προσπάθειες έγιναν από καλλιτέχνες οι οποίοι στόχευαν κατά βάση, αν όχι να ανατρέψουν, πάντως να διευρύνουν τα θεσμοθετημένα όρια. Κυρίως γιατί πίσω και κάτω από τις ορατές προθέσεις ελλόχευε, όπως υπενθύμιζε πάντα η θεατρική κριτική, η ανάμνηση ή ο φόβος ενός πληκτικού ή διασυρόμενου Αριστοφάνη.

Δεν ήταν μόνο οι διεθνείς συγκυρίες που έθεταν ως όρο της καλλιτεχνικής δημιουργίας την καταναλωτική αξία που θα είχε το προϊόν απευθυνόμενο σε ευρύτερα κοινωνικά στρώματα.⁶⁹³ Για μια περιφερειακή χώρα όπως η Ελλάδα, το «καλό γούστο» εξακολουθούσε

⁶⁹¹. Δύο από τα πιο εμπορικά έργα του αρχαίου ελληνικού θεάτρου, σύμφωνα με τα κριτήρια που είχε θεσπίσει το Εθνικό Θέατρο. Βλ. Β. Κανάκης, ό. π., σ. 257-258, και Άννα Συνοδινού, *Αυτοβιογραφικό χρονικό: Πρόσωπα και Προσωπεία*, Αθήνα: Αφοί Γ. Βλάσση χ.χ. [1998], σ. 127. Βλ. ακόμη, Σώτια Τσώτου, «Μετά τον τερματισμόν της εις Ν. Αφρικίν περιοδείας της “Εταιρίας Αρχαίου Δράματος” ο ιδρυτής της κ. Κ. Μιχαηλίδης κάνει τον απολογισμόν της», *Εθνος*, 2 Ιουλ. 1963, Φάνης Κλεάνθης, «Ο κ. Κωστής Μιχαηλίδης θα παρουσιάση τραγωδία και εις την Άπω Ανατολή», *Νέα*, 4 Οκτ. 1965, «Η “Λυσιστράτη” στον Πειραιά», *Ακρόπολις*, 21 Αυγ. 1964, «Ο θίασος Αρχαίου Δράματος του Κωστή Μιχαηλίδη θα περιοδεύση ανά την Ελλάδα με την “Ιφιγένεια”», *Βήμα*, 22 Μαΐου 1969.

⁶⁹². Στις παραστάσεις εντός της Ελλάδας πρωταγωνίστρια ήταν η Κατερίνα Χέλμη και η Μαρία Μοσχολιού. Παρότι ο Τύπος παρακολουθεί τις μετακινήσεις του θιάσου, η παρούσα έρευνα δεν εντόπισε κριτική για τη *Λυσιστράτη*.

⁶⁹³. Ένα ζήτημα που αποτέλεσε αφορμή για ένα συνέδριο που οργάνωσε το 1962 η Ουνέσκο στην Αθήνα με θέμα: «Το θέαμα για το πολύ κοινό». Βλ. «Από ένα Λόγον. Το Θέατρο και το πλήθος. Υπό του κ. Γρηγ. Κασσιμάτη (υπουργού της Παιδείας)», *Καθημερινή*, 24 Ιουν. 1962, και «Το πρόγραμμα του φεστιβάλ

να επιβιώνει ως υπέρτατη αστική αξία και να συγχέεται με τις ιδεολογικές και τις οικονομικές σκοπιμότητες.⁶⁹⁴ Ενώ όσον αφορά ειδικά τον Αριστοφάνη όχι μόνο οι δημοσιογράφοι της εποχής, αλλά και επιφανείς διανοούμενοι, όπως για παράδειγμα ο Άγγελος Τερζάκης, συντηρούσαν άσβεστο, αν και συχνά μεταμφιεσμένο πίσω από περίτεχνες θεωρητικές κατασκευές, το νεοκλασικό ιδανικό της ευπρέπειας επισημαίνοντας με κάθε ευκαιρία τη ματαιότητα κάθε προσπάθειας των καλλιτεχνών να πειραματιστούν με την σκηνική «αναβίωση» του Αριστοφάνη.⁶⁹⁵

Ταυτόχρονα, η ιδεολογική πόλωση, που συχνά μετέτρεπε καλλιτεχνικές αξίες σε όπλα πολιτικής αντιπαράθεσης ή αντίδρασης στο πλαίσιο του μετεμφυλιακού κλίματος, διείσδυσε επίσης στις άτολμες κατά τα άλλα προσπάθειες σκηνικής ερμηνείας της αριστοφανικής κωμωδίας έξω από τον κρατικό οργανισμό.

Στη συνέχεια θα δούμε κάποιες περιπτώσεις σκηνικής ερμηνείας της αριστοφανικής κωμωδίας που ταλαντεύονται αβέβαιες ανάμεσα στην πρόθεση να ξεφύγουν από το τυποποιημένο πρότυπο του Εθνικού και την αδυναμία τους να το υπερβούν.

α. Η Ελληνική Σκηνή της Άννας Συνοδινού και ο Μίνως Βολανάκης

Η κυβερνητική αλλαγή και η άνοδος της Ένωσης Κέντρου στην εξουσία το 1964 έβαλε και επίσημα τέλος στις από καιρό διαταραγμένες σχέσεις ανάμεσα στο προσωπικό της

Θεάματος. Από την χθεσινή πρεσ-κόνφερανς του γεν. γραμματέα του ΕΟΤ Ν. Φωκά και του προέδρου της ελληνικής επιτροπής οργάνωσης του φεστιβάλ», *Βήμα*, 16 Μαΐου 1962.

⁶⁹⁴. Το θέμα του «γούστου», ιδιαίτερα επίκαιρο σε όλη τη δεκαετία του '50, ήταν το αντικείμενο έρευνας που διεξήγαγε το περιοδικό *Ζυγός* το 1960 καταδεικνύοντας τη σημασία που είχε στην κλίμακα αξιών της ελληνικής κοινωνίας. Στις σελίδες του δημοσιεύτηκαν από τον Μάιο μέχρι το Δεκέμβριο οι απόψεις πολλών διανοουμένων και καλλιτεχνών με το γενικό τίτλο: «Καλό και κακό γούστο». Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχουν οι επισημάνσεις του Άρη Κωνσταντινίδη ως προς την τρέχουσα χρήση του όρου, την εξάρτησή του από την κοινωνική και την κοσμοπολίτικη επίδοση του ατόμου, την περιττή και βλαβερή συμβολή του όταν χρησιμοποιείται ως κριτήριο για την καλλιτεχνική και την πνευματική δημιουργία. Βλ. Άρης Κωνσταντινίδης, «Καλό και κακό γούστο», *Ζυγός* 55 (Ιούν. 1960), σ. 39-40.

⁶⁹⁵. Βλ. τις απόψεις που δημοσίευσε ο Ά. Τερζάκης για τις δυνατότητες σκηνικής ερμηνείας του Αριστοφάνη στο *Βήμα*, στη μόνιμη στήλη του (Οι άνθρωποι και το πνεύμα): Άγγ. Τερζάκης, «Σημεία των καιρών», *Βήμα*, 11 Σεπτ. 1957, «Τα δεσμά του καιρικού», *Βήμα*, 18 Σεπτ. 1957, «Η στενή πύλη», *Βήμα*, 25 Σεπτ. 1957.

κρατικής σκηνης.⁶⁹⁶ Ο Αιμ. Χουρμούζιος απομακρύνθηκε από την ηγετική του θέση και η διεύθυνση του Εθνικού διχοτομήθηκε σε διοικητική και καλλιτεχνική. Στην πρώτη τοποθετήθηκε προσωρινά ο Γιώργιος Θεοτοκάς και στη δεύτερη ο Αλέξης Μινωτής.⁶⁹⁷ Η αναρρίχηση του Α. Μινωτή στην καλλιτεχνική διεύθυνση του ιδρύματος οδήγησε σε παραίτηση την Άννα Συνοδινού, η οποία, σύμφωνα με τη δήλωσή της, είχε «λόγους να θεωρή ότι η καλλιτεχνική της σταδιοδρομία θα τραυματισθή υπό την διεύθυνση του κ. Μινωτή».⁶⁹⁸ Η Α. Συνοδινού δεν είχε άδικο, καθώς ήταν γνωστός σε όλους ο πόλεμος που είχε κηρύξει εναντίον της ο Α. Μινωτής από την παράσταση της *Αντιγόνης* το 1956.⁶⁹⁹ Την εποχή εκείνη ο Αιμ. Χουρμούζιος είχε προωθήσει την Α. Συνοδινού και τον Θάνο Κωτσόπουλο σε πρωταγωνιστές της τραγωδίας προκειμένου να περιορίσει τον βεντετισμό του ζεύγους Μινωτή-Παζινού και να χειραφετηθεί από αυτό. Η Α. Συνοδινού, μετά την αποχώρησή της από το Εθνικό, προχώρησε στις διαδικασίες κατασκευής του θεάτρου Λυκαβηττού στην προσπάθειά της να βρει «αξιοπρεπή λύση» για τη συνέχεια της επαγγελματικής της πορείας, αντάξια της αίγλης που είχε αποκτήσει ως πρωταγωνίστρια της αρχαίας τραγωδίας στο Εθνικό Θέατρο.⁷⁰⁰ Η κατασκευή και η λειτουργία του θεάτρου υπό τη δικαιοδοσία του ΕΟΤ αλλά με δική της πρωτοβουλία, εμπλούτισε τους χώρους παραστάσεων του αρχαίου

⁶⁹⁶. Για την ιερή συμμαχία ανάμεσα στον Αιμ. Χουρμούζιο και τον Αλ. Μινωτή, καθώς και για το παρασκήνιο των συγκρούσεων τους και την εμπλοκή ηθοποιών και σκηνοθετών, βλ. Β. Κανάκης, ό. π., και Στάθης Ιω. Δρομάζος, «Ανωμαλία στο Εθνικό Θέατρο. Ένα πρόβλημα που απαιτεί άμεση αντιμετώπιση (Συμβιβασμοί και λύσεις)», *Αυγή*, 21 Μαΐου 1964.

⁶⁹⁷. Βλ. Ρεπόρτερ, «Διευρύνεται η αναστάτωση στο Εθνικό», *Μεσημβρινή*, 9 Ιουν. 1964, και του ίδιου, «Οδυνηραί αι επιπτώσεις επί των “Επιδουρίων”», 11 Ιουν. 1964. Στάθης Ιω. Δρομάζος, «Η ανωμαλία στο «Εθνικό» καταργήθηκε η σατραπεία και δρουν τα καπετανάτα», *Αυγή*, 13 Ιουν. 1964.

⁶⁹⁸. Βλ. «Ένα πελώριο θέμα ηθικής τάξεως. Ενώ η Άννα Συνοδινού παραπέμπεται εις την Άδειαν ... Ποιος ο πραγματικός τορπιλισμός των Επιδουρίων 1964. Μια σειρά αποκαλυπτικών κειμένων», *Καθημερινή*, 12 Ιουν. 1964. «Η κρίσις στο “Εθνικό”: Το θέμα Μινωτή – Άννας Συνοδινού και αι εξελίξεις του», *Έθνος*, 12 Ιουν. 1964.

⁶⁹⁹. Για τις επιπτώσεις της πολιτικής αλλαγής του 1964 στην ανακατανομή των θέσεων εξουσίας στη διαχείριση του Εθνικού Θεάτρου και κατά συνέπεια στην επίσημη διαχείριση του αρχαίου δράματος ως εμπορικού και πολιτισμικού κεφαλαίου βλ. Α. Συνοδινού, *Αυτοβιογραφικό χρονικό ...*, ό. π., σ. 232-253.

⁷⁰⁰. Βλ. «Η Άννα Συνοδινού και το “Θέατρο Λυκαβηττού”. Μια επιστολή της», *Καθημερινή*, 18 Απρ. 1965.

δράματος στην πρωτεύουσα, δεν ανανέωσε όμως την ερμηνεία του.⁷⁰¹ Η συνεργασία με νέους καλλιτέχνες που χαρακτηρίζονταν από ανανεωτικές τάσεις ως προς «την καθιδρυμένη ερμηνευτική παράδοση» και το ανέβασμα τραγωδιών στις οποίες είχε διακριθεί ως ηθοποιός του Εθνικού, ανέδειξαν τελικά την πρόθεση της Α. Συνοδινού να μείνει πιστή και να επιβάλει, σε μια έστω και ελαφρά διαφορετική σκηνοθεσία, το ερμηνευτικό ύφος με το οποίο είχε γαλουχηθεί στην κρατική σκηνή.⁷⁰²

Η προσθήκη της αριστοφανικής κωμωδίας ήταν το απαραίτητο συμπλήρωμα για ένα ολοκληρωμένο πρόγραμμα αρχαίου θεάτρου, σύμφωνα με το πρότυπο των κρατικών φεστιβάλ αρχαίου δράματος και η Α. Συνοδινού δεν είχε σκοπό να προδώσει τις καλλιτεχνικές και εμπορικές αξίες πάνω στις οποίες είχε στηριχθεί η μέχρι τότε καριέρα της.⁷⁰³ Για το λόγο αυτό προσέγγισε τον Μίνω Βολανάκη. Έναν νεαρό σκηνοθέτη που οι πληροφορίες για τις επιτυχίες του στο αγγλικό θέατρο, ως μεταφραστή και σκηνοθέτη της αριστοφανικής κωμωδίας, είχαν αρχίσει να τον κάνουν περιζήτητο κεφάλαιο του ελληνικού θεάτρου.⁷⁰⁴ Το Εθνικό τον διεκδικούσε ήδη ως αντικαταστάτη του Α. Σολομού, ενώ ο ίδιος

701. Για την ιεραρχική σχέση ανάμεσα στο Ηρώδειο, ως επίσημο χώρο του φεστιβάλ, και στον Λυκαβηττό, βλέπε σχετικό άρθρο με αφορμή την παράσταση των *Εκκλησιαζουσών* του Βολανάκη το 1979: «Μια ζωντανή διαμαρτυρία ...», *Καθημερινή*, 8 Αυγ. 1979.

702. Βλ. Αιμ. Χ., «Η παράσταση της “Αντιγόνης” (Ελληνική Σκηνή-Θέατρον Λυκαβηττού)», *Καθημερινή*, 16 Ιουν. 1965. Ο πρώην διευθυντής του Εθνικού Θεάτρου βρίσκει την ευκαιρία να προβάλλει τη συμβολή του στην «τυποποίηση» της ερμηνείας του αρχαίου δράματος και των υποκριτικών μέσων των ηθοποιών. Καλλιτεχνικό και πολιτιστικό επίτευγμα που εκτίμησε ότι δεν ανατράπηκε με την *Αντιγόνη*. Πολύ περισσότερο δεν ανατράπηκε με την *Ελένη* που ανέβασε τον επόμενο χρόνο η Α. Συνοδινού με σκηνοθέτη τον Γ. Θεοδοσιάδη. Εξάλλου οι ηθοποιοί της Ελληνικής Σκηνής ήταν «οι περισσότεροι αποχωρήσαντες από το Εθνικό Θέατρο». Βλ. Άλκης Θρύλος, *Το Ελληνικό Θέατρο*, τόμ. Ι΄ (1964-1965), σ. 400-402, και «Η Άννα Συνοδινού και το “Θέατρο Λυκαβηττού”. Μια επιστολή της», ό. π.

703. Ακόμη και τα εισιτήρια είχαν τον ίδιο τύπο με αυτά του Εθνικού Θεάτρου για το φεστιβάλ Αθηνών. Βλ. Ε.[λένη Βλάχου], «Μελλοντικά», *Καθημερινή*, 22 Ιουλ. 1960, και το χρονογράφημά της περί «αριστερού αρχαίου θεάτρου» («Επίκαιρα. Παραστάσεις ...», *Καθημερινή*, 15 Απρ. 1965), καθώς και την απάντηση της Α. Συνοδινού και την διαβεβαίωσή της ότι τις επιλογές της καθόριζε η «αγωνιώδης ανάγκη να μη προδώσω μια καριέρα —που το Ε. Θ. μου πρόσφερε κυρίως χάρις στην εμπιστοσύνη και εκτίμηση του κ. Αιμ. Χουρμούζιου, των άλλων συνεργατών μου και του κοινού». Βλ. «Η Άννα Συνοδινού και το “Θέατρο Λυκαβηττού”. Μια επιστολή της», ό. π.

704. Η επαφή του Μ. Βολανάκη με τον Αριστοφάνη είχε ξεκινήσει όταν είχε ανεβάσει την *Λυσιστράτη* στην Οξφόρδη και στο Λονδίνο το 1957 και το 1958 ως σκηνοθέτης του Πλεηχάουζ Θήατερ της Οξφόρδης. Στον ελληνικό τύπο είχε προβληθεί ιδιαίτερα η σκηνοθεσία της *Λυσιστράτης* με τον θίασο Χαμπίμπα του Ισραήλ

είχε συμφωνήσει να σκηνοθετήσει τον *Πλούτο* για το φεστιβάλ Αθηνών του 1965 προτού τον πείσει η Α. Συνοδινού να συνεργαστεί μαζί της.⁷⁰⁵ Η συνεργασία με το θίασο του Λυκαβηττού ξεκίνησε με το ανέβασμα των *Εκκλησιαζουσών*. Το περιεχόμενο του έργου αυτού προσέλκυε το ενδιαφέρον του Μ. Βολανάκη περισσότερο από όσο τον προσέλκυε το περιεχόμενο του *Πλούτου*.⁷⁰⁶ Επιπλέον, η Α. Συνοδινού του επέτρεψε να αξιοποιήσει κάποιους από τους συνεργάτες του θιάσου για να ανεβάσει τις *Εκκλησιάζουσες* στο Πληχάουζ Θήατερ της Οξφόρδης πριν από την αθηναϊκή πρεμιέρα του έργου. Το γεγονός έδωσε στην παράσταση της Ελληνικής Σκηνης κοσμοπολίτικο χαρακτήρα καθώς η αγγλική παράσταση προβλήθηκε ως «“Τράϊ Άουτ» για την Αθήνα”».⁷⁰⁷

Ο Μ. Βολανάκης δεν προσέγγισε τον Αριστοφάνη ως συντηρητικό γελωτοποιό όπως είχε κάνει με αφορμή τις *Εκκλησιάζουσες* ο Α. Σολομός και η Μ. Αρώνη.⁷⁰⁸ Για τον νέο

το 1958 και η τιμητική πρόταση που είχε κάνει στον Βολανάκη αγγλικός εκδοτικός οίκος το 1959 να μεταφράσει όλες τις αριστοφανικές κωμωδίες. Βλ. «Μαζί με τον σύζυγό της Μπεν Λεβύ η Αγγλίδα Λυσιστράτη κ. Κάμμινγκς. Έμεινε μια εβδομάδα στην Ελλάδα», *Νέα*, 12 Σεπτ. 1958. «Ο Βολανάκης ανέβασε στην “Χαμπίμα” την “Λυσιστράτη” με μεγάλη επιτυχία», *Έθνος*, 23 Δεκ. 1958. «Ανατέθη στον Βολανάκη να μεταφράσει στα αγγλικά όλον τον Αριστοφάνη», *Νέα*, 30 Σεπτ. 1959, και «Αδιακρίσιες», *Νέα*, 10 Αυγ. 1965.

⁷⁰⁵. Μετά τη ματαίωση της συμφωνίας με το Εθνικό, τη σκηνοθεσία του *Πλούτου* ανέλαβε ο Λεωνίδας Τριβιζάς. Βλ. «Καλλιτεχνική ζωή», *Καθημερινή*, 14 Απρ. 1965, και «Ο κ. Τριβιζάς, θα σκηνοθετήσει τον “Πλούτον” εις το Εθνικόν», *Έθνος*, 4 Μαΐου 1965. Παράλληλα, το 1965, άρχισε και η πρώτη περίοδος συνεργασίας του Μ. Βολανάκη με το ΚΘΒΕ. Βλ. «Αδιακρίσιες», *Νέα*, 23 Ιουν. 1965, και «Παρατήθη ο Μ. Βολανάκης από τη θέση σκηνοθέτη στη β’ σκηνή του ΚΘΒΕ, όπου είχε δουλέψει 1964-1965 και 1965-6», *Ακρόπολις*, 3 Μαΐου 1966.

⁷⁰⁶. Βλ. Βύρων Μακρίδης, «Η χθεσινή «πρες-κόνφερανς». “Εκκλησιάζουσες”: 24 Ιουνίου στο Λυκαβηττό. Η Συνοδινού και οι συνεργάτες της μιλούν για το έργο», *Ακρόπολις*, 1 Ιουν. 1965.

⁷⁰⁷. «Συνηθίζεται», έγραψε το *Βήμα*, «στ’ αγγλικό και αμερικάνικο θέατρο το δοκιμαστικό ανέβασμα φιλόδοξων εγχειρημάτων έξω από την πρωτεύουσα, το λεγόμενο “Τράϊ Άουτ”». Όμως, όπως επισήμανε, πρώτη φορά «ένα έργο ανεβαίνει στο εξωτερικό σαν “Τράϊ Άουτ” για την Αθήνα». Βλ. «Θέατρο», *Βήμα*, 27 Μαΐου 1965. Στον κοσμοπολίτικο χαρακτήρα της προσπάθειας συνέβαλε και η ενδυματολόγος και σκηνογράφος της παράστασης, η Μαρίνα Καρέλλα, σύζυγος του πρίγκιπα Μιχαήλ. Βλ. «Αδιακρίσιες», *Νέα*, 23 Ιουν. 1965.

⁷⁰⁸. Με την ευκαιρία της νέας παράστασης αρθρογράφος της *Καθημερινής* που παίρνει συνέντευξη από τους συντελεστές αισθάνεται υποχρεωμένος να υπερασπιστεί την καθιερωμένη άποψη σύμφωνα με την οποία ο Αριστοφάνης πλάθει μια «φανταστική κατάσταση μόνο και μόνο για να κάνει ν’ αναβρύσουν απ’ αυτήν η διασκέδαση και το γέλιο. Γιατί βέβαια κανείς δεν θα πιστέψει πως ο συντηρητικός Αριστοφάνης θέλησε να προπαγανδίσει, όπως έκαναν άλλοι σύγχρονοί του, τέτοιες τολμηρές ιδέες και ανατροπές σαν την κοινοκτημοσύνη και τον ελεύθερο έρωτα», Βλ. Σ. Ι. Αρτεμάκης, «Η χθεσινή συνέντευξις τύπου. Αι “Εκκλησιάζουσαι” της “Ελλην. Σκηνης”», *Καθημερινή*, 1 Ιουν. 1965.

σκηνοθέτη οι *Εκκλησιάζουσες* ήταν ένα σχόλιο κοινωνικής κριτικής από μια οπτική γωνία μετριοπαθούς αμφισβήτησης στην «ανεργμάνιστη» δυτική κοινωνία γενικά και αόριστα· παράλληλα έθιγαν το ζήτημα της διαμάχης των φύλων, ένα θέμα ιδιαίτερα επίκαιρο για την εποχή. Η παράσταση ανέβηκε χωρίς περιττούς αναχρονισμούς αλλά και χωρίς να ληφθούν υπόψη οι συμβάσεις του αρχαίου θεάτρου. Σημείο εκκίνησης ήταν οι προσλαμβάνουσες και η δεκτικότητα του σύγχρονου αστικού κοινού, καθώς και το διαχρονικό περιεχόμενο της συγκεκριμένης αριστοφανικής κωμωδίας.⁷⁰⁹

Ο μετριοπαθής αναχρονισμός στην απόδοση της αισχρολογίας του πρωτοτύπου, η αντικατάστασή τους δηλαδή από «“γραφικές” εκφράσεις της σημερινής μας γλώσσας», θεωρήθηκε από κάποιους ως υπέρβαση των θεσμοθετημένων ορίων που έθετε ο σεβασμός στο «καλό γούστο».⁷¹⁰ Από αυτή την άποψη οι *Εκκλησιάζουσες* του Λυκαβηττού βρέθηκαν στον αντίποδα της βουλευαρδιέρικης ερμηνείας με την οποία το Εθνικό Θέατρο ξεκίνησε την «αναβίωση» του Αριστοφάνη στο Ηρώδειο.

Κατά τα άλλα, η σκηνοθετική γλώσσα του Μ. Βολανάκη ακολούθησε την «ορθόδοξη» παράδοση προκειμένου να αναδείξει τις κωμικές καταστάσεις. Με πρότυπο τη «γλώσσα» του Εθνικού, η κριτική διαπίστωσε «λίγα παράφωνα σημεία, σαν το ροκοκό γκροτέσκο της τρίτης γριάς» και την «εκτέλεση των φυσικών αναγκών» του Βλέπυρου, τα οποία «δεν φαίνεται ν’ ανήκουν στην μητρική του σκηνοθετική γλώσσα που είναι η καλή, η μεσογειακή ελληνική».⁷¹¹ Βασικά χαρακτηριστικά της τελευταίας ήταν η ωραιοποίηση και η πλήρη αδιαφορία για τη θεατρική γλώσσα την οποία είχε υπόψη του ο Αριστοφάνης όταν έγραφε το έργο.

709. Βλ. τις απόψεις του Μ. Βολανάκη στις συνεντεύξεις τύπου: Κ. Πάrlας, «Οι “Εκκλησιάζουσες” (και η προετοιμασία τους) Από την Ελλην. Σκηνή της Α. Συνοδινού», *Βήμα*, 1 Ιουν. 1965, και Στ. Αρτεμάκης, «Η χθεσινή συνέντευξη τύπου ...», ό. π.

710. Βλ. Μάριος Πλωρίτης, «“Ελληνική Σκηνή” Άννας Συνοδινού-Θέατρο Λυκαβηττού», *Ελευθερία*, 6 Ιουλ. 1965, και ΣΤ. ΑΝ., «Ευθύνη και πεποίθησις για τις “Εκκλησιάζουσες”». Συνοδινού: “Ελπίζω να μην είμαι χειρότερη” (Από την Αρώνη) – Καρέλα: “Έχω τρακ”», *Έθνος*, 1 Ιουν. 1965.

711. Βλ. Αλέξης Διαμαντόπουλος, «Οι “Εκκλησιάζουσες”», *Μεσημβρινή*, 29 Ιουν. 1965, και Μάριος Πλωρίτης, ό. π. Ο Πλωρίτης επιδοκίμασε τα άτολμα ίσως αλλά χαρακτηριστικά βήματα απομάκρυνσης του Μ. Βολανάκη από «τα γνωστά «υπονοούμενα» και από το ελαφρό επιθεωρησιακό θέαμα που χαρακτήριζε τις σκηνοθεσίες του Α. Σολομού. Η *Επιθεώρηση Τέχνης* επαίνεσε τη μεταφραστική δουλειά του Μ. Βολανάκη, αλλά επισήμανε ότι «από την άποψη της σκηνοθεσίας το πρόβλημα της ερμηνείας του Αριστοφάνη δεν προωθείται». Βλ. *Επιθεώρηση Τέχνης* 126 (Ιούν. 1965), σ. 536.

Η κριτική αναγνώρισε γενικά ότι με τον Αριστοφάνη στη σκηνοθεσία του Μ. Βολανάκη η Ελληνική Σκηνή επέστρεφε στην «εγκαθιδρυμένη» παράδοση.⁷¹² Σε σχέση με την «Αντιγόνη της Δημοκρατίας», το «μέγα προσόν» της παράστασης ήταν ότι στις *Εκκλησιάζουσες* «καλλιτέχνες και θεατρόφιλοι ήταν εντελώς μεταξύ τους, χωρίς παρουσίες ξένες προς το καθαρά θεατρικό “θέατρο”». ⁷¹³ Η Α. Συνοδινού ξαναβρήκε το κοινό της· τις «ωραίες και κομψές Αθίδες» που ανταποκρίθηκαν στο κάλεσμά της και τελικά «το χοντρό αλάτι» του Αριστοφάνη δεν φάνηκε να «ενόχλησε τους σύγχρονους εκλεπτυσμένους ουρανίσκους» τους.⁷¹⁴ Ωστόσο, το μέρος του κοινού που δεν ανήκε στη συνηθισμένη πελατεία των παραστάσεων του αρχαίου θεάτρου, οι «“νεοφώτιστοι” του αρχαίου δράματος», ενόχλησαν περισσότερο και από την αθυροστομία της μετάφρασης, καθότι βιάστηκαν να χειροκροτήσουν και να αποχωρήσουν με αποτέλεσμα να χαλάσουν στο τέλος «την ωραία εντύπωση από την βαθμιαία οπτική και ηχητική απομάκρυνση ολόκληρου του θιάσου». ⁷¹⁵ Οι «εξηγητές» του φαινομένου θεώρησαν ότι οι εκδηλώσεις αυτές πρόδιδαν συνήθειες αποκτημένες στο σινεμά και στα αθλητικά στάδια, μερικοί τις ερμήνευσαν ως αποδοκιμασία

712. Βλ. ΚΟΚ, «Στο θέατρο του Λυκαβηττού “Εκκλησιάζουσαι” του Αριστοφάνη από την Ελληνική Σκηνή της Άννας Συνοδινού», *Ακρόπολις*, 1 Ιουλ. 1965.

713. Βλ. «“Εκκλησιάζουσες” ή ελευθεριάζουσες ...», *Μεσημβρινή*, 25 Ιουν. 1965. «Αντιγόνη της Δημοκρατίας» χαρακτηρίστηκε ειρωνικά η παράσταση εξαιτίας της συνεργασίας καλλιτεχνών από το χώρο της αριστεράς. Τη σκηνοθεσία έκανε ο Γιώργος Σεβαστίκογλου, ο οποίος έκανε και τη μετάφραση μαζί με τον Γιάννη Ρίτσο και τα σκηνικά έκανε ο Τάσος· η παρουσία τους στην παράσταση είχε φέρει προφανώς στο Λυκαβηττό ένα κοινό που δεν ήταν το κοινό των φεστιβάλ. Βλ. Αιμ. Χ., «Από το θέατρον. Η παράσταση της “Αντιγόνης” (“Ελληνική Σκηνή”- Θέατρο Λυκαβητού)», ό. π.

714. Βλ. «“Εκκλησιάζουσες” ή ελευθεριάζουσες ...», ό. π., και «Θεατρικό Περισκόπιο», *Βήμα*, 25 Ιουν. 1965. Πάνω στα χνάρια της παράστασης του 1965, αλλά επί το «ελληνικότερο» ανέβασε ξανά ο Μ. Βολανάκης το 1979 την ίδια κωμωδία με τίτλο *Εκκλησιάζουσες-Ελευθεριάζουσες* στο Λυκαβηττό. Ωστόσο, η παλιά μετάφραση δεν φάνηκε τόσο «ελευθεριάζουσα» όσο είχε φανεί το 1965. Ο Μ. Βολανάκης ακολουθώντας το ρεύμα της εποχής χρησιμοποίησε έναν ηθοποιό της Επιθεώρησης, τον Σταύρο Παράβα, στο ρόλο του Βλέπυρου που το 1965 είχε παίξει ο Κώστας Καζάκος, ενώ την Άννα Συνοδινού αντικατέστησε η Μαίρη Χρονοπούλου. Βλ. «Τηλεόραση. Θεατρικό Ρεπορτάζ. Στη σημερινή “Θεατρική Εβδομάδα”: Ρεπορτάζ για το ανέβασμα των “Εκκλησιαζουσών” από τον Μ. Βολανάκη. Συνέντευξη με τον σκηνοθέτη», *Βήμα*, 3 Αυγ. 1979, και Στάθης Δρομάζος, «Αριστοφάνη “Εκκλησιάζουσες” στο θέατρο Λυκαβηττού», *Καθημερινή*, 9 Αυγ. 1979. Θεωρητικά η προσέγγιση του νοήματος του έργου δεν άλλαξε από το 1965, βλ. Βεατρίκη Σπηλιάδη, «“Εκκλησιάζουσες-Ελευθεριάζουσες” του Αριστοφάνη. Σάτιρα της αδιαφορίας των πολιτών για τα κοινά», *Καθημερινή*, 3 Αυγ. 1979.

715. Βλ. Βεατρίκη Σπηλιάδη, ό. π.

του θεάματος και άλλοι διέβλεψαν την ανησυχία των «άτροχων» θεατών να απομακρυνθούν από μian απρόσιτη χωροταξικά περιοχή.⁷¹⁶

Στη *Λυσιστράτη* του επόμενου χρόνου ο Μ. Βολανάκης είχε το συνολικό έλεγχο της παράστασης. Έκανε τη μετάφραση, τη σκηνοθεσία, τα σκηνικά, τα κοστούμια και χορογραφία, αλλά ακολουθώντας την ίδια γραμμή ερμηνείας και προσαρμόζοντας το αρχαίο έργο στις «σημερινές “προσλαμβάνουσες παραστάσεις”». ⁷¹⁷ Η μετάφραση ξεπέρασε τα όρια της ευπρέπειας και της «εκλεπτυσμένης προσληπτικότητας» του κοινού, αλλά τις λεκτικές βαναυσότητες εξισορρόπησε η χάρη και η κομψότητα που αποτυπώθηκαν καθαρά στο υπέρκομπο κοστούμι της πρωταγωνίστριας και στο υποκριτικό ύφος με το οποίο απέδωσε το ρόλο της Λυσιστράτης, ρόλο που είχε παίξει και άλλοτε στο Εθνικό σε σκηνοθεσία του Αλέξη Σολομού.⁷¹⁸ Κάποιο σατιρικό πνεύμα στις ενδυμασίες του ανδρικού χορού, η διακριτική μουσική του Μίκη Θεοδωράκη, το μνημειώδες σκηνικό του Μ. Βολανάκη και οι δεκάδες κομπάρσοι δεν δικαίωσαν «το καλλιτεχνικό αίτημα της Ελληνικής Σκηνής: την αναζήτηση νέων προτάσεων». ⁷¹⁹ Τελικά, όπως και στις *Εκκλησιάζουσες*, το οποίο «αντι-εθνικοθεατρικό πνεύμα», σύμφωνα με το οποίο θέλησε να στήσει την παράσταση της *Λυσιστράτης* ο Μ. Βολανάκης, δεν έγινε αντιληπτό από την κριτική.⁷²⁰ η πρόθεση δηλαδή του σκηνοθέτη να μην αποδώσει τις «χυδαίες βαναυσότητες» του πρωτοτύπου με υπονοούμενα

716. Βλ. στο ίδιο.

717. Βλ. Μάριος Πλωρίτης, ««Μέτρον το βέλτιστον». Η “Λυσιστράτη” του Αριστοφάνη από την “Ελληνική Σκηνή” της Άννας Συνοδινού», *Βήμα*, 8 Ιουλ. 1966.

718. Ο Α. Θρύλος γενικά βρήκε «κομψά και χαριτωμένα» τα σκηνικά και τα κοστούμια, και «ανάλαφρη, χαριτωμένη, πικάντικη» την ερμηνεία της Συνοδινού-Λυσιστράτης, ενοχλήθηκε όμως γιατί ο Μ. Βολανάκης δεν προσπάθησε να εξαλείψει όλες τις «αδυναμίες κι ελαττωματικότητες» του Αριστοφάνη. Βλ. Άλκης Θρύλος, «Θέατρο Λυκαβηττού (Θίασος «Ελληνική Σκηνή» Άννας Συνοδινού): Αριστοφάνη, “Λυσιστράτη”, κωμωδία», *Νέα Εστία* 938 (1 Αυγ. 1966), σ. 1115-1116. Η Α. Συνοδινού έπαιξε πρώτη φορά Λυσιστράτη το 1960, βλ. Άννα Συνοδινού, *Αυτοβιογραφικό χρονικό*, ό. π., σ. 159, 176, 177, και Αλ. Διαμαντόπουλος, «Αι παραστάσεις της Επιδαύρου. Η “Λυσιστράτη” μια κωμωδία που δεν γέρασε», *Βήμα*, 15 Ιουλ. 1960, Λέων Κουκούλας, «Το φεστιβάλ της Επιδαύρου. Ημέρα αρχαίας και νέας Αττικής Κωμωδίας. Εντυπώσεις και κρίσεις», *Αθηναϊκή*, 13 Ιουλ. 1960.

719. Βλ. Άννα Συνοδινού, *Αυτοβιογραφικό χρονικό*, ό. π., σ. 310, 312, 359-360. Εκτός από τον δεκαπενταμελή γυναικείο χορό και τον δεκαεπταμελή ανδρικό, προστέθηκαν δύο οκταμελή ημιχόρια Αθηναίων και Σπαρτιατών και τα πρόσωπα της κωμωδίας έφθασαν συνολικά τα σαράντα.

720. Βλ. Άννα Συνοδινού, *Αυτοβιογραφικό χρονικό*, ό. π., σ. 312-314.

βουλευαρδιέριку τύπου, θεωρήθηκε ως αδικαίωτη «εκτροπή» από την παράδοση του Εθνικού και αποδόθηκε στις παρακμιακές τάσεις της εποχής.⁷²¹

β. Το Άρμα Θεάτρου και ο Πέλος Κατσέλης

Το Άρμα Θεάτρου ήταν ένας εταιρικός θιάσος, καρπός της συνδικαλιστικής αφύπνισης του Σωματείου Ελλήνων Ηθοποιών μετά την πολιτική αλλαγή του 1964.⁷²² Η όλη κίνηση απέβλεπε στην πρακτική αντιμετώπιση της οικονομικής και της καλλιτεχνικής κρίσης του θεατρικού επαγγέλματος και η δημιουργία του συγκεκριμένου θιάσου είχε διπλό στόχο:⁷²³ την ανάπτυξη της συνεταιριστικής ιδέας μέσα στο επάγγελμα των ηθοποιών και την προώθηση της ιδέας της καλλιτεχνικής αποκέντρωσης με τη δημιουργία ενός «αληθινά λαϊκού θεάτρου» που «να γίνεται καταληπτό απ' τον πολύ κόσμο και να αγγίζει τα σημερινά

721. Βλ. Δημ. Ψαθάς, «Εύθυμα και σοβαρά. Περί βωμολοχίας», *Νέα*, 22 Ιουλ. 1966. Για τον Δ. Ψαθά, τον νέο Αριστοφάνη κατά την εκτίμηση του Α. Σολομού, η βωμολοχία είχε γίνει «πολύ σικ» τον τελευταίο καιρό όχι μόνο στις συζητήσεις των «λίαν καθώς πρέπει ανθρώπων» αλλά και στα «θέατρα της υψηλής λεγόμενης τέχνης». Στη συνέχεια του άρθρου αναφέρεται με απίστευτα ευτελή τρόπο στην παράσταση της *Βιρτζίνιας Γουλφ* (την είχε ανεβάσει ο Κ. Κουν στις αρχές του 1966) για να καταλήξει: «Αλλά μήπως δεν απογυμνώνουν τον Αριστοφάνη, παρουσιάζοντας τον —άλλο θέατρο τέχνης ... πανύψηλον, υψηλότατα ευρισκόμενο— απλώς χυδαιολόγο, ωσάν η μεγαλοφυΐα του Αριστοφάνη να βρισκόταν αποκλειστικά και μόνο στην βωμολοχία; Τέτοιοι είναι οι καιροί μας».

722. Με πρωτοβουλία του ΣΕΗ ιδρύθηκε τον Ιούνιο του 1963 ο Οργανισμός Εταιρικών Θιάσων, υπό την αιγίδα του οποίου συστήθηκε το Άρμα Θεάτρου τον επόμενο χρόνο. Η σύσταση αλλά και το στίγμα του θιάσου οφείλονταν στην πρωτοβουλία των ιδρυτικών μελών της 12ης αυλαίας, μιας ομάδας που είχε ιδρυθεί το 1959 και μέχρι το 1963 έδινε παραστάσεις κάθε Δευτέρα στα κλειστά θέατρα με έργα νέων συγγραφέων. Για τον Βασίλη Ανδρεόπουλο, επικεφαλής της 12ης αυλαίας και ιδρυτικό μέλος του νέου θιάσου, το Άρμα Θεάτρου ήταν μια ακόμη δοκιμή, αλλά αυτή τη φορά σε επαγγελματική βάση. Βλ. «Το Σωματείο Ηθοποιών ιδρύει εταιρικούς θιάσους», *Ακρόπολις*, 29 Ιουν. 1963, και Δ. Π. Κωστελένος, «Από το Θέσπι έως σήμερα. Το “Άρμα Θεάτρου” κι’ η αρχαία παράδοσι», *Ακρόπολις*, 24 Ιουν. 1964, και τη συζήτηση του Νικηφόρου Παπανδρέου με τους εταίρους του θιάσου: «“Άρμα Θεάτρου”. Μια πολύτιμη εμπειρία», *Επιθεώρηση Τέχνης* 117 (Σεπτ. 1964), σ. 235-245.

723. Η πρώτη προσπάθεια στο πλαίσιο του Οργανισμού Εταιρικών Θιάσων έγινε με το Θίασο Ηνωμένων Καλλιτεχνών που ίδρυσε το ΣΕΗ και ο οποίος εμφανίστηκε τη χειμερινή περίοδο 1963-1964 με τη *Λιούτσα* του Ηλ. Λυμπερόπουλου και σκηνοθέτη τον Γ. Θεοδοσιάδη. Βλ. Άλκης Θρύλος, «Θέατρο “Πορεία” (Θίασος Ηνωμένων Καλλιτεχνών): Ηλ. Λυμπερόπουλου, “Λιούτσα”, δράμα σε δύο μέρη», *Το Ελληνικό Θέατρο*, τόμ. Θ΄(1962-1963), σ. 352, 365-367.

προβλήματα του σημερινού θεατή». ⁷²⁴ Τόσο η επιλογή του ρεπερτορίου όσο και των καλλιτεχνών που συνεργάστηκαν με το θίασο έγινε με κριτήρια τέτοια ώστε να εξυπηρετηθούν οι στόχοι του θιάσου: «η διερεύνηση για ένα λαϊκό στην ουσία του νεοελληνικό θέατρο με προβληματισμό επί καιριών θεμάτων και η πρόσκληση του μεγάλου κοινού». ⁷²⁵ Το πρώτο έργο με το οποίο οι ηθοποιοί του εταιρικού θιάσου αποφάσισαν να υλοποιήσουν τα σχέδιά τους ήταν η *Ειρήνη* του Αριστοφάνη σε μετάφραση Βασίλη Ρώτα, σκηνοθεσία Πέλου Κατσέλη, σκηνικά και κοστούμια του Σπύρου Βασιλείου με τη συνεργασία του Ευγένιου Σπαθάρη, μουσική Νικηφόρου Ρώτα και χορογραφία Ραλλούς Μάνου. ⁷²⁶ Οι ηθοποιοί που συγκρότησαν το Άρμα Θεάτρου δεν είχαν στόχο να θέσουν ή να λύσουν προβλήματα σε σχέση με την σκηνική ερμηνεία της αριστοφανικής κωμωδίας. Στον Π. Κατσέλη απευθύνθηκαν λόγω της προϋπηρεσίας του στο Άρμα Θέσπιδος του Βασιλικού Θεάτρου και επειδή ήταν γνωστό το όραμά του για ένα «λαϊκό» θέατρο, καθώς και οι απόψεις του για τις «παραστάσεις Γιορτές» με αποδέκτη το πολύ κοινό. ⁷²⁷ Ο Π. Κατσέλης δέχθηκε, όχι γιατί τον ενδιέφερε η Αρχαία Κωμωδία, την οποία γενικά μάλλον υποτιμούσε, αλλά γιατί θεωρούσε ότι κάποιες κωμωδίες του Αριστοφάνη, ανάμεσά τους και η *Ειρήνη*, προσφέρονταν για να στήσει μια «παράσταση Γιορτή». ⁷²⁸ Από αυτή την άποψη, η παράσταση της *Ειρήνης*

⁷²⁴. Βλ. τη συζήτηση του Νικηφόρου Παπανδρέου με τους εταίρους του θιάσου: «“Άρμα Θεάτρου”. Μια πολύτιμη εμπειρία», *Επιθεώρηση Τέχνης*, ό. π., και Δ. Π. Κωστελένος, «Από το Θέσπι έως σήμερα. Το “Άρμα Θεάτρου” κι η αρχαία παράδοση», ό. π.

⁷²⁵. Αρχικά είχε αναγγελθεί και η παράσταση των *Αρουραίων* του Βαγγέλη Γκούφα και τον Βασίλη Ανδρεόπουλου, έργο με θέμα τη μετανάστευση. Βλ. *Επιθεώρηση Τέχνης*, ό. π.

⁷²⁶. Στον Ε. Σπαθάρη «ανετέθη η κατασκευή όλων των αντικειμένων που θα χρειαστούν ήτοι: ενός τεραστίου κάρθου, προσωπίδων, αρνιών, σουβλών κ.λπ.». Στην παράσταση πήραν μέρος τα δώδεκα από τα δεκατρία μέλη που είχαν συστήσει την Εταιρεία, δέκα ακόμη ηθοποιοί και οκτώ μαθητές Δραματικών Σχολών. Βλ. Ανδρ. Δελιγιάννης, «Μεθαύριον το βράδυ. Η “Ειρήνη” στο Στάδιον από το “Άρμα Θεάτρου”», *Έθνος*, 24 Ιουν. 1964, και «“Άρμα Θεάτρου”. Μια πολύτιμη εμπειρία», *Επιθεώρηση Τέχνης* 117 (Σεπτ. 1964), σ. 235-245.

⁷²⁷. Βλ. τη δριμύτατη κριτική κατά του Εθνικού με αφορμή τις *Νεφέλες*, γιατί αντί να οργανώνει «παραστάσεις Γιορτές», όπως όφειλε, καταναλώθηκε σε αισθητικούς πειραματισμούς. Πέλος Κατσέλης, «“Νεφέλαι” (Αριστοφάνης-Βασιλικόν Θέατρον), *Προοδευτική Αλλαγή*, 6 Νοεμ. 1951. Βλ. ακόμη, Αντώνης Γλυτζουρής, «Ο νεαρός Πέλος Κατσέλης: Η διαμόρφωσή του σε σκηνοθέτη στα χρόνια του Μεσοπολέμου», *Αριάδνη* (Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής Πανεπιστημίου Κρήτης), τόμ. 10ος, Ρέθυμνο 2004, σ. 169-191.

⁷²⁸. Βλ. την άποψή του με αφορμή τις *Νεφέλες* στη σκηνοθεσία του Σωκρ. Καραντινού: «Ο σκηνοθέτης συγχύζει αξιολογικά την αρχαία τραγωδία με την κωμωδία. Ξεχνά ότι εδώ έχουμε έργο με κατώτερη ύλη, χωρίς αξιώσεις, που το ενδιαφέρον του εξαντλείται —ανεξάρτητα προς την αρτιότητα της καλλιτεχνικής του

δεν ήταν η κατάθεση του προσωπικού οράματος ενός σκηνοθέτη. Η σκηνοθεσία είχε μάλλον ρυθμιστικό χαρακτήρα και φάνηκε κυρίως στην ευσυνείδητη προσπάθεια του Π. Κατσέλη να συντονίσει το ανομοιογενές σύνολο των ηθοποιών και να συναρμολογήσει «με φρόνηση και γούστο» μια «παράσταση Γιορτή» στην οποία έσμιγε το «ρεαλιστικό περιεχόμενο» με το «λειτουργικό χαρακτήρα», το νεοελληνικό με το αρχαϊκό στοιχείο.⁷²⁹ Το σκηνικό ύφος της παράστασης είχε τη σφραγίδα που θέλησε να της προσδώσει ο θίασος συνολικά, αλλά με καθοριστική τη συμβολή της μετάφρασης του Βασίλη Ρώτα. Οι αναχρονισμοί υπήρξαν κύριο χαρακτηριστικό της και έδεναν το έργο με το πιο φλέγον θέμα της διεθνούς και της εγχώριας επικαιρότητας, την ειρήνη.⁷³⁰ Η διατήρηση της αθυροστομίας και της αρχιτεκτονικής δομής της κωμωδίας σε συνδυασμό με το ύφος της μουσικής και τη χορογραφία της Ρ. Μάνου που δεν χαρακτηριζόταν από αυστηρά διαμορφωμένα σχήματα, το απρόσωπο σκηνικό, τα μικτά από άποψη ύφους κοστούμια του Σ. Βασιλείου και τα σκηνικά αντικείμενα που παρέπεμπαν στο θέατρο Σκιών, έδωσαν στην παράσταση μικτό και αβέβαιο χαρακτήρα.

Όσοι έκριναν το «αισθητικό» αποτέλεσμα με μέτρο σύγκρισης την *Ειρήνη* του Εθνικού με τις φολκλορικές ελληνικές ενδυμασίες, τα υπονοούμενα και το «γαλλικό ερμηνευτικό ύφος» δεν έκρυψαν την προτίμησή τους στη δεύτερη.⁷³¹ Άλλοι επισήμαναν τις αδυναμίες μιας ανώριμης παράστασης αλλά επιβράβευσαν τη συλλογική και ειλικρινή προσπάθεια μέσα από την οποία «το αφημένο στην τύχη του και στον ελληνικό κινηματογράφο κοινό της

έκφρασης— μέσα σε ορισμένο χρόνο και τόπο». Βλ. Πέλος Κατσέλης, ό. π. Ως σκηνοθέτης της *Ειρήνης* δεν εκφράζεται με τον ίδιο τρόπο, καθώς θεωρούσε ότι το συγκεκριμένο έργο έχει θεατρικό ενδιαφέρον για το πολύ κοινό.

⁷²⁹. Βλ. Ψυρράκης Ε., «Το ξεκίνημα ενός νέου εταιρικού θιάσου. Η “Ειρήνη” του Αριστοφάνη από το “Άρμα Θεάτρου”». Ο Πέλος Κατσέλης για τη φλογερή κωμωδία που θα δούμε», *Βήμα*, 31 Μαΐου 1964.

⁷³⁰. Την παράσταση «υιοθέτησε» η Ελληνική Επιτροπή για την Ύφεση και την Ειρήνη θεωρώντας ότι η *Ειρήνη* ήταν χαρακτηριστικό παράδειγμα όπου η ιδέα της ειρήνης υπήρξε κίνητρο καλλιτεχνικής δραστηριότητας. Βλ. «Εσημείωσε επιτυχία η “Ειρήνη” στο Στάδιο», *Νέα*, 27 Ιουν. 1964. Βλ. ακόμη τις αντιδράσεις από την «αντιπέραν όχθη» στο άρθρο του Μ. Παπαστρατηγάκη, «Ο Αριστοφάνης και η ειρήνη. Εχθρός της διχόνοιας και της δημαγωγίας. Το πανελλήνιον πνεύμα του», *Ακρόπολις*, 23 Αυγ. 1964.

⁷³¹. Εντελώς άμεσα και χαρακτηριστικά το διατυπώνει ο Άλκης Θρύλος, έμμεσα αλλά εξίσου χαρακτηριστικά ο Άγγελος Τερζάκης. Βλ. Άλκης Θρύλος, «Σφενδόνη Σταδίου (Εταιρικός Θίασος Σωματείου Ελλήνων Ηθοποιών “Άρμα Θεάτρου”): Αριστοφάνους “Ειρήνη”, κωμωδία», *Νέα Εστία* 889 (5 Ιουλ. 1964), σ. 1066-1067, και Άγγελος Τερζάκης, «Το Βήμα του πνεύματος και των τεχνών. Η “Ειρήνη” στο Στάδιο. Αριστοφάνης ο προβληματικός», *Βήμα*, 2 Ιουλ. 1964. Βλ. ακόμη Κλ. Β. Παράσχος, «Το αρχαϊόν θέατρον. Η “Ειρήνη” του Αριστοφάνους (“Άρμα Θεάτρου”) Παναθηναϊκόν Στάδιον», *Καθημερινή*, 30 Ιουν. 1964.

κωμόπολης και του χωριού έρχεται σ' επαφή με το καλό θέατρο μέσα από ένα έργο λαϊκό, που προσφέρεται γι' αυτή την επαφή».⁷³²

Μετά από τις πρώτες τρεις παραστάσεις στο Στάδιο, το Άρμα Θεάτρου έδωσε πάνω από σαράντα παραστάσεις σε γειτονιές της Αθήνας, στην Αττική και σε πολλές επαρχιακές πόλεις.⁷³³ Ο θίασος με διαφορετική σύσταση και υπό την αιγίδα του ΕΟΤ έπαιξε σε εξήντα περίπου παραστάσεις την *Ειρήνη* το καλοκαίρι του 1965, τις περισσότερες εκτός Αθηνών, με την ίδια σκηνοθεσία αλλά με διαφορετική διανομή.⁷³⁴ Το Άρμα Θεάτρου διαλύθηκε οριστικά μετά τη χειμερινή περίοδο 1965-1966 χωρίς να έχει εμπλουτίσει ουσιαστικά τη σκηνική ερμηνεία της αριστοφανικής κωμωδίας, αλλά έχοντας σίγουρα εμπλουτίσει τους σκοπούς για τους οποίους μπορούσε να αξιοποιηθεί ο Αριστοφάνης.

γ. Η αμήχανη πορεία του ΚΘΒΕ

Το ΚΘΒΕ σε αντίθεση με το Εθνικό δεν δημιούργησε παράδοση στην ερμηνεία του αρχαίου θεάτρου, παρόλο που τα εγκαίνιά του το 1961 στο αρχαίο θέατρο των Φιλιππων υπόσχονταν κάτι τέτοιο. Αυτός τουλάχιστον ήταν ο στόχος του Σ. Καραντινού που ως διευθυντής του νέου κρατικού θεάτρου έβαλε τα θεμέλια της λειτουργίας του και ανέλαβε να εκπροσωπήσει ο ίδιος τον τομέα του αρχαίου δράματος μέχρι τον Ιούνιο του 1967, οπότε οι πολιτικές εξελίξεις έγιναν αφορμή να διακοπεί η θητεία του στο ΚΘΒΕ.

Οι παραστάσεις αρχαίου δράματος που έδωσε το ΚΘΒΕ στο φεστιβάλ Φιλιππων και Θάσου αποτελούσαν για τους καλλιτεχνικούς και τους πνευματικούς κύκλους της πρωτεύουσας ένα περιφερειακό γεγονός το οποίο έβλεπε σπάνια το φως της δημοσιότητας στις στήλες του αθηναϊκού τύπου, ενώ το ίδιο το γεγονός της ίδρυσης της δεύτερης κρατικής σκηνής πέρασε απαρατήρητο μέσα στο σάλιο που προκάλεσαν οι παραστάσεις της Μαρίας Κάλλας στο αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου.

Ανεξάρτητα από τα καλλιτεχνικά επιτεύγματα των παραστάσεων αρχαίου δράματος στο ΚΘΒΕ, αυτό που έχει πολύ μεγαλύτερη σημασία είναι για άλλη μια φορά η αδυναμία ή η

⁷³². Βλ. Ν. Παπανδρέου, «Ειρήνη». Από το «Άρμα Θεάτρου», *Επιθεώρηση Τέχνης* 115-116 (Ιούλ.-Αύγ. 1964), σ. 111-112

⁷³³. Βλ. «Άρμα Θεάτρου». Μια πολύτιμη εμπειρία», *Επιθεώρηση Τέχνης* 117 (Σεπτ. 1964), σ. 235-245.

⁷³⁴. Παίχτηκε εναλλάξ με το *Τρελό φεργάρι* του Νότη Περγιάλη. Βλ. «Η διανομή της “Ειρήνης”», *Νέα*, 16 Μαΐου 1965, και «Εταιρικοί θίασοι· μια αναγκαιότητα», *Βήμα*, 5 Σεπτ. 1965, «Η “Ειρήνη” σήμερα και αύριον στη “Φλόριντα”», *Έθνος*, 18 Σεπτ. 1965.

απροθυμία της κριτικής να συζητήσει επί της ουσίας την πρόταση του Σ. Καραντινού. Από αυτή την άποψη είχαν την ίδια τύχη τόσο η συστηματική και επίμονη προσπάθεια του Σ. Καραντινού με την Αρχαία Τραγωδία όσο και η μία και μοναδική απόπειρα που έκανε κατά τη διάρκεια της παραμονής του στο ΚΘΒΕ με την Αρχαία Κωμωδία ανεβάζοντας τη *Λυσιστράτη* το 1965. Με την παράσταση της *Λυσιστράτης* το ΚΘΒΕ συμμετείχε το 1966, για δεύτερη χρονιά, στο Φεστιβάλ Αθηνών. Παρότι η παράσταση της *Λυσιστράτης* διέφερε φαινομενικά από την παράσταση των *Νεφελών* του 1951, ο τρόπος προσέγγισης ήταν όμοιος και προκάλεσε όμοιες αντιδράσεις. Βοηθός στην προσπάθεια του Σ. Καραντινού να μείνει πιστός στο πνεύμα της αριστοφανικής κωμωδίας, ήταν ξανά ο Κ. Βάρναλης. Έχοντας διατυπώσει επανειλημμένα τις απόψεις του για τον τρόπο που προσεγγίζει τη σκηνική ερμηνεία του αρχαίου δράματος, ο Σ. Καραντινός με αφορμή την *Λυσιστράτη* θα επισημάνει αυτό που αποτελούσε για εκείνον την «πρώτη» αρχή: «Όσο περισσότερο μένομε πιστοί στο λόγο, στην μορφή του και στον τρόπο που επιβάλλει για την παρουσίασή του, τόσο πιο σωστοί είμαστε και τόσο περισσότερο πετυχαίνουμε το σκηνικό στήσιμο του έργου».⁷³⁵ Η σκηνική ερμηνεία της *Λυσιστράτης* ξεκινούσε από τη μετάφραση του Κ. Βάρναλη, βασικά χαρακτηριστικά της οποίας ήταν η απουσία αναχρονισμών και ο σεβασμός αφενός στη μετρική μορφή και αφετέρου στην τολμηρή έκφραση του πρωτότυπου. Στο σκηνικό στήσιμο της κωμωδίας με βάση τον τρόπο που επέβαλε η φορμαλιστική προσέγγιση του Σ. Καραντινού, προβλήθηκε, περισσότερο επεξεργασμένο αλλά και περισσότερο τολμηρό σε σχέση με τις *Νεφέλες*, το γκροτέσκο στοιχείο τόσο στα κοστούμεια όσο και στην κίνηση των ηθοποιών.⁷³⁶ Τα λυρικά μέρη του έργου τραγουδήθηκαν με τη συνοδεία της «μονοφωνικής» μουσικής του Νικηφόρου Ρώτα.⁷³⁷

⁷³⁵. Βλ. Interim, «Το ΚΘΒΕ παρουσιάζει απόψε “Ντον Ζουάν”». Σκοποί, επιδιώξεις και ερμηνευτική γραμμή του αρχαίου δράματος», *Βήμα*, 18 Αυγ. 1966.

⁷³⁶. «Το γενικό ύφος της παράστασης τόνισε —και σε μερικές σκηνές παρατόνισε— το διονυσιακό χαρακτήρα του έργου. Τα παραμορφωμένα σώματα του χορού —Πάνες και σάτυροι οι άνδρες, παραφουσκωμένες και παραγεμισμένες οι καμπύλες των γυναικών— υπογράμμιζαν με έμφαση, σε σχήμα και κίνηση, το γελοιογραφικό στοιχείο σ’ όλη τη γραμμή που ακολούθησε η παράσταση. Αλλά αυτά είναι ζητήματα αντιλήψεως και σχολής στην ερμηνεία της κωμωδίας. Η Αλέκα Παϊζή έπαιξε με κέφι, εξυπνάδα και μπρίο κι’ έδωσε μια *Λυσιστράτη* ανάλαφρη με χάρι και χιούμορ. Ο Ν. Εγγονόπουλος έβαψε βαθύ κόκκινο-βυσσινί το δάπεδο, τα σκαλιά και το προσκήνιο και κάλυψε την πρόσοψη μ’ ένα ολόϊσιο κι ομοιόμορφο τοίχο με τρεις πόρτες. Η γενική εντύπωση από την σκοπιά των θεατών ήταν ότι η παράσταση είχε αμεσότητα και θέρμη, ενώ μερικοί παρατηρούσαν ότι έλλειπε η ενότητα και ότι μερικοί ηθοποιοί ίσως να μην ανταποκρίθηκαν στις απαιτήσεις του έργου ή βρέθηκαν έξω από το κλίμα της αριστοφανικής κωμωδίας». Πρόκειται για μια ψύχραιμη

Η αποστροφή για τον Αριστοφάνη, η ημιμάθεια και η έλλειψη προβληματισμού και ουσιαστικού ενδιαφέροντος για τη σκηνική ερμηνεία του αρχαίου θεάτρου, κάνει τη δημοσιογραφική κριτική αντιφατική ακόμη και στα περιγραφικά της μέρη. Αυτό, πέρα από τις αρνητικές συνέπειες που είχε στην καλλιτεχνική δημιουργία, δυσκολεύει κάθε απόπειρα να αποκτήσουμε σαφή εικόνα για το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα, ειδικά σε τομείς όπου το λιγοστό εικαστικό υλικό δεν βοηθάει. Η κριτική σε γενικές γραμμές, λιγότερο ή περισσότερο αποκάλυπτα, προσέγγισε την παράσταση της *Λυσιστράτης* με βάση το «καλό γούστο» των «λεπταίσθητων» θεατών για χάρη των οποίων είχε διαμορφωθεί η βουλεβαρδιέρικη ερμηνεία του Εθνικού.⁷³⁸ Η μόνη που, ενώ πλαστογραφούσε συνειδητά το κλίμα της αριστοφανικής κωμωδίας, κατά τους υποστηρικτές της, απέδιδε το πνεύμα και τις προθέσεις του Αριστοφάνη. Γιατί, «επί τέλους», όπως επισήμανε εύστοχα και χαρακτηριστικά ένας από τους βασικούς εμπνευστές της, ο Αιμ. Χουρμούζιος,

περιγραφή της παράστασης δημοσιευμένη ανώνυμα σε αθηναϊκή εφημερίδα με τίτλο «Ο Αριστοφάνης διασκεδάζει ακόμη τους Αθηναίους», *Μεσημβρινή*, 22 Αυγ. 1966.

737. «Θρηνητική», χωρίς χιούμορ και ειρωνεία, καθόρισε σε μεγάλο βαθμό και την χορογραφία της Ρένας Καμπαλάδου, σύμφωνα με τον Μ. Πλωρίτη. Βλ. Μάριος Πλωρίτης «Λυσιστράτης μερίς. Η κωμωδία του Αριστοφάνη από το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος», *Βήμα*, 23 Αυγ. 1966.

738. Γύρω από αυτήν την έννοια αρθρώνεται η κριτική του Αιμ. Χουρμούζιου και του Άλκη Θρύλου, αλλά σε αυτήν καταλήγει και η κριτική του Μάριου Πλωρίτη. Ο τελευταίος, από τη μια επαινεί την «ισορροπία στο επικίνδυνο παιγνίδι των “τολμηροτήτων” του έργου» και το εύρημα με το οποίο ο Ν. Εγγονόπουλος «έλυσε το πρόβλημα των “φαλλών” της αρχαίας κωμωδίας (ιδιαίτερα σημαντικό στη “Λυσιστράτη”)», χωρίς ούτε να τους αντιγράψει αλλά ούτε και να τους καταργήσει» και από την άλλη καταδικάζει απερίφραστα τη σκηνή όπου, σύμφωνα με τις οδηγίες του κειμένου, ο γυναικείος Χορός αποβάλλει τις χλαμύδες. Το «αναγουλιαστικό στριπτίζ», όπως το περιέγραψε ο Α. Θρύλος, «που αποκάλυπτε φουσκωμένες κοιλιές και τεράστιους γλουτούς». Ο Θρύλος θυμάται το μαγικό κλίμα μέσα στο οποίο ο Α. Σολομός ανέστησε τον Αριστοφάνη, αλλά και την ευπρέπεια που είχαν οι παραστάσεις του Μ. Βολανάκη παρά την λεκτική αθυροστομία τους. Στην παράσταση του Σ. Καραντινού όλα τα μέσα που χρησιμοποιήθηκαν για να αποδοθεί η κωμικότητα του έργου ήταν κατά τη γνώμη του «κακόγουστα και γκροτέσκα». Οι κινήσεις του χορού ήταν «βίαιες, βάνουσες, σκαίες». Τα σώματα των ηθοποιών και του χορού ήταν παραμορφωμένα «με εμπρόσθετες υπέρογκες καμπυλότητες, στρογγυλότητες στα εμπρόσθια και στα οπίσθια μέρη». Τα κοστούμια είχαν «ωμά, κραυγαλέα κι ασυνταίριαστα χρώματα» και επιπλέον ήταν «διακοσμημένα με φτερά και μαλλιά που αναπαράσταναν τρίχες; Αχ, αυτές οι τρίχες! Συνεχώς μου προκαλούσαν αηδία, που έφθανε στο σημείο να αισθάνομαι πραγματικά ναυτία». Βλ. Μάριος Πλωρίτης, ό. π., Άλκη Θρύλος, «Μια ακόμα “Λυσιστράτη”. Θέατρο Ηρώδου το Αττικού (Θίασος Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος): Αριστοφάνους, “Λυσιστράτη”, κωμωδία», *Νέα Εστία* 941 (15 Σεπτ. 1966), σ. 1320-1321, και Αιμ. Χ. [ουρμούζιος], «“Λυσιστράτη” Κ.Θ.Β.Ε. – Εις το Ηρώδειον», *Καθημερινή*, 23 Αυγ. 1966.

το θέμα αφορά τας κυρίας και δεσποινίδας ου μην αλλά και τας κορασίδας της εποχής μας και όχι τον Αριστοφάνη. Και ο κ. Καραντινός μπορεί να φέρει προς άμυνάν του τα ενθουσιώδη χειροκροτήματα του μικτού κοινού του Ηρωδείου [...], αλλά το πρόβλημα είναι άλλο. Και έγκειται στο γεγονός ότι προσπαθώντας να μείνουμε πιστοί στο κλίμα του Αριστοφάνη, ουσιαστικώς το παραποιούμε, όπως ακριβώς παραποιούμε και την πρόθεση του ποιητή.⁷³⁹

Το 1966 ήταν η τελευταία χρονιά που ο Σ. Καραντινός ταύτισε τη σκηνοθετική του άποψη γύρω από την ερμηνεία του αρχαίου δράματος με την προσπάθεια να διαμορφωθεί μια «παράδοση» η οποία θα καθοριζόταν από κίνητρα διαφορετικά από αυτά του επίσημου κρατικού θεάτρου.⁷⁴⁰ Προτού απομακρυνθεί ο Σ. Καραντινός από τη θέση του διευθυντή, τον Ιούνιο του 1967, είχε ανακοινωθεί η συνεργασία του Κανέλλου Αποστόλου με το ΚΘΒΕ.⁷⁴¹ Ο παλιός μαθητής του Καραντινού θα σκηνοθετούσε για το φεστιβάλ των Φιλιππων την *Ειρήνη* του Αριστοφάνη.⁷⁴² Ο αθηναϊκός Τύπος αγνόησε εντελώς την παράσταση, όπως σε γενικές γραμμές αγνόησε δύο χρόνια αργότερα, το 1969, και τη σκηνοθεσία του *Πλούτου* από τον Κυριαζή Χαρατσάρη.⁷⁴³ Ο δημοσιογραφικός κόσμος των Αθηνών ασχολήθηκε ξανά με

739. Βλ. Αιμ. Χ., ό. π.

740. Βλ. Ανδρ. Δεληγιάννης, «Το Κ.Θ.Β.Ε. στο Ηρώδειο. Ο Σ. Καραντινός θέλει “διάλογο”», *Έθνος*, 18 Αυγ. 1966.

741. Βλ. «Σύντομα καλλιτεχνικά νέα», *Βήμα*, 14 Ιουν. 1967, και «Ματιές στην επικαιρότητα», *Βήμα*, 15 Ιουν. 1967.

742. Ο Καν. Αποστόλου όπως και η Λίτσα Ζαΐμη, η οποία έκανε τα σκηνικά και τα κοστούμια στην *Ειρήνη*, ήταν τα βασικά στελέχη της Αττικής Σκηνης που είχε ιδρύσει ο Καραντινός το 1956. Μαζί είχαν ανεβάσει το 1958 τον *Πλούτο* ακολουθώντας τις αισθητικές απόψεις του Σ. Καραντινού ο οποίος είχε σκηνοθετήσει τότε τον *Αίαντα*. Τα δύο έργα παίχτηκαν σε επαρχιακές πόλεις και αρχαία θέατρα το καλοκαίρι του 1958. Βλ. Σωκράτης Καραντινός, *Σαράντα χρόνια θέατρο. Σκαμπανεβάσματα Β΄*, Αθήνα 1976, σ. 232, και «Ο κόσμος της Τέχνης», *Ελευθερία*, 8 Μαΐου 1958.

743. Ο Κ. Χαρατσάρης κατά τη διάρκεια της κατοχής οργάνωσε στη Θεσσαλονίκη μια «Καλλιτεχνική Εταιρία» νέων ανθρώπων, με την οποία παρουσίασε ως σκηνοθέτης τους *Ηρακλείδες* του Ευριπίδη και τις *Νεφέλες* του Αριστοφάνη». (Στο πρώτο έκανε το ντεμπούτο του ως σκηνογράφος τραγωδίας ο Γ. Τσαρούχης). Την ίδια εποχή παρουσιάζει συναυλίες με μουσική του δέκατου όγδοου αιώνα και με δημοτικά. Το 1952 φεύγει στη Βραζιλία όπου ανεβάζει *Χοηφόρες* με ένα θίασο μαύρων και αργότερα δημιουργεί το Τεάτρο ντε Άρτε της Βραζιλίας, με το οποίο παρουσίασε για πρώτη φορά τον *Αμφιτρύωνα* του Πλάτου. Λόγοι υγείας τον επανέφεραν στην Ελλάδα το 1957. Το 1960 ίδρυσε στη Θεσσαλονίκη το Ελεύθερο Θέατρο με το οποίο ανέβασε το 1961 τους *Ιππής* σε υπαίθριους χώρους, σε δική του μετάφραση, μουσική και σκηνοθεσία. Ο Κ. Χαρατσάρης παρέμεινε γενικά άγνωστος εκτός Θεσσαλονίκης. Οι παραπάνω πληροφορίες προέρχονται από δελτία τύπου στις αθηναϊκές εφημερίδες, οι οποίες όμως δεν ασχολήθηκαν περισσότερο με τις θεατρικές του δραστηριότητες. Βλ. «Ο κ. Χαρατσάρης», *Αυγή*, 6 Σεπτ. 1957, «Αριστοφάνης από το Ελεύθερο Θέατρο Θεσ/νίκης», *Έθνος*, 18 Μαΐου

τις επιδόσεις του ΚΘΒΕ στην ερμηνεία της αριστοφανικής κωμωδίας όταν το 1969 η κυβέρνηση δημιούργησε την Πειραματική Σκηνή του ΚΘΒΕ προσφέροντας σ' έναν νέο τότε σκηνοθέτη, τον Σπύρο Ευαγγελάτο, τη δυνατότητα να πειραματιστεί με την σκηνική ερμηνεία του αρχαίου δράματος.⁷⁴⁴ Η άκρως επαναστατική για τα ελληνικά δεδομένα παράσταση των *Εκκλησιαζουσών* της Πειραματικής Σκηνης δεν είχε συνέχεια. Στη διάρκεια της Επταετίας, η κεντρική σκηνή του ΚΘΒΕ επανδρώθηκε από στελέχη του Εθνικού Θεάτρου ή από ανέστια πρώην στελέχη με αποτέλεσμα οι καλλιτεχνικές αρχές της «καθιδρυμένης παράδοσης» να μεταφερθούν και στο βορειοελλαδίτικο φεστιβάλ αρχαίου δράματος.⁷⁴⁵ Εκφραστής της «ορθόδοξης» παράδοσης στο χώρο της κωμωδίας θα είναι από το 1971 ο Κωστής Μιχαηλίδης.

Ο Καραντινός, ως μόνιμος σκηνοθέτης του Εθνικού Θεάτρου από τη χειμερινή περίοδο 1967-1968 δεν έδωσε δείγματα της προσωπικής του άποψης για την ερμηνεία του αρχαίου δράματος. Το 1971 του ανατέθηκε η σκηνοθεσία αριστοφανικής κωμωδίας στο Ηρώδειο και η παράσταση των *Εκκλησιαζουσών*, είκοσι χρόνια μετά την ιστορική πρεμιέρα των *Νεφελών*, υπήρξε κατά κάποιο τρόπο το καταστάλαγμα της άποψης με την οποία ο Σ. Καραντινός είχε εγκαινιάσει την σκηνική ερμηνεία της αριστοφανικής κωμωδίας στην κρατική σκηνή.

Η παράσταση των *Εκκλησιαζουσών* ήταν αντιπροσωπευτική του τρόπου με τον οποίο ο Σ. Καραντινός αντιλαμβανόταν και προσέγγιζε το αρχαίο θέατρο, αλλά στο Ηρώδειο «δεν παρέλασαν ούτε εξογκωμένοι γλουτοί ούτε φουσκωμένες κοιλιές ούτε τερατόμορφες μάσκες ούτε μαγιό κεντημένα με αηδιαστικές τρίχες, κι επίσης ούτε ο διαχωρισμός του χορού από το

1961, Τ. Μ., «“Αμφιτρύων” του Πλάτου από το Ελεύθερο Θέατρο του Κυριαζή Χαρατσάρη», *Βήμα*, 15 Απρ. 1966. Ο *Πλούτος* ανέβηκε επίσης σε δική του μετάφραση και με δική του μουσική. Βλ. Θόδωρος Κρητικός, «“Πλούτος” του Αριστοφάνη», *Ακρόπολις*, 7 Αυγ. 1969.

⁷⁴⁴. Βλ. «Οι “Εκκλησιάζουσες” με ύφος “ΠΟΠ” από το ΚΘΒΕ», *Βήμα*, 11 Ιουλ. 1969, και «Ελληνική Επικαιρότητα», *Βήμα*, 6 Ιουν. 1969, «Πειραματική Σκηνή στο Κρατικό Θεσσαλονίκης», *Νέα*, 1 Ιουλ. 1969. Με τη συμβολή του Σ. Ευαγγελάτου στην ερμηνεία της αριστοφανικής κωμωδίας θα ασχοληθούμε σε επόμενο κεφάλαιο.

⁷⁴⁵. Ο Α. Θρύλος με αφορμή την παράσταση του *Προμηθέα Δεσμώτη* στο Ηρώδειο το 1970 σε σκηνοθεσία Λάμπρου Κωστόπουλου, επισημαίνει με ανακούφιση την εγκατάλειψη του τρόπου ερμηνείας του Κ. Καραντινού αλλά και το γεγονός ότι το ΚΘΒΕ «προσδέθηκε στην παράδοση του Εθνικού Θεάτρου, και την παράδοση αυτή δε φροντίζει, δε γυρεύει καθόλου να την εμπλουτίσει». Βλ. Άλκης Θρύλος, *Το Ελληνικό Θέατρο*, τόμ. ΙΒ΄(1970-1971), σ. 81.

λογείο δεν ήταν πια απόλυτος». ⁷⁴⁶ Συντελεστές στην επιτυχία της παράστασης, η οποία θεωρήθηκε άξια να συμπεριληφθεί τον επόμενο χρόνο στα Επιδάυρια, ήταν η γνωστή μετάφραση του Θρ. Σταύρου, οι χορογραφίες της Τατιάνας Βαρούτη, η πολυφωνική μουσική του Νικ. Ρώτα και, βέβαια, η διακριτική απόδοση των επικίνδυνων σκηνών από τους ηθοποιούς του Εθνικού. ⁷⁴⁷ Ο Καραντινός δεν πρόδωσε τις αρχές του· απλά, με το πέρασμα του χρόνου επιβίωσαν εκείνες που είχαν πραγματική αξία για τον ίδιο και δεν ενοχλούσαν την πολιτική και την πνευματική εξουσία: ο σεβασμός στο υπερϊστορικό, καθολικό περιεχόμενο του αρχαίου δράματος και ο σεβασμός στη μετρική φόρμα του κειμένου. ⁷⁴⁸ Στοιχεία που σεβάστηκε και στην παράσταση των *Εκκλησιαζουσών*. ⁷⁴⁹ Η παράσταση δεν είχε βέβαια τη «χάρη, την κομψότητα, την ελαφρότητα, τη φινέτσα, την ευρηματικότητα, τη φαντασία» που είχαν οι παραστάσεις του Α. Σολομού, αλλά μπορούσε να εκπροσωπήσει την

746. Βλ. Άλκης Θρύλος, «Θέατρο Ηρώδου του Αττικού, (Θίασος Εθνικού Θεάτρου): Αριστοφάνη, “Εκκλησιάζουσαι”», *Νέα Εστία* 1061 (15 Σεπτ. 1971), σ. 1242. Τα σκηνικά και τα κοστούμια του Νίκου Νικολάου έμειναν ασχολίαστα.

747. Η αρμονική ταυτότητα της μουσικής κινήθηκε ανάμεσα σε δημοτικούς ρυθμούς και «στο χρώμα της ποπ, ενισχύοντας την ενότητά της και από την ευφύεστατη και πολύ φίνα ενοργάνωση». Βλ. Γιώργος Λεωτσάκος, «Μουσική για αρχαίο δράμα και αττική κωμωδία», *Νέα*, 24 Σεπτ. 1971.

748. Βλ. Κοσμάς Λιναρδάτος, «Ο Καραντινός για την αρχαία κωμωδία: όχι μεταφορά εις τα καθ’ ημάς. Η χθεσινή συνέντευξη με αφορμή το ανέβασμα των “Εκκλησιαζουσών”», *Νέα*, 12 Αυγ. 1971.

749. Ο Σ. Καραντινός επισήμανε με αφορμή την παράσταση της Επιδάυρου το 1972 τις αξίες που θεωρούσε απαραίτητες για τη σκηνική ερμηνεία της αττικής κωμωδίας. Ότι δηλαδή, «στο σύνολο και στα μέρη κυριαρχείται από μια γεωμετρική διαγραφή και η ανάδειξή της οργανώνει την παράσταση και [την] ερμηνεύει». Ότι, τα ποικίλα μέτρα που χρησιμοποιεί ο ποιητής συνιστούν και την «ποικιλία» της κωμωδίας και «χαρακτηρίζουν παραστατικά τις σκηνές και τους τύπους του δράματος χωρίς καμιά εξωτερική επιδίωξη του σκηνοθέτη ή του ηθοποιού. Όπου θέλει ο ποιητής να δώσει σατιρική μελοδραματική έμφαση, σχεδιάζει έτσι το λόγο του που απαγγέλλοντάς τον ο ηθοποιός, υπηρετεί την πρόθεσι εκείνου· όπου θέλει να καλπάζει, το απαιτεί με ανάλογη διατύπωση. Και όπου θέλει να τραγουδήσει, του το επιβάλλει ο ποιητής, με τα λεκτικά είδη που χρησιμοποιεί. [...] Η περιφρόνησι των δεδομένων αυτών, θα ήταν περιφρόνησι της ουσίας και του ύφους της κωμωδίας, όπως προδοσία θα ήταν και η χρησιμοποίηση σκηνικών ευρημάτων για να εξασφαλισθή ... «εκ των έξω» ποικιλία, εκεί που η έμπνευση του ποιητή έχει συσσωρεύσει τόσον εκφραστικόν πλούτον». Βλ. «Ο Σωκράτης Καραντινός για τις “Εκκλησιάζουσες”», *Νέα*, 20 Ιουλ. 1972. Βλ. ακόμη «“Εκκλησιάζουσες” στην Επίδαυρο το Σάββατο. Οι αιώνιες αλήθειες – Εσωτερική αλήθεια», *Σημερινά*, 20 Ιουλ. 1972, «Ο Σωκράτης Καραντινός για τις “Εκκλησιάζουσες”. Απόλυτος σεβασμός στο κείμενο», *Βραδυνή*, 20 Ιουλ. 1972.

«αναδημιουργική ερμηνεία» του Εθνικού.⁷⁵⁰ Το Εθνικό Θέατρο, «κινούμενο κατά παράδοσιν μεταξύ της μουσειακής αφ' ενός και της διασκευαστικής αφ' ετέρου ερμηνείας του αρχαίου δράματος», παρείχε, σύμφωνα με τον διευθυντή του, «ένα ευρύ πλαίσιο στο οποίο δύνανται να εργασθούν δημιουργικά οι σκηνοθέτες του».⁷⁵¹ Ανάμεσα στη «μουσειακή αναβίωση» του Λ. Καρζή και τη «μεταπλαστική διασκευή» του Κ. Κουν, ο οποίος προσέγγιζε το αρχαίο δράμα «μέσα από το σύγχρονο άγχος και τον απελπισμό», μπόρεσαν να εκπροσωπήσουν εξίσου καλά την «αναδημιουργική ερμηνεία» του Εθνικού, ο Τάκης Μουζενίδης, ο Σπύρος Ευαγγελάτος, ο Λάμπρος Κωστόπουλος, ο Αλέξης Σολομός και ο Σωκράτης Καραντινός.⁷⁵² Γιατί, παρά τις διαφορές τους, ήταν πρόθυμοι να συμεριστούν την «αρχή ότι τα αναμφισβήτητα υπερϊστορικά στοιχεία του αρχαίου δράματος πρέπει να μεταδοθούν στο σημερινό θεατή προσαρμοσμένα στη δεκτικότητα του».⁷⁵³

750. Βλ. Άλκης Θρύλος, ό. π., και συνέντευξη του Βασίλη Φράγκου, γενικού διευθυντή του Εθνικού: «Ίδρύεται Κέντρο Έρευνας Αρχαίας Τραγωδίας», *Νέα*, 12 Αυγ. 1971.

751. Βλ. συνέντευξη του Βασίλη Φράγκου, ό. π.

752. Βλ. στο ίδιο, και την κοινή συνέντευξη της Μ. Αρώνη με τον Βασίλη Φράγκο: «Η Αρώνη του χρόνου θα παίξει τραγωδία. Μεθαύριο η “Λυσιστράτη” του Αριστοφάνη στο Ηρώδειο», *Νέα*, 16 Ιουν. 1971.

753. Βλ. στο ίδιο.

Π Ε Μ Π Τ Ο Κ Ε Φ Α Λ Α Ι Ο

Η ΟΛΟΚΛΗΡΩΣΗ ΤΩΝ ΑΝΑΖΗΤΗΣΕΩΝ ΤΟΥ ΚΑΡΟΛΟΥ ΚΟΥΝ

Ο Κάρολος Κουν έπειτα από την παράσταση των *Ορνίθων* το 1939, την τελευταία δηλαδή απόπειρα πειραματισμού με το μαθητικό θίασο του Κολλεγίου, δεν ασχολήθηκε ξανά με τον Αριστοφάνη μέχρι το 1957. Η επάνοδός του στην Αρχαία Κωμωδία έγινε με την επανάληψη δύο παλαιότερων πειραματισμών, του *Πλούτου* και των *Ορνίθων*, μέσα σ' ένα κλίμα που έδειχνε για πρώτη φορά να αναγνωρίζει επίσημα τα δικαιώματα του αρχαίου κωμωδιογράφου στην εθνική πολιτισμική παράδοση. Προτού επιχειρήσουμε να δούμε τη σημασία που είχε η επανάληψη των μεσοπολεμικών πειραματισμών στην πορεία για την ολοκλήρωση των αναζητήσεων του Κ. Κουν, αξίζει να διερευνήσουμε ποιες επιλογές διαμόρφωσαν το στενό επαγγελματικό και καλλιτεχνικό περιβάλλον μέσα στο οποίο πραγματοποιήθηκαν αυτές οι αναζητήσεις.

Ο Κ. Κουν εγκατέλειψε το 1939 τον επαγγελματικό χώρο του Κολλεγίου για να ασχοληθεί ολοκληρωτικά με το θέατρο. Η συνεργασία του, με την ιδιότητα του σκηνοθέτη, με σημαντικούς επαγγελματικούς θιάσους της εποχής, όπως αυτός της Κατερίνας και της Μαρίκας Κοτοπούλη, τον βοήθησε να ξεκαθαρίσει μέσα του το τοπίο όσον αφορά το ποιον δρόμο δεν θα ακολουθούσε. Μολονότι το θέατρο τον είχε κερδίσει οριστικά, το κατεστημένο επαγγελματικό θέατρο τον απωθούσε. Η απόρριψη του θεάτρου που «ενδιαφέρεται απλώς να τέρψει και να δημιουργήσει αυτό που λέγεται κοινά «εμπορικές επιτυχίες» προερχόταν από την ανάγκη του Κουν για ψυχική επαφή και οδήγησε αφενός σε μια αποστολική αντίληψη για το θέατρο και αφετέρου στην πειραματική αναζήτηση ως προϋπόθεση για την ύπαρξη και τη λειτουργία του θεάτρου.⁷⁵⁴ Πάνω σε αυτές τις θεμελιώδεις αρχές οργάνωσε το 1942 το πρώτο Θέατρο Τέχνης με στόχο τη δημιουργία

ενός θεάτρου συνόλου από μια ομάδα που θα 'χε μάθει να σκέφτεται και να εργάζεται με ψυχική και οργανική ενότητα· μια ομάδα ειδικά εκπαιδευμένη κι' υποταγμένη σε μια νέα διδασκαλία θεατρικής έκφρασης που θα διαμορφωνόταν μέσα στο χρόνο για να εξυπηρετήσει, όσο γίνεται καλύτερα, έργα θεατρικά, αποκαλυπτικά και για τους ερμηνευτές και για το κοινό. Η

⁷⁵⁴. Βλ. Κάρολος Κουν, «Η κοινωνική θέση και η αισθητική γραμμή του “Θεάτρου Τέχνης”», *Για το θέατρο (Κείμενα και συνεντεύξεις)*, Αθήνα: Ιθάκη ²1981.

δημιουργία ενός θεάτρου έξω από το εμπορικό κύκλωμα, ενός θεάτρου αδέσμευτου από επιχειρηματία, απαλλαγμένου από βεντετισμούς, ανένδοτο σε καλλιτεχνικούς συμβιβασμούς.⁷⁵⁵

Σημείο εκκίνησης υπήρξαν ο Στανισλάβσκι, η μαθητεία στις αρχές του Θεάτρου Τέχνης της Μόσχας και το «ψυχολογικό θέατρο», ως απαραίτητο στάδιο για την θεατρική παιδεία που ο Κ. Κουν επιθυμούσε να προσφέρει στο κοινό και στους ηθοποιούς.⁷⁵⁶

Έπειτα από κάμποσες διακοπές και αρκετές περιπλανήσεις, το τρίτο πια Θέατρο Τέχνης απέκτησε τη δική του στέγη το 1954: το κυκλικό «υπόγειο» κάτω από τον κινηματογράφο Ορφέα, από όπου θα ξεκινήσει η συστηματική και αδιάσπαστη προσπάθεια του Κουν να υλοποιήσει τους στόχους που τον ενέπνευσαν. Όσον αφορά το ρεπερτόριο, το Επικό, το επονομαζόμενο “θέατρο του παραλόγου” και το αρχαίο θέατρο θα προστεθούν μετά το 1954 στους αρχιτέκτονες του ψυχολογικού θεάτρου, τον Λουίτζι Πιραντέλλο και τους συγγραφείς του «ποιητικού ρεαλισμού», όπως χαρακτηρίζει ο Κουν τα έργα του αμερικάνικου θεάτρου.⁷⁵⁷

Ο Κ. Κουν με το Θέατρο Τέχνης στο επίπεδο των αισθητικών γραμμών συνεχίζει σε επαγγελματική πια βάση να διερευνά τη θεατρική τέχνη ως διαρκή ροή. Το θέατρο για εκείνον:

είναι κάτι που δεν υποτάσσεται, δεν μπορεί να περιοριστεί μέσα σε μια στατική αντίληψη. Είναι κάτι που δεν σταματά ποτέ. Είναι μια συνεχής ροή. Το θέμα δεν είναι να επιβάλλει κανείς καινούργιες απόψεις, αλλά να μαθητεύει και να κατανοεί καινούργια πράγματα. Το θέατρο είναι μια συνεχής μαθητεία που μάλιστα σου δημιουργεί την αγωνία πως δεν θα την προλάβεις. Καθημερινές εμπειρίες συναντιώνται διαρκώς με τις παλιές και φανερώνουν τα πράγματα και τις καταστάσεις σε νέες σχέσεις. Μια λεπτή κλωστή σε τραβά διαρκώς παρά πέρα ...⁷⁵⁸

Ο Κουν θεωρούσε τον εαυτό του κατάλληλα εξοπλισμένο για αυτή την πορεία:

755. «Ίσως ν’ ανήκω στο κατεστημένο αλλά συχνά λειτουργώ εναντίον του», συνέντευξη του Κάρολου Κουν στον Γεώργιο Πηλιχό, *Νέα*, 4 Οκτωβρίου 1973 και Κάρολος Κουν, *Για το θέατρο*, ό. π., σ. 49.

756. Βλ. Κάρολος Κουν, «Η κοινωνική θέση και η αισθητική γραμμή του “Θεάτρου Τέχνης”», ό. π. και «Σαράντα χρόνια θέατρο», *Κάνουμε θέατρο για την ψυχή μας*, Αθήνα: Καστανιώτης, 1987, σ. 85-90.

757. «Έτσι μ’ ένα δραματολόγιο αδιάκοπα ενημερωμένο η σκηνή του “Θεάτρου Τέχνης” ήταν ένας χώρος όπου διακινούνταν όλες οι τρέχουσες ιδέες, τα προβλήματα, οι τάσεις και οι μορφές του παγκόσμιου σύγχρονου θεάτρου», Βλ. Ιάκωβος Καμπανέλλης, «Η μέρα στο ελληνικό θέατρο», στο Κάρολος Κουν, *Κάνουμε θέατρο για την ψυχή μας*, ό. π., σ. 188.

758. Βλ. Κάρολος Κουν, «Για κάποιες αρχές του “Θεάτρου Τέχνης”», *Κάνουμε θέατρο για την ψυχή μας*, ό. π., σ. 60.

... ίσως αυτό ακριβώς να με κρατάει ζωντανό. Το ότι καταλαβαίνω τα ρεύματα, νιώθω τι χρειάζεται για να μπορέσω ν' αγγίξω τον κόσμο. Κι αυτό είναι εκείνο που με ενδιαφέρει. Όλα τα άλλα έρχονται σε δεύτερο πλάνο.⁷⁵⁹

Όμως, ο Κουν με την λέξη «κόσμος» δεν έχει στο νου του μόνο μια συγκεκριμένη σχέση αλλά και ένα συγκεκριμένο κοινό:

Θέλησα πάντα τα έργα μου ν' απευθύνονται στον λαό, αλλά χωρίς να κάνω συμβιβασμούς με αυτό που πιστεύω. Κάνω θέατρο που προσπαθεί να τραβήξει όσο γίνεται περισσότερο κόσμο. Μ' ενδιαφέρει ο αγνός άνθρωπος του λαού. Αν δεχτούμε πως το κοινό δημιουργεί ένα κύκλο, μ' ενδιαφέρουν αυτοί που είναι στην αρχή του, για την αγνότητά τους κι αυτοί που είναι στο τέλος, για την πείρα και τη σοφία τους. Αδιαφορώ για τους μεσαίους.⁷⁶⁰

Οι αρχές αυτές, όπως ήταν επόμενο, δεν καθόρισαν μόνο το ρεπερτόριο, το συντονισμό με τις θεατρικές πρωτοπορίες και το ρυθμό των αλλαγών, αλλά επίσης τη διπλή λειτουργία του Θεάτρου Τέχνης ως σχολής και συνάμα θιάσου, καθώς και το ρόλο του Κ. Κουν ως σκηνοθέτη και δάσκαλου-τεχνίτη.⁷⁶¹

Το «έργο» και η «ομάδα», οι τομείς στους οποίους έστρεψε εξ αρχής το ενδιαφέρον του και τους θεωρούσε βασικούς πόλους της θεατρικής τέχνης, συνέβαλαν καθοριστικά παράγοντες στην προσέγγιση των αριστοφανικών κωμωδιών από το Θέατρο Τέχνης.⁷⁶² Καθόρισαν δηλαδή με τη σειρά τους τους άξονες στους οποίους στηρίχτηκε η ερμηνευτική προσέγγιση του αρχαίου θεάτρου και οι οποίοι μπορούν να θεωρηθούν ως συνέχεια των προπολεμικών πειραματισμών: τη διαρκή και απεριόριστη κατά έναν τρόπο αναζήτησι σύγχρονων εκφραστικών μέσων και την τεχνική εξάσκηση των ηθοποιών που με τη συνολική παρουσία τους στη σκηνή θα γεφύρωναν το χάσμα ανάμεσα στις συμβάσεις της Αρχαίας

⁷⁵⁹. Βλ. Κάρολος Κουν, «Κριτική του κριτικού λόγου», *Για το θέατρο*, ό. π., σ. 97-98. Επί πολλά χρόνια για αυτούς ακριβώς τους λόγους και η πιο καλοπροαίρετη κριτική απέδιδε τον «πειραματικό χαρακτήρα» του Θεάτρου Τέχνης, στην «ελαττωματική οργάνωσι της επιχειρήσεως» και συνιστούσε στο «“θεατρικόν επιχειρηματίαν Κάρολον Κουν”», να μελετήσει το θέμα κάπως σοβαρότερα και να «αναδιοργανώσει τη δουλειά του σε δεδομένα ορθολογικότερα». Βλ. για παράδειγμα τις υποδείξεις του Μ. Καραγάτση στα Εικοσιπεντάχρονα της θεατρικής δραστηριότητας του Κουν: «Ένας απολογισμός. Τα 25 χρόνια του Θεάτρου Τέχνης», *Βραδυνή*, 8 Ιουνίου 1959.

⁷⁶⁰. Κάρολος Κουν, «Για τον *Οιδίποδα τύραννο* του Σοφοκλή», *Για το θέατρο*, ό. π., σ. 74.

⁷⁶¹. Το δίπολο «σχολή-θιάσος» ήταν το γενετικό κύτταρο του Θεάτρου Τέχνης Βλ. Γιώργος Σεβαστίκογλου, «Δάσκαλος και Αυτοδίδακτος», *Η λέξη* 62 (Φλεβάρης-Μάρτης '87), σ. 133-135.

⁷⁶². Βλ. Κ. Κουν, «Σαράντα χρόνια θέατρο», ό. π., σ. 89.

Κωμωδίας και το σύγχρονο θέατρο. Κοινός παρονομαστής και των δύο υπήρξε ο σεβασμός στον ποιητικό χαρακτήρα των έργων.

Στη συνέχεια θα δούμε τα σημαντικότερα βήματα αυτής της πορείας, αυτής της διαλεκτικής σχέσης ανάμεσα στις απαιτήσεις που έθετε μια σύγχρονη παράσταση και στα όρια που έθεταν τα ίδια τα κείμενα.

Ο μικρός πυρήνας των «Φίλων του Θεάτρου Τέχνης» πάνω στον οποίο στηρίχτηκε αρχικά η λειτουργία του νέου θεάτρου διευρύνθηκε γρήγορα, και το Θέατρο Τέχνης απέκτησε και διατήρησε ακόμη και μετά το θάνατο του Κ. Κουν ένα φανατικό, όπως χαρακτηρίζεται, κοινό. Ταυτόχρονα γνώρισε λυσσαλέες πολλές φορές αντιδράσεις οι οποίες άλλοτε προέρχονταν από ανταγωνιστική διάθεση και άλλοτε από τους νεοτερισμούς του Κ. Κουν, οι οποίοι προσέκρουαν στον απόλυτο τρόπο με τον οποίο η νεοελληνική κοινωνία υπερασπιζόταν κατεστημένες ιδέες και μορφές σκέψης. Η αντίδραση κάποιες φορές προερχόταν από την πολιτική εξουσία και τους φορείς που την εξέφραζαν. Ο τομέας δραστηριότητας του Θεάτρου Τέχνης ο οποίος προκάλεσε εξ αρχής τις περισσότερες και τις πιο λυσσαλέες αντιδράσεις ήταν, φυσικά, η ερμηνεία του αρχαίου δράματος.⁷⁶³ Σε μια τουλάχιστον περίπτωση ποικίλες μορφές αντίδρασης συντονίστηκαν και απείλησαν σοβαρά τη λειτουργία του. Πρόκειται για το σκάνδαλο που ξέσπασε στην πρώτη παράσταση των *Ορνίθων* στο Ηρώδειο το 1959 και την απαγόρευση της επανάληψής τους. Η πίστη στο ρόλο του Θεάτρου Τέχνης, το πείσμα με το οποίο ο Κουν υπερασπίστηκε το όραμά του αλλά και οι διεθνείς συγκυρίες έδωσαν στα επόμενα χρόνια μια διέξοδο ζωτικής σημασίας. Τα φεστιβάλ των ευρωπαϊκών χωρών αποτέλεσαν έναν φιλόξενο χώρο για τις παραστάσεις αρχαίου δράματος του Θεάτρου Τέχνης. Κατά ειρωνικό τρόπο, η ίδια αυτή παράσταση των *Ορνίθων* έγινε ο Δούρειος Ίππος με τον οποίο ο Κ. Κουν κέρδισε καταρχήν το ευρωπαϊκό κοινό και στη συνέχεια, εξαιτίας της ευρωπαϊκής καταξίωσης σε μεγάλο βαθμό, κέρδισε την ανοχή και σιγά σιγά την αναγνώριση στον τόπο που επέλεξε ως πατρίδα του. Οι *Ορνίθες* πήραν το πρώτο βραβείο στο Φεστιβάλ των Εθνών στο Παρίσι το 1962 και τον επόμενο χρόνο αποθεώθηκαν στο Λονδίνο. Από κει και μετά ο Κ. Κουν αξιοποίησε την ευρωπαϊκή διέξοδο για να εξουδετερώσει τις αντιδράσεις στο εσωτερικό και να συνεχίσει τους πειραματισμούς του με το αρχαίο θέατρο.

⁷⁶³. Βλ. Κ. Κουν, «Κριτική του κριτικού λόγου», *Για το θέατρο*, ό.π., σ. 102-103.

1. Η επάνοδος στο χώρο της αριστοφανικής ερμηνείας μέσω παλιότερων πειραματισμών: *Πλούτος* και *Ορνίθες*

Η διαπίστωση ότι οι θεωρητικές απόψεις ενός καλλιτέχνη συχνά αντιφάσκουν με το ίδιο το έργο του ισχύει για τον Κάρολο Κουν περισσότερο από κάθε άλλο πρόσωπο απ' όσα μας έχουν απασχολήσει ως εδώ και όσα θα μας απασχολήσουν στη συνέχεια. Ως προς το αρχαίο θέατρο ειδικά εξετάζοντας τις απόψεις που έχει διατυπώσει ο Κ. Κουν οφείλουμε να συνυπολογίσουμε τη διαπίστωση του Ιάκωβου Καμπανέλλη ότι «απ' τον ίδιο [τον Κουν] μπορούσε να σχηματίσει κανείς μια τελείως λανθασμένη ιδέα γι' αυτό που πραγματικά ήταν».⁷⁶⁴ Αυτό ισχύει σίγουρα για τον ατυχή μάλλον μεσοπολεμικό όρο «Λαϊκός Ελληνικός Εξπρεσιονισμός» και τη χρήση του με αφορμή τη θεωρία που επικαλέστηκε ο Κ. Κουν προκειμένου να υποστηρίξει τη σκηνοθετική προσέγγιση της αριστοφανικής κωμωδίας μεταπολεμικά. Όταν δηλαδή επανήλθε σε αυτήν με τις παραστάσεις του *Πλούτου* το 1957 και των *Ορνίθων* το 1959.

Ξέρουμε ότι ο Κουν είχε εγκαταλείψει τους πειραματισμούς γύρω από την αισθητική του πρωτογονισμού πριν ακόμη από την τελευταία αριστοφανική παράσταση στο Κολλέγιο, και είχε απομακρυνθεί από την ιδεολογία της ελληνικότητας που είχε εκθρέψει η γνωριμία του με τον Φ. Κόντογλου.

Ωστόσο, το Σεπτέμβριο του 1957 το Θέατρο Τέχνης συμμετείχε στο Φεστιβάλ Αθηνών με την παράσταση του *Πλούτου* και ο Κουν ισχυρίστηκε ότι:

ουσιαστικά, δεν υπήρχε διαφορά γραμμής ανάμεσα στις δύο παραστάσεις, του Κολλεγίου και του 1957 στο Τέχνης. Ήταν μια επιστροφή, αλλά αυτή τη φορά με πιο πεπειραμένους ηθοποιούς. Η αντίληψη για τον Αριστοφάνη ήταν η παλιά: ο «λαϊκός ελληνικός εξπρεσιονισμός». Μόνο που στην δεύτερη φορά ήταν συνεργάτες ο Τσαρούχης, ο Χατζιδάκης⁷⁶⁵

Από την άλλη, λίγο καιρό πριν από την παράσταση, τον Ιούλιο, είχε διεξαχθεί στην Αθήνα το 7ο Διεθνές Θεατρικό Συνέδριο μέρος του οποίου ήταν αφιερωμένο στην ερμηνεία του αρχαίου δράματος. Ο Κ. Κουν συμμετείχε στο συνέδριο και στη διάλεξή του φαίνεται σαν να αναβιώνει όψιμα και κυρίως αναπάντεχα η γεωπολιτική θεωρία του Μεσοπολέμου.

Οι μορφές που πλάθει η σκέψη μας σήμερα και τα συναισθήματά μας αναγκαστικά αντλούν σχήμα και χρώμα από την ίδια φύση που αγκάλιαζε και τους Αρχαίους προγόνους μας. [...] οι

⁷⁶⁴. Βλ. Ιάκωβος Καμπανέλλης, «Αισθησιακός και βιωματικός», *Η λέξη*, 62 (Φλεβάρης-Μάρτης '87), σ. 187.

⁷⁶⁵. Βλ. Κ. Κουν, «Σαράντα χρόνια θέατρο», ό. π., σ. 87.

ρυθμοί της ζωής, τα *σχήματα*, ακόμη και οι *ήχοι*, πρέπει να παρουσιάζουν καταπληκτική ομοιότητα με τους *ρυθμούς* και τα *σχήματα* και τους *ήχους* που αποτύπωσε στην ιστορία η ζωή της Αρχαίας Ελλάδας. Έτσι, εμείς οι νεότεροι Έλληνες, έχουμε το προνόμιο να ζούμε και να ξεχωρίζουμε, μέρα με τη μέρα, τις *μορφές*, τα *σχήματα*, τους *ρυθμούς*, τους *ήχους*, λίγο πολύ όπως τα ζούσε και τα ξεχώριζε ο Όμηρος, ο Αισχύλος, ο Σοφοκλής, ο Ευριπίδης, ο Αριστοφάνης.⁷⁶⁶

Η γεωπολιτική θεωρία εξέφραζε μια μεσοπολεμική ιδεολογική πτέρυγα για την ελληνικότητα διαφορετική από αυτήν που είχε επηρεάσει, όπως είδαμε, τον Κ. Κουν και τη σκηνοθετική του δουλειά πάνω στο αρχαίο θέατρο στη δεκαετία του '30. Πάντως, μπορεί να λειτούργησε ως ιδεολογικό άλλοθι η χρήση της από τον Κουν, αλλά η γέφυρα που συνδέει τις μεσοπολεμικές παραστάσεις του *Πλούτου* και των *Ορνίθων* με τις παραστάσεις των ίδιων έργων στη δεκαετία του '50 δεν στήνεται ανάμεσα στο «φυλετικό μυστικισμό» του Φ. Κόντογλου και την «γεωπολιτική» θεωρία. Ο ίδιος ο Κουν δίνει το κλειδί όταν επισημαίνει:

Ποτέ δεν ξεκίνησα από τη θεωρία. Με συναρπάζει το έργο ή μια κάποια σειρά έργων όμοια σε μορφή και ευαισθησία μέσα σ' ένα κάποιο χρονικό διάστημα. Με συναρπάζει και κάθε γνήσια θεατρική έκφραση μέσα σ' ένα κάποιο χρονικό διάστημα. Με συναρπάζουν και οι ευαισθησίες που εκάστοτε πλανιούνται στο Διεθνή ορίζοντα και ζητούν να τις γνωρίσουμε μέσα σ' ένα κάποιο χρονικό διάστημα [. ...] Οι εκάστοτε συγγραφείς, ο εκάστοτε χρόνος, η εκάστοτε έξω από μας πραγματικότητα κάνει να εναλλάσσονται οι ερεθισμοί και οι ευαισθησίες του εσωτερικού κόσμου. Γι' αυτό απαιτούν τις ανάλογες νέες αναζητήσεις σε μορφές και ρυθμούς στη θεατρική έκφραση.⁷⁶⁷

Ο Κ. Κουν στην πραγματικότητα, ξεθάβει μια θεωρητική προσέγγιση από την οποία μπορούσε να αντλήσει στοιχεία καταλληλότερα από αυτά που ήταν σε θέση να του προσφέρει η ιδεολογική προσέγγιση του Φ. Κόντογλου.⁷⁶⁸ Καταλληλότερα, γιατί μπορούσαν να υποστηρίξουν τη γέφυρα που είχε αρχίσει να στήνει ξανά με το αρχαίο θέατρο η επαφή του Κ. Κουν με τη σύγχρονη θεατρική πρωτοπορία, το επικό θέατρο και κυρίως το θέατρο

⁷⁶⁶. [Οι υπογραμμίσεις δικές μου]. Το κείμενο περιλαμβάνεται στα προγράμματα της παράστασης του *Πλούτου* και των *Ορνίθων*, ενώ αποσπάσματα συναντούμε συχνά σε ομιλίες και συνεντεύξεις του Κουν. Βλ. και «Από το 7ο Διεθνές Θεατρικό Συνέδριο της Αθήνας. Η ερμηνεία του αρχαίου δράματος. Διάλεξη του σκηνοθέτη κ. Κ. Κουν», *Αυγή*, 11 Ιουλ. 1957.

⁷⁶⁷. Βλ. Κ. Κουν, «Μισός αιώνας θέατρο», *Για το θέατρο*, ό. π., σ. 110-111.

⁷⁶⁸. Μια στάση που ταίριαζε στην τακτική του Κουν να σταχυολογεί, όπως λέει, «πότε συνειδητά και πότε ασυνείδητα, στοιχεία από θεωρίες και επιτεύξεις που μ' ερέθιζαν». Βλ. Κάρολος Κουν, «Ίσως ν' ανήκω στο κατεστημένο αλλά συχνά λειτουργώ εναντίον του», ό. π., σ. 58. Εννοείται ότι η ταυτόχρονη επίκληση στο

του Παραλόγου. Ο Κουν στις αρχές της δεκαετίας του '30 είχε βαλθεί με παθιασμένη μανία να μεταφέρει στη σκηνή τις κωμωδίες του Αριστοφάνη γιατί τον είχε γοητεύσει η ελευθερία που άφηνε στη φαντασία του η ανοιχτή τους φόρμα, γιατί τον είχαν συναρπάσει «όλα αυτά που μέσα στον Αριστοφάνη μπορούν να γίνουν υπερρεαλιστικά».⁷⁶⁹ Στη δεκαετία του '50 πηγή έμπνευσης και γέφυρα με την πρώτη αυτή ανάγνωση του αριστοφανικού έργου ήταν το θέατρο του Παραλόγου.

Όμως, η σύγχρονη θεατρική πρωτοπορία δεν λειτούργησε μόνο ως γέφυρα για το αρχαίο θέατρο, λειτούργησε επίσης ως γέφυρα για την νέα προσέγγιση και την αξιοποίηση της ελληνικής λαϊκής πραγματικότητας.⁷⁷⁰ Η προσέγγιση έγινε μέσα από τον τρόπο με τον οποίο ο Κουν βίωνε το υποκριτικό γεγονός.

Ο σκηνοθέτης του Θεάτρου Τέχνης το 1957 φαίνεται να έχει ξεχάσει την θεωρητική προσέγγιση του Φ. Κόντογλου αλλά έχει κρατήσει την «αποκάλυψη» ενός κόσμου με σάρκα και οστά· μέσα από αυτόν είχαν αποκτήσει υλική υπόσταση οι αισθητικές αξίες του μοντερνισμού, του ρεύματος στο οποίο βασίστηκε ο Κουν για να διαβάσει εξ αρχής τον Αριστοφάνη. Από αυτόν τον κόσμο μπορούσε να αντλήσει δομικά υλικά. Το βιοματικό υλικό που του πρόσφεραν οι διάφορες εκφάνσεις της ελληνικής λαϊκής πραγματικότητας λειτούργησε ως εγγύηση για το ζωντανό πνεύμα που χρειαζόταν ο Κ. Κουν για να στήσει τη σύγχρονη παράσταση ενός αρχαίου έργου. Αυτό το υλικό το συγκροτούσαν σχήματα, χρώματα, μορφές, ήχοι, ρυθμοί. Κι αυτό ακριβώς ήταν το νέο υλικό με το οποίο είχε αρχίσει να πειραματίζεται το ίδιο διάστημα και με βάση το οποίο ακόνιζε τα εκφραστικά μέσα των μαθητών και των ηθοποιών του Θεάτρου Τέχνης ώστε να ανταποκριθούν στις υποκριτικές απαιτήσεις του πρωτοποριακού θεάτρου.

Μια νέα περίοδος πειραματισμών στην τεχνική εκπαίδευση του ηθοποιού ξεκίνησε με την εισαγωγή έργων από το Επικό και το θέατρο του Παραλόγου στο ρεπερτόριο του

προνόμιο των νεότερων ελλήνων όσον αφορά την ερμηνεία του αρχαίου δράματος γινόταν μέσα στο πνεύμα των ημερών και εξασφάλιζε, θεωρητικά τουλάχιστον, τη συμμετοχή του Θεάτρου Τέχνης στα πολιτιστικά δρώμενα.

⁷⁶⁹. Αποσπάσμα από «Συνομιλία Κάρολου Κουν – Δ. Ν. Μαρωνίτη». Προβλήθηκε στην ΕΡΤ 2 στις 30 Ιουλίου 1986 με τον τίτλο «Το Αρχαίο Δράμα και ένας σύγχρονος Δάσκαλος» (Αρχειό Θεατρικού Μουσείου).

⁷⁷⁰. «Ερευνώντας ξαναβρήκαμε φόρμες γνωστές από το ελληνικό λαϊκό θέατρο, επηρεασμένες όμως τώρα από το σύγχρονο, που λειτουργεί σαν μια γέφυρα προς το αρχαίο θέατρο», Κάρολος Κουν, «Θέατρο, Παιδεία και Συνδικαλισμός», *Κάνουμε θέατρο για την ψυχή μας*, ό. π., σ. 141.

Θεάτρου Τέχνης.⁷⁷¹ Η στροφή προς ένα είδος ανοιχτού θεάτρου, απελευθερωμένου από τους στενούς περιορισμούς της ψευδαίσθησης και της αληθοφάνειας, από τους περιορισμούς του χώρου και του χρόνου, σήμαινε για τον Κ. Κουν τη στροφή προς μια νέα μορφή θεατρικής έκφρασης, όπου η έκφραση της κίνησης και του λόγου θα έπρεπε να πάρει νέες διαστάσεις. Για τον ιδρυτή του Θεάτρου Τέχνης, ο ηθοποιός, χωρίς να χάσει την εσωτερική αλήθεια που του είχε διδάξει το ψυχολογικό θέατρο, θα έπρεπε να είναι προετοιμασμένος να εξυπηρετήσει ηχητικά και κινησιακά άλλες μορφές έκφρασης. Ο Κ. Κουν άρχισε να αναφέρεται όλο και περισσότερο σε αυτό που αποκαλούσε «οργανικό», «ζωικό», «κινησιακό» ή «βιολογικό» θέατρο. Για αυτό το είδος θεάτρου δεν αρκούσε η μέχρι τότε εκπαίδευση του ηθοποιού.

Το ξεκίνημα πρέπει να γίνει από το σώμα κι από τη φωνή. Καινούργιες μορφές, καινούργιοι ήχοι, καινούργια σχήματα και καινούργιοι ρυθμοί. Καινούργιες διαστάσεις του λόγου και της κίνησης που θα δημιουργήσει μια καινούργια αλλά συνάμα τόσο παμπάλαια μαγεία που ξεκινά από τις πηγές του θεάτρου, μια μαγεία διαφορετική, απαλλαγμένη από συμβατικότητα.⁷⁷²

Στην παράσταση του *Πλούτου* το 1957 ο πειραματισμός όσον αφορά τη σύνθεση της πρωτοπορίας με το λαϊκό στοιχείο αφορούσε συνολικά την παράσταση αλλά αποτυπώθηκε κυρίως στην υποκριτική και επισημάνθηκε από την κριτική της εποχής:

Κάθε στιγμή προδινόταν κατά τη διάρκεια της παράστασης πως δεν επιχειρούσε συγχρονισμό του Αριστοφάνη, αλλά εκμοντερνισμό. Κ' εδώ υπάρχει ουσιαστική διαφορά, όση διαφορά υπάρχει μεταξύ ζωντανής απόδοσης ενός ρεαλιστικού κειμένου και παρωδίας. Στο συγχρονισμό της κωμωδίας δεν θα βλέπαμε τους αγρότες της Αττικής να χοροπηδάνε και να τσιρίζουν σα νευρόσπαστα, να περιγράφονται γελοιογραφικά απ' το σκηνοθέτη, ασήμαντα ανθρωπάκια, κουτσαβάκηδες, που πίσω από τα νευρωτικά τους ξεσπάσματα κρατούν ένα αίσθημα αδικαιολόγητης πικρίας. Θα είχαμε μπροστά μας πληθωρικές λαϊκές φυσιογνωμίες, γεμάτες ακτινοβολία και οίστρο, που σαν φιγούρες θάρχονταν στη μνήμη μας γνώριμες. Στον εκμοντερνισμό, τα παραπάνω γίνονται σχήματα παράξενα, μπερδεμένα με χωνιά γραμμοφώνου.⁷⁷³

771. «Κι αρχίζω να μην πολυκαταλαβαίνω με βási ποιá κριτήρια καταρτίζεται τον τελευταίο καιρό, το ρεπερτόριο του Θεάτρου Τέχνης», δήλωνε το Μάιο του 1959 ο Καραγάτσης με αφορμή την παράσταση με το γενικό τίτλο «Νέα Πρόσωπα» που περιελάμβανε: *Το Κούτσουρο* του Νάνου Βαλαωρίτη, *Το Παράθυρο* του Νίκου Πολίτη, τον *Μεγάλο Περίπατο* του Δημήτρη Κεχαΐδη και την *Υψηλή Εποπτεία* του Ζαν Ζενέ. Βλ. *Βραδυνή*, 27 Μαΐου 1959.

772. [Οι υπογραμμίσεις δικές μου] Κάρολος Κουν, «Μισός αιώνας θέατρο», ό. π., σ. 113.

773. Βλ. Γεράσιμος Σταύρου, «Συζήτηση για την παράσταση του “Πλούτου”. “Συγχρονισμός” ή εκμοντερνισμός; Ο Αριστοφάνης και το πρόβλημα της ερμηνείας του», *Αυγή*, 22 Σεπτ. 1957. Για τον Μ.

Η απόπειρα του Κουν να πειραματιστεί αψηφούσε, καταρχάς, το αρνητικό κλίμα απέναντι στην έννοια του πειραματισμού και η σκηνοθεσία του *Πλούτου*, στην καλύτερη περίπτωση, μπορούσε να θεωρηθεί μόνο σαν πειραματισμός.⁷⁷⁴ Κατά δεύτερο λόγο, ο πειραματισμός είχε πάρει «σφαλερό» δρόμο καθώς έφερνε στο προσκήνιο συνταιριασμένους δύο κατεξοχήν εχθρικούς χώρους, το «μοντερνισμό» και τα ανατολίτικα στοιχεία της λαϊκής παράδοσης.⁷⁷⁵ Ξεκινώντας από τη θέση ότι το αρχαίο θέατρο «διαμορφώθηκε και λειτούργησε στη διασταύρωση Ανατολής και Δύσης», ο Κουν επιχείρησε να σμίξει επί σκηνής σε μια σύνθεση ομοούσιων στοιχείων δύο φαινομενικά αντίθετους κόσμους.⁷⁷⁶

Στις συνθήκες τις ακραίας ιδεολογικής πόλωσης η οποία χαρακτήριζε την εποχή, οι δύο άκρες, τόσο η δεξιά όσο και η αριστερή κριτική, ενοχλημένες από τον ανόσιο γάμο, αντιδρώντας στην «παρωδία του ρεαλισμού» και στην υπονόμηση της συμβατικής αντίληψης για την πραγματικότητα, συναντήθηκαν παρά τα φαινόμενα σε έναν κοινό αστικό προσανατολισμό.

Οι αντιδράσεις οφείλονται σ' ένα βαθμό στο είδος των λαϊκών στοιχείων που χρησιμοποιήθηκαν αλλά και στη σύγχυση που προκάλεσε η θεωρητική υποστήριξη της ελληνικότητας του αρχαίου δράματος εκ μέρους του Κ. Κουν, διότι τα λαϊκά στοιχεία φιλτραρισμένα μέσα από την οπτική της πρωτοπορίας έρχονταν σε αντίθεση με την καθιερωμένη αντίληψη για την ελληνική πραγματικότητα.⁷⁷⁷

Καραγάτση η παράσταση «διατηρούσε κάτι από τη συμβατικότητα του κλασικού», ενώ «έλειπε η φυσικότης των λαϊκών Ρωμιών», βλ. Μ. Καραγάτσης, «Ο “Πλούτος” του Αριστοφάνη, Θίασος Κουν – Πεδίον του Άρεως», *Βραδυνή*, 7 Σεπτ. 1957.

⁷⁷⁴. Βλ. Γ. Σταύρου, ό. π. Με την εκτίμηση του Γεράσιμου Σταύρου ταυτίστηκε μεγάλο μέρος της θεατρικής κριτικής. Βλ. και *Εστία*, «Από τη Ζωή, Αθλιότητες», 7 Σεπτ. 1957.

⁷⁷⁵. Βλ. Γ. Σταύρου, ό. π. Βλ. ακόμη, Δηώ Καγγελάρη, «Όροι του “μοντέρνου” στη νεοελληνική σκηνή», *Πρακτικά του Β' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου*, ό. π., σ. 367-373.

⁷⁷⁶. Κάρολος Κουν, «Ίσως ν' ανήκω στο κατεστημένο αλλά συχνά λειτουργώ εναντίον του», ό. π., σ. 52.

⁷⁷⁷. «Την Ελλάδα που υπάρχει σήμερα πρέπει να κλείσουμε μέσα μας εμείς οι Έλληνες για να γνωρίσουμε τους Αρχαίους μας ποιητές. Ας συνειδητοποιήσουμε λοιπόν κι ας αγαπήσουμε όλα όσα μας προσφέρει η σημερινή Ελληνική πραγματικότητα σε σχήμα, ρυθμό, χρώμα και ήχο, τον ψυχικό και πνευματικό πλούτο, όλα όσα περισώζονται και υπάρχουν ακόμη ζωντανά γύρω μας από τον καιρό των Αρχαίων». Ο Γεράσιμος Σταύρου, για παράδειγμα, μεταφέρει στην κριτική του το παραπάνω απόσπασμα από το προλογικό σημείωμα του Κουν στο πρόγραμμα της παράστασης για να καταλήξει στο συμπέρασμα ότι η απόσταση που υπήρχε ανάμεσα στην πρόθεση του σκηνοθέτη και το αποτέλεσμα, «σημαίνει, αν όχι τίποτ' άλλο, τουλάχιστον άγνοια της σημερινής ελληνικής πραγματικότητας». Βλ. Γ. Σταύρος, «Θέατρο Τέχνης. “Ο Πλούτος” του

Ο πειραματισμός στέφθηκε με επιτυχία παρά τις γενικευμένες αντιδράσεις που προκάλεσε, καθώς η παράσταση, επίσης κατά κοινή ομολογία, «είχε ομοιογένεια κι' ενότητα ύφους και ρυθμού»: εξ ολοκλήρου απουσίαζε «ο αισθητικός κανόνας» και «το σωστό μέτρο». ⁷⁷⁸

Το «οργανικό, βιολογικό» παίξιμο επικράτησε οριστικά στους *Ορνιθες*. Η παράσταση αυτή διαμορφώθηκε σταδιακά μετά από την αρχική σύλληψή της το 1959 μέχρι τον τελικό θρίαμβό της στο φεστιβάλ των Εθνών στο Παρίσι το 1962. Στα χρόνια αυτά το θέατρο του Παραλόγου έχει μπει για τα καλά στο ρεπερτόριο του θιάσου και οι ηθοποιοί του Κουν, όπως θυμάται η Μάγια Λυμπεροπούλου,

εκείνη περίπου την εποχή (η υποκριτική δε χρονολογείται εύκολα) αποκτούν, αναδεικνύουν μοχθώντας καθημερινά, έναν πλούτο σωματικής ευγλωττίας, δουλεύουν πια «δράσεις», «αντιδράσεις» και «σχήματα» που νομίζω πως ο Κουν εξήρε ιδιαίτερα σα λόγο του σώματος μαζί με το σώμα του λόγου, στις παραστάσεις του αρχαίου δράματος. [...] Ποιος δεν θυμάται το «σχήμα» των πουλιών στους *Ορνιθες*. ⁷⁷⁹

Στην παράσταση των *Ορνιθων* ο Κ. Κουν εμβαθύνει ακόμη περισσότερο στη δυσκολία που παρουσιάζει η εκλογή των «σημερινών λαϊκών στοιχείων» που μπορούσαν να αξιοποιηθούν στη σκηνική αναπαράσταση των αριστοφανικών έργων.

Γιατί πρέπει κανείς να βρει πράγματα που παντρεύονται, όπως παντρεύεται η μπογιά το ξύλο κι όχι πράγματα αταίριαστα. Πρέπει να βρει καινούργια στοιχεία που να εναρμονίζονται με τα παλιά, που να έχουν αισθητική, πλαστική ή πνευματική ομοιότητα. Κι εδώ είναι η μεγάλη δυσκολία. ⁷⁸⁰

Αριστοφάνη», *Αυγή*, 6 Σεπτ. 1957. Ο Καραγάτσης, για παράδειγμα, λιγότερο πουριτανός από άλλους κριτικούς, επισημαίνει ότι από την παράσταση του Θεάτρου Τέχνης «έλειπε η φυσικότητα των λαϊκών Ρωμιών» σημειώνοντας ιδιαίτερα «τον ταχύτατο ρυθμό της απαγγελίας» που ερχόταν σε αντίθεση με τον τρόπο που μιλούν οι «Έλληνες του λαού, νταμ, παπαντάμ». Βλ. Μ. Καραγάτσης, «Ο "Πλούτος" του Αριστοφάνη, Θίασος Κουν – Πεδίον του Άρεως», ό. π.

⁷⁷⁸. Βλ. Λέων Κουκούλας, «Θεατρικές "πρώτες". Ο "Πλούτος" του Αριστοφάνους στα πλαίσια του Φεστιβάλ Αθηνών. Στο θέατρο του Πεδίου Άρεως», *Αθηναϊκή*, 6 Σεπτ. 1957, και Κλέων Παράσχος, «Φεστιβάλ Αθηνών. "Ο Πλούτος" του Αριστοφάνους. Θέατρον Πεδίου του Άρεως», *Καθημερινή*, 7 Σεπτ. 1957.

⁷⁷⁹. Βλ. Μάγια Λυμπεροπούλου, «Άφαντος και πάντα μελλοντικός», *Η λέξη* 62 (Φλεβάρης-Μάρτης '87), σ. 113.

⁷⁸⁰. Βλ. Κ. Κουν, «Οι "Ορνιθες" στο "Θέατρο των Εθνών"», *Κάνουμε θέατρο για την ψυχή μας*, ό. π., σ. 41-41.

Οι επιλογές του Κ. Κουν ως προς τους *Όρνιθες* δημιούργησαν κατά κοινή ομολογία «μια κακού γούστου παράσταση».⁷⁸¹ Η εναρμόνιση παλιών και καινούριων στοιχείων ερχόταν σε αντίθεση με αυτό που τον ίδιο καιρό καθιέρωνε ως κανόνα για την σκηνική ερμηνεία του Αριστοφάνη το Εθνικό Θέατρο. Γιατί ο Κ. Κουν δεν συμεριζόταν ως κριτήρια το καλό γούστο, την αστική αισθητική και το σωστό μέτρο, τα οποία, παρά τις επιμέρους αντιρρήσεις, επέτρεψαν την ένταξη της αριστοφανικής κωμωδίας στην ελαφριά αστική ψυχαγωγία.

2. Η κατάκτηση του λυρικού στοιχείου μέσω των *Ορνίθων*

Η κατάκτηση του λυρικού στοιχείου στην παράσταση των *Ορνίθων* ήρθε ως αποτέλεσμα του απεριόριστου σεβασμού του Κάρολου Κουν απέναντι στη μορφή του θεατρικού έργου και της πίστης του ότι μορφή και περιεχόμενο αποτελούν αδιάσπαστη ενότητα. Σεβασμός και πίστη που είχαν καλλιεργηθεί συστηματικά τα προηγούμενα χρόνια και λειτουργούσαν ως προϋπόθεση για την αποκρυπτογράφηση της ποιητικής σύστασης της Αρχαίας Κωμωδίας απομακρύνοντας τον Κουν και από την ελάχιστη πιθανότητα να την αντιμετωπίσει μέσα από τις συμβάσεις της Επιθεώρησης.

Δεν είναι τυχαίο που ο Κ. Κουν επέστρεψε στον Αριστοφάνη μέσα από τον *Πλούτο* και τους *Όρνιθες*. Αν ανανέωσε τους μεσοπολεμικούς πειραματισμούς του γύρω από τη σχέση της πρωτοπορίας με τη λαϊκότητα, κυρίως μέσα από την παράσταση του *Πλούτου*, με την παράσταση των *Ορνίθων* κατέκτησε οριστικά ένα από τα κλειδιά για την αποκρυπτογράφηση του αρχαίου δράματος, τόσο του τραγικού όσο και κωμικού: το λυρισμό. Η παράσταση του 1959 ήταν η τρίτη απόπειρα του Κ. Κουν να κατακτήσει το μυστικό που έδινε οργανική ενότητα στην αριστοφανική κωμωδία και να το αποδώσει στη σκηνή με σύγχρονα εκφραστικά μέσα.

Ο Κ. Κουν με τους *Όρνιθες* δοκιμάζει και ολοκληρώνει το σκηνικό πειραματισμό που είχε ξεκινήσει στο Κολλέγιο οδηγώντας στα όρια τις δύο όψεις μέσα από τις οποίες είχε

⁷⁸¹. Η έκφραση υπάρχει αυτούσια σε όλες σχεδόν τις κριτικές της εποχής· αναφέρω ενδεικτικά την κριτική του Στάθη Σπηλιωτόπουλου, «Μια καλλιτεχνική αποτυχία. "Οι Όρνιθες" του Αριστοφάνη στο Ωδείο Ηρώδου», *Ακρόπολις*, 1 Σεπτ. 1959, του Άγγελου Τερζάκη, «Εις τα πλαίσια του Φεστιβάλ Αθηνών. "Οι Όρνιθες", ένα φιάσκο», *Βήμα*, 1 Σεπτ. 1959 και του Αιμ. Χουρμούζιου, «Ένα ατύχημα», *Καθημερινή*, 1 Σεπτ. 1959.

αντιληφθεί σε αυτή τη φάση τον αριστοφανικό κόσμο: ως σύνθεση σάτιρας και λυρισμού. Όμως, και η σάτιρα και ο λυρισμός συνηγορούσαν στον αποκλεισμό της Επιθεώρησης ως δραματουργικού προτύπου προκειμένου να κατανοηθεί και να ερμηνευτεί σκηνικά η Αρχαία Κωμωδία.

Μέσα από την ανακάλυψη της ποίησης που κρυβόταν πίσω από το διαλυμένο κόσμο του μεταπολεμικού πρωτοποριακού θεάτρου, μέσα από τους πειραματισμούς για την σκηνική απόδοση ενός θεάτρου που καταργούσε τα όρια του χώρου και του χρόνου και ελευθέρωνε τη φαντασία, ο Κάρολος Κουν κατάφερε να προσεγγίσει ακόμη περισσότερο και να αποδώσει με σύγχρονα μέσα το ποιητικό πνεύμα του αρχαίου θεάτρου αξιοποιώντας αυτή τη φορά επαγγελματίες.

Οι *Ορνίθες*, η λυρικότερη από τις σωζόμενες κωμωδίες του Αριστοφάνη⁷⁸² ήταν το κατάλληλο έδαφος για να αναδειχθεί ο λυρικός χαρακτήρας του αρχαίου θεάτρου και συγχρόνως η αφορμή για να συνειδητοποιήσει ο Κουν ότι

Πρωταρχικός παράγοντας στο αρχαίο δράμα θα είναι πάντοτε ο χορός. Νοηματικά και λεκτικά, ηχητικά και μουσικά, κινησιακά και πλαστικά, ο χορός διαμορφώνει το κλίμα του έργου, φωτίζει τους ήρωες και προβάλλει με το πάθος του τα μηνύματα του ποιητή. Ο χορός είναι αυτός που θα πρέπει να μας αγγίζει, να μας παρασύρει και να υποβάλλει με τον αισθησιασμό του στο υποσυνείδητό μας τα νοήματα που θέλει να μας μεταδώσει ο ποιητής. Ο χορός είναι αυτός που παρασύρει και ταραίζει το θεατή και δημιουργεί μέσα του την κατάλληλη έξαρση για να γίνει μεμνημένος δέκτης της ποίησης και της αλήθειας του οράματος του ποιητή.⁷⁸³

Το παραπάνω απόσπασμα προέρχεται από μεταγενέστερη ομιλία του Κ. Κουν, σε μια εποχή που μπορούσε να διατυπωθεί με λόγια μια γνώση που είχε κατακτηθεί με εμπειρικό τρόπο και σταδιακά από τις αρχές της δεκαετίας του '30. Σε αυτήν την πορεία η μεταπολεμική παράσταση των *Ορνίθων* ήταν σταθμός ως προς το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα, όχι όμως και ως προς τη σύλληψη της ιδέας που οδήγησε σε αυτό.

Η επαφή με το θέατρο του Παραλόγου και το Επικό θέατρο, ως μια μορφή πολιτικής και υπαρξιακής έκφρασης, επηρέασε και με άλλον τρόπο την κατανόηση της αριστοφανικής κωμωδίας. Οδήγησε τον Κουν στην διαπίστωση ότι το αρχαίο θέατρο παρουσιάζει επίσης την

⁷⁸². Αν μπορεί κανείς να κάνει τέτοιους διαχωρισμούς. Ωστόσο, ο χαρακτήρας του χορού και ο ρόλος του μέσα στο έργο αναδεικνύουν στο μέγιστο βαθμό τη σημασία του λυρικού στοιχείου στην Αρχαία Κωμωδία.

⁷⁸³. Βλ. Κάρολος Κουν, «Μαγεία, πάθος, συγκίνηση κυρίαρχα στοιχεία της τραγωδίας», *Κάνουμε θέατρο για την ψυχή μας*, ό. π., σ. 117.

ίδια αναλογία στο συγκεκριισμό του πολιτικού με το υπαρξιακό θέατρο· μέσα από αυτή την προσέγγιση, λοιπόν, είδε τη σάτιρα και το ρόλο της στους *Ορνίθες*

ως μέρος του κοινωνικοπολιτικού διαγράμματος που με το γέλιο θα συμπαρασύρει ο ποιητής τους θεατές σε πιο ουσιαστικούς στόχους. Παντού και πάντα σε κάθε έργο Τέχνης, και χτες και σήμερα, το πολιτικό κλίμα και οι υπαρξιακοί προβληματισμοί παρουσιάζονται αλληλοεξαρτώμενοι και αλληλένδετοι.⁷⁸⁴

Με την παράσταση των *Ορνίθων* το 1959 ο Κ. Κουν έδειξε στον υπέρτατο βαθμό ότι η αριστοφανική κωμωδία δεν έχει την παραμικρή σχέση με την Επιθεώρηση όχι μόνο ως προς το ρόλο της μουσικής και του χορού αλλά και ως προς την ανατρεπτικότητα της σάτιρας. Η παράσταση ως σύνολο, και όχι μόνο εξαιτίας των αναφορών σε πρόσωπα και γεγονότα της εποχής, αποτέλεσε ένα τολμηρότατο σχόλιο των πολιτικών και των κοινωνικών προβλημάτων της μετεμφυλιακής Ελλάδας.⁷⁸⁵

Η πρόθεση του Κάρολου Κουν να δώσει σύγχρονες παραστάσεις «όχι μόνο στη μορφή, αλλά και στην ανάδειξη του περιεχομένου», τον οδήγησε σε ακραίες λύσεις ως προς την επικαιροποίηση των σατιρικών στόχων.⁷⁸⁶ Από αυτή την άποψη, στη μεταπολεμική παράσταση των *Ορνίθων* διατηρήθηκε η ίδια τακτική με εκείνη που είχε υιοθετήσει στην πρώτη παράσταση στο Κολλέγιο, ως αποτέλεσμα της επιθυμίας του να δημιουργήσει «ένα θέαμα που να έχει επίδραση στο σύγχρονο κοινό όση επίδραση είχε και όταν παιζόταν στην εποχή του».⁷⁸⁷ Έχοντας αξιοποιήσει στο μέγιστο βαθμό τον αναχρονισμό, μετά την παράσταση των *Ορνίθων* θα συνειδητοποιεί όλο και περισσότερο ότι η επικαιροποίηση της σάτιρας πρέπει να έχει όρια. Γιατί αλλιώς δίνει στην αριστοφανική κωμωδία μια άλλη

784. Βλ. Κ. Κουν, «Πάντα πολιτική και υπαρξιακή η έκφραση του καλλιτέχνη κι απόλυτα δεμένη με τη ζωή του ανθρώπου», *Κάνουμε θέατρο για την ψυχή μας*, ό. π., 124.

785. Κάτι που δεν έρχεται σε αντίθεση με το περιεχόμενο των *Ορνίθων*. Σύμφωνα με τον Angus M. Bowie, «το έργο όχι μόνο καταλύει εκ θεμελίων τη φαντασίωση ότι μπορεί ποτέ να υπάρξει “τόπος απράγμων”» αλλά είναι και «έντονα πολιτικό στην εξέταση που αυτό επιχειρεί της αθηναϊκής δημοκρατίας γενικά, αλλά και των συγκεκριμένων πολιτικών συνθηκών της εποχής της δημιουργίας του». Βλ. Angus M. Bowie, «Ορνίθες», *Αριστοφάνης. Μύθος, Τελετουργία και Κωμωδία*, Αθήνα: Τυπωθήτω 1999, σ. 157.

786. Βλ. Κάρολος Κουν, «Σαράντα χρόνια θέατρο», ό. π., 88.

787. Βλ. Κάρολος Κουν, ό. π. Καταρχάς, ένα από τα κριτήρια για την επιλογή των έργων ήταν εμφανώς η επικαιρότητα των ζητημάτων με τα οποία καταπιάνεται η κάθε κωμωδία. Επιλεκτικοί αναχρονισμοί στη μετάφραση υπογράμμιζαν τη σύγχρονη σημασία. Βλ. για παράδειγμα τους *Βατράχους* και την κριτική που δημοσίευσε το βρετανικό περιοδικό *Εκόνομιστ*, «Ο Αριστοφάνης και η σύγχρονη ελληνική πολιτική κατάσταση. Ανταπόκριση του "Εκόνομιστ" απ' την Αθήνα», *Βήμα*, 28 Ιουλίου 1966.

ποιότητα και ο θεατής κινδυνεύει να παρασυρθεί σε λανθασμένα συμπεράσματα· σε συμπεράσματα όπως το να συνδέσει την αριστοφανική κωμωδία με την Επιθεώρηση, ένα ενδεχόμενο που τρομοκρατούσε τον Κουν.⁷⁸⁸

Η παράσταση των *Ορνίθων* ήταν ένας «ευτυχής γάμος» από πολλές απόψεις: από τον τρόπο που η ανατρεπτική σάτιρα συγχωνεύτηκε με τον τρελό λυρισμό, από τον τρόπο που τα παλιά στοιχεία εναρμονίστηκαν με τα καινούργια, από τον τρόπο που λόγος, μουσική, χορός, σκηνικά, κοστουμια, υποκριτική έδεσαν σε «ένα ωραίο σύνολο».⁷⁸⁹ Ήταν μέσα από όλα αυτά και πέρα από αυτά η συνάντηση ενός μεγάλου ποιητή με έναν «ποιητή της σκηνής» που «όπως στο γαϊτανάκι, με δέκα ομφάλιους λώρους να εκπορεύονται ταυτόχρονα από τον ίδιο, διοχέτευε θεατρικό ηλεκτρισμό τοις πάσι και προς πάσα κατεύθυνση».⁷⁹⁰

3. Πειραματισμοί γύρω από το γκροτέσκο με την αναβίωση κάποιων αρχαιοελληνικών συμβάσεων μέσω του πρωτοποριακού θεάτρου: προσωπεία, σωματία και άντρες σε γυναικείους ρόλους (*Βάτραχοι, Αυσιστράτη*)

Οι παραστάσεις του *Πλούτου* και των *Ορνίθων* στο Θέατρο Τέχνης ξεκίνησαν, όπως είδαμε, με τη διάθεση να επαληθευτούν και να ενταχθούν παλιότεροι πειραματισμοί στο νέο πολιτισμικό και κοινωνικό πλαίσιο που διαμορφώθηκε μετά τον Πόλεμο. Παρά την αντίδραση, την αμφισβήτηση και την έλλειψη κατανόησης από μεγάλο μέρος της κριτικής, η προσπάθεια του Κάρουλου Κουν δικαιώθηκε.

Ο μεν *Πλούτος* παρέμεινε ορόσημο όσον αφορά την σχέση της αρχαίας ελληνικής κωμωδίας με το σύγχρονο λαϊκό πολιτισμό, οι δε *Ορνίθες* δικαίωσαν την επιμονή του Κουν στο λυρικό χαρακτήρα του αρχαίου δράματος. Ο θρίαμβος της παράστασης στα ευρωπαϊκά

788. Ο Κουν το ομολογεί αναφερόμενος στους *Ορνίθες*, βλ. τη συνέντευξή του στον Βασίλη Αγγελικόπουλο: “Μισόν αιώνα με τον Αριστοφάνη. Ο Κάρουλος Κουν ανεβάζει στην Επίδαυρο τις “Θεσμοφοριάζουσες”- σαν μικρομεσαίες συνδικαλίστριες», *Νέα*, 18 Ιουλίου 1985.

789. Ως «ευτυχής γάμος» είχε χαρακτηρίσει την παράσταση ο Γιάννης Τσαρούχης κάτι που επαναλαμβάνει η Ζουζού Νικολούδη μαζί με την πεποίθηση ότι έδεσαν όλα τόσο όμορφα σε ένα σύνολο που ήταν σαν «να έγινε από το Θεό, δεν έγινε από μας». Από την εκπομπή Παρασκηνίο, ΕΡΤ 2004, «Θέατρο Τέχνης. Μισός αιώνας Αριστοφάνης».

790. Βλ. Μ. Λυμπεροπούλου, ό. π.

φεστιβάλ ενθάρρυνε τη συνέχιση των αναζητήσεων γύρω από τη σκηνική ερμηνεία των αριστοφανικών έργων μέσω του πρωτοποριακού θεάτρου.

Οι *Βάτραχοι*, η επόμενη κωμωδία που ανέβασε το Θέατρο Τέχνης το 1966, αποτέλεσαν ένα ακόμη βήμα για την κατανόηση των μυστικών της αριστοφανικής κωμωδίας. Μετά τους *Όρνιθες*, οι *Βάτραχοι* προσφέρουν στον Κ. Κουν μια ακόμη αφορμή για την αποκρυστάλλωση της άποψης που θα κυριαρχεί όλο και περισσότερο στη σκηνική προσέγγιση του αρχαίου δράματος. Ότι δηλαδή, οι *Βάτραχοι* όπως

κάθε αληθινό, υψηλό έργο τέχνης έχει τη δική του αυτόνομη υπόστασι, εκφράζει ένα δικό του πυρήνα ζωής, που κατά κανόνα, επιβάλλει τα μέσα και τον τρόπο της παρουσιάσεώς του.⁷⁹¹

Ταυτόχρονα, και σε συνάρτηση με τις προηγούμενες κατακτήσεις, ο Κ. Κουν με την παράσταση των *Βατράχων* εδραιώνει έναν από τους σταθερούς άξονες γύρω από τους οποίους είχε ήδη αρχίσει τις πειραματικές του αναζητήσεις: το χορό και τον τρόπο που ο ιδιαίτερος χαρακτήρας του καθόριζε το ύφος του έργου και, συνεπώς, της παράστασης.

Ο χορός στη συγκεκριμένη κωμωδία δεν πρόσφερε μόνο έμπνευση για δημιουργικό έργο· στο διπλό χορό, των *Βατράχων* και των *Μυστών*, αλλά και στις διαφορετικές μορφές και τις αποχρώσεις που παίρνει στη διάρκεια της παράστασης, αποτυπώνεται για τον Κουν ο ιδιότυπος χαρακτήρας, η υπόσταση, της κωμωδίας.⁷⁹²

Ο Κουν στους *Βατράχους* θα πειραματιστεί με το γκροτέσκο της αριστοφανικής κωμωδίας όχι όμως, ή όχι ακόμα, με στόχο να αποδοθούν με σύγχρονα σκηνικά μέσα κάποιες συμβάσεις του αρχαίου θεάτρου· θα πειραματιστεί με το γκροτέσκο ως μέθοδο, ως τεχνοτροπία, ως ύφος που θα έπρεπε να απορρέει από την παράσταση συνολικά.

Ο Αριστοφάνης στους *Βατράχους* ανακατεύει τα αντίθετα περισσότερο ίσως από όσο στις άλλες κωμωδίες και περιφρονώντας τις λεπτομέρειες, μεταφέρει το θεατή διαρκώς και απροσδόκητα από το ένα επίπεδο στο άλλο μέσα σε ένα κλίμα συμβατικής αληθοφάνειας και απόλυτης αφαίρεσης. Ο Κουν και οι ηθοποιοί του Θεάτρου Τέχνης το 1966 ήταν πια αρκετά

⁷⁹¹. Βλ. Στ. Αν., «Απόψε στο Ηρώδειο “Βάτραχοι”»: Η πνευματική αγωνία του Αριστοφάνη. Από το “Θέατρο Τέχνης”», *Έθνος*, 19 Ιουλίου 1966.

⁷⁹². «Ο Χορός —το στοιχείο τούτο του αρχαίου δράματος που προσφέρει στον σκηνοθέτη τον πλουσιότερο καμβά για δημιουργική δουλειά— παρουσιάζει εδώ την ιδιοτυπία ότι πρέπει να συνδυάζει το λυρικό στοιχείο με την σάτιρα, την ιεροτελεστική, την θρησκευτική μορφή, όσες δηλαδή είναι οι μορφές και οι αποχρώσεις που παίρνει στη διάρκεια της κωμωδίας». Βλ. Κ. Πάrlας, «Η πρεμιέρα του Θεάτρου Τέχνης. Αριστοφάνους Οι “Βάτραχοι”. Ο Κάρολος Κουν και οι συνεργάτες του μιλούν για την δουλειά τους στην κωμωδία που ανεβαίνει απόψε. Η μετάφραση και η σκηνοθεσία», *Βήμα*, 19 Ιουλ. 1966.

εξοικειωμένοι με αυτά τα στοιχεία καθώς είχαν αντιμετωπίσει επανειλημμένα τις σκηνικές συμβάσεις έργων όπως η *Υψηλή εποπτεία* του Ζαν Ζενέ, οι *Καρέκλες*, το *Μάθημα*, η *Φαλακρή τραγουδίστρια* και ο *Ρινόκερος* του Ευγένιου Ιονέσκο, *Η Θυρίδα* του Ζαν Ταρντιέ, *Η τελευταία ταινία του Κράαπ* του Σάμουελ Μπέκετ, το *Πικ-Νικ στο μέτωπο* του Φερνάντο Αρραμπάλ, ο *Επιστάτης* του Χάρολντ Πίντερ και τελευταία, λίγο πριν από τους *Βατράχους*, *Η δολοφονία του Ζαν-Πωλ Μαρά* του Πέτερ Βάις. Μέσα από το ανέβασμά τους ο Κ. Κουν έφτασε στο συμπέρασμα ότι υπάρχει σε αυτά

η ίδια ακριβώς αφαίρεση [που] υπάρχει σαν στοιχείο και στην κωμωδία. Υπάρχει δηλαδή μια ομοιότητα προσέγγισης του σκηνοθέτη προς το πρωτοποριακό σύγχρονο έργο και προς την κωμωδία.⁷⁹³

Και πάλι, το πρωτοποριακό θέατρο της εποχής λειτουργούσε ως γέφυρα ανάμεσα στο αρχαίο κείμενο και τη σύγχρονη σκηνική προσέγγιση.⁷⁹⁴ Μέσα από τα δικά του φίλτρα ο Κ. Κουν χαρακτήρισε τους *Βατράχους* «εκπληκτικά σύγχρονη» κωμωδία που επιβάλλει η ίδια το ύφος της σκηνικής της παρουσίας. Αυτό το ύφος προσπάθησε να αποδώσει εναρμονίζοντας

τα «επεισοδιακά» μέρη το έργο, που τα διακρίνει το στοιχείο της φάρσας και τα μέρη με τον πνευματικό, δραματικό και λυρικό χαρακτήρα. Και τα δύο μέρη συγχωνεύονται στην παράστασι σ' ένα «γκροτέσκο» ύφος.⁷⁹⁵

Στόχος του θεατρικού γκροτέσκου δεν είναι να ανακατεύει απλά τα αντίθετα αλλά να δημιουργεί ενσυνείδητα την οξύτητα των αντιθέσεων και να κρατάει συνεχώς το θεατή σε μια κατάσταση διττής αντιμετώπισης της σκηνικής δράσης. Η παράσταση του Θεάτρου Τέχνης φαίνεται ότι πέτυχε το στόχο της, ενώ η θεατρική κριτική της εποχής εντόπισε σε αυτό ακριβώς το σημείο την ελαττωματικότητα των *Βατράχων*. Για άλλη μια φορά το αποτέλεσμα ανέδειξε προκλητικά την απόσταση που χώριζε την Αρχαία Κωμωδία από τον εύτακτο κόσμο της αστικής ψυχαγωγίας:

Οι σκηνοθέται της αττικής κωμωδίας φαίνεται να πιστεύουν πως όσο η ερμηνεία προσεγγίζει όχι καν το grotesque, αλλά το πρωτογόνως βάρβαρο, τόσο το πνεύμα και το ύφος της

⁷⁹³. Βλ. στο ίδιο.

⁷⁹⁴. Ομοιότητα που ίσως να λειτούργησε και ως κίνητρο για την επιλογή της συγκεκριμένης κωμωδίας σε συνδυασμό με τη στροφή του Κουν στο τελετουργικό στοιχείο, όπως θα δούμε παρακάτω, αλλά και με τον κρίσιμο για την εποχή προβληματισμό που έθετε το έργο. Ως προς το τελευταίο, βλ. «Ο Αριστοφάνης και η σύγχρονη ελληνική πολιτική κατάσταση. Ανταπόκριση του “Εκονομιστ” από την Αθήνα», *Βήμα*, 28 Ιουλ. 1966.

⁷⁹⁵. Βλ. Στ. Αν., «Απόψε στο Ηρώδειο “Βάτραχοι”»: Η πνευματική αγωνία του Αριστοφάνη. Από το “Θέατρο Τέχνης”», *Έθνος*, 19 Ιουλ. 1966.

αποδίδονται αυθεντικότερα και συνεπέστερα [...]. Και όμως η αττική κωμωδία, απ' την ίδια τη σύστασή της, είναι περισσότερο *fœrie* ...⁷⁹⁶

Είναι αξιοσημείωτο, αν και όχι ανεξήγητο, ότι μέχρι και την παράσταση των *Βατράχων* ο Κάρολος Κουν δεν πρόβαλε ιδιαίτερα το θέμα των συμβάσεων του αρχαίου ελληνικού θεάτρου. Η απεριόριστη γοητεία που είχε ασκήσει στο πνεύμα του νεαρού καθηγητή του Κολλεγίου η αριστοφανική ποίηση και η ανάγκη να επικοινωνήσει μέσα από τη θεατρική πράξη με τους ανθρώπους του καιρού του, καθόρισαν από νωρίς και σε μεγάλο βαθμό τις πειραματικές του αναζητήσεις. Ταυτόχρονα, ο Κουν προσπάθησε να περιφρουρήσει τη δουλειά του στο αρχαίο δράμα από αυτά που θεωρούσε μεγαλύτερους κινδύνους: την επιρροή της «ρομαντικής» σχολής από τη μια και την επιρροή της ισχυρότερης, τουλάχιστον μέχρι το 1957, τάσης για ιστορική ή μουσειακή αναπαράσταση, στη μορφή που την εκπροσωπούσαν ο Λίνος Καρζής και, ως ένα βαθμό, ο Σωκράτης Καραντινός.⁷⁹⁷ Αυτοί είναι, νομίζω, οι λόγοι που μέχρι την παράσταση της *Λυσιστράτης* το 1969 ο σκηνοθέτης του Θεάτρου Τέχνης δεν έδωσε ιδιαίτερη έμφαση στις σκηνικές συμβάσεις του αρχαίου ελληνικού θεάτρου και τις δυνατότητες που του πρόσφερε το θέατρο της πρωτοπορίας για να πειραματιστεί γύρω από το γκροτέσκο.

Έπειτα από το πείραμα των *Βατράχων* και αφού είχε ήδη διανύσει περισσότερο από μια δεκαετία συνεχών πειραματισμών με το θέατρο της αφαίρεσης και της ποίησης, τόσο το αρχαίο όσο και το νεότερο, ο Κουν ενδεχομένως αισθάνθηκε πιο σίγουρος για να αναμετρηθεί με το ζήτημα της αναβίωσης της *όψεως* του αρχαίου θεάτρου.⁷⁹⁸ Η *Λυσιστράτη*

⁷⁹⁶. Βλ. Αιμ. Χ., «Από το Θέατρον. Οι “Βάτραχοι” του Ηρωδείου (Θέατρον Τέχνης)», *Καθημερινή*, 23 Ιουλ. 1966. Ενδεικτική είναι επίσης η κριτική του Μάριου Πλωρίτη, «Φτερά και κοάσματα. Οι “Βάτραχοι” του Αριστοφάνη από το “Θέατρο Τέχνης” στο Ηρώδειο», *Βήμα*, 21 Ιουλ. 1966. Ο θεατρικός κριτικός απαριθμεί και καταδεικνύει ως αδυναμία, τις αντιθέσεις της παράστασης.

⁷⁹⁷. Ο Κουν θεωρεί ότι αυτή που χαρακτηρίζεται γενικά ως ελληνική ερμηνευτική παράδοση «είναι φερμένη από τη σχολή του Ράινχαρτ, μια ρομαντική δηλαδή σχολή, ξεπερασμένη, που βασίζεται στην παλιά γαλλική απαγγελία, και που δεν έχει καμιά σχέση με το αρχαίο δράμα». Βλ. Κάρολος Κουν, «Η τραγωδία απαιτεί αναζήτηση και ειδική εκπαίδευση», *Κάνουμε θέατρο για την ψυχή μας*, ό. π., σ. 106. Βλ. ακόμη σχετικό κείμενο του Κουν στο πρόγραμμα της πρώτης παράστασης των *Περσών* στο Διεθνές Φεστιβάλ του Λονδίνου τον Απρίλιο του 1965 και τώρα στο Κάρολος Κουν, *Για το θέατρο*, ό. π., σ. 37-38

⁷⁹⁸. «Το βασικότερο απ' όλα για μένα είναι να δώσω την ζωντάνια αυτών των έργων, όπως εδίδοντο και στην εποχή τους, αποφεύγοντας κάθε μουσειακή αναπαράσταση. Για να επιτύχω στο στόχο μου χρησιμοποιώ στις παραστάσεις των έργων του Αριστοφάνη στοιχεία της σύγχρονης παραδόσεως, αλλά με τρόπο ώστε το έργο

εξάλλου, η πιο επίκαιρη αριστοφανική κωμωδία στα τέλη της δεκαετίας του '60, προσφερόταν για αυτό το είδος του πειραματισμού. Όπως και οι άλλες «γυναικείες» κωμωδίες του Αριστοφάνη, δεν μπορούσε να είναι μια ελαφριά αθυρόστομη κωμωδία με ηρωίδες ντυμένες με αραχνοϋφαντα κοστουμια. Αυτό ερχόταν σε πλήρη αντίθεση με τον τρόπο που παιζόταν στην αρχαιότητα: με μάσκες, με σωματία, με υπερμεγέθεις φαλλούς και με άντρες ηθοποιούς.

Ο Κάρολος Κουν έντυσε όλο το χορό της *Λυσιστράτης* με μισά προσωπεία και σε κάποιους από τους γυναικείους ρόλους χρησιμοποίησε άντρες γελοιογραφικά παραμορφωμένους με σωματία.⁷⁹⁹ Οι λύσεις που έδωσε δεν αποσκοπούσαν στο να αναβιώσουν μια ιστορική πραγματικότητα, την προϋπέθεταν όμως, αξιοποιώντας την αισθητική του γκροτέσκου όπως την πρόσφερε η εποχή που παιζόταν το έργο.

Ο Κουν επεχείρησε κάτι νέο στη σκηνοθετική ερμηνεία: χρησιμοποίησε άνδρες σε πολλούς γυναικείους ρόλους, ευτυχώς όχι «ΑΠΟΚΛΕΙΣΤΙΚΑ» όπως κάνουν πολλοί ξένοι τελευταία σε κλασικά έργα. Το έκανα τούτο για να εξασφαλίσω την πλαστικότητα που ζητούσα στην ερμηνευτική μορφή της κωμωδίας, είπε. Και νομίζω ότι στη *Λυσιστράτη* ταιριάζει μια πλαστικότητα αρκετά αδρή. Αυτή μ' ενδιέφερε και όχι το φύλο. Όπως είδατε, οι άνδρες που υποδύονται γυναικείους χαρακτήρες δεν ΥΠΟΔΥΟΝΤΑΙ τις γυναίκες με τα στενά όρια του όρου. Φθάνουν μέχρι το σημείο όπου το γκροτέσκ εκπληρώνει τις απαιτήσεις του έργου. Πιστεύω ότι ο χαρακτήρας της κωμωδίας αυτής είναι γκροτέσκ, χωρίς να φθάνη στο κακόγουστο⁸⁰⁰

Παρά τη θεσπισμένη λογοκρισία και τη βαθεία προκατάληψη απέναντι στην αριστοφανική κωμωδία, δεν έλειψαν οι κριτικοί που επιδοκίμασαν το πείραμα του Θεάτρου Τέχνης.⁸⁰¹ Ωστόσο, πολλοί από τους πνευματικούς ανθρώπους της εποχής ενισχυμένοι από

να μην χάνη σε κανένα σημείο, την εσωτερική του υφή». Βλ. Σ. Ι. Α., «Η “Λυσιστράτη” του Αριστοφάνους και ο τρόπος της ερμηνείας της. Συνέντευξη με τον κ. Κ. Κουν», *Ελεύθερος Κόσμος*, 7 Σεπτ. 1969.

⁷⁹⁹. Ήταν φυσικά αδύνατο να χρησιμοποιήσει φαλλικά σύμβολα. Αντί για φαλλούς επινόησε «το εύρημα των χλαμύδων που κρατούν με τα δύο τους χέρια οι άνδρες εμπρός. Δίνουν το ίδιο αίσθημα σε μας, με το ό,τι οι φαλλοί στους παλαιούς. Μας κάνει να γελούμε, αλλά δεν μας προκαλεί, δεν είναι ούτε χυδαίο, ούτε σεξουαλικό». Βλ. Κάρολος Κουν, «Βαθείς οι ρίζες στην Ελλάδα», *Κάνουμε θέατρο για την ψυχή μας*, ό. π., σ. 82.

⁸⁰⁰. Βλ. Κ. Πάρλας, «Η “μεγάλη μάχη” του “Θεάτρου Τέχνης” αρχίζει από την Δευτέρα. Ο θίασος του Καρόλου Κουν θα δώσει για 4η φορά παραστάσεις στην Περίοδο Παγκοσμίου Θεάτρου», *Βήμα*, 17 Μαΐου 1969.

⁸⁰¹. Χαρακτηριστικό παράδειγμα ο Βάσος Βαρίκας: «Ευρύτερη, είπαμε η προσφυγή στο γκροτέσκο, και τόσο προσιδιάζει, άλλωστε, στην Αρχαία Αττική Κωμωδία, στην παράσταση της “Λυσιστράτης”. Είναι θα λέγαμε το “ύφος” της, ως θεατρικού είδους. Γεγονός, που από μόνο του, ανεξάρτητα δηλαδή από πλήθος άλλα, και όχι λιγότερο βασικά, τοποθετεί την αριστοφάνεια κωμωδία στον αντίποδα της σύγχρονης επιθεωρήσεως

την ηθοπλαστική ρητορεία του καθεστώτος συνέχιζαν να καταδικάζουν κάθε είδους καινοτομία που απομάκρυνε την ερμηνεία των έργων του αρχαίου κωμωδιογράφου από την εκδοχή που είχαν καθιερώσει οι παραστάσεις του Εθνικού Θεάτρου.

Όχι πια μόνον επιφυλάξεις κι ερωτηματικά αλλά κατηγορηματικές αντιρρήσεις έχω για τον τρόπο που ανέβασε ο κ. Κουν τη «Λυσιστράτη» του Αριστοφάνη. Όχι γιατί την εμβολίασε με πολλά μοντέρνα στοιχεία (συχνά υποστήριξα ότι ο Αριστοφάνης, που υπήρξε ποιητής αλλά κι επιθεωρησιογράφος μεγαλοφυής, πρέπει να εκσυγχρονίζεται) αλλά γιατί ο τρόπος ανεβάσματος κι εκσυγχρονισμού ήταν χονδροειδέστατος, βάνουσος, χυδαίος. Μισές μάσκες παραμόρφωναν τα πρόσωπα, κι εξογκώσεις τα σώματα. Το παίξιμο της κάθε σκηνής το χαρακτήριζε η χοντροκοπιά και η κακογουστιά. Είναι πιθανό, το παραδέχομαι, ότι ο τρόπος αυτός που δίνει πρωταρχική θέση στο γκροτέσκο το οποίο προβάλλει χτυπητά και κραυγαλέα στο πρώτο επίπεδο, αποδίδει έναν Αριστοφάνη γνησιότερο από τον Αριστοφάνη του κ. Σολομού. Είναι πιθανόν ο Αριστοφάνης του κ. Κουν και του κ. Καραντινού [...] να είναι αυθεντικότερος από τον εκλεπτυσμένο και εξαερωμένο Αριστοφάνη του Σολομού. Τι σημαίνει; [...]. Οι ερμηνείες του κ. Σολομού ασκούν γοητεία. Οι ερμηνείες των κ.κ. Καραντινού και Κουν απωθούν· είναι αποκρουστικές.⁸⁰²

Είτε για λόγους εσωτερικής ωρίμανσης είτε ως αποτέλεσμα της κατάργησης της λογοκρισίας μετά το 1974, οι υπόλοιπες κωμωδίες που σκηνοθέτησε ο Κάρολος Κουν, οι *Αχαρνές* το 1976, η *Ειρήνη* τον επόμενο χρόνο και οι *Θεσμοφοριάζουσες* το 1985, εμπνέονται όλο και περισσότερο από τις συμβάσεις της αρχαίας σκηνικής τέχνης.⁸⁰³ Έπειτα από τη *Λυσιστράτη* και ανεξάρτητα από την επιτυχία του συγκεκριμένου πειράματος, στις αριστοφανικές παραστάσεις του Θεάτρου Τέχνης τους γυναικείους ρόλους έπαιζαν κυρίως άντρες ηθοποιοί ενώ χωρίς εξαιρέσεις υιοθετήθηκαν επίσης οι γκροτέσκες παραμορφώσεις των σωμάτων.

[...]. Ο κ. Κουν φάνηκε εφέτος πολύ τολμηρότερος. Υιοθέτησε την ημιάσκα για το Χορό κι έφτασε να χρησιμοποιήσει άντρες για την ερμηνεία γυναικείων προσώπων. Επιτυχής ο πειραματισμός». Βλ. Βάσος Βαρίκας, «Κριτική. “Λυσιστράτη”», *Νέα*, 20 Αυγ. 1969.

⁸⁰². Βλ. Άλκης Θρύλος, «Θέατρο «Ορβο» (“Θέατρο Τέχνης“ Κ. Κουν): Αριστοφάνη “Λυσιστράτη”», *Νέα Εστία* 1012 (1 Σεπτ. 1969), σ. 1263. Βλ. ακόμη την κριτική με αφορμή την επανάληψη της *Λυσιστράτης* από το θίασο του Εθνικού Θεάτρου, Άλκης Θρύλος, «Σκυλίτσειο Θέατρο Πειραιά (Οργανισμός Εθνικού Θεάτρου): Αριστοφάνη “Λυσιστράτη”», *Νέα Εστία* 1014 (1 Οκτ. 1969), σ. 1407-1408.

⁸⁰³. Σημαντικός σταθμός σε αυτή την πορεία οι *Αχαρνές*, η πρώτη αριστοφανική παράσταση του Θεάτρου Τέχνης μετά τη Μεταπολίτευση. Η προετοιμασία της είχε ξεκινήσει το 1974, αλλά ανέβηκε τελικά το 1976. Βλ. «Αριστοφάνους “Αχαρνές” με το Θέατρο Τέχνης. Ακόμη “Πέρσες”, “Ορνιθες” και άλλη μια αρχαία τραγωδία», *Νέα*, 26 Νοεμ. 1974.

Και σε αυτή την περίπτωση, ο Κ. Κουν υπήρξε συνεπής στη διπλή αρχή που καθόριζε τις σκηνοθετικές του επιλογές· δηλαδή στον απόλυτο σεβασμό στο έργο και στην πρόθεσή του να το μεταφέρει στη σκηνή για χάρη του σύγχρονου κοινού. Ως εκ τούτου, δεν προχώρησε σε μια ιστορική αναβίωση των αρχαίων συμβάσεων. Ο σεβασμός τους προήλθε «ως αποτέλεσμα μιας βαθύτερης αισθητικής, οπτικής και ηχητικής ανάγκης» και οι γελοιογραφικά διογκωμένες μορφές του αριστοφανικού ποιητικού σύμπαντος απέκτησαν σκηνική υπόσταση μέσα από τις οικείες μορφές του Καραγκιόζη, των κλόουν του τσίρκου και των κωμικών του βωβού κινηματογράφου.

4. Ο ναρκοθετημένος χώρος των «γυναικείων» κωμωδιών: μια αβέβαιη *Λυσιστράτη*

Τα κοσμογονικά πολιτικά, κοινωνικά και πολιτισμικά γεγονότα που συντάραξαν την Ευρώπη και την Αμερική στο τέλος της δεκαετίας του '60 δεν πέρασαν απαρατήρητα παρόλο που οι συνθήκες πολιτικής απομόνωσης στις οποίες βρέθηκε η Ελλάδα μετά τον Απρίλιο του 1967 δεν άφηναν μεγάλο περιθώριο συμμετοχής. Οι πειραματισμοί του Θεάτρου Τέχνης γύρω από το γκροτέσκο με την αναβίωση κάποιων αρχαιοελληνικών συμβάσεων στην παράσταση της *Λυσιστράτης* το 1969 έδωσαν στην κριτική της εποχής την εντύπωση «ότι ο κ. Κουν αρκετά δανείστηκε από το “Ζωντανό Θέατρο” και τους ανάλογους πειραματισμούς».⁸⁰⁴ Ωστόσο, αν υπήρξε κάποια επιρροή από το Living Theatre και τη ριζοσπαστική πρωτοπορία της δεκαετίας του '60, αυτή δεν αφορά την τολμηρότητα του θεάματος αλλά μια άλλη καινοτομία της παράστασης: την προσπάθεια του Κ. Κουν να υπογραμμίσει εντονότερα τον πολιτικό χαρακτήρα της κωμωδίας, να προβάλλει πιο ανάγλυφα το αντιπολεμικό της μήνυμα και να κάνει κατανοητή στο σύγχρονο κοινό την «τραγική» επίκληση του ποιητή για ειρήνη, αποφεύγοντας οτιδήποτε μπορούσε να εκτρέψει την αποτελεσματικότητα της παράστασης από αυτόν το στόχο.⁸⁰⁵

⁸⁰⁴. Βλ. Βάσος Βαρίκας, ό. π.

⁸⁰⁵. Βλ. Βάσος Βαρίκας, ό. π.· Κ. Ο., «Κηποθέατρο οδού Μαυρομματαίων. “Λυσιστράτη” όπως την εμφανίζει ο Κάρολος Κουν», *Έθνος*, 7 Αυγ. 1969, και Γ. Κοντογιάννης, «Σήμερα η καλοκαιρινή εξόρμηση του Θεάτρου Τέχνης», *Βήμα*, 22 Μαΐου 1970. Για το Living Theatre βλ. Τζούλιαν Μπέκ, *Η ζωή του θεάτρου*, μτφρ. Καραϊσκάκη Τασούλα, Αθήνα: Οδυσσέας 1982.

Ο Κ. Κουν, εξαιρετικά ευαίσθητος στα μηνύματα που έφθαναν από το διεθνή ορίζοντα είδε την *Λυσιστράτη* ως έργο τέχνης στρατευμένο στην υπόθεση της ειρήνης.

Από την άλλη, όπως έχουμε δει, η *Λυσιστράτη*, η αντιπροσωπευτικότερη ανάμεσα στις λεγόμενες γυναικείες κωμωδίες του Αριστοφάνη, είχε αντιμετωπιστεί από το Εθνικό θέατρο, τον επίσημο φορέα αναβίωσης της πατρογονικής κληρονομιάς, ως όχημα για την ένταξη της αριστοφανικής κωμωδίας στο χώρο της αστικής θεατρικής παράδοσης. Το 1969 ο Θρύλος είχε ανακηρύξει τον Αλέξη Σολομό και την Μαίρη Αρώνη ιδανικούς ερμηνευτές του αρχαίου ποιητή, γιατί με σκηνοθετική και υποκριτική μαεστρία είχαν κατορθώσει να μεταμορφώσουν τη *Λυσιστράτη* σε ένα ψυχαγωγικό θέαμα που ταλαντευόταν ανάμεσα στο Βουλευβάρτο και την Επιθεώρηση.

Σε αυτήν την ναρκοθετημένη περιοχή κατέβηκε ο Κ. Κουν, αποφασισμένος να αποφύγει οτιδήποτε θα μπορούσε να παραπέμψει σε μια παρόμοια ανάγνωση της Αρχαίας Κωμωδίας. Σύμμαχός του στην προσπάθεια αυτή ήταν αφενός η θητεία του στο σύγχρονο θέατρο, με την ελευθερία φαντασίας και ονείρου που το χαρακτήριζαν, και αφετέρου το στοιχείο του γκροτέσκου που κυριαρχούσε στον τρόπο που παιζόταν το έργο στην αρχαιότητα και καθιστούσε εντελώς ξένη κάθε ανάγνωση με βάση το αισθησιακό στοιχείο.

Ο Κ. Κουν εγκλωβισμένος σε αυτές τις συμπληγάδες δεν μπόρεσε να αξιοποιήσει τις τόσο σημαντικές καινοτομίες του γύρω από το γκροτέσκο, να αναδημιουργήσει τις εφιαλτικές εικόνες βίας και ερωτισμού που σχηματίζουν το «σουρρεαλιστικό» υπόστρωμα της κωμωδίας. Με όλη του την προσοχή στραμμένη «στο στόχο του έργου», στην προπαγάνδα υπέρ της ειρήνης, ο Κουν περιόρισε συνειδητά το στοιχείο του γκροτέσκου αναδεικνύοντας και υπονομεύοντας συνάμα το ρόλο του στην παράσταση. Το γκροτέσκο χρησιμοποιήθηκε στη *Λυσιστράτη* για να περιορίσει το αισθησιακό, για να θωρακίσει την παράσταση απέναντι στο ενδεχόμενο να ερμηνευτεί η Αρχαία Κωμωδία ως ανάλαφρο ψυχαγωγικό θέαμα.

«Σας παρακαλώ, αν θέλετε τονίστε ότι το έργο δεν το βλέπω εγώ σαν μια ελαφριά αθυρόστομη κωμωδία» —είπε για την «Λυσιστράτη» ο Κάρολος Κουν. «Αυτό είναι για μένα το ντύμα. Άλλωστε και στην αρχαιότητα το έργο παιζόταν με κάτι αποκρουστικές μεγάλες μάσκες και θαρώ πως δεν γράφτηκε για να θέλξει, όπως ο χολλυγουντιανός κινηματογράφος. Ο στόχος του είναι τραγικός, είναι μια κραυγή του ποιητή για την ειρήνη. Για μας μάλιστα, που ξέρουμε πως δυο χρόνια αργότερα από τότε που γράφτηκε το έργο, κατέρρευσε η Αθήνα, αυτός ο σπαραγμός είναι εμφανέστερος, αυτή η κραυγή είναι πιο τραγική. Το σεξουαλικό κέντρισμα και το γκροτέσκο

έχη τόση σημασία όσο και οι τρομπέτες και οι φόνοι και τα αίματα στον Σαίξπηρ. Το νόημα, ο στόχος του έργου είναι άλλος». ⁸⁰⁶

Ίσως πάλι, κάτω από τις συγκεκριμένες ιστορικές συγκυρίες ο Κάρολος Κουν αποπειράθηκε να μεταφέρει στην ερμηνεία της Αρχαίας Κωμωδίας έναν από τους θεμελιώδεις προβληματισμούς του θεάτρου του Παραλόγου: τη σχέση του κωμικού με το τραγικό. ⁸⁰⁷ Το τελικό αποτέλεσμα ήταν μια παράσταση αβέβαιη, που ακροβατούσε ανάμεσα στην κωμωδία και την τραγωδία. Η κριτική, και στο Λονδίνο και στην Ελλάδα, επισήμανε την έλλειψη κωμικών ηθοποιών από το θίασο του Θεάτρου Τέχνης. ⁸⁰⁸ Στη συγκεκριμένη παράσταση ο Κουν είχε θελήσει κωμικό να είναι μόνο το γενικό πλαίσιο, ενώ το ίδιο το έργο αντιμετωπίστηκε ως «έργο τραγικό». ⁸⁰⁹ Η Λυσιστράτη, «μια παρουσία τραγωδίας μέσα σε πλαίσιο εκβαχέυσεως» υπογράμμιζε «το υψηλό συμφιλιωτικό κήρυγμα, με τη σκηνική λάμψη της, με την κρυστάλινη απαγγελία της, με το αγαλματένιο παράστημά της». ⁸¹⁰

5. Το τελετουργικό, το καρναβαλικό, και το πανηγυρικό στοιχείο: από τους Βατράχους στην Ειρήνη

Με τις παραστάσεις των *Περσών* το 1965 και των *Βατράχων* την επόμενη χρονιά ο Κάρολος Κουν φαίνεται να κάνει τις πρώτες απόπειρες για να προσεγγίσει το τελετουργικό στοιχείο του αρχαίου δράματος. ⁸¹¹

⁸⁰⁶. Βλ. Γ. Κοντογιάννης, «Σήμερα η καλοκαιρινή εξόρμηση του Θεάτρου Τέχνης», ό. π.

⁸⁰⁷. Με αφορμή τη *Λυσιστράτη* ο Κουν εξέφρασε την άποψη ότι «οι τραγωδοί και οι κωμωδοί έχουν τον ίδιο στόχο: το νόημα της ανθρωπότητας, της μοίρας μας. Και αυτό το νόημα είναι τραγικό», βλ. Κ. Κουν, «Βαθιές ρίζες στην Ελλάδα», ό. π. Βλ. ακόμη τις απόψεις των Ιονέσκο και Πίντερ για το θέμα: Μάρτιν Έσσλιν, *Το Θέατρο του Παραλόγου*, μτφρ. Μάγια Λυμπεροπούλου, Αθήνα: Δωδώνη 1996, σ. 246, 303, 312-313.

⁸⁰⁸. Βλ. «Ζωηρές επιφυλάξεις των Άγγλων κριτικών για τις παραστάσεις του Θεάτρου Τέχνης», *Βήμα*, 27 Μαΐου 1969.

⁸⁰⁹. «Θέλησα να φτιάξω μια παράσταση αδρή και ντόμπρα, μέσα στο κωμικό της πλαίσιο» είχε δηλώσει ο Κουν στην συνέντευξή του στον Κ. Πάρλα, βλ. ό. π., *Βήμα*, 17 Μαΐου 1969, και Κ. Κουν, «Βαθιές ρίζες στην Ελλάδα», ό. π.

⁸¹⁰. Οι χαρακτηρισμοί προέρχονται από την κριτική του Κ.Ο. στο *Έθνος*, ό. π., αλλά παρόμοιους συναντούμε σε όλες τις κριτικές.

⁸¹¹. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά η Μάγια Λυμπεροπούλου: «Τον όρο “τελετουργικό”, θυμάμαι καλά, άρχισε να τον χρησιμοποιεί συστηματικά, σαν λέξη-κλειδί, αφού έκανε τους *Πέρσες* ... Στις πρόβες, τις

Ο Γιάννης Χρήστου, ο συνθέτης της μουσικής των *Περσών* και των *Βατράχων*, μύησε, καθώς φαίνεται, αν μπορούμε να το πούμε έτσι, τον Κ. Κουν στην τελετουργική διάσταση του αρχαίου δράματος. Στην παράσταση των *Βατράχων*, στόχος του συνθέτη ήταν να αποδώσει με τη μουσική του το μυητικό χαρακτήρα του έργου, να προσφέρει στο κοινό τη δυνατότητα μιας λυτρωτικής μύησης η οποία προχωράει βαθύτερα από το λυτρωτικό γέλιο που προκαλεί το κωμικό της επιφάνειας, του «ανεκδότου».⁸¹² Η Αρχαία Κωμωδία, κατά την άποψη του Γ. Χρήστου, μπορεί να έπαιρνε τα θέματά της από την επικαιρότητα,

όποιο όμως και να ήταν το θέμα της κάθε κωμωδίας, η κωμωδία αυτή εξελισσόταν και ολοκληρωνόταν μορφικά σύμφωνα με ένα πανάρχαιο τελετουργικό πρότυπο. Το πρότυπο αυτό ταυτίζεται με τα πάθη του Διονύσου, με την εμπειρία του θανάτου και την ανανέωση της ζωής ύστερα από ένα μαρτύριο. Στους «Βατράχους» δεν είναι ο Διόνυσος παρών μόνο «συμβολικά», αλλά και πολύ πιο ουσιαστικά, αφού το μυστήριό του δίνει στην κωμωδία την μορφή της. [...] Βλέπουμε λοιπόν πως το γέλιο, που βρίσκεται στην «επιφάνεια» της κωμωδίας, όπως και κάθε γέλιο, βρίσκεται χάρη σε μυστικούς αγωγούς της ανθρώπινης ψυχής, σ' άμεση επαφή μ' ένα κόσμο χθόνιο ιερό και απαραβίαστο.⁸¹³

Ο Κουν αξιοποίησε την προσέγγιση του Γ. Χρήστου, μολονότι δεν υιοθέτησε ακριβώς τις απόψεις του. Ο χθόνιος κόσμος της διονυσιακής λατρείας και η προβολή του μέσα από την μουσική του Γ. Χρήστου, αποτέλεσαν την αφορμή για να συλλάβει και να αποδώσει το γκροτέσκο ύφος της συγκεκριμένης κωμωδίας. Πάντως, η «ιεροτελεστική» διάσταση των *Βατράχων*, όπως την αντιλήφθηκε σε αυτή τη φάση ο Κ. Κουν, δεν ταυτίζεται με την τελετουργία, όπως τη συνέλαβε αργότερα, ως γενετικό χαρακτηριστικό του αρχαίου θεάτρου.

Το 1976, επτά χρόνια μετά το αβέβαιο, ως προς τα αποτελέσματα, πείραμα της *Λυσιστράτης* και την προσπάθεια να ισορροπήσει το γκροτέσκο ύφος με τους κοινωνικοπολιτικούς στόχους της κωμωδίας, ο Κουν επέστρεψε στον Αριστοφάνη. Οι συγκυρίες ήταν ευνοϊκές, με την έννοια ότι στο εσωτερικό οι αριστοφανικές κωμωδίες μπορούσαν πια να ανέβουν χωρίς λογοκρισία, ενώ παρόμοιοι προβληματισμοί είχαν φέρει

αλησμόνητες εκείνες πρόβες, δε μίλαγε για τελετουργικό». Βλ. Μάγια Λυμπεροπούλου, «Αφαντος και πάντα μελλοντικός», ό. π.

⁸¹². Βλ. Γιώργος Λεωτσάκος, «Η πρεμιέρα του Θεάτρου Τέχνης. Αριστοφάνους “Βάτραχοι”. Ο Γιάννης Χρήστου για την μουσική», *Βήμα*, 19 Ιουλ. 1966.

⁸¹³. Βλ. στο ίδιο.

γόνιμα αποτελέσματα και είχαν οδηγήσει στην διεθνή αναγνώριση ευρωπαϊκά και αμερικάνικα θεατρικά σχήματα.⁸¹⁴

Ανάμεσα στους πιο προνομιούχους χώρους πειραματισμού ήταν οι σχέσεις ηθοποιών και κοινού και ο ρόλος τους στη διαμόρφωση της θεατρικής πράξης. Οι πειραματισμοί αφορούσαν τόσο τις τεχνικές της σκηνής όσο και το χώρο της παράστασης και συνδυάστηκαν τόσο με την αναζήτηση σύγχρονων μορφών τελετουργικού και πολιτικού θεάτρου, όσο και με την ανανέωση του ενδιαφέροντος για τις σκηνικές πρακτικές των λαϊκών μορφών ψυχαγωγίας και την αξιοποίησή τους για την δημιουργία ενός θεάτρου με ρόλο διαφορετικό από αυτόν που είχε μέχρι τότε στην αστική κοινωνία.

Το θέατρο La MaMa της Έλεν Στιούρτ, ένα από τα σχήματα που οι πειραματικές του αναζητήσεις αφορούσαν την εξερεύνηση της τελετουργικής ρίζας του θεάτρου, το 1975 έδωσε παραστάσεις στην Αθήνα με Αρχαία Τραγωδία.⁸¹⁵ Οι παραστάσεις του έδωσαν την ευκαιρία στον Κ. Κουν να τοποθετηθεί απέναντι σ' αυτήν την τάση και να ξεκαθαρίσει τη δική του στάση απέναντι στη σκηνική ερμηνεία του αρχαίου θεάτρου.

Ξεκινώντας από τη βασική αρχή πως το Αρχαίο Δράμα πηγάζει από τελετές, γιορτές και πανηγύρια, πιστεύω πως το θεατρικό κείμενο, τα μηνύματα, οι κοινωνικοπολιτικοί στόχοι, η ποίηση και γενικά η όλη αισθησιακή Δονουσιακή μαγεία που εκπέμπει και πρέπει να συνεπαίρνει το θεατή, είναι αναπόσπαστα συνδεδεμένη με την τελετουργική μορφή του θεάτρου κι ούτε είναι δυνατό ν' απομακρυνθούμε από τη μορφή αυτή.⁸¹⁶

814. Κορυφαίος εκπρόσωπος στο ευρωπαϊκό θέατρο υπήρξε ο Γιέρτζι Γκροτόφσκι. Ωστόσο, ολόκληρο το μεταπολεμικό θέατρο με τον έναν ή τον άλλον τρόπο ήταν σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό, προσανατολισμένο σε πειραματισμούς σχετικούς με την τελετουργικότητα του θεάτρου είτε αντιμετωπιζόταν ως κείμενο είτε ως σκηνική παράσταση.

815. Πρόκειται για την παράσταση τριών τραγωδιών, της *Μήδειας*, της *Ηλέκτρας* και των *Τρωάδων* τις οποίες σκηνοθέτησε σε μια κοινή παράσταση με τίτλο *Fragments of Greek Trilogy* ο Andrei Serban. Για τη συνεργασία του Α. Serban με το θίασο της Ellen Stewart, βλ. Arnold Aronson, *American Avant-garde Theatre. A History*, London/New York: Routledge 2000, σ. 102-107. Για τις παραστάσεις στην Ελλάδα και τις συναντήσεις του θιάσου με τον Κάρολο Κουν βλ. «Οι δημιουργοί του “Λα Μάμα” τόνισαν χθες στη συνέντευξη Τύπου: Προσπαθούμε να δείξουμε την ευφυΐα του αισθήματος», *Ριζοσπάστης*, 21 Αυγ. 1975 και «Επικαιρότητα», *Ριζοσπάστης*, 19 Αυγ. 1975, «Συγκλόνησε το Λα Μάμα», *Ριζοσπάστης*, 19 Αυγ. 1975.

816. Βλ. ομιλία του Κ. Κουν στη Διεθνή Διάσκεψη Θεάτρου στην Αθήνα στις 6 Ιουλίου 1976. Τώρα βλ. Κάρολος Κουν, «Μαγεία, πάθος και συγκίνηση κυρίαρχα στοιχεία της τραγωδίας», *Κάνουμε θέατρο για την ψυχή μας*, ό. π., σ. 115.

Μετά την ερμηνεία των *Περσών* από τους φοιτητές της Σορβόνης το 1937 (επίσης μια παράσταση με πολλά τελετουργικά στοιχεία), ο πειραματισμός του La MaMa ήταν το μόνο δείγμα δουλειάς πάνω στο αρχαίο δράμα, που ο Κ. Κουν έβρισκε σωστό.⁸¹⁷

Πίστευε ωστόσο ότι, ενώ το συγκεκριμένο θέατρο, όπως και κάθε πειραματικό θέατρο εκτός Ελλάδας, μπορούσε να πορευτεί θετικά προς τις τελετουργικές ρίζες του αρχαίου δράματος χωρίς να έχει ανάγκη το «Λόγο», το Θέατρο Τέχνης δεν μπορούσε να κάνει κάτι τέτοιο. Το γεγονός ότι ζούσε «στον ίδιο χώρο όπου γράφτηκαν αυτά τα κείμενα» λειτουργούσε ταυτόχρονα ως «τεράστιο προνόμιο» αλλά και ως περιορισμός. Με άλλα λόγια, το Θέατρο Τέχνης είχε τη δυνατότητα αλλά και την υποχρέωση να κρατήσει το Λόγο, να τον σεβαστεί και να προσπαθήσει να ισορροπήσει αυτόν το σεβασμό με το σεβασμό απέναντι στην αρχική μορφή του αρχαίου δράματος.⁸¹⁸ Η παράμετρος αυτή καθόριζε τη διαφορετική σκηνοθετική προσέγγιση του αρχαίου δράματος ανάμεσα σε ένα ελληνικό και σ' ένα ξένο πειραματικό θίασο. Ο Κουν αισθανόταν ότι έπρεπε ξανά να προσπαθήσει για να βρει μια «τεχνική ισορροπία: αυτή τη φορά, ανάμεσα στην προβολή του Λόγου ως φορέα της πολιτικής και υπαρξιακής αλήθειας και στην αναζήτηση μιας σύγχρονης μορφής έκφρασης η οποία θα απέδιδε θεατρικά την τελετουργική κωμικότητα της αριστοφανικής κωμωδίας.⁸¹⁹

Ο Κ. Κουν συνειδητοποιούσε ότι τα «μηνύματα», οι «κοινωνικοπολιτικοί στόχοι», η «ποίηση» και η «αισθησιακή Διονυσιακή μαγεία» έπρεπε να μπουν σ' ένα τελετουργικό και εορταστικό πλαίσιο για να λειτουργήσουν. Αυτό προσπάθησε να κάνει στους *Αχαρνής* και στην *Ειρήνη*, τις δύο αριστοφανικές κωμωδίες που ανέβασε το Θέατρο Τέχνης το 1976 και το 1977 αντίστοιχα. Κατά τα άλλα η προσπάθεια υπάκουε επίσης στον αρχικό στόχο: να παρουσιάσει τους αρχαίους, και συγκεκριμένα τον Αριστοφάνη, ως σύγχρονο ζωντανό θέατρο. Αυτό σημαίνει, και πάλι, ότι τα μεν μηνύματα του έργου θα έπρεπε να ενταχθούν στους σύγχρονους προβληματισμούς, το δε τελετουργικό και εορταστικό πλαίσιο θα έπρεπε να διαμορφωθεί με βάση σύγχρονα ερεθίσματα και, πάντως, χωρίς πρόθεση ιστορικής αναπαράστασης. Ο Κουν δεν ξεχνούσε ποτέ ότι η θεατρική παράσταση ανήκε μεν στο παρόν

817. Βλ. Κάρολος Κουν, «Η τραγωδία απαιτεί αναζήτηση κι ειδική εκπαίδευση», *Κάνουμε θέατρο για την ψυχή μας*, ό. π., σ. 104-106.

818. Βλ. στο ίδιο.

819. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι πρόκειται για την εξέλιξη του δίπολου πολιτικό-υπαρξιακό με το οποίο ο Κ. Κουν χαρακτήριζε τόσο το θέατρο του Παραλόγου όσο και το αρχαίο ελληνικό θέατρο.

και απευθυνόταν στο σύγχρονο κοινό, αλλά το ίδιο το κείμενο, τόσο η μορφή του όσο και το περιεχόμενό του, ήταν η πυξίδα που καθόριζε τους σκηνικούς του πειραματισμούς.

Αν η έμπνευση προερχόταν από τους πειραματισμούς της θεατρικής πρωτοπορίας, τα στοιχεία που χρησιμοποιήθηκαν προέρχονται εξ ολοκλήρου από αυτούς τους πειραματισμούς και από την ελληνική λαϊκή παράδοση. Ο Κ. Κουν επιδίωξε και σε αυτό το επίπεδο μια μορφή τεχνικής ισορροπίας χαράσσοντας πιο βαθειά το μονοπάτι που είχε ανοίξει πολλές δεκαετίες πριν, αντλώντας έμπνευση και εκφραστικά μέσα από περιοχές με κοινό παρονομαστή τον αντιαστικό χαρακτήρα.⁸²⁰

Νέα ερεθίσματα θα προστεθούν κοντά στα στοιχεία και στις τεχνικές του πρωτοποριακού θεάτρου που είχαν ήδη επηρεάσει τη δουλειά του στο αρχαίο δράμα.⁸²¹ Ο ίδιος αναφέρει τον Ντάριο Φο και τους καινούριους ορίζοντες ως προς τους τρόπους επαφής με το κοινό που άνοιξε για το Θέατρο Τέχνης η γνωριμία με τους πειραματισμούς του «σύγχρονου λαϊκού θεάτρου».⁸²²

820. Ο Κ. Κουν και σε αυτή τη φάση δεν παύει να δηλώνει τη συμβολή της θεατρικής πρωτοπορίας στην κατανόηση και την ερμηνεία του αρχαίου δράματος: «Δεν υπάρχει έργο στο παγκόσμιο δραματολόγιο που να περιέχει πιο έντονο το στοιχείο του Παραλόγου από τους ΑΧΑΡΝΗΣ του Αριστοφάνη. Θέατρο του Παραλόγου πάντα υπήρχε. Το συνειδητοποιούμε περισσότερο με αυτούς τους συγγραφείς. Η προσφορά των συγγραφέων αυτών είναι ότι απελευθέρωσαν το Θέατρο από τα δεσμά της θεατρικής ψευδαίσθησης. Κατάργησαν τους περιορισμούς του χώρου και του χρόνου και άφησαν σαν βασικό στοιχείο τους προβληματισμούς του ανθρώπου. Ακόμη και ο Αραμπάλ βοήθησε με το Θέατρο του ονειρικού και του πανικού να σπάσουμε τα δεσμά της αστικής σκηνής». Βλ. Κώστας Καρνασιώτης, «Προσωπικότητες που σημαδεύουν τον αιώνα μας. Κάρολος Κουν: Ιερέας μιας μαγικής θρησκείας», *Πάνθεον* 612 (11 Ιαν. 1977).

821. Σταθερή παραμένει η χρήση της μάσκας, «που καλύπτει τις περιοριστικές σε μέγεθος μικροευσθησίες της φυσιολογίας, η μελετημένη και έντεχνη προβολή της κίνησης και ακινησίας, των αναλογιών και δυσαναλογιών του σώματος, η απεριόριστη ποικιλία εναλλασσόμενων ρυθμών και όγκου μέσα στο χώρο και στο φως». Βλ. Κάρολος Κουν, «Μαγεία, Πάθος και συγκίνηση κυρίαρχα στοιχεία της τραγωδίας», ό. π., σ. 116-117.

822. Ακόμη, παρόλο που ο Κ. Κουν δεν κάνει αναφορά σε άλλα θεατρικά σχήματα, η χρήση γιγαντώσμων κούκλων τόσο στους *Αχαρνές* όσο και την *Ειρήνη* προδίδει την επιρροή από το αμερικάνικο θεατρικό σχήμα Μπρεντ εντ Πάπετ, ένα από τα εναλλακτικά θεατρικά σχήματα που γεννήθηκαν στην Αμερική στη δεκαετία του 1960 και χρησιμοποιούσε κούκλες σε διάφορα μεγέθη μαζί με ηθοποιούς. Το γεγονός ότι μεγάλες κούκλες εμφανίζονται, σύμφωνα με έναν κριτικό της εποχής, «σε λαϊκές γιορτές της Καλαμάτας πολύ πριν από την ύπαρξη ... του θιάσου «Μπρεντ εντ Πάπετ», επιβεβαιώνει μάλλον την πρόθεση του Κουν και των συνεργατών του, του Διονύση Φωτόπουλου εδώ, να σμίξουν στις αριστοφανικές παραστάσεις στοιχεία από τη λαϊκή παράδοση και τους πειραματισμούς της πρωτοπορίας. Βλ. Αλκ. Μαργαρίτης, «Αριστοφάνη “Αχαρνής” με

θέλουμε να πετύχουμε να συμμετέχει το κοινό στη γιορτή που ο ποιητής μετέφερε πάνω στη σκηνή, γιατί ακριβώς έτσι είχαν συλλάβει τα έργα στην αρχαιότητα και έτσι τα έπαιζαν. Γι' αυτό εκμεταλλευόμαστε όλα τα κατάλληλα σημεία του κειμένου και τις καταστάσεις, ώστε να δημιουργήσουμε μια άμεση σχέση με τους ηθοποιούς και τους θεατές. Όταν το επιτρέπει η σκηνή, ραντίζουμε με στάρια ή νερό το κοινό. Και στο τέλος του έργου ρίχνουμε γλυκά και κέικ στους θεατές. Με τον ίδιο τρόπο δημιουργώ τη σχέση με το κοινό, όπως το επιχειρεί στο σύγχρονο λαϊκό θέατρο, για παράδειγμα ο Ντάριο Φο. Και συγχρόνως πετάμε στο κοινό χαρτάκια, φέιγ-βολάν με τη λέξη «Ειρήνη» γραμμένη σε όλες τις γλώσσες. Αυτός είναι ο στόχος μας θέλουμε να κάνουμε το κοινό να συμμετάσχει. Αυτή η άμεση επαφή είναι σημαντική για να πιάσει το μήνυμα της ειρήνης.⁸²³

Όσον αφορά την ελληνική λαϊκή πραγματικότητα, οι αναλογίες σε σχήματα, χρώματα, ρυθμούς και ήχους που είχαν τροφοδοτήσει τους αριστοφανικούς πειραματισμούς, εμπλουτίστηκαν τώρα από «υπολείμματα τελετουργικά και πανηγυριώτικα», που επιβίωναν κατά την άποψη του Κουν «στις λαϊκές μας παραδόσεις» και έπρεπε να χρησιμοποιηθούν χωρίς όμως να αποκλείονται «άλλα συγγενικά στοιχεία, όπου υπάρχουν σπαρμένα σ' όλο τον κόσμο».⁸²⁴

Τα τελετουργικά και πανηγυριώτικα στοιχεία υπερίσχυσαν τελικά και στις δύο παραστάσεις.

Στους *Αχαρνές*, τα φαλλικά σύμβολα, φορείς της τελετουργικής ρίζας της Αρχαίας Κωμωδίας, αλλά και το γενικότερο εορταστικό κλίμα μέσα στο οποίο εκτυλίσσεται το έργο, αν και αποδόθηκαν εικαστικά και ηχητικά με βάση παραδοσιακές ελληνικές φόρμες, δεν στάθμευσαν στο φολκλόρ.⁸²⁵ Επίσης, στην παράσταση διακρίνεται καθαρά η πρόθεση του Κουν να εντάξει τα κοινωνικοπολιτικά μηνύματα του έργου στους σύγχρονους προβληματισμούς, αξιοποιώντας το Θέατρο Σκιών. Εκτός από την καλύβα και τον μπερντέ

το Θέατρο Τέχνης», *Νέα*, 29 Ιουλ. 1976. Για το Bread and Puppet, βλ. Theodore Shank, *American alternative theatre*, London: The MacMillan press 1982, σ. 103-113 και James Roose-Evans, *Experimental Theatre from Stanislavsky to Peter Brook*, London: Routledge & Kegan Paul 1984, σ. 114-130.

823. Βλ. Κ. Κουν, «Αισθάνομαι πιο ελεύθερος και πιο ευτυχισμένος όταν μπορώ να έχω επαφή με τους ανθρώπους», *Κάνουμε θέατρο για την ψυχή μας*, ό. π., σ. 92, 98.

824. Βλ. Κ. Κουν, «Μαγεία, πάθος και συγκίνηση κυρίαρχα στοιχεία της τραγωδίας», *Κάνουμε θέατρο για την ψυχή μας*, σ. 115.

825. Ο Κ. Κουν άντλησε ρυθμούς, ήχους, μορφές, μάσκες κλπ. από πανηγύρια, λαογραφικά έθιμα, σύγχρονους λαϊκούς χορούς και καρναβάλια όπως αυτά της Νάουσας και της Σκιάθου κ.λπ. Βλ. «Το Φεστιβάλ Αθηνών. "Αχαρνές"», *Εστία*, 3 Αυγ. 1976.

του σκηνικού, ο δούλος του Ευριπίδη εμφανίζεται ως Κολλητήρι και ο Δικαιοπόλις έρχεται μπροστά με τα γνωρίσματα του Καραγκιόζη ως σύμβολο του λαού.⁸²⁶

Όμως, αυτό που πάνω απ' όλα χαρακτήριζε την παράσταση ήταν η «συνένωση κλασικών εκφραστικών μέσων και μοντέρνας θεατρικής αντίληψης».⁸²⁷

Η «ιστορία», σύμφωνα με την εφημερίδα *Φιγκαρό*, ήταν

ένα πρόσχημα για μια σειρά από σκηνές καρναβαλιού, σκηνές ωμές και άλλες που θυμίζουν Ραμπελαί. Οι σκηνές αυτές διασχίζονται κυριολεκτικά, αλλά δεν διακόπτονται από τα στρατεύματα του ψευτοπαλληκαρά στρατηγού που το μεγαλείο του μαραίνεται με τον ίδιο ρυθμό που ανθίζει η μύτη του Δικαιοπόλι. Ένας στρόφιλος από μάσκες, πολύχρωμα κοστούμια και τολμηρές τελετές.⁸²⁸

Και ακόμη, όπως επισήμανε η ξένη κριτική, ο Κάρολος Κουν δεν άφησε

σχεδόν κανένα θεατρικό εκφραστικό μέσο ανεκμετάλειτο. Και όμως τα μέσα δεν έγιναν ποτέ αυτοσκοποί. Παρέμειναν σημασιολογικοί φορείς, μακριά από το να προσκολληθούν στο εγκεφαλικό. Δεν είναι οι κουραστικοί διαξιφισμοί που προβάλλουν την ανοησία του πολέμου, παρά η θεατρική απόδοσι της χαράς της ζωής μέσα σ' ένα συναρπαστικό θέαμα.⁸²⁹

Το πείραμα με τους *Αχαρνές* ολοκληρώθηκε στην *Ειρήνη*, έργο εορταστικό κυρίως, που η δράση του δεν περιορίζεται στον πρωταγωνιστή αλλά αφήνει το πεδίο ελεύθερο στο χορό και στους άλλους χαρακτήρες.⁸³⁰ Έργο όπου ξεχειλίζει η ευφορία και αποθεώνεται η

826. Βλ. Μανώλης Σκουλούδης, «“Ειρήνη”· νίκη μεγάλη αλλά πύρρεια», *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία*, 14 Αυγ. 1977. Ο συγκεκριμένος κριτικός εκφράζει μάλιστα δυσαρέσκεια για «την συμβολική κτηνωδία», τις ξετσίπωτες και βωμολόχες σκηνές αλλά και τον «ραγιά καραγκιόζη» ως σύμβολο του ελληνικού λαού.

827. Βλ. Α. Αλεξανδροπούλου, «Το “Φιόρο του Λεβάντε” ανεβάζει το Σάββατο ο θίασος Κουν. Κορυφαίο διεθνές θέατρο χαρακτηρίστηκε στο Ντόρτμουντ από τον Τύπο», *Καθημερινή*, 17 Ιουν. 1976.

828. Βλ. Έμυ Πανάγου, «Κωμωδία-πυροτέχνημα οι “Αχαρνές”», *Βραδυνή*, 20 Ιουλ. 1976. Βλ. ακόμη, Σ. Αλ. «Το “ελληνικό μάθημα” του Κουν στο Λονδίνο. Θριαμβευτικές εμφανίσεις στο Σάντλερς Ουέλς», *Καθημερινή*, 7 Ιουν. 1977.

829. Βλ. Έμυ Πανάγου, «Κωμωδία-πυροτέχνημα οι “Αχαρνές”», ό. π., και Α. Αλεξανδροπούλου, «Το “Φιόρο του Λεβάντε” ανεβάζει το Σάββατο ο θίασος Κουν. Κορυφαίο διεθνές θέατρο χαρακτηρίστηκε στο Ντόρτμουντ από τον Τύπο», ό. π.

830. Μια σειρά χαρακτηριστικών συσχετίζουν την *Ειρήνη* με τα Ανθεστήρια, τη Διονυσιακή γιορτή που σηματοδοτούσε μια νέα εποχή απολαύσεων και συνδεόταν με την αποκατάσταση της τάξης των εποχών και την επιστροφή της γονιμότητας, της ευφορίας και ευημερίας· τόσο στους αγρούς όσο και στην πόλη. Η συγκεκριμένη γιορτή έριχνε ταυτόχρονα το ανάλογο βάρος σε σκοτεινότερες όψεις της ζωής και του θανάτου. Όμως, όπως είναι πολύ φυσικό, η κωμωδία διαστρέφει πολλά από τα σοβαρά χαρακτηριστικά της γιορτής και

γονιμότητα και το οποίο επιλέχθηκε από το Θέατρο Τέχνης για τη συμμετοχή του στις εκδηλώσεις για το «Έτος Ειρήνης» με αφορμή την παγκόσμια διάσκεψη για τα ανθρώπινα δικαιώματα.⁸³¹ Γιατί, όπως επισημαίνει ο Κουν:⁸³²

Ο Αριστοφάνης μέσα από τις κωμωδίες του περνάει το μήνυμά του. Ιδιαίτερα η «Ειρήνη» είναι το πιο αθυρόστομο έργο του, που πριν αρκετά χρόνια θα σόκαρε πολύ. Υπάρχει στριπ-τήζ, αριστοφανικό βεβαίως, και πολύς λόγος για σεξ. Η χαρά, το πανηγύρι, η ευημερία, η σεξουαλική ευφορία, η αθυροστομία, είναι για τον Αριστοφάνη το μέσον για να περάσει στο κοινό το μήνυμά του. Όταν ένα κοινό 15.000 ανθρώπων βλέπει μια ερωτική πράξη στο θέατρο, αυτό είναι μια λύτρωση. Ο θεατής λυτρώνεται και βγάζει από πάνω του τα απωθημένα, όλα αυτά που τον καταπιέζουν σε σχέση με τον έρωτα.

Ο Κ. Κουν συνειδητοποίησε με την εμπειρία των *Αχαρνέων* και της *Ειρήνης* ότι τα φυσικά και ζουμερά στοιχεία της λαϊκής παράδοσης που είχε χρησιμοποιήσει εξ αρχής στις αριστοφανικές παραστάσεις έπρεπε να περάσουν μέσα από το κόσκινο της ιεροτελεστίας, να παρουσιαστούν με τελετουργικό τρόπο.⁸³³ Όπου τελετουργικός τρόπος δεν ήταν παρά ένας άλλος τρόπος να εξερευνηθούν οι δυνατότητες αναπαράστασης με βάση τα σύγχρονα ερεθίσματα ενός αντινατουραλιστικού και αντιψευδαισθησιακού θεάτρου. Ένα άλλο φίλτρο μέσα από το οποίο πρόβαλε τόσο το γήινο, χυμώδες και αισθησιακό όσο και το λυρικό στοιχείο της αριστοφανικής κωμωδίας.

Το αποτέλεσμα σόκαρε για μια ακόμη φορά, παρόλο που είχαν αλλάξει πολλά πράγματα από την εποχή που ο Αιμ. Χουρμούζιος κατηγορούσε τον Κάρολο Κουν ως «αλκοολικό της σκηνικής μορφής», όταν επισήμαινε απαρηγόρητος με αφορμή την παράσταση των *Βατράχων* την οριστική προσχώρηση του έλληνα σκηνοθέτη «στην τάση του εντελώς νεότερου θεάτρου».⁸³⁴

Ακόμη και κριτικοί νεότεροι ή λιγότερο εγκλωβισμένοι στα θεατρικά κυκλώματα, έμειναν δυσαρεστημένοι γιατί ο Κ. Κουν δεν προώθησε σε πρώτο πλάνο το διδακτικό μήνυμά

εκεί ακριβώς έγκειται η κωμικότητα. Οι σκοτεινές πλευρές πνίγονται μέσα στην κωμικότητα. Βλ. Angus M Bowie, ό. π., σ. 141-156.

831. Βλ. «“Ειρήνη” κατά Κουν στο Ηρώδειο», *Καθημερινή*, 20 Ιουλ. 1977.

832. Βλ. Έμυ Πανάγου, «Πόλεμος και “Ειρήνη” και αριστοφανικά ... στριπ-τήζ», *Βραδυνή*, 20 Ιουλ. 1977.

833. Στη συνείδηση του Κουν οι παραστάσεις αυτές καταχωρούνται ως το τελικό στάδιο των αναζητήσεών του γύρω από τη σκηνική ερμηνεία της αριστοφανικής κωμωδίας. Βλ. συνέντευξη με τον Βασίλη Αγγελικόπουλου, «Μισόν αιώνα με τον Αριστοφάνη», *Νέα*, 18 Ιουλ. 1985.

834. Βλ. Αιμ. Χ. «Οι “Βάτραχοι” του Ηρώδειου (Θέατρον Τέχνης)», *Καθημερινή*, 23 Ιουλ. 1966.

της σάτιρας και δεν πρόβαλε την επεισοδιακή δομή της αριστοφανικής κωμωδίας.⁸³⁵ Κατά τη γνώμη τους, στην *Ειρήνη*, περισσότερο από ό,τι στους *Αχαρνές*, ο Κουν ευνόησε την εορταστική πλευρά της κωμωδίας, «έσπρωξε το διονυσιακό ξεφάντωμα ως τον παροξυσμό και τ' άφησε να απορροφήσει τις συγκρούσεις συμφερόντων και τις διαφοροποιήσεις των προσώπων».⁸³⁶ Οι ηθοποιοί υπερασπίστηκαν δημιουργικά την ανάγνωση και την σκηνική υλοποίηση του κειμένου με αποτέλεσμα το θέμα πανηγύρι να κυριαρχήσει τόσο, ώστε οι άλλες σημασίες των επεισοδίων να μείνουν σε δεύτερο πλάνο.⁸³⁷ Η τα «εξαιρέτα “επεισοδιάκια”» στην παράσταση του Θεάτρου Τέχνης έχασαν την αυτοτέλειά τους, σύμφωνα με μια άλλη διατύπωση, ενώ η διακωμώδηση έφθανε και στα σημεία εκείνα «που έπρεπε να επισημαίνονται ως διδάγματα».⁸³⁸

Ωστόσο, ο Κ. Κουν δείχνει με την παράσταση της *Ειρήνης* να έχει ξεπεράσει την αμηχανία με την οποία χειρίστηκε τη *Λυσιστράτη*. Εδώ το ειρηνόφιλο μήνυμα δεν διαχωρίστηκε από τη μορφή και η κωμωδία δεν χρειάστηκε να δανειστεί τίποτα από την τραγωδία για να το αποσαφηνίσει.

835. Άλλοι, όπως για παράδειγμα ο Κ. Γεωργουσόπουλος, δημιούργησαν ακόμη περισσότερη σύγχυση. Ο Γεωργουσόπουλος θεωρώντας δεδομένο τον αστικό χαρακτήρα της αθηναϊκής δημοκρατίας και της αριστοφανικής κωμωδίας καταλήγει να ερμηνεύει τον Αριστοφάνη με βάση τις αντιφάσεις που, όπως είναι επόμενο, διαπιστώνει ότι χαρακτηρίζουν τα έργα του τόσο στον ιδεολογικό τομέα όσο και στη φόρμα. Βλ. Κ. Γεωργουσόπουλος, «Τα κουρέλια του Τήλεφου. “Αχαρνές” σε παράσταση Κουν», *Βήμα*, 18 Αυγ. 1986, του ίδιου: «Αριστοφανικά», *Βήμα*, 7 και 14 Σεπτ. 1977. Για τα οικονομικά και τα ιδεολογικά επιχειρήματα που χρησιμοποιεί ο παραπάνω κριτικός για να στηρίξει τις απόψεις του και το ασυμβίβαστο των όρων «αστικός» και «συντηρητικός» με την ιστορία της αρχαίας Ελλάδας καθώς και ιστοριογραφικές πληροφορίες για αυτού του τύπου τα «ιστορικά» λάθη, βλ. Δημήτρης Ι. Κυρτάτας, *Κατακτώντας την Αρχαιότητα. Ιστοριογραφικές διαδρομές*, Αθήνα: Πόλις 2002, ιδιαίτερα τα κεφ. «Ιδεατοί τύποι και κοινωνικά φάσματα» και «Ο ταξικός αγώνας στην αρχαιότητα». Β. Ι. Αναστασιάδης, *Χαρακτηρισμοί κοινωνικών στρωμάτων και η έννοια “τάξεις” στην αρχαία Ελλάδα*, Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Φιλοσοφική Σχολή, Ενωάλειο Κληροδότημα 1992. Βλ. ακόμη Μ. Μ. Austin – Ρ. Vidal-Naquet, *Οικονομία και κοινωνία στην αρχαία Ελλάδα*, Αθήνα: Δαίδαλος – Ι. Ζαχαρόπουλος 1998, και Pierre Vidal-Naquet, *Πέρα από την αρχαία ελληνική δημοκρατία* Αθήνα: Αλεξάνδρεια 1999.

836. Βλ. Ελ. Βαροπούλου, «Θέατρο Τέχνης, Αριστοφάνη: Ειρήνη», *Αυγή*, 29 Ιουλ. 1977.

837. Βλ. στο ίδιο.

838. Βλ. Στ. Ιω. Δρομάζος, «Αριστοφάνη: “Ειρήνη”». Από το “Θέατρο Τέχνης” στο Ηρώδειο», *Καθημερινή*, 28 Ιουλ. 1977. Μπάμπης Κλάρας, «“Αχαρνές”», *Βραδυνή*, 28 Ιουλ. 1976

6. Η τελική σύνθεση της πρωτοπορίας με το λαϊκό θέατρο μέσω μιας διαφορετικής «γυναικείας» κωμωδίας: *Θεσμοφοριάζουσες*

Θα μπορούσε να ισχυριστεί κάποιος ότι οι πειραματικές αναζητήσεις του Κάρολου Κουν ως προς την κωμωδία ολοκληρώθηκαν με τους *Αχαρνές* και την *Ειρήνη*. Πράγματι, για τα επόμενα επτά με οκτώ χρόνια το ενδιαφέρον του Κουν στράφηκε αποκλειστικά στην τραγωδία. «Προτιμούσα τις τραγωδίες», θα πει σε μια συνέντευξη το 1985 με αφορμή την παράσταση των *Θεσμοφοριαζουσών*: «Φέτος όμως μου ήρθε να κάνω κωμωδία. Ήθελα να θυμηθώ τα παλιά. Πάντα με πιάνει ένας Αριστοφάνης. Μου δημιουργεί μια πανηγυριώτικη ατμόσφαιρα».⁸³⁹

Ο Αριστοφάνης άρεσε στον Κάρολο Κουν, και τα χρόνια που μεσολάβησαν από την παράσταση της *Ειρήνης* δεν δημιούργησαν μόνο νοσταλγία για την πανηγυριώτικη ατμόσφαιρα των έργων του αλλά επιπλέον βοήθησαν να κατασταλάξει μέσα του όλη η εμπειρία από τις πειραματικές αναζητήσεις μισού και παραπάνω αιώνα. Οι *Θεσμοφοριάζουσες* ήταν μεν η «ακριβής και αρμονική συνέχεια της πολύχρονης και σταθερής σχέσης του Κ. Κουν με το αριστοφανικό έργο», δεν ήταν όμως πειραματισμός με την έννοια που είχε κάτι τέτοιο σε όλες τις προηγούμενες παραστάσεις ως τη διαμόρφωση του ερμηνευτικού πλαισίου.⁸⁴⁰

Προσπαθώ πάντα να κάνω κάτι πιο καλό, αλλά μέσα στα πλαίσια που υπάρχουν μέσα μου. Τώρα, να αναζητήσω καινούρια πλαίσια, νομίζω πως είμαι πια πολύ κατασταλαγμένος και κουρασμένος. [...] Μέσα στα πλαίσια αυτά που εργάζομαι, υπάρχουν καινούρια πράγματα, πράγματα που με ερεθίζουν, που ίσως δεν είναι τόσο καινούρια, αλλά που εγώ τα βλέπω έτσι, γιατί υπάρχουν λεπτομέρειες που τα κάνουν καινούρια. Όπως στις «Θεσμοφοριάζουσες», για παράδειγμα. Εδώ δεν είναι κάτι εντελώς καινούριο· βασίζεται σε μια διασκευή που έγινε πριν από 50 χρόνια, αλλά υπάρχουν πράγματα για τα οποία έχω την ίδια λαχτάρα και σήμερα. Το αιώνιο θέμα του Καραγκιόζη που υπάρχει στον Αριστοφάνη.⁸⁴¹

Με τις *Θεσμοφοριάζουσες* κλείνει ο κύκλος που είχε ανοίξει πενήντα χρόνια πριν με τον *Πλούτο*.⁸⁴² Τότε, μέσα στο κλίμα του Μεσοπολέμου, η ματιά του Φώτη Κόντογλου είχε

839. Βλ. Άννα Μιχαλιτσάνου, «Κάρολος Κουν “Μάχομαι θεατρικά”», *Ένα*, 1 Αυγ. 1985, σ. 25.

840. Βλ. «Τελετουργία, επικαιρότητα και παράδοση στις “Θεσμοφοριάζουσες”», *Αυγή*, 30 Ιουλ. 1985.

841. Βλ. τη συνέντευξη με την Άννα Μιχαλιτσάνου, ό. π.

842. Με αφορμή της *Θεσμοφοριάζουσες* ο Κ. Κουν δηλώνει ότι «ο κύκλος κλείνει εδώ!» και επισημαίνει ότι ο *Πλούτος* «ήταν η βάση απ’ όπου ξεκίνησα. Όλα τ’ άλλα ήταν συνέχεια του *Πλούτου*». Βλ. συνέντευξη του Κ. Κουν στην Ελένη Σπανοπούλου, «Κουν: Η καραγκιόζικη ματιά μου στον Αριστοφάνη», *Έθνος*, 22 Ιουλ.

εμπλουτίσει την μοντέρνα οπτική μέσα από την οποία ο Κουν είχε προσεγγίσει τον Αριστοφάνη. Έπειτα από την παράσταση του *Πλούτου* το μοντέρνο και το λαϊκό υπήρξαν οι δύο οπτικές μέσα από τις οποίες ο Κ. Κουν και το Θέατρο Τέχνης προσέγγισαν, αγάπησαν και ερμήνευσαν τον αρχαίο κωμωδιογράφο. Οι δύο οπτικές συγχωνεύτηκαν ακόμη περισσότερο με τις *Θεσμοφοριάζουσες* του 1985 και η Ανατολή συνάντησε τη Δύση στη «σουρεαλιστική ματιά του Καραγκιόζη».⁸⁴³

Στους *Αχαρνές* υπάρχει ακόμη ο «μυστικιστικός συμβολισμός» που είχε κληρονομήσει ο Κ. Κουν από τον Φ. Κόντογλου μαζί με την αποκάλυψη της Ελληνικής Λαϊκής Πραγματικότητας. Στην παράσταση διακρίνεται καθαρά η πρόθεσή του να αξιοποιήσει το συμβολισμό του Θεάτρου Σκιών. Στις *Θεσμοφοριάζουσες* «ο μπερντές μεταφέρθηκε εντός μας», το σώμα του Καραγκιόζη δεν υπάρχει, ούτε καν η κίνησή του, μόνο η ματιά του. Μια ματιά που δεν είναι πολύ διαφορετική από τη ματιά με την οποία κοίταξε τον κόσμο ο «σουρρεαλισμός» και αιώνες πριν από αυτόν η Αρχαία Κωμωδία:

Μ' ενθουσιάζει όλη αυτή η ελευθερία, που υπάρχει εδώ [στον Αριστοφάνη]. Είναι, όπως στον Καραγκιόζη. [...] Το λαϊκό θέατρο έχει τα στοιχεία που με διεγείρουν, την τελετουργικότητα και το παράλογο. Φυσικά και τη χαρά πως ζεις σ' ένα πανηγύρι.⁸⁴⁴

Σε άλλη περίπτωση, λίγο πριν από το τέλος της ζωής του, ο Κάρολος Κουν εξηγεί με τα παρακάτω λόγια τους δεσμούς του με τον αρχαίο κωμωδιογράφο:

μ' αρέσει αυτό το παιγνίδι, με συνεπαίρνει αυτό το παιγνίδι που υπάρχει στον Αριστοφάνη, το χυμώδες πόχει, με συνεπαίρνει το αισθησιακό πόχει, με συνεπαίρνει αυτό το χωρίς όρια που μπορώ να προχωρήσω στη φαντασία μου και να δω όλα αυτά που μέσα στον Αριστοφάνη μπορούν να γίνουν υπερρεαλιστικά ή μπορούν να πάρουν διάφορους όγκους και διάφορα μεγέθη. [...] Η φαντασία μου τρέχει, κι' αρχίζω σχεδόν έναν εσωτερικό μονόλογο του παράλογου και αυτό

1985, και Μαρία Θέρμου, «Κάρολος Κουν. Ο άνθρωπος που “απελευθέρωσε” τον Αριστοφάνη», *Νέα*, 4 Αυγ. 1985.

⁸⁴³. «Οι ήρωες του Αριστοφάνη έχουν σχέση με τον Καραγκιόζη. Μόνο που στην αρχαία εποχή είχαν μια πιο ορμητική θέση απέναντι στα πράγματα. Εδώ ο Καραγκιόζης είναι στη φυσική του όχθη ... Είναι σα να βλέπει την αστική τάξη, ο λαϊκός ήρωας. Κάτω από τη σουρεαλιστική ματιά του Καραγκιόζη —Συγγενή— έτσι λέγαμε παλιά το Μνησίλοχο υπάρχει πάντα το Παράλογο». Βλ. «Κουν: Η καραγκιόζικη ματιά μου στον Αριστοφάνη», ό. π.

⁸⁴⁴. Συνέντευξη στην Ελένη Σπανοπούλου, ό. π. Για την συσχέτιση της αριστοφανικής κωμωδίας με τον Καραγκιόζη, το θέατρο του Παράλογου και τον υπερρεαλισμό βλ. Γιάννης Κιουρτσάκης, *Καρναβάλι και Καραγκιόζης. Οι ρίζες και οι μεταμορφώσεις του λαϊκού γέλιου*, Αθήνα: Κέδρος 1985, ιδιαίτερα τις σελίδες 411-416.

είναι κάτι που με ικανοποιεί πάρα πολύ. Ακόμη και από τα πιο νεανικά μου χρόνια, ακόμη όταν ήμουν στα 20 μ' άρεσε να παίζω με εικόνες και λέξεις εντελώς υπερρεαλιστικά και βρίσκω την αφορμή στον Αριστοφάνη. Όχι μόνο σε λέξεις, αλλά σε σχήματα, σε χρώματα, σε σκηνή.⁸⁴⁵

Οι περισσότερες κριτικές για την παράσταση χαρακτηρίζονται πάντως από συμβατικότητα και αντιφάσεις: από μια άποψη αποτελούν και αυτές μια μορφή σύνθεσης που αντανακλά πέρα από την ανεπάρκεια των κριτικών, τα αντιφατικά συναισθήματα που τους γεννούσε αυτή η χωρίς όρια και ταυτόχρονα τόσο αυστηρή μορφή τέχνης. Έτσι τα αμετροεπή εγκώμια για τον «μεγάλο δάσκαλο» του ελληνικού θεάτρου συνυπάρχουν με την έλλειψη κατανόησης και την απόρριψη.⁸⁴⁶

Υπάρχει ωστόσο η μαρτυρία ενός κριτικού ο οποίος διέκρινε στην παράσταση των *Θεσμοφοριαζουσών* αυτή την τελική και αρμονική σύνθεση πρωτοπορίας και λαϊκού θεάτρου ή αλλιώς τη «σουρρεαλιστική ματιά του Καραγκιόζη». Απαραίτητες προϋποθέσεις της όμως συνιστούσαν η αναγνώριση του «σουρρεαλιστικού» υποστρώματος της αριστοφανικής κωμωδίας και η παραδοχή ότι στις *Θεσμοφοριάζουσες* η βασική πλοκή είναι απλή και εφιαλτική, όσο μια κωμωδία του Καραγκιόζη ή του βωβού κινηματογράφου, όσο τα όνειρα και οι καθημερινές μας φαντασιώσεις.⁸⁴⁷ Από κει και πέρα ήταν απλό να αναγνωρίσει τη φροντίδα του Κουν να καλλιεργήσει έναν Αριστοφάνη παραισθησιακό και παράλογο, έναν

⁸⁴⁵. Αποσπάσματα από τη «Συνομιλία Κάρολου Κουν – Δ. Ν. Μαρωνίτη» που προβλήθηκε στην ΕΡΤ 2 στις 30 Ιουλίου 1986 με τον τίτλο «Το Αρχαίο Δράμα και ένας σύγχρονος Δάσκαλος». Αρχείο Θεατρικού Μουσείου.

⁸⁴⁶. Η παράσταση δημιούργησε αμηχανία σε κάποιους κριτικούς που αναγκάστηκαν να μιλήσουν για «κρίσιμη καμπή». Γιατί ενώ οι *Θεσμοφοριάζουσες* συνέχιζαν ολοφάνερα την «ίδια εκσυγχρονιστική προβληματική», ταυτόχρονα την υπερέβαιναν. Με άλλα λόγια δεν χωρούσαν στο ερμηνευτικό σχήμα της κριτικού. Βλ. Ελένη Βαροπούλου, «Η κρίσιμη καμπή», *Βήμα*, 10 Αυγ. 1985, και της ίδιας «Αναζητώντας τον Αριστοφάνη επί μισόν αιώνα. Η προσφορά του Κάρολου Κουν», *Μεσημβρινή*, 16 Ιουλ. 1982. Σε άλλους δημιούργησε σύγχυση κυρίως γιατί είχαν αποδεχθεί ότι το Θέατρο Σκιών ήταν ένα κλειδί για την ερμηνεία της αρχαίας κωμωδίας από το Θέατρο Τέχνης, αλλά αδυνατούσαν να συλλάβουν το γεγονός ότι η πρωτοπορία και όχι η Επιθεώρηση ήταν το άλλο. Βλ. Τάσος Λιγνάδης, «Γοητεία και απογοήτευση. “Θεσμοφοριάζουσες” από το Θέατρο Τέχνης», *Καθημερινή*, 11 Αυγ. 1985. Άλλοι πάλι ξεκίνησαν από την ελαττωματικότητα της συγκεκριμένης κωμωδίας και κατέληξαν, όπως κάποιοι συνάδελφοι τους πριν από λίγες δεκαετίες, να προτείνουν μέτρα που θα τη βελτίωναν, όπως για παράδειγμα «γενναίες περικοπές στο κείμενο, ώστε επακόλουθα να περικοπεί η ανάγκη αντίστοιχου “ντυσίματος” με —οπτικά— συμβάντα». Μέτρα τα οποία βέβαια ο Κ. Κουν δεν είχε εφαρμόσει. Βλ. Βάιος Παγκουρέλης, «Πανηγύρι οπτικό», *Ελεύθερος Τύπος*, 5 Αυγ. 1985.

⁸⁴⁷. Βλ. Θόδωρος Κρητικός, «Θεσμοφοριάζουσες», *Ταχυδρόμος*, 22 Αυγ. 1985.

Αριστοφάνη άγριου λυρισμού και εξωκωμικών προεκτάσεων. Στα δικά του μάτια οι *Θεσμοφοριάζουσες* του Θεάτρου Τέχνης:

Διακρίνονται από λεπταίσθητο λυρισμό, αριστοτεχνικά συνδυασμένο με χοντρό λαϊκό χιούμορ. Διακρίνονται από γνήσια ποιητική διάθεση, σε όλα τα επίπεδα και τα επιμέρους στοιχεία τους —από τον εικαστικό σχεδιασμό, μέχρι τη ρυθμική τους οργάνωση. Αναπτύσσονται με μια οργανική μείξη χορού, τραγουδιού και μιμικής, σύμφωνα με το αυθεντικό μετρικό χνάρι της Αττικής Κωμωδίας. Διαθέτουν τρελό κέφι, αλλά και ρεμβασμό, κλοουνίστικη ευρηματικότητα, αλλά και άμεμπτη καλαισθησία. Διαθέτουν, κυρίως, ασυγκράτητα πετάγματα της φαντασίας, απροσδόκητες εκτοξεύσεις στο χώρο του ονείρου, ηρωικές καταδύσεις στα δυσεξερευνήτα βάθη του υποσυνείδητου, εκεί όπου ο τρόμος γειτονεύει με την απόλαυση και το γέλιο δε βρίσκεται παρά ένα βήμα μόνο μακριά από την κραυγή αγωνίας⁸⁴⁸

7. Μαθητές και επίγονοι του Θεάτρου Τέχνης: Γιώργος Λαζάνης, Κώστας Μπάκας

Έχουμε δει ότι η προσπάθεια του Κάρολου Κουν να διαμορφώσει ένα θέατρο σχολή με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά και δυνατότητες συνδεόταν στενά με την αναζήτηση, τον πειραματισμό αλλά και τις κατακτήσεις του Θεάτρου Τέχνης στην περιοχή της αριστοφανικής κωμωδίας.

Ο Κάρολος Κουν και οι ηθοποιοί του προσεγγίζοντας τον Αριστοφάνη μέσα από την οπτική της πρωτοπορίας, κατάφεραν να βρουν το κλειδί του αριστοφανικού θεάτρου στον τολμηρό συνδυασμό λυρισμού και γκροτέσκας κωμωδίας, λεπτής φαντασίας και χοντρού καλαμπουριού, πολιτικοκοινωνικών στόχων και τελετουργικής μορφής, στο συνδυασμό σύγχρονου θεάτρου και αρχαίας σκηνικής τέχνης. Μέσα από αλλεπάλληλους πειραματισμούς και αναθεωρήσεις κατόρθωσαν να βρουν ένα πλαίσιο που μπόρεσε να συστεγάσει αυτούς τους ξεχωριστούς κόσμους. Μέσα από την έμπνευση του πρωτοποριακού θεάτρου ξέφυγαν από το μικρόχαρο κόσμο της αστικής αισθητικής και αναζήτησαν αυτό το πλαίσιο στο χώρο των λαϊκών θεαμάτων, άντλησαν έμπνευση από τα λαϊκά πανηγύρια, τους χορούς και τα τραγούδια, από το καρναβάλι, το κουκλοθέατρο, τον Καραγκιόζη, το μιούζικ χωλ και τις κωμωδίες του βωβού κινηματογράφου.

Είδαμε ακόμη ότι το πλαίσιο, ο κύκλος των πειραματισμών που είχε ανοίξει για τον Κουν στις αρχές της δεκαετίας του '30, έκλεισε με τους *Αχαρνές* και την *Ειρήνη*. Το 1979,

848. Βλ. Θόδωρος Κρητικός, «Έργο ζωής. “Θεσμοφοριάζουσες” του Αριστοφάνη Θεάτρο Τέχνης, Επίδαυρος», *Ελευθεροτυπία*, 10 Αυγ. 1985.

ένα χρόνο μετά την παράσταση της *Ειρήνης* ο Κ. Κουν ανέθεσε για πρώτη φορά τη σκηνοθεσία αριστοφανικής κωμωδίας σε έναν από τους πιστούς μαθητές του και βασικό στέλεχος του Θεάτρου Τέχνης, τον Γιώργο Λαζάνη. Συμπτωματικά, την επόμενη χρονιά ένας άλλος μαθητής του Κουν, ο Κώστας Μπάκας, πρωτοδοκίμασε τις δικές του δυνάμεις στη σκηνοθεσία αριστοφανικής κωμωδίας, έξω όμως και μακριά από το Θέατρο Τέχνης. Μετά από δέκα χρόνια μαθητείας κοντά στον Κ. Κουν, ο Κ. Μπάκας πέρασε από πολλούς θιάσους μέχρι να βρει προσωρινό καταφύγιο στο Εθνικό Θέατρο, δηλαδή σ' ένα χώρο που παρά τις αλλαγές ήταν στοιχειωμένος από την «εθνική παράδοση» ερμηνείας του αρχαίου δράματος, από την προσπάθεια να ενταχθούν τόσο η τραγωδία όσο και η κωμωδία στην παράδοση του αστικού θεάτρου.

Στο κεφάλαιο αυτό, με κάποια δόση αυθαιρεσίας ίσως αλλά χωρίς πρόθεση αξιολόγησης, θα περιοριστούμε στις πρώτες σκηνοθετικές προσπάθειες του Κ. Μπάκα και του Γ. Λαζάνη· αντιπροσωπευτικές όσον αφορά τη δυναμική αλλά και τα όρια της κληρονομιάς του Θεάτρου Τέχνης. Το κεφάλαιο μένει ανοικτό και απομένει αρκετή δουλειά ακόμη, η οποία αφορά πια την παράδοση των μαθητών και των επιγόνων του Θεάτρου Τέχνης.

Σε αυτή τη φάση, θέτοντας ως συμβατικό όριο την τελευταία σκηνοθεσία του Κ. Κουν, τις *Θεσμοφοριάζουσες* το 1985, θα περιοριστούμε στις παραστάσεις: *Ιππής* και *Σφήκες* που σκηνοθέτησε ο Γ. Λαζάνης στο Θέατρο Τέχνης το 1979 και το 1981, στις παραστάσεις: *Αχαρνής*, *Ειρήνη* και *Νεφέλες* που σκηνοθέτησε ο Κ. Μπάκας στο Εθνικό Θέατρο κατά τα έτη 1980, 1983 και 1984 αντίστοιχα.

Είναι ευνόητο πως το τελικό αποτέλεσμα ήταν μια συνισταμένη ανάμεσα στις αρχές που δημιούργησε και καλλιέργησε το Θέατρο Τέχνης και στην ιδιοσυγκρασία των προσώπων που γαλουχήθηκαν καλλιτεχνικά και πνευματικά με αυτές. Όμως, η μαθητεία των δυο σκηνοθετών κοντά στον Κάρολο Κουν προσδιόρισε την προσέγγιση της αριστοφανικής κωμωδίας τόσο μέσα στο Θέατρο Τέχνης όσο και έξω από αυτό. Κοινός παρονομαστής υπήρξαν η αναγνώριση του λαϊκού χαρακτήρα της αριστοφανικής έμπνευσης, η αναζήτηση του ερμηνευτικού πλαισίου στο χώρο των λαϊκών θεαμάτων, η προσπάθεια εξισορρόπησης ανάμεσα στο λυρισμό και την ξέφρενη κωμωδία.

Η πίστη στον παιδαγωγικό ρόλο του θεάτρου και στην επικοινωνιακή του λειτουργία συγκαταλέγονται στις παραμέτρους που προσδιόρισαν τους στόχους των αριστοφανικών παραστάσεων της «Σχολής» του Κ. Κουν. Αυτό διαφαίνεται κυρίως στην προσπάθεια να βρεθεί κάποια ισορροπία ανάμεσα στο σεβασμό απέναντι στο κείμενο και στα ιστορικά του συμφραζόμενα από τη μια, και στη σύγχρονη κοινωνικοπολιτική εμβέλεια της παράστασης

από την άλλη. Η τάση αυτή ενισχύθηκε στις δουλειές των μαθητών του Κ. Κάρολου ως προς μια συγκεκριμένη κατεύθυνση. Η αναζήτηση μιας βασικής αλήθειας, ενός δραματικού πυρήνα μέσα από την ανάδειξη του οποίου η παράσταση της αριστοφανικής κωμωδίας αποκτούσε νόημα, μετατράπηκε, νομίζω, από απλή παράμετρος σε βασικό στόχο. Εκφράστηκε δε με διαφορετικό τρόπο στον Γ. Λαζάνη και στον Κ. Μπάκα.

Όσον αφορά τον πρώτο αυτή η προσέγγιση υπονόμει τη σαφώς διατυπωμένη πρόθεση του Γ. Λαζάνη, ότι θα έπρεπε το πολιτικό περιεχόμενο να βγαίνει μέσα από την αισθητική λειτουργία της παράστασης.⁸⁴⁹

Η προσπάθεια να κατανοηθεί η δομή της αριστοφανικής κωμωδίας με τα νοητικά εργαλεία που προσφέρει η πολιτική και η κοινωνική εμπειρία του παρόντος, σωστή κατά βάση, δεν είναι επαρκής. Η ορθολογικότητα του αρχαίου ελληνικού κόσμου δεν έχει μεγάλη σχέση με τον ορθολογισμό του νεότερου αστικού πολιτισμού.⁸⁵⁰ Κοιταγμένη μέσα από τον τελευταίο η αριστοφανική κωμωδία φαίνεται αντιφατική και παρερμηνεύεται. Ο κίνδυνος στην περίπτωση του Κ. Κουν μετρίαζόταν από το γεγονός ότι εκείνος από την ηλικία των είκοσι χρονών είδε ότι τα έργα του Αριστοφάνη μετέφεραν χωρίς δογματισμούς και θεωρητικολογίες ακέραιο το μήνυμα του «σουρρεαλισμού»,⁸⁵¹ γοητεύτηκε και αγάπησε την αριστοφανική ποίηση για τη στερεή και ταυτόχρονα ανοικτή θεατρική φόρμα της, για την αχαλίνωτη φαντασία και την αδέσμευτη ελευθερία της. Αυτή η αρχική προσέγγιση λειτούργησε, όπως έχουμε ήδη επισημάνει, ως ασπίδα προστασίας απέναντι στις όποιες

⁸⁴⁹. Βλ. «Γιώργος Λαζάνης. Ελευθερία σημαίνει να επιλέγεις τον τρόπο που ζεις. 24 χρόνια θέατρο», *Καθημερινή*, 3 Ιουλ. 1977.

⁸⁵⁰. Η ορθολογικότητα είναι μια ανοικτή έννοια, η οποία προϋποθέτει το διάλογο ανάμεσα στην αναζήτηση μιας συνεπούς και λογικής εξήγησης και στα δεδομένα που παρέχει ο εξωτερικός κόσμος. Όντας ανοικτή, η ορθολογικότητα διαλέγεται με το μη εκλογικευμένο, ίσως και με το μη εκλογικεύσιμο. «Οπλισμένη με αυτήν την ορθολογικότητα, η ελληνική σκέψη ήταν ικανή να καταστήσει προβληματικό τον κόσμο, τον Άνθρωπο, την Πόλη, την αλήθεια, το δίκαιο κ.λπ., αν και δεν υπήρχε ούτε ορθολογισμός ούτε η έννοια του λόγου». Βλ. το εξαιρετικά διευκρινιστικό άρθρο του Edgar Morin, «Ελληνική Ορθολογικότητα και Ευρωπαϊκός Λόγος» στο *Οι Έλληνες, οι Ρωμαίοι και Εμείς. Η επικαιρότητα του αρχαίου κόσμου*, επιμέλεια του Roger Pol Droit, Αθήνα: Αλεξάνδρεια 1992, σ. 464-481 και κυρίως σ. 464-465, 472.

⁸⁵¹. Ενώ με αυτό την ανατροπή κυρίως της ορθολογικής αντίληψης, την αποτίναξη ενός πολιτιστικού και αισθητικού ζυγού αιώνων, την κατάβαση στα βάθη του υποσυνείδητου, την ανατροπή των συμβατικών σχέσεων του αντικειμενικού κόσμου και την ανασυγκρότηση του κόσμου αυτού σε νέα πραγματικότητα. Για τον υπερρεαλισμό στην Ελλάδα βλ. Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου, *...δεν άνησαν ματαίως. Ανθολογία υπερρεαλισμού*, Αθήνα: Νεφέλη 1980 (πέμπτη έκδοση).

τάσεις εξορθολογισμού του αριστοφανικού «Λόγου».⁸⁵² Τα πράγματα ήταν κάπως διαφορετικά για τον Κ. Λαζάνη. Από την πρώτη στιγμή της σκηνοθετικής του σταδιοδρομίας δήλωσε από τη μια την πίστη του στο δρόμο που είχε χαράξει ο Κ. Κουν και από την άλλη καθόρισε τη δική του συμβολή στην ερμηνεία του «ουτοπικού» στοιχείου της αριστοφανικής κωμωδίας.⁸⁵³ Σε μια συνέντευξή του το 1985 με αφορμή τους *Αχαρνές*, αναφέρθηκε στο πόσο βαθειά είχε επηρεάσει η πρόταση του Κουν τη σκηνοθετική αντίληψη των άλλων συντελεστών του Θεάτρου Τέχνης τονίζοντας όμως ότι

καθένας μας προτείνει και τη δική του άποψη πάνω στο έργο. Εγώ προσπαθώ να τονίσω ιδιαίτερα το ονειρικό, ουτοπικό στοιχείο του Αριστοφάνη. Στους «Αχαρνές», ο ήρωας κλείνει ειρήνη για τον εαυτό του. Είναι ένα εύρημα, αλλά και μια απιθανότητα.⁸⁵⁴

Ο Γ. Λαζάνης, προσπαθώντας να αποκαταστήσει την άμεση συνεννόηση του κειμένου με το θεατή στους *Σφήκες*

έβαλε τους πραγματικούς δούλους που φυλάνε το γέρο-Βδελυκλέωνα να κοιμηθούν και μέσα από το όνειρό τους που μπορεί να είναι και όνειρο του ποιητή ή ακόμη και των θεατών να ξετυλίγεται το έργο.⁸⁵⁵

Μπόρεσε έτσι, όπως δήλωσε, να ολοκληρώσει και να τονίσει την «αριστοφανική ουτοπία».⁸⁵⁶ Επειδή ακριβώς οι *Σφήκες* είναι μια κωμωδία που αντιστέκεται περισσότερο από

852. Θυμίζω την περίπτωση της *Λυσιστράτης*: μια παράσταση αβέβαιη για αυτόν ακριβώς το λόγο.

853 «Ακολουθώ πιστά τον δρόμο που χάραξε ο Κουν, παρ' όλο που εκείνος θα χαίροταν μια διαφορά απόψεων πάνω στον Αριστοφάνη. Αυτό δεν είμαι σε θέση να του το προσφέρω, γιατί συμφωνώ μαζί του απόλυτα, αλλά και χαίρομαι παράλληλα, την έλλειψη οποιασδήποτε κωδικοποιημένης φόρμας από μέρους του». Βλ. «“Σφήκες” στην Επίδαυρο από το Θέατρο Τέχνης», *Βραδυνή*, 11 Αυγ. 1981.

854. Βλ. Ελένη Πετάση, «Παράσταση ρεκόρ. Οι “Αχαρνές” είναι Φεστιβαλικοί», *Βήμα*, 21 Ιουλ. 1985.

855. Αυτά ως προς το περιεχόμενο, γιατί ως προς τη φόρμα ο Γ. Λαζάνης στράφηκε στο χώρο των λαϊκών θεαμάτων για να εκφράσει σκηνικά τον πανηγυρικό και τελετουργικό χαρακτήρα της κωμωδίας. Βλ. Μ. Πολιτοπούλου, «Για έναν Αριστοφάνη “σύγχρονό μας”... Ο Γιώργος Λαζάνης μιλά για τους αριστοφανικούς “Σφήκες” που προετοιμάζει με το Θέατρο Τέχνης για την Επίδαυρο», *Νέα*, 3 Αυγ. 1981.

856. Βλ. Έλενα Χουζούρη, «Γιώργος Λαζάνης: Ετοιμάζοντας τους “Σφήκες”», *Νέα*, 7 Ιουλ. 1982. Με αφορμή τους *Ιππής* ο Γ. Λαζάνης ισχυρίστηκε «το ότι και εδώ, όπως και σ' άλλα έργα του Αριστοφάνη οι περιστάσεις που κινούνται οι ήρωές του είναι ουτοπιστικές, δεν αποτελεί επίκριση για τον ποιητή και το έργο. Εκτός του ότι τούτο είναι ίδιον της ποίησης, στην ουσία δεν είναι παρά το εξωτερικό πλαίσιο, το μέσο του ποιητή για ό,τι θέλει να μας δείξει βαθύτερα και ουσιαστικότερα. Η μαστορική ανάδειξη του Αγοράκριτου μέσα στο έργο μεταφέρει τα μηνύματα του ποιητή σε σχέση με τα σύγχρονά του πολιτικά γεγονότα. Έτσι είναι και που εκπληρώνει τούτος το χρέος του σαν εθνικός δάσκαλος». Ωστόσο η διάκριση αυτή μόνο προβλήματα

τους *Ιππής* σε μονοσήμαντες ερμηνείες, οδήγησαν τον Λαζάνη να τους σκηνοθετήσει ως «όνειρο», να αντιμετωπίσει τον Βδελυκλέωνα ως σύμβολο και να του δώσει τρισυπόστατη μορφή, εκφράζοντας με τον τρόπο αυτό την αμηχανία του όχι τόσο απέναντι στην ποιητική φαντασία όσο στην ορθολογικότητα του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού.⁸⁵⁷ Γιατί ο Αριστοφάνης μπορεί να δίνει σάρκα στο όνειρο και χειροπιαστό σώμα στις παραισθήσεις, οι κωμωδίες του όμως δεν είναι όνειρο, ούτε ουτοπίες. Αντίθετα, καταδεικνύουν τις ουτοπίες, όπως καταδεικνύουν και τις αρνητικές όψεις της αθηναϊκής δημοκρατίας. Η έννοια του κόσμου που σκιαγραφεί είναι ρεαλιστική κι ας το κάνει μέσα από τη δημιουργία φανταστικών κόσμων.

Ακόμη, η προσέγγιση της αριστοφανικής κωμωδίας ως φορέα ενός σαφούς διδάγματος αντιφάσκει τόσο με τη δομή όσο και με το ανοικτό τέλος στο οποίο συνήθιζε να οδηγεί τα έργα του ο Αριστοφάνης. Γιατί τα έργα του δεν προπαγάνδιζαν κατ' ανάγκη μια συγκεκριμένη πολιτική τοποθέτηση. Επέτρεπαν μορφές κωμικότητας ανεπίτρεπτες σε άλλες περιπτώσεις και ίσως να λειτουργούσαν, όπως φαίνεται πιο πιθανό, για να ξυπνήσουν τη συνείδηση του κοινού σχετικά με τα προβλήματά του.⁸⁵⁸ Δεν κηρύσσουν πάντως· σκαλίζουν, υποδεικνύουν υπερβολές, προειδοποιούν ίσως, αλλά αφήνουν τις απαντήσεις στους θεατές.

Ωστόσο, ο Γ. Λαζάνης μετέφερε στη σκηνή με φαντασία, τεχνική επάρκεια και τιμιότητα το περιεχόμενο του «ονείρου», τον «εξωπραγματικό, ουτοπιστικό» κόσμο της αριστοφανικής κωμωδίας. Και, όπως παρατήρησε η κριτική, «όσα μεσολαβούν ανάμεσα στην αρχή και το τέλος, βρίσκονται μέσα στην καλύτερη παράδοση του Θεάτρου Τέχνης και είναι

μπορεί να δημιουργήσει στην κατανόηση, αν όχι και στην απόλαυση, της αριστοφανικής ποίησης. Βλ. Γιώργου Λαζάνη, «“Ιππής” από το Θέατρο Τέχνης στο Ηρώδειο», *Αυγή*, 17 Ιουλ. 1980.

857. «Στους “Ιππής” δεν προσπάθησα να κάνω αναχρονισμούς γιατί είχαν ένα δικό τους ξεκάθαρο πολιτικό στοιχείο, ενώ παράλληλα διαθέτουν ζώομορφο χορό —επί μέρους— δηλαδή ένα στοιχείο καθαρά τελετουργικό. Και ο στόχος μου ήταν να παντρέψω την τελετουργία με το πολιτικό μήνυμα. Στους “Σφήκες” επειδή υπάρχουν διάφοροι στόχοι, οι επεμβάσεις μου περιορίζονται στο ότι σπάω τον Βδελυκλέωνα σε τρία πρόσωπα, επειδή χρειάζεται μια βοήθεια για ν’ αναγνωρισθεί από το κοινό. Γιατί τα πράγματα που λέει μόνο να τα εικάσουμε μπορούμε, δεν μπορούμε να είμαστε απόλυτοι». Βλ. Στέλλα Δημοπούλου-Βλαχογιάννη, «Συνέντευξη με τον Γιώργο Λαζάνη. “Ο Αριστοφάνης δεν απευθύνεται στην ελίτ”», *Επίκαιρα*, 14 Αυγ. 1981 και «Η πολιτική σκέψη στους “Ιππείς” του Αριστοφάνη και η παράσταση του Θεάτρου Τέχνης. Οι απόψεις του σκηνοθέτη Γ. Λαζάνη», *Εξόρμηση*, 13 Ιουλ. 1980.

858. Βλ. St. Halliwell, «The uses of laughter in Greek culture», *The Classical Quarterly* XLI, Oxford University Press, 1991, σ. 279-296.

σε θέση να αποζημιώσουν για το στιγμιαίο λιποψύχισμα του σκηνοθέτη».⁸⁵⁹ Μένει να διαπιστωθεί αν το «λιποψύχισμα» ήταν στιγμιαίο.

Ο Κώστας Μπάκας παιδί της ίδιας πηγής με τον Γιώργο Λαζάνη, στις αριστοφανικές του σκηνοθεσίες δεν θέλησε να απομακρυνθεί από την πηγή που τροφοδότησε την αισθητική του αντίληψη για την Αρχαία Κωμωδία.⁸⁶⁰ Από μια άποψη η ερμηνευτική του πρόταση ακολουθεί κατά γράμμα τη θεωρητική γραμμή του Κ. Κουν όπως διατυπώθηκε στη δεκαετία του '60. Φαίνεται διαποτισμένος από τη διδασκαλία του Κ. Κουν για τη λαϊκή έμπνευση της αριστοφανικής ποίησης, από το κάλεσμά του να φυλαχτεί ο έλληνας ερμηνευτής του αρχαίου ελληνικού θεάτρου από ξένες επιδράσεις και να αντλήσει έμπνευση από τη σύγχρονη ελληνική λαϊκή πραγματικότητα και την παράδοση. Με τη διαφορά ότι για τον Κ. Μπάκα δεν είναι μόνο ζήτημα αισθητικής, ζήτημα ρυθμών, ήχων και σχημάτων.

Ο Αριστοφάνης κι εγώ είμαστε συγγενείς. Τα λόγια των αμπελουργών, των καρβουναριών δεν είναι μόνο ρυθμοί, είναι μια στάση ζωής και μέσα σ' αυτήν ανακαλύπτω τον εαυτό μου. Ο Αριστοφάνης είναι ρίζα λαϊκή, όπως κι εγώ.⁸⁶¹

Η «ελληνικότητα», το «λαϊκό-δημοτικό» ή αλλιώς η «παραδοσιακή λαϊκότητα με την έννοια την δημώδη», σύμφωνα με την προσέγγιση του Κ. Μπάκα επιβάλλεται στη σκηνοθετική ερμηνεία από το δραματικό πυρήνα του αριστοφανικού έργου και ακολουθείται κάθε στιγμή και σε κάθε έκφραση της παράστασης.⁸⁶² Ο δραματικός πυρήνας δημιουργεί το μαγνητικό ρευστό ανάμεσα στην παράσταση και τους θεατές και αυτό είναι άσχετο με τα

⁸⁵⁹. Βλ. Θόδωρος Κρητικός, «Μελωδίες και σφαλιάρες. Σφήκες του Αριστοφάνη», *Ελευθεροτυπία*, 13 Ιουλ. 1982.

⁸⁶⁰. Με τη φράση «είμαστε της ίδιας πηγής παιδιά» σχολίασε ο ίδιος τις καταβολές του από το Θέατρο Τέχνης και τη σχέση του με τον Γιώργο Αρμένη και τον Θύμιο Καρακατσάνη. Επισήμανε ωστόσο, με αφορμή τη συνεργασία του με τους δυο ηθοποιούς στο έργο του Αρμένη *Βασικά με λεν Θανάση*, ότι «περισσότερη σημασία από το ότι συμπίπτουμε αισθητικά έχει η κοινή μας αντίληψη για το πως πρέπει να λειτουργεί η ελληνική σκηνή. Το έργο που ετοιμάζουμε για το χειμώνα μιλάει στο λαό και θα προσπαθήσουμε να φτιάξουμε και την παράστασή μας με τρόπο τέτοιο, που να “μιλάει στο λαό”». Βλ. Βίκη Δέμου, «Εδώ, όλοι μαϊμούδιζουμε ... Αύριο και το Σαββατοκύριακο, στο Ηρώδειο, η “Ειρήνη” του Αριστοφάνη. Ο σκηνοθέτης Κώστας Μπάκας μιλάει για την παράσταση και το θέατρο», *Ελεύθερη Ώρα*, 25 Αυγ. 1983.

⁸⁶¹. Βλ. στο ίδιο.

⁸⁶². Βλ. Π. Κουνελάκη, «Γυμνό το τοπίο για τους “Αχαρνής” στην Επίδαυρο» *Αυγή*, 11 Ιουλ. 1980.

γέλια ή την ατμόσφαιρα του κωμικού που κυριαρχεί στο έργο.⁸⁶³ Στους *Αχαρνές*, για παράδειγμα, ένα έργο που κινείται «σ' ένα ύφος παλιάς αγροτικής κωμωδίας», η παράσταση έταξε σκοπό της να υπηρετήσει την αδρότητα της σύγκρουσης ανάμεσα στους σκληρούς και αφελείς χωρικούς και στον φτωχοέλληνα χωρικό, αλλά καθόλου αφελή, Δικαιοπόλη.⁸⁶⁴ Μέσα από τη σκηνική σύγκρουση έπρεπε να προβάλλει το μήνυμα του ποιητή, η προτίμηση του λαϊκού ανθρώπου για την ειρήνη.⁸⁶⁵ Η *Ειρήνη* πάλι, κατά τον ίδιο τον Κ. Μπάκα, ήταν «μια παράσταση ελληνική, χωριάτικη, ένα πανηγύρι ζωής που φανερώνει το δοξαστικό και κωμικό στοιχείο της ειρήνης. Που αναδεικνύει τον πόθο του Έλληνα για ειρηνική ζωή».⁸⁶⁶

Αυτό που αναρωτιέται κανείς είναι κατά πόσο αυτού του είδους η εκκίνηση από το δραματικό πυρήνα είναι ασφαλές κριτήριο για την σκηνική απόδοση της λαϊκής ρίζας των αριστοφανικών έργων. Όπως έχουμε επισημάνει, η προσπάθεια να εξαχθεί ένα μονοσήμαντο μήνυμα προϋποθέτει μια επίπεδη αν όχι μια απλοϊκή ανάγνωση του Αριστοφάνη, κάτι που παραβιάζει κατάφωρα την ουσία των έργων του.

Η πρόθεση του Κ. Μπάκα να αποδώσει με λιτότητα το «λαϊκό-δημοτικό» χαρακτήρα της αριστοφανικής κωμωδίας φτάνει στην καλύτερη στιγμή της στην παράσταση των *Νεφελών*.

Η διπλή αναφορά του Κώστα Μπάκα στις αρχαϊκές ρίζες της Αρχαίας Κωμωδίας και στον ελληνικό λαϊκό πολιτισμό ακολουθώντας τα χνάρια του Κ. Κουν διαπερνά όλη την παράσταση και διαμορφώνει κάθε της λεπτομέρεια. Οι Νεφέλες, για παράδειγμα, «έμοιαζαν με λαϊκές γοργόνες και βεζυροπούλες, αλλά ταυτόχρονα με κυκλαδικά ειδώλια, με στεατοπηγικές χορεύτριες της Βαρύλλιχας και του ξετσίπωτου κόρδακα σε πρωτόγονες διονυσιακές τελετουργίες».⁸⁶⁷ Η σκηνογραφία συνδύαζε το μακρόστενο πατάρι των αρχαίων Φλυάκων και τα νεοκλασικά σεράγια του Ψαριανού και του Καράμπαλη στον μπερντέ του

863. Βλ. τη συνέντευξη του Κ. Μπάκα στην Ελένη Σπανοπούλου, «Λιτότητα επέβαλε ο Κώστας Μπάκας στους “Αχαρνές” του Αριστοφάνη», *Μεσημβρινή*, 9 Αυγ. 1980.

864. Βλ. Π. Κουνελάκη, ό. π.

865. Συνέντευξη στον Γ. Παπαχρήστο, «“Αχαρνές”»: κραυγή για την ειρήνη στο αρχαίο θέατρο της Επιδάου», *Εξόρμηση*, 5 Ιουλ. 1980.

866. Ταυτόχρονα, στόχος του σκηνοθέτη ήταν «να βγει ως εικόνα από την παράσταση το στοιχείο της ξέφρενης κωμωδίας και του υπέρτατου λυρισμού». Βλ. «Η “Ειρήνη” του Αριστοφάνη 9-10 Ιουλίου στην Επίδαυρο», *Καθημερινή*, 2 Ιουλ. 1983.

867. Βλ. Θόδωρος Κρητικός, «Νεφέλες», *Ταχυδρόμος*, 2 Αυγ. 1984.

Καραγκιόζη.⁸⁶⁸ Οι ηθοποιοί φορούσαν μάσκες και σωματία που παραμόρφωναν γελοιογραφικά την εμφάνισή τους, πάνω στα χνάρια του προαιώνιου λαϊκού γελωτοποιού, είτε αυτός ονομάζεται αρχαίος δεικηλιστής, είτε σύγχρονος τσιρκολάνος. Το πανδαιμόνιο που επικρατούσε στην ορχήστρα —οι σφαλιάρες, οι τούμπες, οι αισχρές χειρονομίες, ο χορός, το τραγούδι— ήταν εκείνο του λαϊκού ξεφαντώματος, από τον προϊστορικό κώμο μέχρι σήμερα.⁸⁶⁹

Και η τελική ερώτηση είναι: Ήταν η προσέγγιση του Κ. Μπάκα στις *Νεφέλες* η ίδια με αυτήν των προηγούμενων παραστάσεων; Ή, είχαν οι προηγούμενες παραστάσεις τα ίδια χαρακτηριστικά με την παράσταση των *Νεφελών*;⁸⁷⁰

Οι κριτικές που έχω στη διάθεσή μου δεν μου επιτρέπουν να βγάλω ασφαλή συμπεράσματα. Νομίζω πάντως ότι δεν τα είχαν. Το θέμα ούτως ή άλλως μένει ανοικτό.

868. Βλ. στο ίδιο.

869. Βλ. στο ίδιο.

870. Σε συνέντευξή του σε εφημερίδα της Θεσσαλονίκης το 1984, ο Κ. Μπάκας επισημαίνει για άλλη μια φορά τους κινδύνους στη σκηνική ερμηνεία του αρχαίου δράματος που προέρχονται από ξένα και αναφομοιώτα δάνεια, διαφαίνεται ωστόσο μεγαλύτερη ευρύτητα απόψεων και απουσιάζει η εμμονή γύρω από συγκεκριμένα μηνύματα που άπτονται των δικών του λαϊκών βιωμάτων: «Η προσωπική γνώμη μου είναι ότι η σεμνότητα και μέσω αυτής, το εσωτερικό πλησίασμα είναι ο μόνος τρόπος ν' αντιμετωπίσει κανείς αυτά τα τόσο οικεία έργα. Τα έργα αυτά μέσα από τη φόρμα τους και μέσα από τις εμπειρίες των προσώπων δεν έχουν άλλο σκοπό παρά να εκσφενδονίσουν τον άνθρωπο στο χάος και κει μόνος του να κάνει αυτή την υψηλή διαπίστωση, ότι είναι μόνος μέσα στο σύμπαν και, παρά την αντιρρητική του θέση, που έχει από τη φύση του, να αποδεχτεί αυτή τη γενικότερη αταξία της φύσης, και σαν επακόλουθο, να γαληνέψει και να λυτρωθεί από την εγωκεντρική και αυτή την αντιρρητική στάση που έχει απέναντι στο σύμπαν». Αυτά ισχύουν για την τραγωδία, αλλά κατά τη γνώμη του σκηνοθέτη η κωμωδία κάνει το ίδιο πράγμα από άλλο μονοπάτι: «Είναι ένα τουφέκι που αντί να πάει στον πόλεμο, πάει στο γάμο. Είναι η ίδια αντίρρηση, αλλά εδώ η αντίρρηση είναι στον κοινωνικό χώρο και όχι στον συμπαντικό. [...] Αλλά και δω, πιστεύω στο παγανιστικό στοιχείο (που κλείνει μέσα του το θρησκευτικό συναίσθημα) και στο γλέντι, συναντάμε το σύνορο του άλλου χώρου που το λέμε τραγωδία. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι είναι η άλλη όψη του νομίσματος. Στην τραγωδία ο ήρωας κορυφώνεται, στην κωμωδία δεν υπάρχει αυτό το κορύφωμα. Ο ήρωας προσπαθεί να βρει λύσεις πονηρές και αστείες, αλλά το πιο αστείο είναι η προσπάθεια να βρει λύση —κι αυτή η κωμικότητα, το να βρεθεί λύση σε πράγματα που δεν έχουν λύση, είναι το τραγικό στην κωμωδία». Βλ. «Ο σκηνοθέτης Κώστας Μπάκας τονίζει: Μάθαμε να ζούμε με δάνεια οικονομικά και καλλιτεχνικά», *Μακεδονία*, 15 Αυγ. 1984.

ΕΚΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

**Ο ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗΣ ΣΤΗΝ ΜΕΤΑΜΟΝΤΕΡΝΑ ΕΠΟΧΗ:
ΑΜΦΙΤΑΛΑΝΤΕΥΣΗ ΑΝΑΜΕΣΑ ΣΤΗΝ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΚΑΙ ΣΤΗΝ
ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑ**

Η προσέγγιση της αρχαίας ελληνικής κληρονομιάς και της αριστοφανικής κωμωδίας, ειδικότερα, υπήρξε αλληλένδετη με τους κοινωνικούς, οικονομικούς και ιδεολογικούς μετασχηματισμούς της νεοελληνικής κοινωνίας, όπως έχουμε επισημάνει και σε άλλα σημεία αυτής της εργασίας. Οι μετασχηματισμοί της διαμορφώνονταν πάντα με βάση τον ευρωπαϊκό προσανατολισμό του ελληνικού κράτους.

Σε αυτό το τελευταίο μέρος της ιστορικής αφήγησης με θέμα την προσέγγιση και την σκηνική ερμηνεία της Αρχαίας Κωμωδίας θα μας απασχολήσουν επιλεκτικά κάποιες παραστάσεις αριστοφανικών έργων στη διάρκεια των δεκαετιών του '70 και του '80. Η επιλογή έγινε με κριτήριο το βαθμό στον οποίο οι παραστάσεις αυτές συγκροτούν μια σαφώς διακριτή φάση παρά τη συνάφειά τους με προηγούμενες προσεγγίσεις, καθώς απηχούν, συμπορεύονται και καθορίζονται εντέλει από τις γενικότερες πολιτισμικές αλλαγές που χαρακτηρίζουν τη μετάβαση της νεοελληνικής κοινωνίας στη μεταμοντέρνα εποχή, όπως λέγεται συνήθως: μια μετάβαση που προετοιμάστηκε με την έκβαση του Εμφύλιου Πολέμου και με την οριστική ένταξη της Ελλάδας στο δυτικό κόσμο, δηλαδή με την προσχώρησή της στο διεθνές κύκλωμα της καπιταλιστικής οικονομίας, και τέλος ολοκληρώθηκε κατά τις πρώτες δεκαετίες μετά την πτώση της Δικτατορίας και την εγκαθίδρυση δημοκρατικών θεσμών.

Η νεοελληνική ιστορία όπως την γνωρίσαμε στα προηγούμενα διακόσια χρόνια κλείνει τον κύκλο της στις δεκαετίες αυτές, και παράλληλα η σχέση των νεότερων Ελλήνων με τον αρχαίο κωμωδιογράφο κλείνει το δικό της κύκλο, ως κομμάτι της ίδιας ιστορίας.

Η επέκταση της μελέτης ενός ιστορικού φαινομένου σε τόσο πρόσφατα χρόνια δεν είναι μόνον ασυνήθιστη, για τα ελληνικά δεδομένα τουλάχιστον, αλλά επιπλέον παρουσιάζει πολλές δυσκολίες. Ο ιστορικός του νεοελληνικού θεάτρου δεν έχει να αντιμετωπίσει μόνο τα κενά στην μελέτη του ιδιαίτερου κλάδου με τον οποίο ασχολείται αλλά είναι υποχρεωμένος να ξεφύγει από τα όρια του δικού του τομέα και να περιπλανηθεί σε περιοχές που του είναι ανοίκειες, όπως για παράδειγμα η κοινωνιολογία, προκειμένου να μελετήσει και να ερμηνεύσει το φαινόμενο που τον απασχολεί. Χρειάζεται λοιπόν να αντιμετωπίσει τις ιδιαιτερότητες μιας άλλης επιστημονικής περιοχής, καθώς προσκρούει σε χαρακτηριστικές

ανεπάρκειες της μελέτης των ιδιομορφιών της ελληνικής κοινωνίας, ενώ οι γενικές θεωρίες και οι προσεγγίσεις ποικίλουν. Συνεπώς, η απόπειρα να ερμηνευθεί ένα φαινόμενο με βάση κοινωνιολογικές μελέτες έχει εκ των πραγμάτων πειραματικό και αυτοσχέδιο εν πολλοίς χαρακτήρα. Θεωρώ χρήσιμο, ωστόσο, να αναφερθώ συνοπτικά σε κάποια από τα μείζονα χαρακτηριστικά αυτής της εποχής, τα οποία θα μας βοηθήσουν να κατανοήσουμε τις αρχές που ενέπνευσαν τη μορφή των αριστοφανικών παραστάσεων στις δεκαετίες του '70 και του '80.⁸⁷¹

Η καπιταλιστική οικονομία πέρασε σε ένα νέο στάδιο ανάπτυξης έπειτα από τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, στάδιο καθοριστικό για τη διαμόρφωση της κοινωνικής ζωής και των ηθικών αντιλήψεων στις δυτικές βιομηχανικές κοινωνίες. Σε συνδυασμό με τον παραμερισμό του κλασικού αστικού φιλελευθερισμού οδήγησε στη μετατροπή της μαζικής κοινωνίας σε μαζική δημοκρατία.

Πρόκειται για μια ρήξη με το ιστορικό παρελθόν η οποία ολοκληρώθηκε με τις αλλαγές που επέφερε η πολιτισμική επανάσταση των δεκαετιών '60-'70· μια ρήξη τόσο με τον αστικό πολιτισμό όσο και με τον μοντερνισμό, τις δυο κοσμοθεωρητικές αντιλήψεις σύμφωνα με τις οποίες, όπως έχουμε δει, διαμορφώθηκαν οι κύριες ερμηνευτικές παραδόσεις των αριστοφανικών κωμωδιών στο νεοελληνικό θέατρο.

Στην πολιτισμική επανάσταση εκφράστηκε η ανάγκη της ώριμης πια μαζικής δημοκρατίας να απαλλαγεί από τα κοινωνικά, τα ιδεολογικά και τα ψυχολογικά κατάλοιπα της αστικής εποχής, ενώ ταυτόχρονα ό,τι θεωρούνταν προηγουμένως ως πρωτοπορία πέρασε στην καθημερινότητα ευρύτατων μαζών χάρη στην επιρροή της. Η αισθητική καινοτομία και ο πειραματισμός έχασαν τον «αντικοινωνικό» τους χαρακτήρα και απέκτησαν δομική θέση και λειτουργία στη σύγχρονη δυτική κοινωνία. Όταν όμως ο μοντερνισμός επιβλήθηκε εντέλει είχε ήδη ολοκληρώσει τον κύκλο του και το αποτέλεσμα της μεταθανάτιας αυτής νίκης ονομάστηκε πια μεταμοντέρνο.

⁸⁷¹. Το κείμενο που ακολουθεί διαμορφώθηκε κυρίως με βάση τις παρακάτω μελέτες: Παναγιώτης Κονδύλης, *Η παρακμή του Αστικού Πολιτισμού. Από την μοντέρνα στη μεταμοντέρνα εποχή και από το φιλελευθερισμό στη μαζική δημοκρατία*, Αθήνα: Θεμέλιο 1995. Frederic Jameson, *Το Μεταμοντέρνο ή Η πολιτισμική λογική του ύστερου καπιταλισμού*, Αθήνα: Νεφέλη 1999. Ντάνιελ Μπελ, *Ο πολιτισμός της μεταβιομηχανικής Δύσης*, Αθήνα: Νεφέλη 1999. *Έννοιες της Μοντέρνας Τέχνης. Από το Φωβισμό στον Μεταμοντερνισμό*, Επιμέλεια Νίκος Στάγκος, Αθήνα: Μ.Ι.Ε.Τ., 2003. Scott Lash / John Urry, *The end of organized capitalism*, Cambridge: Polity Press 1993 (1987).

Η κοινωνική λειτουργία του μεταμοντερνισμού, η θέση του μέσα στο οικονομικό σύστημα αλλά και οι μετατροπές που επήλθαν μέσα στην ίδια τη σφαίρα του πολιτισμού στη σύγχρονη κοινωνία τον διαφοροποιούν από τον μοντερνισμό στα ακόλουθα σημεία:

Η παλιά ιεραρχία των αξιών στην οποία παρέμενε εγκλωβισμένος ο μοντερνισμός παρά τις διαμαρτυρίες του, απορρίπτεται ολότελα.

Η επιθυμία της μεταμοντέρνας πρωτοπορίας να καταπολεμήσει κάθε αντίληψη για την τέχνη που στηρίζεται σε αντικειμενικότητες οδήγησε στη συνύφανση της τέχνης με την υποκειμενικότητα του καλλιτέχνη. Η μεταμοντέρνα πρωτοπορία ανταποκρίθηκε στην θεμελιωμένη στον ηδονισμό στάση της μαζικής κοινωνίας με το αίτημα της άμεσης και υφολογικά αδέσμευτης έκφρασης του εγώ, το οποίο πήρε το προβάδισμα απέναντι στις αξίες της πειθαρχημένης μορφής και της αυτοπειθάρχησης του καλλιτέχνη. Το εγώ θεωρείται κριτήριο των πολιτισμικών αποφάνσεων και η εντύπωση που θα προκληθεί σ' αυτό αποτελεί το μέτρο της αισθητικής αξίας και εμπειρίας.

Ο φορμαλισμός του μοντερνισμού αποκρούεται· δηλαδή, αποκρούεται η βούλησή του να διασώσει την τελειότητα της μορφής και την αυτονομία της τέχνης, να διαφυλάξει τις μορφολογικές της παραδόσεις, να αποκλείσει όλους όσους δεν συμμορφώνονταν με αυστηρές φορμαλιστικές αρχές ή άλλες τυραννικές «ορθοδοξίες». Ο ελιτισμός του μοντερνισμού και η οίηση της παλιάς πρωτοπορίας υποχωρούν μπροστά στο θεμελιώδες εξισωτικό αίσθημα της μαζικής δημοκρατίας και οδηγούν στην αναγωγή του πολιτισμικού αγαθού σε καταναλωτικό αγαθό.

Παράλληλα, οι κοινωνικές προϋποθέσεις και οι ιδιαίτερες συνθήκες στο πλαίσιο των οποίων γεννήθηκε η μεταμοντέρνα πρωτοπορία έδωσαν καινούρια έμφαση και συνάμα απτές δυνατότητες πραγμάτωσης στο παλιό μοντερνιστικό αίτημα να καταργηθεί η διαφορά ανάμεσα σε ανώτερη και κατώτερη τέχνη και να αφομοιωθεί η τέχνη από τη ζωή. Η προγραμματική κατάργηση της τέχνης με την έννοια της εξάλειψης των ορίων της έκανε τη μέθοδο του ελεύθερου συνδυασμού αυτονόητη διαδικασία κατασκευής του καλλιτεχνικού έργου. Ο μεταμοντέρνος τρόπος σκέψης εδράζεται εξίσου με το μοντέρνο στη μέθοδο του ελεύθερου συνδυασμού, εγκαταλείπεται όμως η αναλυτική έρευνα για την εύρεση καθαρών μορφών οι οποίες θα αποτελούσαν το θεμέλιό της. Τώρα συνδυάζονται προπαντός έτοιμα σύνθετα κομμάτια που λαμβάνονται από διαφορετικές εποχές, τεχνοτροπίες και πολιτισμούς, από διαφορετικά αισθητικά και κοσμοθεωρητικά συστήματα. Μερικές φορές χρησιμοποιούνται στοιχεία τα οποία δεν είναι διόλου μοντέρνα ή πρωτοποριακά, αυτό όμως δεν συνιστά νοσταλγία για το παρελθόν ούτε σεβασμό προς την παράδοση, γιατί τα δάνεια από το ιστορικό παρελθόν συμπαρατίθενται σύμφωνα με τις επικρατούσες σημερινές

αντιλήψεις και ανάγκες, χωρίς να λαμβάνεται υπόψη η ιστορική τους συνάφεια. Το καλλιτεχνικό έργο γεννιέται με φόντο ολόκληρη την καλλιτεχνική σκηνή και όχι μέσα στα όρια μιας ορισμένης κατεύθυνσης ή σχολής.

Το πρόβλημα, λοιπόν, πώς θα γίνει αποδεκτή η αριστοφανική κωμωδία ως αναπόσπαστο μέρος της αρχαίας ελληνικής κληρονομιάς προέκυψε εξ αρχής, όπως είδαμε, ως αποτέλεσμα της ασυμβατότητάς της με την αστική προοπτική του νεοελληνικού πολιτισμού. Οι προσπάθειες υπέρβασής του απέδωσαν καρπούς πολύ όψιμα, μόλις τη δεκαετία του '50· δηλαδή απέδωσαν από τη στιγμή που εισέβαλε ο μοντερνισμός με το Θέατρο Τέχνης διεκδικώντας μόνιμη παρουσία στη θεατρική ζωή της χώρας και από τη στιγμή που η ελληνική κοινωνία έκανε τα πρώτα της βήματα ως κοινωνία καταναλωτών μέσα στις ευρύτερες διεθνείς συγκυρίες. Η αριστοφανική κωμωδία στην πρώτη περίπτωση έγινε πεδίο πειραματικών αναζητήσεων και απέκλεισε από το κοινό της τους «μεσαιούς», σύμφωνα με τον Κάρολο Κουν, όσους βρίσκονταν ανάμεσα στην αρχή και στο τέλος του κύκλου που δημιουργεί το κοινό, όπως εξηγεί ο ίδιος. Στη δεύτερη περίπτωση πάλι, μετατράπηκε σε καταναλωτικό αγαθό κάτω από τις πιέσεις της τουριστικής βιομηχανίας και αρχικά τουλάχιστον προοριζόταν για μια μικρή μερίδα του πληθυσμού της οποίας η αισθητική προσδιοριζόταν από τα αστικά πρότυπα.

Με τη συγχώνευση που πραγματοποιείται στη μεταμοντέρνα εποχή καταρρέουν οι δεσμεύσεις που δημιουργούσαν τόσο το αστικό πρότυπο όσο και ο μοντερνισμός. Η αμφιταλάντευση ανάμεσα στην επιθεώρηση και την πρωτοπορία νομιμοποιείται και η αριστοφανική κωμωδία, «εξημερωμένη» πια, καταναλώνεται ως το κατεξοχήν πνευματικό αγαθό που κληρονόμησαν οι νεότεροι Έλληνες από τους αρχαίους προγόνους τους.

Και οι δύο εκδοχές που θα δούμε διαμορφώνονται με μικρή χρονική απόσταση μεταξύ τους, καθώς η δεύτερη προϋποθέτει κατά κάποιον τρόπο την πρώτη: η ανανέωση του μοντερνιστικού προτύπου και ο συντονισμός με τα αιτήματα της μεταμοντέρνας πρωτοπορίας προηγήθηκαν, ενώ ακολούθησε η εκλαϊκευσή τους και η ταύτιση της αριστοφανικής κωμωδίας με τη μαζική κουλτούρα. Κάποιες στιγμές, ολοένα συχνότερα όσο περνούν τα χρόνια, η όσμωση ανάμεσά τους μεγαλώνει και τα όρια γίνονται δυσδιάκριτα.

1. Η ανανέωση του πρωτοποριακού προτύπου με νέα δάνεια από το ευρωπαϊκό θέατρο

α. Ο μεταμοντερνισμός του Σπύρου Ευαγγελάτου

Ο Αριστοφάνης αποδείχτηκε προνομιακό πεδίο για την εφαρμογή της μεταμοντέρνας αντίληψης. Ενώσω η μοντέρνα προσέγγιση του Κουν αντιμετωπιζόταν ακόμη ως παραφωνία, ο μεταμοντερνισμός απέκτησε επίσημο βήμα. Το 1969 ιδρύεται η Πειραματική Σκηνή του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος και ένα νέο αλλά όχι άγνωστο πρόσωπο στους αθηναϊκούς καλλιτεχνικούς κύκλους, ο Σπύρος Ευαγγελάτος, εγκαινιάζει τη λειτουργία της με την παράσταση των *Εκκλησιαζουσών*: παράσταση η οποία σηματοδοτεί τις αλλαγές του πρωτοποριακού προτύπου, καθώς και τη σύζευξη του πειραματισμού και της αισθητικής καινοτομίας με την επίσημη κουλτούρα.⁸⁷²

Ο Σπύρος Ευαγγελάτος, γιος ενός από τα πιο δραστήρια μέλη της καλλιτεχνικής ζωής της πρωτεύουσας, του Αντίοχου Ευαγγελάτου, τελείωσε τη Δραματική Σχολή του Εθνικού Θεάτρου το 1961 και μπήκε από πολύ νωρίς στο θεατρικό χώρο, όσο ακόμη ήταν φοιτητής της Φιλοσοφικής Σχολής της Αθήνας. Για δύο χρόνια (1962-1964) ασκήθηκε στην τέχνη της σκηνοθεσίας σε δικό του θίασο, τη Νεοελληνική Σκηνή.⁸⁷³ Η μαθητεία του συνεχίστηκε κατά το 1964-1965 με τη συνεργασία του ως σκηνοθέτης στους θιάσους της Αντιγόνης Βαλάκου και του Μάνου Κατράκη.⁸⁷⁴ Στα επόμενα χρόνια, από το 1966 μέχρι το 1970, σπούδασε θέατρο και θεατρολογία στο Πανεπιστήμιο της Βιέννης και παρακολούθησε «τη θεατρική πράξη, σεμινάρια και συνέδρια» σε διάφορες ευρωπαϊκές πόλεις.⁸⁷⁵

872. Βλ. «Πειραματική Σκηνή στο Κρατικό Θεσσαλονίκης», *Νέα*, 1 Ιουλ. 1969. «“Εκκλησιάζουσες” σε ύφος “ΠΟΠ” από το ΚΘΒΕ», *Βήμα*, 11 Ιουλ. 1969, και Κλεάνθης Φάνης, «Γράμματα από την συμπρωτεύουσα», *Νέα*, 21 Αυγ. 1969.

873. Σκηνοθέτησε τέσσερα έργα όλα σε διασκευή (το *Φορτουνάτο* του Φώσκολου, τη *Μαρία Δόξαπατρή* του Βερναρδάκη μεταγλωττισμένη στη δημοτική, τον *Θυέστη* του Κατσαίτη, τον *Χάση* του Γουζέλη). Βλ. *Δάφνη*, Τιμητικός Τόμος για τον Σπύρο Ευαγγελάτο, Παράβασις – Μελετήματα [1], Αθήνα: Ergo 2001.

874. Στον πρώτο σκηνοθέτησε: του Ίψεν την *Κυρά της Θάλασσας*, του Σπάακ το *Τρεις φορές το φως*, του Χάμιλτον το *Εφιάλτης* και στο δεύτερο του Ωντιζιό το *Ενκαρνάδα*. Βλ. ό. π.

875. Βλ. ό. π. Ανέβασε το 1971 την *Λυσιστράτη* στην Αυστρία, στο δημοτικό θέατρο της πόλης Κλάγκενφουρτ, και στο Καμμερτεάτρ της Ζυρίχης στην Ελβετία: Βλ. ό. π., και «“Λυσιστράτη” παρουσιάστηκε στην Αυστρία», *Βήμα*, 21 Μαΐου 1971. «Επαινοί για την “Λυσιστράτη” με Ευαγγελάτο», *Νέα*, 3 Αυγ. 1971.

Παράλληλα, ξεκίνησε η μακροχρόνια συνεργασία του Σπ. Ευαγγελάτου με τα κρατικά θέατρα, συνεργασία που συνεχίστηκε και μετά την ίδρυση του Αμφι-Θεάτρου το 1975.⁸⁷⁶ Στο Αμφι-Θέατρο σκηνοθέτησε τη *Λυσιστράτη* το 1976, τους *Βατράχους* το 1977, τον *Πλούτο* το 1978, την *Ειρήνη* το 1984, τις *Νεφέλες* το 1989 και τις *Εκκλησιάζουσες* το 1998.

Παρότι η πραγματικότητα είναι συνήθως πιο σύνθετη από τα κοινωνιολογικά σχήματα, δεν την παραμορφώνουμε, νομίζω, αν διακρίνουμε στους στόχους του Αμφι-θεάτρου τη διαλεκτική αντιπαράθεση Μοντέρνου-Μεταμοντέρνου. Η ίδρυση και η λειτουργία του νέου θεάτρου ορίζεται σε σχέση με το Θέατρο Τέχνης.

Το Αμφι-Θέατρο γεννήθηκε από ανάγκη διερεύνησης των νεοελληνικών θεατρικών εκφραστικών δυνατοτήτων σε συσχέτιση με τις σύγχρονες παγκόσμιες πρωτοποριακές θεατρικές τάσεις, όσο και με την ιθαγενή λαϊκή παράδοση, που δεν σχετίζεται με τον φολκλορισμό.⁸⁷⁷

Οι παραπάνω δηλώσεις μάς βοηθούν να επισημάνουμε τη σχέση τους με τις γενικότερες πολιτισμικές αλλαγές στην ελληνική κοινωνία, οι οποίες προσδιόρισαν σε τελική ανάλυση το στίγμα του νέου θεάτρου αναφορικά με την «ιθαγενή λαϊκή παράδοση», βασικό άξονα στη σκηνική ερμηνεία της αριστοφανικής κωμωδίας.

Ειδικά όσον αφορά την Ελλάδα, η παλιά βασική διάκριση ανάμεσα στον «αστικό» και «λαϊκό» πολιτισμό καταλύεται στα χρόνια που ξεκινούν κυρίως με τη Μεταπολίτευση. Μέσα σε αυτή τη διαδικασία η έννοια «λαϊκός» ουσιαστικά αποσυνδέεται από την έννοια «αγροτικός», για να συνδεθεί κατά βάση με τη θεώρηση και τα γούστα των μεσαίων στρωμάτων των πόλεων.⁸⁷⁸ Στη συνέχεια η «ιθαγενής λαϊκή παράδοση» ταυτίζεται ολοένα και περισσότερο με το μεσαίο εκείνο στρώμα που άφηγε αδιάφορο τον Κουν. Με τον όρο αυτό εννοούμε το μεσαίο στρώμα της παιδείας, το οποίο συμπίπτει κατά μεγάλο μέρος με το μεσαίο στρώμα της κατανάλωσης, στρώμα που διευρύνεται διαρκώς, ενώ τα γούστα και οι

⁸⁷⁶. Το ΚΘΒΕ ανοίγει τις πύλες του στον νέο σκηνοθέτη το 1965 για να ανεβάσει το ιστορικό του δράμα *Νικόλαος Γαλάτης*. Στο ίδιο θέατρο σκηνοθέτησε το 1966 τη *Σιμωνίδα* της Ζ. Καρέλλη και το 1968 τη *Μαρία Δόξαπατρή*.

⁸⁷⁷. Βλ. Β. Ψυρράκης, «Ο Σπύρος Ευαγγελάτος προτείνει: Να πάει το θέατρο στους θεατές», *Ελευθεροτυπία*, 13 Μαΐου 1977.

⁸⁷⁸. Βλ. Παναγιώτης Κονδύλης, ό. π., σ. 42. Για το ρόλο της φύσης και της αγροτικής παράδοσης στην μεταμοντέρνα κουλτούρα, βλ. Frederic Jameson, ό. π., σ. 120-121.

ανάγκες του δίνουν όλο και περισσότερο τον τόνο μέσα στην κοινωνία.⁸⁷⁹ Ο ρόλος του νέου θεάτρου, θεωρητικά τουλάχιστον, θεμελιώνεται ανάμεσα στ' άλλα στην ανάγκη επικοινωνίας με την αισθαντικότητα του «μέσου θεατή», ενώ συγχρόνως ζητά να παρακάμψει τον «νεοελληνικό φολκλορισμό», όπως χαρακτηρίζει ο Σ. Ευαγγελάτος την ερμηνευτική πρόταση του Θεάτρου Τέχνης, χωρίς να την κατονομάζει.⁸⁸⁰

Μολονότι η πρόταση του Κουν για την ερμηνεία των αριστοφανικών κωμωδιών παρέμεινε ουσιαστικά αναφομοίωτη και αιρετική, όπως επισημάναμε, το Θέατρο Τέχνης αναγνωρίζεται μετά τη Μεταπολίτευση ως ο καταξοχήν ανανεωτικός θεατρικός φορέας. Ωστόσο, οι «σύγχρονες παγκόσμιες πρωτοποριακές θεατρικές τάσεις» σίγουρα δεν προσδιόριζαν τη λειτουργία του αυτήν την περίοδο. Το Αμφι-Θέατρο δημιουργείται από την ανάγκη να γίνει φορέας αυτών των τάσεων. Ο ρόλος που επιθυμεί να διαδραματίσει στα ελληνικά πράγματα καθορίζεται από την «κυριαρχούσα ενόρμηση προς το νέο, το πρωτότυπο», από την «παράδοση του νέου», όπως την έχουν αποκαλέσει, η οποία χαρακτηρίζει το ρόλο της πρωτοποριακής τέχνης από τη δεκαετία του '60 και μετά.

Οι αυστηρές φορμαλιστικές αρχές και οι άλλες τυραννικές «ορθοδοξίες» του μοντερνισμού καταρρέουν κάτω από την ανάγκη της ανανέωσης. Μέσα από αυτό το πλαίσιο διαμορφώνεται και η σχέση ανάμεσα στο σκηνοθέτη και στο συγγραφέα, ανάμεσα στα αριστοφανικά κείμενα και τη σκηνική τους ερμηνεία, ανάμεσα στο παρελθόν και στο παρόν, ενώ το κέντρο βάρους στον μεταξύ τους διάλογο μετατοπίζεται σταθερά προς το παρόν.

«Ανανέωση», όπως την αντιλαμβάνεται ο Σ. Ευαγγελάτος,

σημαίνει, μια βαθύτερη διερεύνηση για την αλήθεια που κρύβουν τα κείμενα αυτά, για τα σημεία εκείνα των μηνυμάτων τους που αφορούν στο σύγχρονο θεατή. Ακόμη, την προβληματική γύρω από μια αισθητική, η οποία οφείλει να είναι άμεση, σύγχρονη και να επικοινωνεί με το κοινό.

Το μέτρο και το είδος της ανανέωσης κατά την εκτίμησή του δεν καθορίζεται

⁸⁷⁹. Ο Π. Κονδύλης ορίζει το μεσαίο στρώμα της παιδείας ως το σώμα εκείνο το οποίο υπήρξε ο κύριος φορέας της όσμωσης που παρατηρείται ανάμεσα στη λαϊκή ή μαζική κουλτούρα και σε ορισμένους τομείς του ανώτερου πνευματικού πολιτισμού ο οποίος ήταν κτήμα ορισμένων μειονοτήτων. Θεωρεί ακόμη ότι η όσμωση αυτή συντελείται με την επίρεια των μέσων μαζικής ενημέρωσης, με τη λαϊκή φιλολογία και την εκπαίδευση. Βλ. Παναγιώτης Κονδύλης, ό. π., σ. 291-292.

⁸⁸⁰. Βλ. Μαλβίνα Κάραλη, «Η "παρέμβαση" στο Αρχαίο Δράμα», *Επίκαιρα*, 20 Αυγ. 1981.

από κάποιες δεδομένες αρχές που πρέπει να τηρούνται στο αρχαίο δράμα. [...] Μόνο το υποκειμενικό κριτήριο, η αισθητική και ο προβληματισμός του εκάστοτε υπεύθυνου μιας παράστασης μπορούν να βάλουν περιορισμούς.⁸⁸¹

Αυτό στην πράξη σημαίνει ότι με βάση το υποκειμενικό κριτήριο, το νόημα του κειμένου αποδομείται και η αισθητική της παράστασης διαμορφώνεται με βάση τη δόμηση του νέου νοήματος. Η προσέγγιση αυτή χαρακτηρίζει λίγο ως πολύ όλες τις αριστοφανικές παραστάσεις του Αμφι-Θεάτρου.⁸⁸² Στη *Λυσιστράτη* του 1976 «διάβρωσε το αριστοκρατικό κείμενο με ιντερμέδια», όπως γράφει ένας από τους πιο ένθερμους υποστηρικτές του Σ. Ευαγγελάτου («δραματικά σκετς θα τα λέγανε στην επιθεώρηση», σύμφωνα με άλλον κριτικό).⁸⁸³ Έξι μαυροφορεμένες γυναίκες εισχωρούσαν κάθε τόσο στα κωμικά δρώμενα απαγγέλλοντας αποσπάσματα από την ιστορία του Πελοποννησιακού Πολέμου του Θουκυδίδη. Στην παράσταση δημιουργήθηκε ένα δεύτερο πλάνο και με βάση αυτό ερμηνεύτηκε το αριστοφανικό κείμενο:

Δεν χρειάζεται πια να παρακολουθήσεις τα δρώμενα, ούτε να σε αφαρπάσουν οι σπαρταριστές στιχομυθίες και οι έξοχα μαστορεμένες κωμικές σκηνές. Ξαφνικά σε πονάει, σε

881. Βλ. Μαρία Θέρμου, «Το “σκάνδαλο” της Επιδαύρου. Σε ποιο σημείο τελειώνει η ανανέωση και πού αρχίζει η βεβήλωση των παραστάσεων του αρχαίου δράματος. Σκηνοθέτες της παλαιότερης και νεότερης γενιάς απαντούν στα ερωτήματα που ανακύπτουν μετά τα “γεγονότα” του καλοκαιριού. Η καταξιωμένη παράδοση και τα “καινά δαιμόνια”», *Καθημερινή*, 9 και 10 Σεπτ. 1984.

882. Μπορεί κανείς να ανιχνεύσει επιρροές από το γερμανικό θέατρο της δεκαετίας του ‘70, μιας χώρας με την οποία ο Ευαγγελάτος έχει στενούς δεσμούς. Οι παραστάσεις των κλασικών έργων στηρίζονταν σε λεπτομερή ανάλυση του ιστορικού πλαισίου και των κοινωνικών και πολιτικών συμφραζομένων της εποχής του συγγραφέα. Τα κείμενα πολύ συχνά ξαναγράφονταν για να ανιχνευθούν οι κοινωνικές σχέσεις που βρίσκονταν πίσω από την φόρμα του έργου και η σκηνοθεσία αποσκοπεί στην παράσταση του κειμένου και ταυτόχρονα στην κριτική των ιδεολογικών του περιορισμών και στην ανάδειξη των σχέσεων με τη σύγχρονη πραγματικότητα. Την υπόθεση αυτή επιβεβαιώνει ο ίδιος ο Ευαγγελάτος το 1984: «Την τελευταία δεκαετία περίπου, είναι γνωστό, ότι οι πιο προχωρημένοι στη διερεύνηση του αρχαίου δράματος είναι οι Γερμανοί σκηνοθέτες. Νομίζω λοιπόν, ότι το να δεχτεί κανείς επιδράσεις από ανθρώπους που είναι αξιόλογοι, ασχέτως εθνικότητας είναι κάτι, όχι μόνον μη κακό, αλλά και αναγκαίο. Αλίμονο σε κείνον που δεν διαβάσει, που δεν ενημερώνεται, που δεν βλέπει, που δεν δέχεται επιδράσεις. Το κακό βρίσκεται στην χωρίς εσωτερική συμμετοχή και την χωρίς βασική υποκειμενική σύλληψη, λήψη δανείων που συγκολλώνται για να αποτελέσουν φόρμες χωρίς προσωπικότητα». Βλ. Μαρία Θέρμου, «Το “σκάνδαλο” της Επιδαύρου. Σε ποιο σημείο τελειώνει η ανανέωση και πού αρχίζει η βεβήλωση των παραστάσεων του αρχαίου δράματος», ό. π.

883. Βλ. Κ. Γεωργουσόπουλος, «Λυσιστράτη», *Βήμα*, 20 Ιουν. 1976, και Μπάμπης Κλάρας, «Μια “Λυσιστράτη” αλλοιώτικη από τις άλλες», *Βραδυνή*, 8 Ιουν. 1976.

συγκλονίζει η αποκάλυψη στο βάθος, μιας οδυνηρής ενατένισης κι' αγωνίας για την ειρήνη των ανθρώπων. Σε αυτό το στοιχείο της οδύνης που δεν είδαν, ή δεν θέλησαν ή δεν τόλμησαν να αντιμετωπίσουν ως τώρα οι σκηνοθέτες, ο Σπύρος Ευαγγελάτος θεμελιώνει την προσφορά του.⁸⁸⁴

Ο σκηνοθέτης αποδομώντας το κείμενο στον *Πλούτο* ανακάλυψε μια κεντρική ιδέα η οποία μετατόπισε την ανταγωνιστική σχέση πλούτου-πενίας έξω από την αριστοφανική λογική προκειμένου να την παρουσιάσει με τη μορφή της σύγχρονη αντιπαράθεση κατά την οποία σαρκάζεται το ιδανικό της άγρας του πλούτου ως βασικής επιδίωξης της ζωής στη μεταβιομηχανική δύση. Ο *Πλούτος* παρουσιάστηκε ως «ουτοπιστική κωμωδία από το 388 π.Χ.» ως ιστορία που διηγείται το «πώς ξεστραβώνεται ο Πλούτος για να στραβωθεί ο κοσμάκης», ενώ ο δομικός χωρισμός σε γύρους και η μπρεχτική τιτλοφόρηση των σκηνών έδωσαν, όπως γράφτηκε, μια απροσδόκητη προοπτική η οποία καθιστούσε περιττή τη διασκευή του κειμένου.⁸⁸⁵

Ο Σ. Ευαγγελάτος έρχεται να εδραιώσει την παραπάνω προσέγγιση με την παράσταση της *Ειρήνης* το 1984, έπειτα από εξαετή αποχή από την σκηνοθεσία αριστοφανικών κωμωδιών.⁸⁸⁶ Το αριστοφανικό έργο ερμηνεύεται με βάση την προσωπική απόφαση ότι η «έννοια της *Ειρήνης* αποκτά το πραγματικό της νόημα, όταν την δούμε κάτω από το πρίσμα του πολέμου».⁸⁸⁷ Η αριστοφανική κωμωδία υπό αυτό το πρίσμα μετατρέπεται σε τραγική φάρσα που παριστάνεται ως κωμωδία. Μέσα σε μια «αχλύ ονείρου» κάπου στην

884. Βλ. Γιώργος Κιτσόπουλος, «Αριστοφάνη. Λυσιστράτη. Αμφι-Θέατρο. Θέατρο Κήπου», *Ελληνικός Βορράς*, 11 Ιουλ. 1979.

885. Βλ. Έμυ Πανάγου, «Μια ιστορία φτιαχτή που ξετυλίγεται σε ένα πατάρι. Ο “Πλούτος” του Αριστοφάνη κατά Σπύρον Ευαγγελάτον», *Βραδυνή*, 7 Ιουλ. 1978, και Κ. Γεωργουσόπουλος, «Η μεγάλη αυταπάτη», *Βήμα*, 15 Ιουν. 1978. Τις θεατρικές τεχνικές του Μπρεχτ ανάπτυξε και εφάρμοσε στα έργα του Σαίξπηρ ο γερμανός σκηνοθέτης Peter Palitzsch. Οι επιρροές της γερμανικής σχολής είναι εμφανείς και στη θεωρητική υποστήριξη του Έλληνα σκηνοθέτη: «ο “Πλούτος” για να παρασταθεί, έχει ανάγκη το σχόλιο. Η αντιστοιχία, ο εκσυγχρονισμός και ο νεολογισμός είναι στοιχεία πιο απαιτητικά και γι' αυτό πιο θεμιτά στον “Πλούτο” από ό,τι στα προγενέστερα αριστοφανικά έργα. Πάνω στη βασική αυτή προϋπόθεση στοιχειοθετήθηκε και η μετάφραση και η σκηνοθεσία». Βλ. Τ. Λιγνάδης, «Ο “Πλούτος” του Αριστοφάνη. Από το “Αμφι-Θέατρο” στο Ηρώδειο». *Επίκαιρα*, 22 Ιουν. 1978.

886. Και πάλι το γερμανικό πρότυπο επιβεβαιώνεται από τις δηλώσεις του σκηνοθέτη: «Υπάρχει ένας γραπτός λόγος, κι ένας ενδιάθετος, που υποβάλλεται, ώστε το αποτέλεσμα να στοχεύει σε μια σχολιασμένη κωμωδία». Βλ. «Άλλη ερμηνεία της “Ειρήνης” επιχειρεί ο Σπ. Ευαγγελάτος», *Καθημερινή*, 30 Αυγ. 1984.

887. Βλ. Σ. Μιχαλιτσιάνου, «Η “Ειρήνη” κάτω από το πρίσμα του ... πολέμου», *Ελεύθερος Τύπος*, 30 Αυγ. 1984.

μεταπολεμική εποχή, σ' ένα ρημαγμένο τόπο, σ' ένα εγκαταλελειμμένο μιούζικ χωλ, «έρχονται οι επισκέπτες-ήρωες του έργου, που σιγά σιγά ανασύρουν μνήμες, διαποτισμένες από εμπειρίες πολέμου» για να μεταφέρουν, μέσα από το παλιό κείμενο του Αριστοφάνη, το μήνυμα της ειρήνης.⁸⁸⁸

Η συνειδητή, υστερική κατά άλλους, επιδίωξη του νέου η οποία χαρακτηρίζει το μεταμοντέρνο ισχύει επίσης για τις αριστοφανικές παραστάσεις του Αμφι-Θεάτρου και ταυτίζεται με την τάση του Σ. Ευαγγελάτου να κάνει από παράσταση σε παράσταση κάτι «που να μην έχει ξαναγίνει και να ξαφνιάσει».⁸⁸⁹

Η επιθυμία του αυτή πραγματοποιείται με όχημα τη μορφολογική καινοτομία των παραστάσεων, αξιοποιώντας ένα από τα κύρια γνωρίσματα της μεταμοντέρνας πρωτοπορίας: τη μέθοδο του ελεύθερου συνδυασμού.

Με φαντασία, γούστο και εννοησιακή δεξιοτεχνία, με χιούμορ και με πάθος ενίοτε, ο Σ. Ευαγγελάτος δημιουργεί ερεθιστικά σύνολα επιστρατεύοντας οποιοδήποτε θέαμα μπορεί να υπηρετήσει την παράσταση.

Στις «ποπ» *Εκκλησιάζουσες* του 1969,

Αδέσμευτος από το κάλυμμα που του παραχωρούσε ο χαρακτηρισμός του έργου σαν διασκευής, άφησε ελεύθερη τη φαντασία του να κινηθεί με μοναδική τόλμη στις πλέον διαφορετικές περιοχές του σύγχρονου θεάτρου και της σύγχρονης ζωής, για να αντλήσει στοιχεία που η ανομοιοτήτά τους, αντί να σοκάρη, επέτεινε το κωμικό αποτέλεσμα. Δεν άφησε τίποτα που να μην ειρωνευθεί και να μην παρωδηθεί. Ποδοσφαιρικούς αγώνες, στερητή, κοσμικά τσάγια, καουμπούκα φιλμ, παλιές και σύγχρονες επιτυχίες ελαφριών τραγουδιών, αγώνες κατς, με χαρακτηριστικές μάλιστα φιγούρες παλαιστών, λαϊκούς και μοντέρνους χορούς, μίνι και ό,τι άλλο θα μπορούσε να φανταστεί κανένας. Αλλά μ' ένα κέφι, μ' ένα ρυθμό που παρασύρει και διασκεδάζει.⁸⁹⁰

888. Βλ. «“Ειρήνη” σε ατμόσφαιρα ... καμπαρέ», *Βήμα*, 30 Αυγ. 1984, και «Άλλη ερμηνεία της “Ειρήνης” επιχειρεί ο Ευαγγελάτος», *Καθημερινή*, 30 Αυγ. 1984.

889. Ως προς αυτό, βλ. την άκρως διαφωτιστική συζήτηση του Σπύρου Ευαγγελάτου με τον Μηνά Χρηστίδη, «Ως που φτάνει η ανανέωση ...», *Έθνος*, 27 Φεβρ. 1983.

890. Βλ. Βάσος Βαρίκας, «Κριτική. “Εκκλησιάζουσες», *Νέα*, 30 Ιουλ. 1969. Για την Ποπ Αρτ βλ. *Έννοιες της μοντέρνας τέχνης. Από τον Φωβισμό στον Μεταμοντερνισμό*. ό. π., σσ. 317-333, και Παναγιώτης Κονδύλης, ό. π., σσ. 282-283. Η ίδρυση της Πειραματικής Σκηνης έδωσε προφανώς στον νεαρό σπουδαστή τη δυνατότητα να εφαρμόσει στην πράξη την εμπειρία που αποκόμισε από την παραμονή του στην Ευρώπη. Ο Ευαγγελάτος μεταφράζει, διασκευάζει και σκηνοθετεί την αριστοφανική κωμωδία σε ύφος Ποπ-Αρτ δικαιώνοντας με αυτήν την επιλογή αφενός τον πειραματικό προσανατολισμό της νέας σκηνης και αφετέρου την

Η ίδια τεχνική του *pastiche* χαρακτηρίζει και τις επόμενες αριστοφανικές σκηνοθεσίες του Ευαγγελάτου, μόνο που ύστερα από το πρώτο αυτό άνοιγμα προστίθενται και άλλες εποχές, άλλων γενεών, έτοιμες για «αισθητική αποικιοποίηση».⁸⁹¹ Το αισθητικό αποτέλεσμα γεννιέται με φόντο ολόκληρη την καλλιτεχνική σκηνή και όχι μέσα στα όρια μιας ορισμένης κατεύθυνσης ή σχολής.⁸⁹² Ωστόσο, ως ένα είδος κατεύθυνσης λειτούργησε η διαρκής μέριμνα του σκηνοθέτη να τοποθετήσει τους αριστοφανικούς ήρωες σε αστικό χώρο και να αποσυνδέσει την έννοια του «λαϊκού» από την έννοια του «αγροτικού».⁸⁹³

εμπιστοσύνη του κρατικού οργανισμού απέναντί του. Το ακόλουθο απόσπασμα από την κριτική του Β. Βαρίκα περιγράφει και αποτιμά με νηφαλιότητα τη σημασία και τους στόχους της καινοτομίας: «Είναι νομίζω η πρώτη φορά, που η λεγόμενη “ποπ αρτ”, το άνθος αυτό της καταναλωτικής κοινωνίας, που δεν βλέπει τον άνθρωπο παρά σαν μηχανή, και στην ειδική αυτή “ψυχολογία”, προσαρμόζει και τα μέσα διασκέδασής του, επιτείνει δηλαδή αντί να αντιδρά στην πνευματική δουλεία και τη μαζικοποίησή του, βρίσκει την εφαρμογή στη χώρα μας. Και το πείραμα, σε σχέση πάντα με τις επιδιώξεις του, στάθηκε άκρως επιτυχές. Η παράσταση των *Εκκλησιαζουσών* είναι ένα θέαμα ευρείας λαϊκής κατανάλωσης. Που για να οργανωθεί ωστόσο χρειάζεται προικισμένο σκηνοθέτη». Με την επιτυχία της παράστασης των *Εκκλησιαζουσών*, «εστερεώθηκε», όπως γράφτηκε, «η εκτίμηση της διοικήσεως του ΚΘΒΕ στο νεαρό ταλαντούχο σκηνοθέτη» και χάρη σ’ αυτήν στερεώθηκε μια μόνιμη συνεργασία του Ευαγγελάτου με τα κρατικά θέατρα. Στις *Εκκλησιαζουσες* η αισθητική καινοτομία και ο πειραματισμός δεν έρχονταν σε αντίθεση με την «αναδημιουργική ερμηνεία» του αρχαίου δράματος, έτσι όπως την είχε προσδιορίσει η πολιτική εξουσία στη διάρκεια της Επταετίας. Οι πειραματισμοί του Ευαγγελάτου δεν παραβίαζαν τη βασική «αρχή ότι τα αναμφισβήτητα υπερϊστορικά στοιχεία του αρχαίου δράματος πρέπει να μεταδοθούν στο σημερινό θεατή προσαρμοσμένα στη δεκτικότητά του». Βλ. συνέντευξη του Βασίλη Φράγκου, γενικού διευθυντή του Εθνικού: «Ιδρύεται Κέντρο Έρευνας Αρχαίας Τραγωδίας», *Νέα*, 12 Αυγ. 1971, και την κοινή συνέντευξη της Αρώνη με τον Βασίλη Φράγκο: «Η Αρώνη του χρόνου θα παίξει τραγωδία. Μεθαύριο η “Λυσιστράτη” του Αριστοφάνη στο Ηρώδειο», *Νέα*, 16 Ιούν. 1971.

⁸⁹¹. Βλ. F. Jameson, ό. π., σ. 52- 54.

⁸⁹². Ο Ευαγγελάτος εξάλλου αντιτίθεται στην έννοια της σχολής όπως αντιτίθεται και σε μια ενιαία αισθητική για το αρχαίο δράμα και στην ύπαρξη μιας δεσμευτικής «ιστορικής αλήθειας» που δεν δικαιώνεται αισθητικά στο παρόν. Βλ. τη συνέντευξή του στην Μ. Πολιτοπούλου, «Χρειάζεται η “ανανέωση” στις παραστάσεις κλασικών έργων; Αρχαίο Δράμα ή παραστάσεις ... “τραγωδίας”», *Νέα*, 20 Ιουν. 1980. Οι μελετητές της μεταμοντέρνας τέχνης αποδίδουν τη χρήση του *pastiche* ή συμπιλήματος στην κατάρρευση της ιδεολογίας του ώριμου μοντερνισμού για το ύφος, επισημαίνοντας ότι σε ένα κόσμο όπου η υφολογική καινοτομία είναι πλέον αδύνατη, «οι παραγωγοί της κουλτούρας δεν έχουν να στραφούν πουθενά αλλού παρά στο παρελθόν: στην απομίμηση νεκρών τεχντροπιών και λόγων μέσα απ’ όλα τα προσώπια και τις φωνές που έχουν αποθησαυριστεί στο φανταστικό μουσείο μιας οικουμενικής πλέον κουλτούρας». Βλ. F. Jameson, ό. π.

⁸⁹³. «Είναι σημαντικό που κατανοεί σωστά την αστική προέλευση της αριστοφάνειας φόρμας», γράφει ο Γεωργουσόπουλος, «και δεν πέφτει στην παγίδα του φολκλόρ, του λαϊκίστικου ή του αγροτικού ηθογραφικού

«Λαϊκά», για τον σκηνοθέτη του Αμφι-Θεάτρου, είναι τα αριστοφανικά έργα μόνο υπό την έννοια ότι απευθύνονταν σε ένα ετερόκλητο αστικό κοινό, σε ένα «σφύζον υπεύθυνο άστυ» όσο για τα πρόσωπα, «είναι τόσο χωρικοί στη μορφή τους οι ήρωες του Αριστοφάνη, όσο χωρικοί είναι κι οι ήρωες του Μολιέρου».⁸⁹⁴ Ο ίδιος ο Αριστοφάνης κατά τον Σ. Ευαγγελάτο «ήταν ένας άνθρωπος υψηλοτάτου γούστου» και ήταν «λαϊκός μόνον όσο αφορά στις ιδεολογικές του θέσεις που απευθύνονται στις πλατιές μάζες».⁸⁹⁵ Η «προσπάθεια αναβίωσης» βασίστηκε σε αυτού του είδους τη «λαϊκότητα» στους *Βατράχους*.⁸⁹⁶ Η μετάφραση υπήρξε αφετηρία της παράστασης στην *Ειρήνη*, με την έννοια ότι πάνω σε αυτήν στηρίχτηκε η «υφολογία της μουσικής», η «υφολογία της σκηνογραφίας» και, βέβαια, η ερμηνεία των ηθοποιών.⁸⁹⁷ Και ο Αριστοφάνης ήταν «ένας αστός, ένας ποιητής του άστεως», σύμφωνα με τον μεταφραστή.⁸⁹⁸ Η ευρηματικότητα της σκηνοθεσίας στην παράσταση των *Νεφελών* του 1989 αποσκοπούσε στο να «αιχμαλωτίσει» το μέσο θεατή.⁸⁹⁹

Η συνοχή ανάμεσα στα ετερογενή στοιχεία που συνθέτουν τις παραστάσεις βρίσκει επιπλέον στήριγμα, όπως διαπιστώνει ο Κ. Γεωργουσόπουλος στην κριτική του για τον *Πλούτο*, «στη δεσπόζουσα ιδέα που ανακάλυψε αποδομώντας το κείμενο». Με αυτήν την παρατήρηση ερχόμαστε ξανά στην ιδέα της αλλαγής και της ανανέωσης, η οποία προσδιόρισε την σκηνοθετική προσέγγιση του Σ. Ευαγγελάτου.

Ωστόσο, η αυτοσυνείδητη αναζήτηση της καινοτομίας, η ιδέα της αλλαγής, επισκιάζει συχνά τις διαστάσεις της πραγματικής αλλαγής. Τουλάχιστον σε αυτήν τη διαπίστωση

στυλ» όπως, κατά τη γνώμη του ίδιου κριτικού, έκανε σε όλες τις παραστάσεις αρχαίου δράματος ο Κάρολος Κουν. Βλ. «Τερπνή και φιλόλογος σύστασις», *Βήμα*, 29 Ιουν. 1977, και «Αριστοφανικά», *Βήμα*, 14 Σεπτ. 1977.

⁸⁹⁴. Βλ. πρόγραμμα των *Βατράχων*, και Μαρία Θέρμου, «Είδος επιθεώρησης με τέσσερα επεισόδια», *Καθημερινή*, 23 Ιουν. 1977.

⁸⁹⁵. Βλ. «“Ειρήνη” βίωμα όχι σύνθημα», *Νέα*, 9 Αυγ. 1985.

⁸⁹⁶. Δεν είναι τυχαίο ότι η παράσταση των *Βατράχων* μεταδόθηκε απευθείας από την ελληνική τηλεόραση και σε επανάληψη ένα χρόνο μετά. Βλ. «Το Αμφι-Θέατρο στην Επίδαυρο ... Στις 10-11 Σεπτεμβρίου με “Βατράχους”», *Βήμα*, 24 Αυγ. 1977, και «Αύριο οι “Βάτραχοι” στο “Θέατρο της Δευτέρας” σε επανάληψη στην ΕΡΤ», *Βήμα*, 6 Αυγ. 1978.

⁸⁹⁷. Πάντα κατά τα λεγόμενα του σκηνοθέτη. Βλ. «Άλλη ερμηνεία της “Ειρήνης” επιχειρεί ο Σπ. Ευαγγελάτος», *Καθημερινή*, 30 Αυγ. 1984.

⁸⁹⁸. Βλ. στο ίδιο.

⁸⁹⁹. Βλ. Βάιος Παγκουρέλης, «Πλούτος κενός ... “Νεφέλες” του Αριστοφάνη από το Αμφι-θέατρο στην Επίδαυρο», *Ελεύθερος Τύπος*, 25 Αυγ. 1989. Τώρα στο *Λόγος Θεάματος. Κριτικές Θεάτρου. Τόμος Α΄ Αρχαίο Δράμα*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα 2001, σ. 179.

καταλήγουν οι κοινωνιολογικές μελέτες γύρω από το φαινόμενο της μεταμοντέρνας πρωτοπορίας επισημαίνοντας κυρίως την απουσία δραστικής έντασης ανάμεσα στη νέα τέχνη και στην κοινωνία.⁹⁰⁰

Στην περίπτωση της σκηνικής ερμηνείας των αριστοφανικών κωμωδιών, ο μεταμοντερνισμός του Σ. Ευαγγελάτου, καθώς τοποθετεί ξανά τον Αριστοφάνη στον αστικό χώρο, χάνει από μια ακόμη οπτική την έντασή του, έτσι που η πραγματική αλλαγή να επισκιάζεται ακόμη περισσότερο από την ιδέα της αισθητικής καινοτομίας.

Η εμμονή στον αστικό χαρακτήρα των αριστοφανικών έργων και η μετατόπισή τους στον αστικό χώρο εντέλει αποτελεί καινοτομία απέναντι, κυρίως, στους πρωτοποριακούς πειραματισμούς του Κ. Κουν μέσω των οποίων ο τελευταίος ήρθε σε ρήξη με ολόκληρη τη νεοελληνική ερμηνευτική παράδοση της Αρχαίας Κωμωδίας.⁹⁰¹ Από μια άλλη οπτική, η

⁹⁰⁰. «Αν και η κοινωνία στην πραγματικότητα δεν δέχτηκε παθητικά την καινοτομία· προνόησε για μια αγορά η οποία καταπίνει πρόθυμα το καινούριο, γιατί πιστεύει ότι αυτό υπερέχει σε αξία από όλες τις άλλες φόρμες. Αλλά, μια κοινωνία παραδομένη τελείως στην καινοτομία, στην χαρούμενη αποδοχή της αλλαγής, έχει θεσμοποιήσει την πρωτοπορία και την έχει επιφορτίσει με το καθήκον να παράγει διαρκώς κάτι καινούργιο». Βλ. Ντάνιελ Μπελ, ό. π., σσ. 65-67. Ο Ευαγγελάτος διαφοροποιείται από το γερμανικό πρότυπο σε αυτό ακριβώς το σημείο. Οι πειραματισμοί του Peter Stein στα έργα του Γκαίτε, για παράδειγμα, προκάλεσαν μεγάλες εντάσεις στη Γερμανία, οδήγησαν σε πολεμικές αντιπαραθέσεις και σε ρήξη του σκηνοθέτη με τα κρατικά θέατρα. Στην Ελλάδα αντίθετα, οι πειραματισμοί του Αμφι-Θέατρου κέρδισαν την αμέριστη υποστήριξη όχι μόνο του κοινού αλλά και του κράτους και εξασφάλισαν στον Ευαγγελάτο την πρόωρη, σε σχέση με άλλους σκηνοθέτες, είσοδο στην Επίδαυρο και τη θέση του διευθυντή στο ΚΘΒΕ. Βλ. «Ο Ευαγγελάτος γενικός διευθυντής του ΚΘΒΕ», *Καθημερινή*, 14 Μαΐου 1977. «Ο Σπ. Ευαγγελάτος για την Επίδαυρο και το Αμφι-Θέατρο», *Βήμα*, 27 Αυγ. 1977.

⁹⁰¹. Από αυτήν την άποψη είναι σημαντική η ερμηνεία της *Λυσιστράτης*: πρόκειται για την πρώτη αριστοφανική κωμωδία που σκηνοθετεί ο Ευαγγελάτος στο Αμφι-Θέατρο με βάση τον υποκριτικό κώδικα της Επιθεώρησης των χρόνων του Π. Δημητρακόπουλου. Το κάνει βέβαια με τον τρόπο του μεταμοντέρνου, με την «αισθητική αποικιοποίηση», με αυτό που οι ιστορικοί της αρχιτεκτονικής αποκαλούν «ιστορικισμό», με την έννοια «της συλλήβδην ανακύκλωσης των υφολογικών εκφάνσεων του παρελθόντος, του παιγνιδιού του υπαινετικού ύφους και, γενικότερα αυτού που ο Ανρί Λεφέβρ έχει αποκαλέσει αύξουσα επικυριαρχία του “νέο”». Μ’ έναν τρόπο στον οποίο, όπως έχει επισημανθεί, η «ιστορία των αισθητικών τεχνοτροπιών εξοβελίζει την “αληθινή” ιστορία». Βλ. F. Jameson, ό. π., σσ. 54-57. Ο ίδιος συγγραφέας παρουσιάζει ως χαρακτηριστικά παραδείγματα αυτού του νέου αισθητικού λόγου τα «φίλμ νοσταλγίας» που εμφανίστηκαν από τη δεκαετία του ‘70 και μετά (*American Graffiti* του Λούκας, *Τσαίνα Τάουν* του Ρ. Πολάνσκι, *Κομφορμίστας* του Μπ. Μπερτολούτσι). Βλ. ό. π. Ως προς τη θέση του Ευαγγελάτου σε σχέση με το Εθνικό, ο ίδιος σε συμπόσιο όπου συζητήθηκε «Η σκηνοθετική προσέγγιση του αρχαίου ελληνικού δράματος από τον Κάρολο Κουν» διευκρίνισε

πρόταση του Αμφι-Θεάτρου δεν προκαλεί παρά μερική ανανέωση, καθώς αποτελεί μετεξέλιξη, ποιοτικό ίσως εκσυγχρονισμό, της παράδοσης που μετέτρεψε την αριστοφανική κωμωδία σε ελαφριά αστική ψυχαγωγία με την ιδιοφυή μεσολάβηση του Αλέξη Σολομού.

β. Νίκος Παροίκος

Η δεσπόζουσα θέση που απέκτησε η κουλτούρα στη μεταμοντέρνα εποχή, η θεσμική και η οικονομική υποστήριξη που πρόσφερε το κράτος μέσω των επιδοτήσεων, της ίδρυσης δημοτικών θεάτρων και των απειράριθμων καλλιτεχνικών φεστιβάλ, δημιούργησε τις προϋποθέσεις για μια απεριόριστη σχεδόν ποικιλία σκηνοθετικών προσεγγίσεων της αριστοφανικής κωμωδίας.⁹⁰² Ο Νίκος Παροίκος και ο Νίκος Χαραλάμπους επιλέχθηκαν από το πλήθος των σκηνοθετών που καταπιάστηκαν με την Αρχαία Κωμωδία στις δεκαετίες του '70 και του '80, γιατί οι προσεγγίσεις τους αποτελούν χαρακτηριστικές περιπτώσεις μεταφοράς στον ελληνικό χώρο συγκεκριμένων τάσεων της θεατρικής και, γενικότερα, της καλλιτεχνικής πρωτοπορίας. Εκείνο που χαρακτηρίζει τις σκηνοθετικές τους προτάσεις δεν είναι τόσο η μεταμοντέρνα ιδεολογία, όπως στην περίπτωση του Ευαγγελάτου, όσο η πρόθεσή τους να πειραματιστούν με νέες μορφές παραστατικής τέχνης βασισμένοι στα αριστοφανικά κείμενα.

Οι κατευθύνσεις της σύγχρονης πρωτοπορίας από τις οποίες αντλούν πιθανότατα έμπνευση οι παραπάνω σκηνοθέτες, μολονότι διατηρούν εμφανέστερους δεσμούς με τους

ότι «ήταν “από την άλλη παράταξη”, αυτή του Εθνικού Θεάτρου». Βλ. Ιω. Κλεφτογιάννη, «Αμφισβητώντας τον Κάρολο Κουν», *Ελευθεροτυπία*, 25 Μαΐου 2000.

⁹⁰². Το νεοσύστατο Υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών ανέλαβε το 1976 «την διαμόρφωση μιας εθνικής κουλτούρας» πιστεύοντας ότι: «Μέσα από τον πολιτισμό, την τέχνη, θα πλαστή το αληθινό πρόσωπο αυτού του τόπου, αυτό που θα βοηθήσει τη χώρα να ενταχθή πολιτιστικά αυτοδύναμα στην ΕΟΚ». Και σε αυτή τη φάση το αρχαίο ελληνικό θέατρο εξακολουθεί να αποτελεί θεμέλιο της εθνικής κουλτούρας και η αξιοποίησή του παραμένει συνδεδεμένη με τον τουρισμό και τον ΕΟΤ. Βλ. Σ. Αλεξανδροπούλου, “Το Υπουργείο Πολιτισμού και η πολιτιστική μας κίνηση. Το Εθνικό δεν έγινε θέατρο του λαού”, *Καθημερινή*, 19 Σεπτ. 1976. Για τη διεύρυνση των δυνατοτήτων πρόσβασης και οικειοποίησης των πολιτιστικών και των ψυχαγωγικών αγαθών και υπηρεσιών, καθώς και για την ενεργοποίηση της δημόσιας πολιτικής από τη δεκαετία του '70 και μετά, με στόχο αφενός την ενίσχυση των στοιχείων που συγκροτούν την εθνική πολιτισμική ταυτότητα και αφετέρου την ενίσχυση της εκσυγχρονιστικής διαδικασίας, βλ. Ευάγγελος Λαγός, “Ταυτότητα, Κρίση, Ανάπτυξη: Η Εξέλιξη της Δημόσιας Πολιτικής για τον Ελεύθερο χρόνο», *Τριάντα χρόνια Δημοκρατία: Το πολιτικό σύστημα της τρίτης ελληνικής Δημοκρατίας* (Με βάση τα Πρακτικά του ομότιτλου Συνεδρίου), Β΄ τόμος, Αθήνα: Κριτική 2004, σ. 152-173.

θεατρικούς πειραματισμούς του παρελθόντος σε σύγκριση με τον Ευαγγελάτο, αποτελούν επίσης προϊόν της ίδιας πολιτισμικής κουλτούρας, του μεταμοντέρνου.

Όσον αφορά την ερμηνευτική προσέγγιση του Ν. Παροίκου θα εξεταστεί η παράσταση της *Λυσιστράτης* την οποία έδωσε με την ιδιότητα του ερευνητή-σκηνοθέτη το 1980, στις «Γιορτές της Φωτιάς» στο Φεστιβάλ της Χαλκιδικής αρχικά και αργότερα σε διάφορες περιοχές της χώρας. Το σύνολο των χαρακτηριστικών της παράστασης του αριστοφανικού έργου και κάποια στοιχεία από τη μέχρι τότε πορεία του σκηνοθέτη συνδέουν την προσέγγισή του με συγκεκριμένες τάσεις της καλλιτεχνικής πρωτοπορίας της δεκαετίας του '70.

Η σχέση του Ν. Παροίκου με τον Αριστοφάνη ξεκίνησε το 1970, όταν διορίστηκε, ως φοιτητής της Φαρμακευτικής ακόμη, καλλιτεχνικός διευθυντής στο «Θεατρικό Τμήμα» του Πανεπιστημίου Αθηνών και με την ιδιότητα αυτή σκηνοθέτησε τους *Σφήκες*.⁹⁰³ Καθώς η παράσταση δεν παρουσιάστηκε τελικά στο κοινό, ξέρουμε μόνο ότι ο Ν. Παροίκος «ακολούθησε μάλλον παραδοσιακή γραμμή στο ανέβασμά του».⁹⁰⁴ Στη συνέχεια παρουσιάστηκε το «πρωτοποριακό» ανέβασμα της *Ορέστιας* το 1973, όπου χρησιμοποιήθηκαν τελετουργικά στοιχεία τα οποία προέκυπταν από το συμβολικό υπόστρωμα του κειμένου, καθώς και μια απόπειρα να παρασταθούν οι *Αχαρνές* το 1974 «στην ίδια ερμηνευτική γραμμή» και με τη «φιλοδοξία να χαράξει νέους δρόμους στην παρουσίαση του Αρχαίου Δράματος».⁹⁰⁵ Οι δρόμοι αυτοί συνδέουν τη θεατρική δραστηριότητα του Ν. Παροίκου με τη θεωρητική —ερασιτεχνική— έρευνα πάνω στο αρχαίο δράμα στο πλαίσιο ανθρωπολογικών και εθνολογικών ενδιαφερόντων.

⁹⁰³. Επρόκειτο για μια ερασιτεχνική θεατρική προσπάθεια υπό την εποπτεία της Πανεπιστημιακής Λέσχης και τον απόλυτο έλεγχο των πανεπιστημιακών αρχών. Το «Τμήμα» ιδρύθηκε τον Ιανουάριο του 1970 και η πρώτη εμφάνισή του είχε προγραμματιστεί για τις 23 και τις 24 Μαΐου στο Ηρώδειο. Η παράσταση του αριστοφανικού έργου ματαιώθηκε από τη Σύγκλητο λίγες μέρες νωρίτερα. Για περισσότερες λεπτομέρειες ως προς τον κανονισμό λειτουργίας του «Θεατρικού Τμήματος» και τους λόγους της ακύρωσης της παράστασης, βλ. Γ. Κοντογιάννης, «Με βάση τον κανονισμό της Λέσχης θα αποφασισθεί σύντομα η τύχη του Θεατρικού Τμήματος του Παν/μίου. Το ιστορικό μιας παραστάσεως ... που δεν έγινε», *Βήμα*, 2 Ιουν. 1970, και Ψαθάς Δ. «Εύθυμα και σοβαρά. Φοιτητικά», *Νέα*, 23 Μαΐου 1970.

⁹⁰⁴. Χρησιμοποιήθηκε η μετάφραση του Μάρκου Αυγέρη, τα σκηνικά έκανε ο Γ. Κύρου, τις χορογραφίες η Λένα Καμπαλάδου, τη μουσική έγραψε ο Χρήστος Λεοντής, βλ. «Φοιτητές του Πανεπιστημίου θα ανεβάσουν “Σφήκες”», *Βήμα*, 16 Μαΐου 1970.

⁹⁰⁵. Βλ. «“Αχαρνές” του Αριστοφάνη από φοιτητές», *Νέα*, 10 Μαρτ. 1974, και Κίτσα Καράμπελλα, «“Αχαρνές” του Αριστοφάνη στο Ηρώδειο από φοιτητές. Σύγχρονη αντίληψη σκηνοθεσίας», *Ελεύθερος Κόσμος*, 5 Μαΐου 1974.

Ο Ν. Παροίκος συμμετέχει ως μέλος της Ανθρωπολογικής Εταιρίας σε δυο συνέδρια Ανθρωπολογίας και Εθνολογίας. Στο συνέδριο του Σικάγου το 1973 παρουσιάζει τη μελέτη του με θέμα το «Υπόβαθρο της Κωμωδίας», ενώ στο συνέδριο της Ινδίας το 1979 συμβάλει με μια «σύντομη ανακοίνωση» για τις «αισθητικές κατηγορίες του κωμικού και του τραγικού σε σχέση με το εθνολογικό υπόστρωμα του Αρχαίου Θεάτρου».⁹⁰⁶ Εξάλλου, μετά την Μεταπολίτευση, το 1975, συμμετέχει στην ίδρυση των Δεσμών της Ασπασίας Παπαθανασίου, της «πνευματικής, καλλιτεχνικής εταιρίας» η οποία φιλοδοξούσε να αποκαταστήσει την επικοινωνία με το εκτός αστικού κέντρου κοινό δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση σε περιοχές με οικονομική (βιομηχανική) ανάπτυξη και μεγάλο δείκτη «αλλοτριώσης».⁹⁰⁷ Το 1977 σκηνοθέτησε τον *Πλούτο* προσαρμόζοντας τη σκηνική ερμηνεία του έργου στους ευρύτερους στόχους των Δεσμών.⁹⁰⁸ Η προσωπική συμβολή του Ν. Παροίκου φαίνεται στη στροφή του θιάσου όσον αφορά την επιλογή των χώρων παράστασης:

επειδή οι πολλοί νομίζουν ότι οι παραστάσεις που δίνονται επίσημα στα αρχαία θέατρα, δεν είναι γι' αυτούς, οι «Δεσμοί» προτίμησαν να οργανώσουν φέτος τις παραστάσεις τους εκεί που ζει ο κόσμος: στις πόλεις, στις πλατείες, στα προαύλια των σχολείων, στο ύπαιθρο.⁹⁰⁹

⁹⁰⁶. Βλ. «Ελληνική επικαιρότητα. Υπόβαθρο της κωμωδίας», *Βήμα*, 29 Αυγ. 1973, και Μαρία Θερμού, «Η “Προμήθεια” του Αισχύλου στις πλαγιές ενός βουνού. Ολοήμερη παράσταση – προβληματισμός της ομάδας θεατρική Έξοδος», *Καθημερινή*, 26 Μαΐου 1979.

⁹⁰⁷. Βλ. Σ. Αλεξανδροπούλου, «Υστερα από δυο χρόνια λειτουργίας και καλλιτεχνικής δραστηριότητας. “Δεσμοί”: Απολογισμοί και σχέδια για το μέλλον. Αποκέντρωση και προβλήματα», *Καθημερινή*, 25 Μαΐου 1977.

⁹⁰⁸. Η παράσταση στηρίχτηκε στη μετάφραση του Μ. Χουρμούζη και όλο «το υπόβαθρο του έργου στηρίζεται στον προβληματισμό για την αλλοτριώση του εαυτού μας και της χώρας μας, και το ξεπούλημα της παραδόσεως μας». Έτσι «η παράσταση λειτουργεί σε δυο επίπεδα. Ο χορός των ντόπιων και ο χορός των ξένων. Ο τελευταίος δεν υπάρχει στον Αριστοφάνη αλλά χρησιμοποιείται από τον σκηνοθέτη για να εκφραστεί καλύτερα η έννοια της αλλοτριώσης». Βλ. Θερμού Μαρία, “«Ηλέκτρα και «Πλούτος» από τους «Δεσμούς» σε επαρχιακές πλατείες για μεγαλύτερη επικοινωνία του λαού με το θέαμα”, *Καθημερινή*, 1 Ιουλ. 1977. Για τη μαρξιστική προβληματική αυτήν την περίοδο και το ρόλο της στην πολιτιστική δράση, βλ. Ευάγγελος Λαγός, «Η Δημόσια συζήτηση για τον Ελεύθερο χρόνο στην Ελλάδα: Πολιτική και Επιστήμη στη Συγκρότηση ενός Αντικειμένου του Λόγου», Πρακτικά της Ημερίδας της ΓΣΕΕ «Εργασία και Ελεύθερος χρόνος. Πολιτιστικές Προσεγγίσεις», Αθήνα, 29 Σεπτ. 2004.

⁹⁰⁹. Βλ. «Αρχίζει η περιοδεία των “Δεσμών” στην επαρχία με “Ηλέκτρα” και “Πλούτο”», *Βήμα*, 1 Ιουλ. 1977.

Ταυτόχρονα, η «προσωπική του αναζήτηση» συνεχίζεται στο Παρίσι, σ' ένα διεθνή χώρο που θα του επέτρεπε, όπως λέει ο ίδιος, να δεχτεί κεντρίσματα και να επικοινωνήσει με ρεύματα τα οποία θα του ξέφευγαν αν έμενε στην Ελλάδα.⁹¹⁰ Εκεί δημιουργεί τη Θεατρική Έξοδο το 1978, «ένα εργαστήρι» με βασικό στόχο τη σκηνική και τη θεωρητική έρευνα πάνω στο αρχαίο δράμα. Καρπός του τελευταίου υπήρξε η παράσταση της *Προμήθειας* το 1979 και της *Λυσιστράτης* το 1980.

Οι προβληματισμοί και οι λύσεις τις οποίες επέλεξε ο Ν. Παροίκος για την σκηνική αναπαράσταση της κωμωδίας τοποθετούνται στο ευρύτερο πλαίσιο των καλλιτεχνικών πειραματισμών οι οποίοι ξεκίνησαν από τα τέλη της δεκαετίας του '50 και χαρακτηρίστηκαν με τον γενικό όρο performance art μετά τα τέλη της δεκαετίας του '70.⁹¹¹ Τούτο φαίνεται από δύο κυρίως στοιχεία: πρώτον, από τη μεταφορά των παραστάσεων σε εξωθεατρικούς χώρους και την οργάνωση του θεάματος σε στενή σχέση με την ιδιαιτερότητα του περιβάλλοντος χώρου· δεύτερον, από την απόπειρα να μετασχηματιστεί η λειτουργία του κοινού από παθητικό σε ενεργητικό παράγοντα της παράστασης, και μάλιστα σε βαθμό που να καταλύεται ολότελα μερικές φορές η διάκριση ανάμεσα σε ηθοποιό και θεατή. Το ανθρωπολογικό και εθνολογικό υπόστρωμα που ανακαλύπτει ο Ν. Παροίκος στο αρχαίο δράμα αλλά και η αξιοποίησή του στην παράσταση, τον φέρνουν πιο κοντά στο είδος που ονομάστηκε environmental theatre.⁹¹² Η διάδοση του όρου οφείλεται στον Richard Schechner, ο οποίος από τα τέλη περίπου της δεκαετίας του '60 αναπτύσσει, παράλληλα με τους σκηνικούς πειραματισμούς του, τις θεωρητικές απόψεις του για τη σχέση της τελετουργίας με το θέατρο και διαμορφώνει την έννοια της performance με βάση τη θεωρία του ανθρωπολόγου Victor Turner για το «social drama» και τη σχέση του με το «aesthetic drama».⁹¹³ Ο V. Turner διακρίνει τέσσερις φάσεις στην ανάπτυξη και στη λύση μιας

⁹¹⁰. Βλ. Νίκος Μπακουνάκης, «Ο νέος σκηνοθέτης Ν. Παροίκος μιλάει στο "Π": "Έτσι βλέπω το αρχαίο δράμα"», *Πάνθεον*, 12 Ιουν. 1979.

⁹¹¹. Βλ. Marvin Carlson, *Performance, a critical introduction*, New York / London: Routledge, 2004. Ιδιαίτερα στις σελίδες 11-12, 83-85 και 110-115.

⁹¹². Βλ. Μ. Carlson, ό. π., σσ. 17-18. Ακόμη πιο έντονη είναι η επιρροή των αξιωμάτων του environmental theatre στην παράσταση της *Προμήθειας*. Βλ. Μαρία Θέρμου, «Η "Προμήθεια" του Αισχύλου στις πλαγιές ενός βουνού. Ολοήμερη παράσταση-προβληματισμός της ομάδας θεατρική Έξοδος», *Καθημερινή*, 26 Μαΐου 1979.

⁹¹³. Βλ. Μ. Carlson, ό. π., σσ. 12-18.

κοινωνικής κρίσης και ο R. Schechner μεταφέρει αυτό το μοντέλο στην ανάλυση του δράματος: Ρήξη των καθιερωμένων και αποδεκτών κανόνων, διαμάχη και κλιμακούμενη κρίση εξαιτίας της ρήξης, επανορθωτική δράση που οδηγεί στην επίλυση της κρίσης και, τέλος, επανένωση της ομάδας και εγκαθίδρυση καλύτερων σχέσεων.

Ο Ν. Παροίκος στην παράσταση της *Λυσιστράτης* επεδίωξε τόσο την κατάργηση των ορίων ανάμεσα στη ζωή και το θέατρο όσο και την εφαρμογή του ανθρωπολογικού μοντέλου του V. Turner:⁹¹⁴

Το όλο θέαμα παίρνει τη μορφή μιας λαϊκής γιορτής που απαιτεί σ' ένα μεγάλο μέρος τη συμμετοχή του θεατή. Βασικός στόχος να αναμιχθεί η ζωή με το θέατρο και το «θεώμενο» με το «δρώμενο».⁹¹⁵

Σε κάθε περιοχή που παίζεται το έργο ενσωματώνονται τοπικά λαϊκά μουσικά συγκροτήματα στην παράσταση, η οποία συγκροτείται από:

— Καλεστάδικο – εισαγωγή – προαγώνας κάλεσμα των θεατών να 'ρθουν να «θεατρινιστούν». Παρουσίασι του έργου στους θεατές·

— Έναρξη της κωμωδίας – συγκέντρωση των γυναικών και απόφασι για ερωτική αποχή·

— Χώρισμα θεατών σε άνδρες-γυναίκες. Γυναίκες (ηθοποιοί και θεατές) καταλαμβάνουν ένα ύψωμα (Ακρόπολη)·

— Οι άνδρες (ηθοποιοί-θεατές) πορεύονται στην Ακρόπολη·

— Αγώνας. Μάχη ανδρών-γυναικών (ηθοποιοί-θεατές) χαρτοπόλεμος με κομφετί, σερπαντίνες, νερό κλπ.

— Ιαμβικές σκηνές·

— Τέλος της κωμωδίας – Κωμοί (στους θεατές προσφέρονται κρασί και φαγητό). Το πανηγύρι συνεχίζεται με τραγούδια και χορούς με πρωταγωνιστές τους θεατές.⁹¹⁶

Η Θεατρική Έξοδος έγινε από τον επόμενο χρόνο «Ημικρατικό Θέατρο Αιγαίου» και συμπεριλήφθηκε στον κατάλογο των επιδοτούμενων θιάσων.

γ. Νίκος Χαραλάμπους

Ο Νίκος Χαραλάμπους είχε διαφορετική πορεία και ενσωμάτωσε διαφορετικές πρακτικές της σύγχρονης πρωτοπορίας στη σκηνική ερμηνεία του Αριστοφάνη. Γεννημένος

⁹¹⁴. Την παράσταση της *Λυσιστράτης* διοργάνωσε η Ανθρωπολογική Εταιρεία. Βλ. «Η Λυσιστράτη στα Πετράλωνα», *Θεσσαλονίκη*, 7 Ιουλ. 1980.

⁹¹⁵. Βλ. «“Λυσιστράτη” με κρασί και φαγητό επάνω στο βουνό», *Βραδυνή*, 2 Αυγ. 1980, και «Τα Θέατρα. Στα Πετράλωνα», *Μακεδονία*, 8 Ιουλ. 1980.

στην Κύπρο, μπήκε στη σχολή του Θεάτρου Τέχνης το 1963 για να μείνει εκεί ως ηθοποιός μέχρι το 1968, οπότε έφυγε για τη Γερμανία, όπου είχε τις πρώτες σκηνοθετικές του εμπειρίες. Έπειτα από τρία χρόνια επέστρεψε στην Κύπρο αρχίζοντας έτσι τη συνεργασία του με το Θεατρικό Οργανισμό Κύπρου κατέχοντας τη διπλή ιδιότητα του ηθοποιού και του σκηνοθέτη. Με τον πόλεμο του 1974 έρχεται και πάλι στην Αθήνα για να δουλέψει στο παλιό του σχολείο, το Θέατρο Τέχνης. Όταν η διεύθυνση του ΘΟΚ ανατέθηκε στον Εύη Γαβριηλίδη το 1977, επέστρεψε στην Κύπρο και ως μόνιμος συνεργάτης του Οργανισμού σκηνοθέτησε αρχαίο δράμα: τις *Ικέτιδες* (1979) και τον *Πλούτο* (1980-1981).⁹¹⁷ Η επιτυχία της παράστασης των *Ικέτιδων* του άνοιξε τις πόρτες των ελληνικών κρατικών θεάτρων.⁹¹⁸ Εδώ θα παρακολουθήσουμε την ερμηνευτική του άποψη όπως διατυπώθηκε στη δεκαετία του '80 με βάση τις σκηνοθεσίες του *Πλούτου*, της *Λυσιστράτης* το 1985 στο ΔΠΘΕ Καλαμάτας και των *Βατράχων* το 1989 στον ΘΟΚ.

Ο Ν. Χαραλάμπους εγκατέλειψε το ζεστό καταφύγιο του Θεάτρου Τέχνης, διατήρησε όμως την πίστη στη «μαγεία» του θεάτρου και στην ανάγκη για την ύπαρξη μιας κοινής γλώσσας με τους άλλους συντελεστές ως προϋπόθεση της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Ωστόσο, στις αρχές της δεκαετίας του '80 η «μαγεία» έχει μετατραπεί σε «όνειρο» και «ουτοπία» και εκείνος, με άξονες την αυτοπραγμάτωση και την αναγνώριση, θα κινηθεί στην πρώτη δεκαετία της επαγγελματικής του διαδρομής ανάμεσα στον πειραματισμό και στην «βιομηχανία του θεάματος».⁹¹⁹

916. Βλ. «“Λυσιστράτη” με κρασί και φαγητό επάνω στο βουνό», ό. π.

917. Βλ. Μαρία Θερμού, «Ν. Χαραλάμπους: ένας “θλιμμένος καβαλλάρης” με πολλά οράματα. Ηθοποιός και σκηνοθέτης από την Κύπρο έγινε γνωστός στην Ελλάδα εφέτος το χειμώνα», *Καθημερινή*, 9 Αυγ. 1981.

918. Στα κρατικά θέατρα της Ελλάδας σκηνοθετεί μόνο τραγωδίες. Βλ. Μαρία Θερμού, «Ν. Χαραλάμπους: ένας “θλιμμένος καβαλλάρης” με πολλά οράματα», ό. π.

919. «Έχω διαπιστώσει, ότι υπάρχει μια εκτροπή από την αντίληψη για τη θεατρική πράξη που οδηγεί στην απομυθοποίηση του θεάτρου, στην απώλεια της μαγείας του. Το θέατρο κατευθύνεται σε μια έρευνα του περίγυρου, των εξωτερικών συμβάντων της ζωής κι αυτό στερεί την τέχνη από τους χυμούς της. Προσωπικά, το θέατρο-καθρέπτης της ζωής με αφήνει αδιάφορο. Γιατί το θέατρο παραμένει ενδιαφέρον μέσα στο πέρασμα των αιώνων, όταν έχει να χειριστεί σαν θέμα και φόρμα, σημαντικά γεγονότα. Αλλιώς πιστεύω, ότι ξεφεύγει από την ουτοπία, που είναι η αποδέσμευση για τους ηθοποιούς και το κοινό». Βλ. Μ. Θερμού, «Ν. Χαραλάμπους: ένας “θλιμμένος καβαλλάρης”», ό. π.

Ο Ν. Χαραλάμπους αρνείται μεν το «γελοίο χρίσμα» του ανανεωτή του αρχαίου δράματος, υιοθετεί όμως μια εικονοκλαστική στάση απέναντί του.⁹²⁰ Η στάση του τροφοδοτείται ίσως από τη μαθητεία του στο σχολείο του Κουν, αλλά εκκολάπτεται μέσα στο πολιτισμικό περιβάλλον των δεκαετιών του '70 και του '80, κάτω από την επίδραση κάποιων όψεων της μεταμοντέρνας αντίληψης για το θέατρο.⁹²¹

Η ανάγνωση στην οποία στηρίζει τη σκηνική ερμηνεία των αριστοφανικών κειμένων προσδιορίζεται αφενός από την αντίδραση απέναντι στις υπάρχουσες αναγνώσεις και στις δοκιμασμένες συνταγές και αφετέρου από τη βιωματική σχέση με τα κείμενα.

Οι λέξεις: αρχές, μηνύματα, ήθος, ρίζες κ.τ.λ. έχουν τόσο εκφυλιστεί από τη δημιουργία που με απωθούν και σαν έννοιες και σαν προθέσεις. Τίποτα πιο απόλυτο από την διαδήλωση των αρχών και της συνέπειας. Η τέχνη υπάρχει για να εξουδετερώνει το δογματισμό με την ερωτική σχεδόν ασύδοτή της αναρχία. Ποιές βασικές αρχές να ψάξει κανείς να βρει στη σκηνική παρουσίαση του αρχαίου δράματος, που στην ουσία παραμένει ένα ιερογλυφικό, μια αδιάβαστη γραφή; [...] Εγώ εξακολουθώ να πιστεύω στην τέχνη «δίχως αρχές», που όμως σαν ενέργεια θετική εκπέμπει δέος για το θάνατο, έρωτα για τη ζωή.⁹²²

⁹²⁰. «Για μένα ανανέωση στο αρχαίο δράμα σημαίνει την πιο ναρκισσιστική ουτοπία που μας κατέχει. [...] Αγώνες σπασμωδικούς να προσεγγίσουμε την τρομερή ενέργεια που συσσωρεύσε η τόσο προχωρημένη τους έμπνευση, κάνουμε, όχι ανανέωση. Δεν είμαι ηττοπαθής αλλά αρνούμαι να επωμισθώ το γελοίο χρίσμα του ανανεωτή του αρχαίου δράματος, απλά γιατί το θεωρώ “μελούμενο”. Υπέρτης της δικής μου ανανέωσης λοιπόν, είμαι, κι όχι προς Θεού του αρχαίου δράματος». Βλ. συνέντευξη στη Μαρία Θερού, «Σε ποιο σημείο τελειώνει η ανανέωση και πού αρχίζει η βεβήλωση των παραστάσεων του αρχαίου δράματος. Το “σκάνδαλο” της Επιδαύρου. Σκηνοθέτες της παλαιότερης και της νεότερης γενιάς απαντούν στα ερωτήματα που ανακύπτουν μετά τα “γεγονότα” του καλοκαιριού. Η καταξιωμένη παράδοση και τα “καινά δαιμόνια”», *Καθημερινή*, 9-10 Σεπτ. 1984.

⁹²¹. «Πιστεύω σ’ ένα θέατρο ονείρου, σ’ ένα θέατρο-αδιέξοδο», λέει ο ίδιος, εντοπίζοντας την ανάγκη του για τη θεατρική τέχνη σε μια απελπισμένη προσπάθεια επικοινωνίας και επαφής μέσα στον παραλογισμό των ανθρώπινων σχέσεων. Γι’ αυτό και οι προσπάθειές μου, επισημαίνει «δεν ξεκινούν από μια διάθεση δικαίωσης του εαυτού μου, αλλά από την ανάγκη πραγμάτωσης ενός οράματος που δεν έχει λογικούς στόχους». Κι ίσως γι’ αυτό, ο ίδιος χαρακτηρίζει τον εαυτό του «σαν ένα θλιμμένο (κι όχι ξένοιαστο) καβαλλάρη, που υπακούοντας σε κάποια εσωτερική παρόρμηση θέλει να φεύγει σε διαρκώς καινούργιους τόπους». Βλ. Μαρία Θέρου, «Ν. Χαραλάμπους: ένας “θλιμμένος καβαλλάρης” με πολλά οράματα», ό. π.

⁹²². Βλ. Συνέντευξη στη Μαρία Θερού, «Σε ποιο σημείο τελειώνει η ανανέωση και από πού αρχίζει η βεβήλωση των παραστάσεων του Αρχαίου Δράματος», ό. π.

Ο Ν. Χαραλάμπους, «θλιμμένος καβαλλάρης» ο ίδιος, μιλάει με αφορμή τον *Πλούτο* του 1980-81 για τον Αριστοφάνη ως έναν «από τους πιο μελαγχολικούς κωμικούς».⁹²³ Αυτό τον οδήγησε «σε μια έρευνα πέρα από το δεδομένο ότι είναι ένας κωμικός» με σκοπό να βρει «πόσο είναι σαρκαστικός και αρνητικά σατιρικός». Η έρευνά του κατέληξε στο συμπέρασμα ότι ο Αριστοφάνης επιβιώνει περισσότερο «σαν πρόθεση» παρά «σαν θεατρικός λόγος-κείμενο κωμικό» και ότι «το όνειρο και η ουτοπία είναι για τον Αριστοφάνη μια έξοδος κινδύνου και μια αποδέσμευση», πράγμα που δίνει στον σκηνοθέτη την ευκαιρία να τον δει σαν σύγχρονό του.⁹²⁴

Οι επόμενες αριστοφανικές αναγνώσεις του ξεκινούν επίσης από την ανάγκη να επαναπροσδιοριστούν οι φορείς του κωμικού και καταλήγουν σε ανάλογα συμπεράσματα.

Ο Ν. Χαραλάμπους δήλωσε στη *Λυσιστράτη* ότι ο Αριστοφάνης δεν έχει πια τόση ανάγκη ιδεολογικής και εορταστικής εξήγησης και ότι ο ίδιος προσπάθησε να αφηθεί στο παιγνίδι των κωμικών αντιθέσεων που βγαίνει από κάθε αράδα του κειμένου.⁹²⁵ Τον απασχόλησε το πνεύμα και το χιούμορ, που είναι διάχυτο σ' αυτή τη θεατρική φαντασία, και έδωσε βάρος στη γελοιοποίηση της σοβαροφάνειας και στον απροκάλυπτο ερωτισμό που εκπέμπουν οι σχέσεις των ηρώων.⁹²⁶

Είδε τους *Βατράχους* ως «ένα έργο σχεδόν υπερρεαλιστικό, με μοντέρνα δομή, με πλήθος ετερόκλητα στοιχεία θεάτρου, με διονυσιακό οίστρο».⁹²⁷ Τα βασικά κίνητρα της πρότασής του ήταν «η γελοιοποίηση ως υπερβολική συμπεριφορά και το οικείο ως ανοίκειο», ενώ η προσπάθεια για τη σκηνική τους ερμηνεία «επικεντρώθηκε στη θεατρικότητα της κάθε σκηνής, με γνώμονα τη λογική του κειμένου και τη δυναμική της φόρμας».⁹²⁸

Σε κάθε περίπτωση έστησε μια παράσταση για την οποία χρησιμοποίησε με πολύ εκλεκτικό τρόπο και τεχνική φόρμες από διάφορα μέσα και από διάφορες ιστορικές περιόδους και κουλτούρες συνθέτοντας ρευστές εικόνες που αποθάρρυναν κάθε προσπάθεια να εξαχθεί μια ολοκληρωμένη και ενιαία ερμηνεία.

923. Βλ. Ν. ΛΑΓΚ., «Στο Λυκαβηττό από τον Θεατρικό Οργανισμό Κύπρου. Πλούτος: Παράσταση βασισμένη στο όνειρο. Ο σκηνοθέτης Ν. Χαραλάμπους μιλάει στην “Εξόρμηση”», *Εξόρμηση*, 7 Αυγ. 1981.

924. Βλ. στο ίδιο.

925. Βλ. «“Λυσιστράτη” και “Αρτούρο Ουί” από το Δημοτικό Θέατρο Καλαμάτας», *Βήμα*, 3 Αυγ. 1985.

926. Βλ. στο ίδιο.

927. Βλ. «Η γελοιοποίηση ως υπερβολική συμπεριφορά», *Ελευθεροτυπία*, 17 Ιουν. 1989.

928. Βλ. στο ίδιο, και «Υπερρεαλιστικοί “Βάτραχοι”», *Ελευθεροτυπία*, 28 Ιουν. 1989.

Η Ελένη Βαροπούλου επισήμανε, σωστά, ότι τα γενικά γνωρίσματα της σκηνικής έκφρασης και το αποτέλεσμα που προέκυψε συγγένευαν με το Θέατρο της Εικόνας, είδος το οποίο ανήκει στην ίδια παράδοση με το Θέατρο των Μικτών Μέσων και αποτέλεσε την αιχμή των σκηνικών πειραματισμών στις Ηνωμένες Πολιτείες στη δεκαετία του '70.⁹²⁹ Ο γνωστότερος εκπρόσωπός του, ο Robert Wilson, έδωσε πολλές από τις πρεμιέρες των έργων του στη Γερμανία και θεωρείται ότι ενέπνευσε πολλούς νέους καλλιτέχνες στη Ευρώπη και στην Ιαπωνία.⁹³⁰

Η χρήση μιας αυτόνομης θεατρικής γλώσσας, όπως είναι το Θέατρο της Εικόνας, ως μανιέρα και ύφος για την σκηνική ερμηνεία της αριστοφανικής κωμωδίας, το προβληματικότερο ίσως ζήτημα στην πρόταση του Ν. Χαραλάμπους, δεν απασχόλησε το σύνολο της θεατρικής κριτικής η οποία εξακολουθούσε να κινείται με υποκειμενικά κριτήρια και να στηρίζεται σε αυθαίρετες αξιολογικές κρίσεις. Οι περισσότεροι κριτικοί αντέδρασαν αρνητικά στην οπτικοακουστική απόδοση των αριστοφανικών κειμένων και πολύ περισσότερο στην απουσία μιας ευανάγνωστης κεντρικής κατευθυντήριας γραμμής.⁹³¹ Γεγονός που δεν είναι ανεξάρτητο από την παντελή απουσία θεωρητικού λόγου και ανάλογου προβληματισμού η οποία συνόδευε γενικότερα ανάλογους πειραματισμούς στην υπόλοιπη Ευρώπη και στην Αμερική. Και εντέλει, η απόπειρα της διαφορετικής ανάγνωσης των αριστοφανικών έργων την οποία αποτόλμησε ο Ν. Χαραλάμπους, χωρίς να είναι πιο

⁹²⁹. Βλ. Ελένη Βαροπούλου, "Πλούτος" και "Θέατρο της εικόνας". Η αριστοφανική κωμωδία από το θεατρικό Οργανισμό Κύπρου στο Λυκαβηττό», *Μεσημβρινή*, 24 Αυγ. 1981. Γενικές αρχές του είδους είναι η οριακή διάγκωση της εικόνας, ο υπερτονισμός του ονειρικού στοιχείου και του υποκειμενισμού, η εννοχρήστροση των σκηνικών εφφέ ώστε να αποκαθίσταται σε ανώτατο βαθμό η θεατρικότητα, η ισότιμη σύζευξη όλων των τεχνών, η συμφιλίωση δηλαδή μουσικής, χορού, ποίησης και μιμικής και η σκηνική διάρθρωση που αντιτίθενται στην προβολή οποιουδήποτε μηνύματος. Βλ. Marvin Carlson, ό. π., σ. 106-108, 115, 120-122, 140-142.

⁹³⁰. Μιλώντας για μια από τις δουλειές του, το *Einstein in the Beach*, ο Wilson συνιστά: "You don't have to think about the story, because there isn't any. You don't have to listen to words, because the words don't mean anything. You just enjoy the scenary, the architectural arrangements in time and space, the music, the feelings they evoke. Listen to the pictures". Βλ. Marvin Carlson, ό. π., σ. 121.

⁹³¹. Βλ. Στ. Δρ.[ομάζος], «Η παράσταση του Θ. Ο. Κύπρου στο Λυκαβηττό. Αριστοφάνη: "Πλούτος"», *Καθημερινή*, 15 Αυγ. 1981. Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Αριστοφάνης έρεισμα ή σαβούρα», *Βήμα*, 26 Αυγ. 1981. Νίκος Φενέκ Μικελίδης, «Δύο ερμηνείες αρχαίου δράματος. "Πλούτος" και "Οιδίπους Τύραννος"», *Ελευθεροτυπία*, 12 Αυγ. 1981. Βάιος Παγκουρέλης, "Χωρίς άρθρωση ... Οι "Βάτραχοι" του Αριστοφάνη από το Θεατρικό Οργανισμό Κύπρου», *Ελεύθερος Τύπος*, 19 Ιουν. 1989.

αυθαίρετη από τις προηγούμενες, πνίγηκε μέσα σε φωνές αποδοκιμασίας και καταναλώθηκε ως ένα ακόμη ψυχαγωγικό θέαμα στην αγορά των θερινών φεστιβάλ αρχαίου δράματος.

Οι περιπτώσεις που εξετάσαμε συνιστούν αντιπροσωπευτικό αλλά μικρό κομμάτι μιας κατάστασης που δημιουργήθηκε μετά την πτώση της Δικτατορίας και χαρακτηρίζεται πάνω από όλα από το ξεπάγωμα της ελληνικής κοινωνίας μετά από μια εικοσιπενταετία κατά την οποία η λογοκρισία, η αστυνόμευση και η εσωστρέφεια κυριαρχούσαν στην καλλιτεχνική ζωή του τόπου. Όσον αφορά τη σκηνική ερμηνεία του αρχαίου δράματος, η μονοπώλησή του από το Εθνικό, η πρώιμη φεστιβαλοποίηση και η αποθάρρυνση κάθε πειραματικής προσπάθειας είχαν οδηγήσει σε δραματική οπισθοδρόμηση την Ελλάδα σε σχέση με τον υπόλοιπο κόσμο.

Η συνειδητοποίηση αυτή προκάλεσε δημιουργική έκρηξη και την επίγνωση ότι οι έλληνες καλλιτέχνες έπρεπε κατεπειγόντως να κάνουν το ταξίδι που είχε ξεκινήσει στο εξωτερικό από τη δεκαετία του '50. «Θα ισχυριζόμουν» γράφει ο Γιάννης Χουβαρδάς

πως αν και μεις δεν αφευούμε τώρα να κάνουμε το ταξίδι, θα μείνουμε για πάντα στο λιμάνι, γνέφοντας από μακριά στα πλοία που διασχίζουν τις μεγάλες θάλασσες.⁹³²

Η δημιουργική έκρηξη συνδυάστηκε με την επιστροφή πολλών Ελλήνων της Διασποράς, με τη δημιουργία δημοτικών περιφερειακών θεάτρων, με τη δυνατότητα πρόσβασης στα κρατικά θέατρα και, τέλος, με το άνοιγμα της Επιδαύρου σε όλους τους θιάσους. Έτσι, ο τομέας του αρχαίου θεάτρου έγινε σε λιγότερο από δέκα χρόνια και μέσα σε πρωτόγνωρες συνθήκες ελευθερίας και ισότητας ο κύριος τομέας πειραματικής αναζήτησης και θεατρικής καταξίωσης, ενώ η αριστοφανική κωμωδία κατείχε συχνά το προβάδισμα σ' αυτόν τον αγώνα. Εμείς είδαμε κάποια δείγματα της πορείας αυτής και μάλιστα όχι διεξοδικά αλλά μόνο στο βαθμό που μας επέτρεψαν να επισημάνουμε την αλλαγή η οποία μετατόπισε οριστικά το βάρος στην ερμηνεία του αρχαίου κωμωδιογράφου στο παρόν, στις υποκειμενικές αντιλήψεις και στα βιώματα των σύγχρονων ερμηνευτών.

⁹³². Μαρία Θερμού, «Σε ποιο σημείο τελειώνει η ανανέωση και από πού αρχίζει η βεβήλωση των παραστάσεων του Αρχαίου Δράματος», ό. π.

2. Η παράδοση του Βουλεβάρτου και της Επιθεώρησης υπό το φως της τηλεοπτικής και της κινηματογραφικής βιομηχανίας

Η αλλαγή του πολιτικού σκηνικού εγκαινίασε αλλαγές στο θεσμικό πλαίσιο και άνοιξε έναν ορίζοντα προσδοκιών ο οποίος έθεσε σε κίνηση αντίστοιχες συμπεριφορές. Η Ελλάδα με τη βοήθεια των κρατικών επιχορηγήσεων θα μετατραπεί στο τέλος της δεκαετίας του '70 σε «τεράστιο φεστιβαλότοπο».⁹³³ Το εξισωτικό αίσθημα και η κατάργηση της παλιάς ιεραρχίας δεν εκφράστηκαν μόνο με την κατάργηση του κρατικού μονοπωλίου στις παραστάσεις αρχαίου δράματος στο φεστιβάλ της Επιδαύρου το 1981, αλλά και με τη σταδιακή απάλειψη του παλαιότερου (και κατ' εξοχήν μοντέρνου) διακριτικού συνόρου ανάμεσα στην υψηλή και την λεγόμενη μαζική εμπορική κουλτούρα.

Μέσα από την εξοικείωση και τον εκδημοκρατισμό των προβληματισμών της πρωτοπορίας αναπτύχθηκε αυτό που οι κοινωνιολόγοι χαρακτηρίζουν ως μέση κουλτούρα, μια κουλτούρα «που το 'χει δίπορτο: ισχυρίζεται ότι σέβεται τους κανόνες της υψηλής κουλτούρας ενώ στην πραγματικότητα τους αποδυναμώνει και τους εκχυδαΐζει».⁹³⁴

Η ανάγκη για μια βαθύτερη διερεύνηση η οποία καθόριζε τη σχέση με τα αρχαία κείμενα υποχωρεί και η θέση της καταλαμβάνεται εξολοκλήρου από την ανάγκη επικοινωνίας με το κοινό· με τα μεσαία στρώματα, τα οποία ως νέα οικουμενική τάξη με τις βιοτικές τους συνήθειες και με το γούστο τους διαμορφώνουν όλο και περισσότερο τις πιο χαρακτηριστικές πλευρές της ζωής στις μετααστικές κοινωνίες. Η μαζική κοινωνία, όπως έχει επισημανθεί, δεν χρειάζεται κουλτούρα με την αστική έννοια αλλά διασκέδαση, και τα πολιτισμικά προϊόντα

⁹³³. Βλ. Ειρ. Σ., “Άψε-Σβήσε”, *Καθημερινή*, 19 και 20 Σεπτ. 1979. Βλ. ακόμη, Τήλεφος, “Η Επίδαυρος από οικονομική άποψη”, *Καθημερινή*, 18 Σεπτ. 1977. Βάιος Παγκουρέλης, “Επαρχιακά Φεστιβάλ. Άρτος ή Θεάματα”. *Βήμα*, 30 Ιουλ. 1978, “Ανοίγει η Επίδαυρος”, *Βήμα*, 24 Απρ. 1981. “Το καλοκαίρι έφθασε ... καιρός πάλι για μπουλούκια”, *Βήμα*, 29 Μαΐου 1982. Για την ένταξη της πολιτιστικής ανάπτυξης στο σχεδιασμό της κρατικής πολιτικής στις δεκαετίες του '70 και του '80, βλ. Ευάγγελος Λαγός, «Ταυτότητα, Κρίση, Ανάπτυξη: Η εξέλιξη της Δημόσιας Πολιτικής για τον Ελεύθερο χρόνο», ό. π. Στο μεταξύ δεν είχε πάψει να λειτουργεί το κύκλωμα Αρχαίο Δράμα – Τουρισμός – συναλλαγματικό έλλειμμα. Βλ. Σ. Αλεξανδροπούλου, “Το Υπουργείο Πολιτισμού και η πολιτιστική μας ζωή. Θα κάνουμε την Επίδαυρο χρηματιστήριο θεάματος;”, *Καθημερινή*, 23 Σεπτ. 1976, και “Ο Τουρισμός θα καλύψει μεγάλο μέρος του συναλλαγματικού ελλείματος τονίσθηκε σε χθεσινή σύσκεψη του ΕΟΤ”, *Καθημερινή*, 22 Μαΐου 1977.

⁹³⁴. Βλ. Ντάνιελ Μπελ, ό. π., σ. 347-352.

που προσφέρονται καταναλώνονται από την κοινωνία όπως οποιοδήποτε άλλο καταναλωτικό αγαθό.⁹³⁵

Θα μπορούσε να ισχυριστεί κάποιος ότι οι περιπτώσεις που ακολουθούν δεν είναι παρά η φυσική εξέλιξη της εθνικής πολιτικής για την αναβίωση της αριστοφανικής κωμωδίας. Με τις απαραίτητες αλλαγές, βέβαια, αφού τα όρια που έθετε η αστική αισθητική σταδιακά εκφυλίστηκαν και καταλύθηκαν οριστικά μέσα στις κοινωνικές και τις ιδεολογικές συνθήκες της Μεταπολίτευσης.

Με την έναρξη της δεκαετίας του '80 σίγησαν οι φωνές που για τον έναν ή τον άλλο λόγο ακούγονταν στο παρελθόν ως προς την κατωτερότητα της Αρχαίας Κωμωδίας απέναντι στην ομογάλακτη αδερφή της, την Τραγωδία. Όσο κι αν τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της έφερναν την Αρχαία Κωμωδία σε επαφή με την ελαφριά ψυχαγωγία, κανείς δεν τολμούσε πια να αμφισβητήσει ότι η αριστοφανική κωμωδία ήταν θεωρητικά υψηλή μορφή τέχνης εξίσου με την τραγωδία. Κάτω από τις εξισωτικές τάσεις της καταναλωτικής κοινωνίας, μαζικές μορφές ελαφριάς ψυχαγωγίας και υψηλή τέχνη μπορούσαν να συνυπάρχουν και η ένωσή τους να θεωρείται απολύτως νόμιμη. Πάνω από όλα τη νομιμοποιούσε το διαρκώς διευρυνόμενο μεσαίο στρώμα της κατανάλωσης, τα πλήθη θεατών που συνέρρεαν στις αριστοφανικές παραστάσεις με την αυτοπεποίθηση ότι απολάμβαναν ένα πολιτισμικά ανώτερο αγαθό το οποίο δεν ξεπερνούσε τις πνευματικές και τις αισθητικές τους έξεις.

α. Αντρέας Βουτσινάς

Οι συνθήκες που διαμορφώθηκαν στην Ελλάδα και η διεύρυνση της θεατρικής αγοράς μετά το 1974 οδήγησαν πολλούς Έλληνες που είχαν ξεκινήσει την επαγγελματική τους σταδιοδρομία στο εξωτερικό να επιστρέψουν στο γενέθλιο τόπο όπου η αίγλη που τους χάριζαν οι σπουδές κοντά σε διάσημους δασκάλους τούς έκανε περιζήτητους τόσο στους εμπορικούς θιάσους όσο και στις κρατικές σκηνές. Ο Αντρέας Βουτσινάς ήταν ένα από αυτά τα πρόσωπα· είχε σπουδάσει στο Άκτορς Στούντιο του Λη Στράσπεργκ και είχε εργαστεί ως σκηνοθέτης και δάσκαλος ηθοποιών στην Αμερική και από το 1967 στο Παρίσι.⁹³⁶ Η επιστροφή του στην Ελλάδα στις αρχές της δεκαετίας του 1980 άνοιξε νέους ορίζοντες στην

⁹³⁵. Βλ. στο ίδιο, σ. 77

⁹³⁶. Βλ. Δημήτρης Κώτσης, «Actors Studio – μύθος και πραγματικότητα – συνεντεύξεις με τους σκηνοθέτες Walter Lott και Ανδρέα Βουτσινά», *Δρώμενα, Δίμηνο Θεατρικό Περιοδικό* 3/4 (Ιούλης-Σεπτέμβρης 1984), σσ. 123-130.

καριέρα του.⁹³⁷ Το ΚΘΒΕ του πρόσφερε τη δυνατότητα να σκηνοθετήσει πρώτη φορά αρχαίο δράμα, την *Ελένη* του Ευριπίδη, το 1982 και τον επόμενο χρόνο τη *Λυσιστράτη* του Αριστοφάνη.⁹³⁸

Ο Α. Βουτσινάς, γνήσιος επίγονος του Α. Σολομού, έκανε το ντεμπούτο του στην Αρχαία Κωμωδία με τη «μεγάλη βεντέτα του Αριστοφάνη», το «πρώτο όνομα», όπως λέει ο ίδιος, σ' όλον τον κόσμο όταν γίνεται λόγος για αρχαία ελληνική Κωμωδία.⁹³⁹ Η οπτική από την οποία διάβασε το έργο, ο τρόπος της παράστασης και ο στόχος της την τοποθετούν στην παράδοση των «γυναικείων κωμωδιών» του Αριστοφάνη. Η γυναικεία παρουσία, όπως είδαμε, έγινε το όχημα μέσω του οποίου το Εθνικό Θέατρο εξομοίωσε την προβληματική της Αρχαίας Κωμωδίας με αυτήν του Βουλεβάρτου και της Επιθεώρησης και χρησιμοποίησε τους αισθητικούς κώδικες της ελαφράς αστικής ψυχαγωγίας για να εγγράψει τον Αριστοφάνη στο δυναμικό της αναπτυσσόμενης τουριστικής βιομηχανίας. Ο Α. Βουτσινάς εκσυγχρονίζει τόσο την προβληματική όσο και την αισθητική του Α. Σολομού και του Αιμ. Χουρμούζιου με βάση τις πολιτισμικές δεσπόζουσες της νέας εποχής.

Η *Λυσιστράτη* στη νέα σκηνοθεσία είναι

μια γυναίκα που έζησε όλη της τη ζωή κουβαλώντας την κουζίνα της στην πλάτη. Είναι εκείνη που πάντοτε περιμένει νάρθει «Αυτός από τον όποιο πόλεμο ή το όποιο γραφείο για να ξαναφύγει αμέσως μετά». Είναι ακόμη μια γυναίκα που όπως λέει ο Αριστοφάνης, κάποτε αποφάσισε να πει «ως εδώ και μη παρέκει», και μόνη πάσχισε να βάλει λίγη γνώση σε μια κατάσταση εξωφρενική.⁹⁴⁰

Η ανάγνωση του έργου τοποθετεί στο επίκεντρο το πρόβλημα της ειρήνης ανάμεσα στους άνδρες και τις γυναίκες και προσπαθεί να καταγράψει το πόσο άδικα χρησιμοποιείται

⁹³⁷. Η πρώτη απόπειρα που εντοπίστηκε από την παρούσα έρευνα έγινε το 1975. Στην πρώτη φουρνιά των καλλιτεχνών της διασποράς που, όπως γράφτηκε τότε, «ήλθαν, δούλεψαν και απήλθαν», καθώς ο θεατρικός χώρος δεν ήταν ακόμη έτοιμος να τους απορροφήσει: «Ο Ανδρέας Βουτσινάς χρησιμοποιήθηκε για ένα έργο χωρίς σημασία (θέατρο Σινεάκ, “Κάθε χρόνο τέτοια μέρα”) κι’ απήλθε ξανά για το Παρίσι». Βλ. Σ. Αλεξανδροπούλου, «Θέατρο και κοινό», *Καθημερινή*, 30 Μαΐου 1976.

⁹³⁸. Βλ. Περίοικος, “Στην Επίδαυρο με αγωνία και πάθος”, *Βήμα*, 18 Ιουλ. 1982.

⁹³⁹. Βλ. «Θα παιχτεί στην Επίδαυρο από το Κ.Θ.Β.Ε. Η “Λυσιστράτη” είναι η βεντέτα του Αριστοφάνη λέει ο σκηνοθέτης Ανδρέας Βουτσινάς», *Νέα*, 14 Αυγ. 1983.

⁹⁴⁰. Βλ. Ελένη Πετάση, «Λυσιστράτη, η τραγική ύπαρξη του Βουτσινά στην Επίδαυρο», *Βήμα*, 21 Αυγ. 1983. Στην παράσταση οι γυναίκες του έργου «θα εμφανιστούν επί σκηνής κουβαλώντας κι από ένα καρότσι, που θα μεταφέρει την κουζίνα ή το “γραφείο” της κάθε μιας». Βλ. Μ. Μ. «Αρσενικός ο πόλεμος, θηλυκιά η Ειρήνη! “Λυσιστράτη” το Σαββατοκύριακο στην Επίδαυρο», *Ελευθεροτυπία*, 24 Αυγ. 1983.

μια μειονότητα, οι γυναίκες σε αυτή την περίπτωση· η επανάστασή τους γίνεται με τα δικά τους όπλα.⁹⁴¹ Ανάγνωση του έργου από μια εκλαϊκευμένη οπτική του φύλου, την πλέον επίκαιρη μέσα στην μεταμοντέρνα κουλτούρα μετά την άνθηση του φεμινιστικού κινήματος στη δεκαετία του '70.⁹⁴²

Στόχος του σκηνοθέτη ήταν η δημιουργία ενός ψυχαγωγικού θεάματος, «μια παράσταση στην οποία ο κόσμος γελάει και διασκεδάζει».⁹⁴³ Και ο στόχος καθόρισε, όπως ήταν επόμενο, τον τρόπο της σκηνικής ερμηνείας του έργου.

Το κοινό που έχει παρακολουθήσει μέχρι τώρα την παράσταση μάς έχει πει —«τονίζει» ο κ. Βουτσινάς— ότι πετύχαμε στο ανέβασμα της «Λυσιστράτης». Ο κ. Βουτσινάς αναφέρεται επίσης στο τρόπο που ανέβασε την κωμωδία του Αριστοφάνη και τονίζει ότι το ανέβασμα του

⁹⁴¹. Ελένη Πετάση, ό. π. Είχε προηγηθεί στη δεκαετία του '70 η αναγόρευση της *Λυσιστράτης* σε εμβληματικό έργο για το «Απελευθερωτικό κίνημα των Γυναικών», με χαρακτηριστικό παράδειγμα την παράσταση του Μιχάλη Κακογιάννη το 1972 με τη Μερκούρη στο Μπροντγουέι. Βλ. «Μόνο Γυναίκες!», *Νέα*, 7 Οκτ. 1972. Το 1974 είχε παιχτεί με τον τίτλο *Οι γυναίκες στην εξουσία* από το Τεάτρο Στάμπιλε της Πάντοβα με πρωταγωνίστρια την Μίλβα, βλ. «Ακούω ... Βλέπω ...», *Νέα*, 5 Αυγ. 1974. Στην Ελλάδα την ανάγνωση αυτή είχε υποστηρίξει ήδη η Μαίρη Αρώνη. Για παράδειγμα, το 1974 στην εκπομπή του Αρτέμη Μάτσα στο ΕΙΡΤ με θέμα «Η Γυναίκα και τα προβλήματά της», μίλησε για την «Λυσιστράτη, αιώνιο σύμβολο της γυναίκας». Βλ. «Αρώνη περί Λυσιστράτης», *Νέα*, 13 Ιουλίου 1974. Τον Οκτώβριο του 1979 ανέβηκε στην Αθήνα υπό μορφή μιούζικαλ και με θέμα τον πόλεμο των φύλων η «Λυσιστράτη '79» με κείμενο του Γιώργου Σκούρτη, σκηνοθεσία Γ. Δαλιανίδη και πρωταγωνίστρια την Ρένα Βλαχοπούλου. Βλ. «“Λυσιστράτη '79” στο θέατρο Ρεξ», *Καθημερινή*, 17 Ιουλ. 1979, και «Σε μιούζικαλ η Λυσιστράτη του Αριστοφάνη», *Καθημερινή*, 12 Οκτ. 1979.

⁹⁴². Η επίδραση του φεμινισμού στην τέχνη είχε γίνει ιδιαίτερα αισθητή στη δεκαετία του '70 και έχει αποδοθεί στη ρήξη με τις παραδόσεις του Μοντερνισμού. Στα μέσα της δεκαετίας του '80 η τάση αυτή θεωρήθηκε καίριο στοιχείο της μεταμοντέρνας πρακτικής. Η προσέγγιση ωστόσο του Βουτσινά ανήκει εντελώς στην παράδοση της προηγούμενης δεκαετίας. Βλ. Christopher Reed, «Μεταμοντερνισμός και Τέχνη της Ιδιαίτερης Ταυτότητας», *Έννοιες της Μοντέρνας Τέχνης*, ό. π., σ. 377-409 και Ντάνιελ Μπελ, ό. π., σ. 179-188. Το 1982 το ΚΘΒΕ μαζί με τον Βουτσινά προσέλαβε και την Κούλα Αντωνιάδου, μια νέα σκηνοθέτιδα, επίσης σπουδαγμένη στην Αμερική, στην οποία ανέθεσε τη σκηνοθεσία των *Θεσμοφοριαζουσών*. Η παράσταση της Κ. Αντωνιάδου μπορεί να θεωρηθεί ως η πρώτη απόπειρα ανάγνωσης αριστοφανικού έργου από την οπτική της ιδιαίτερης ταυτότητας. Βλ. Ελένη Πετάση, «Περί ... οργάνων και υδάτων», *Βήμα*, 29 Αυγ. 1982, και «Οι “Θεσμοφοριαζουσες” από τη γυναικεία θέση το Σαββατοκύριακο στην Επίδαυρο», *Βραδυνή*, 25 Αυγ. 1982.

⁹⁴³. Βλ. «Α. Βουτσινάς και Κώστας Ταχτσής: “Τρομοκρατούνται οι δημιουργοί στην Ελλάδα”», *Νέα*, 24 Αυγ. 1983.

έργου πρέπει να έχει στόχο να αρέσει σ' όλο τον κόσμο ανεξάρτητα από τη μόρφωση κ.λπ. Ο καλλιτέχνης λέει έχει το δικαίωμα να εκφραστεί όπως θέλει.⁹⁴⁴

Για να επιτύχει αυτόν το στόχο ο Α. Βουτσινάς χρησιμοποίησε τους γνωστούς κώδικες του Βουλεβάρτου και της Επιθεώρησης ανανεωμένους από τα ψυχαγωγικά θεάματα της τηλεόρασης και του κινηματογράφου και εμπλουτισμένους από τα μορφολογικά χαρακτηριστικά της μεταμοντέρνας πρωτοπορίας. Κάτω από τα στολίδια, ωστόσο, διακρίνονται οι αισθητικοί και οι ιδεολογικοί άξονες που είχαν κάνει την Ελένη Βλάχου, τον Άλκη Θρύλο και τόσους άλλους να θριαμβολογούν για τα καλλιτεχνικά επιτεύγματα του Α. Σολομού στην παράσταση της *Λυσιστράτης*.

Η «πρωτόγονη οξύτητα του Αριστοφάνη» πέρασε μέσα από ένα λεπτό φίλτρο λογοκρισίας και η *Λυσιστράτη* παραδόθηκε στο κοινό εξευγενισμένη.⁹⁴⁵ Η πρωταγωνίστρια ήταν

μια ευγενέστατη και διαλεκτικότετη κυρία που της ξέφευγαν με χαριτωμένο τακτ ορισμένες αριστοφανικές βωμολοχίες, κράτησε όμως το αστικό κύρος και το φεμινιστικό της βέτο σταθερά μέχρι το τέλος της παράστασης.⁹⁴⁶

Ανάμεσα στους άντρες και τις γυναίκες δημιουργήθηκαν «διάφορα κωμικά επεισόδια», «σκετσάκια», τα οποία αντικατέστησαν τη σφιχτοδεμένη πλοκή της αριστοφανικής κωμωδίας αλλά διαμόρφωσαν ατμόσφαιρα γέλιου και εύθυμης διάθεσης.⁹⁴⁷ Στη θέση του αριστοφανικού κλίματος επικράτησε «ανάλαφρο χιούμορ, λεπτή υπογράμμιση του τολμηρού

⁹⁴⁴. Βλ. Αντρέας Βουτσινάς, «“Λυσιστράτη” — μήνυμα για όλες τις εποχές. Οι απόψεις του σκηνοθέτη σε χθεσινή συνέντευξη, ενόψει των παραστάσεων του ΚΘΒΕ στην Επίδαυρο», *Θεσσαλονίκη*, 24 Αυγ. 1983.

⁹⁴⁵. Βλ. Γιώργος Κιτσόπουλος, “Κρατικό Θέατρο Β. Ελλάδας. Αριστοφάνη Λυσιστράτη”, *Ελληνικός Βορράς*, 14 Αυγ. 1983. «Για μας μάλιστα τους παλιότερους», επισημαίνει ο Κιτσόπουλος, «είναι σαν να ξεφυλλίζουμε ένα ημερολόγιο γεμάτο από μνήμες χαρούμενων αλλά και πικρών συμβάντων, γελοιογραφίες και φωτογραφίες μιας αδιάκοπης “εν πολέμω και ειρήνη” ζωής, πασπαλισμένες πάντοτε με την γλυκόπικρη άχνη των επιτευγμάτων και των διαμεύσεων».

⁹⁴⁶. Βλ. Ηρώ Βακαλοπούλου, «Θέατρο Δάσους. Κριτική. Η “Λυσιστράτη” από το Κρατικό», *Θεσσαλονίκη*, 19 Αυγ. 1983.

⁹⁴⁷. Βλ. Ιω. Ιω. «Στα πλαίσια του Φεστιβάλ. Λυσιστράτη του Αριστοφάνη στους Φιλίππους. Πόλεμος και ειρήνη», *Πρωϊνή Καβάλας*, 2 Αυγ. 1983. Κ. Γεωργουσόπουλος, «Αχυροποίηση», *Νέα*, 31 Αυγ. 1983 και Τάσος Λιγνάδης, «Αριστοφάνη “Λυσιστράτη” από το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος στην Επίδαυρο», *Καθημερινή*, 31 Αυγ. 1983. Ο τελευταίος κάνει λόγο για «μια σειρά από σκηνικά σκίτσα που ο συνδυασμός τους στη συνολική πλοκή δεν ήταν πάντα πειστικός. Ο χορός συχνά έμπαινε κι' έβγαινε εντελώς συμπτωματικά και ο περίφημος “αγών” της κωμωδίας όχι σπάνια διασωνόταν σε επεισόδια εξατομικευμένα».

υπαινιγμού, προσεχτική μεταχείριση της βωμολοχίας, έντονα στοιχεία του ξένου μουσικού θεάτρου, υπεύθυνη διαλεκτική του κριτικού θέματος»· αντί για την ξέφρενη κωμική αίσθηση επικράτησε «καλό γούστο και φινέτσα εικόνας, φρενάρισμα της χοντρής πλάκας».⁹⁴⁸

Ο Α. Βουτσινάς «επιστράτευσε όλες τις γνωστές πηγές της κωμωδίας, του μιούζικ χωλ, του τσίρκου, της επιθεώρησης, του Καραγκιόζη, ακόμη και του κινηματογράφου».⁹⁴⁹ Όμως, όπως επισημαίνει ο ίδιος κριτικός, δεν σταματάει εκεί:

Γεμίζει με διάφορα ευρήματα ακόμη και τις σιωπές, παρουσιάζει την κατάλληλη στιγμή φώτα νέον που δίνουν στην Ακρόπολη την όψη του Μουλέν Ρουζ (κι η Λυσιστράτη με τις φίλες της μετατρέπονται σε χορεύτριες του καν-καν), στις άμαξες βάζει φιγούρες Καραγκιόζη, και χρησιμοποιεί τραγούδια όλων των ειδών, με διασκεδιαστικά και γεμάτα υπονοούμενα λόγια («τις γυναίκες τις μισώ, πουλί μου ...»)

Ο Α. Βουτσινάς σκηνοθέτησε ξανά τη *Λυσιστράτη* το 1986 στο θίασο του Λάκη Λαζόπουλου επιβεβαιώνοντας τις παραπάνω διαπιστώσεις με κάποιες διαφορές. Στη νέα *Λυσιστράτη* το στοιχείο της Επιθεώρησης επικρατεί ακόμη περισσότερο και καθορίζεται από τον θιασάρχη, μεταφραστή και πρωταγωνιστή του έργου, τον Λάκη Λαζόπουλο. Στις *Εκκλησιάζουσες* του 1996 ο σκηνοθέτης με ακόμη μεγαλύτερο εκλεκτικισμό χρησιμοποίησε το «τραβεστιμέντο» για να εξασφαλίσει το γέλιο του κοινού και τη μετάφραση του Πολύβιου Δημητρακόπουλου ως γέφυρα με την εγχώρια αριστοφανική παράδοση.⁹⁵⁰

β. Η αισθητική του Δελφινάριου: Θ. Καρακατσάνης, Κ. Βουτσάς κ. ά.

ΑΝ ΤΟΝ ΧΕΙΜΩΝΑ κυριάρχησε, λόγω σκανδάλων, στο θέατρό μας η Επιθεώρηση, τώρα το καλοκαίρι, λόγω εκλογών και κρίσιμων πολιτικών εξελίξεων, θα κυριαρχήσει ο ... Αριστοφάνης. Το φαινόμενο παρατηρήθηκε και στις εκλογές του '85. Είχαμε και τότε αριστοφανικό "μπουμ", ενώ τα προηγούμενα και τα επόμενα καλοκαίρια η παρουσία του αρχαίου κωμικού ήταν "λελογισμένη". Φέτος από τις 20 παραστάσεις αρχαίου δράματος που θα ανεβούν συνολικά στη χώρα μας, οι 10 (το 50%!) είναι με Αριστοφάνη. [...] Οι περισσότεροι σκηνοθέτες

⁹⁴⁸. Βλ. Ηρώ Βακαλοπούλου, ό. π.

⁹⁴⁹. Βλ. Νίνος Φενέκ-Μικελίδης, «Αριστοφάνη "Λυσιστράτη" από το ΚΘΒΕ στην Επίδαυρο. Ο τολμών νικά ...», *Ελευθεροτυπία*, 31 Αυγ. 1983.

⁹⁵⁰. Βλ. Βάιος Παγκουρέλης, «Καλαμπούρι χωρίς γέλιο ... Η "Λυσιστράτη" των Λάκη Λαζόπουλου και Ανδρέα Βουτσινά», *Ελεύθερος Τύπος*, 8 Σεπτ. 1986, του ίδιου «Με στόχο την διασκέδαση. Οι "Εκκλησιάζουσες" από το Εθνικό Θέατρο», *Ελεύθερος Τύπος*, 23 Σεπτ. 1996 και Σπύρος Παγιατάκης, «Εντυπωσιακές οι Αριστοφανικές Μεταμφιέσεις. "Εκκλησιάζουσες" από το Εθνικό Θέατρο, "Λυσιστράτη" από το ΚΘΒΕ», *Καθημερινή*, 25 Αυγ. 1996.

των 10 αυτών αριστοφανικών παραστάσεων δηλώνουν στο «Βήμα» ότι βασική επιδίωξή τους είναι να δείξουν πόσο απίστευτα σημερινές και ... ελληνικές είναι οι καταστάσεις που σατιρίζει ο αρχαίος κωμικός ποιητής.⁹⁵¹

Από τότε που ο Αδαμάντιος Κοραΐς εισηγήθηκε τον αποκλεισμό του Αριστοφάνη από το νεοελληνικό πολιτισμικό βίο μέχρι τη στιγμή της θριαμβευτικής επικράτησής του το 1985, τη χρονιά που η Αθήνα ανακηρύχθηκε πολιτιστική πρωτεύουσα της Ευρώπης, πέρασαν κοντά δύο αιώνες.

Πρόκειται όμως πράγματι για θρίαμβο του αρχαίου κωμωδιογράφου ή μήπως για τη θριαμβευτική επικράτηση μιας εξαρχής διαστρεβλωμένης ανάγνωσης η οποία πέρασε μέσα από αλλεπάλληλα παραμορφωτικά φίλτρα μέχρι να καταλήξει στην απόλυτη και απροκάλυπτη ταύτιση της Αρχαίας Κωμωδίας με τη νεοελληνική Επιθεώρηση;

Αναδρομικά φαίνεται σαν όλα να έριξαν νερό στο μύλο που σιγά σιγά μεταμόρφωσε την αριστοφανική ποίηση σε επιθεωρησιακή σάτιρα και βωμολοχία. Ωστόσο, η απόλυτη ταύτιση της αριστοφανικής κωμωδίας με τη μαζική κουλτούρα δεν μπορούσε να γίνει προτού παγιωθούν τα πολιτικά, τα κοινωνικά, τα ιδεολογικά και τα πολιτισμικά χαρακτηριστικά της ιστορικής περιόδου που εξετάζουμε.

Στα χαρακτηριστικά στα οποία έχουμε ήδη αναφερθεί (όπως η αναγωγή των πολιτισμικών αγαθών σε καταναλωτικά, η κατάργηση των ορίων ανάμεσα στην τέχνη και τη ζωή, ανάμεσα σε κατώτερη και ανώτερη τέχνη, η ανιστορικότητα, ο υποκειμενισμός και το ιδανικό της αυτοπραγμάτωσης, η εγκαθίδρυση του «κιτς») με την άνοδο του Πανελληνίου Σοσιαλιστικού Κινήματος (ΠΑΣΟΚ) στην εξουσία το 1981 θα προστεθεί επίσης ο λαϊκισμός, όχι ως νέο αλλά ως ιδιάζον χαρακτηριστικό της μαζικής δημοκρατίας. Με τη συμβολή του πολλοί θα είναι εκείνοι που θα ισχυριστούν ότι είναι σαρξ εκ της σαρκός του λαού, άριστοι γνώστες και ερμηνευτές τόσο της λαϊκής βούλησης όσο και του Αριστοφάνη. Χαρακτηριστικά αλλά κάθε άλλο παρά μοναδικά παραδείγματα: ο Γιώργος Μεσσάλας και ο Θύμιος Καρακατσάνης. Όταν εμφανίζονται ως σκηνοθέτες αριστοφανικής κωμωδίας το καλοκαίρι του 1985 γράφεται και η τελευταία σκηνή της ιστορίας: η αισθητική του Δελφινάριου θα μπει στην υπηρεσία της Αρχαίας Κωμωδίας προκειμένου αυτή να

⁹⁵¹. Βλ. Βασίλης Αγγελόπουλος, «Αριστοφάνης, λόγω εκλογών. Ο χάρτης των εφετεινών παραστάσεων αρχαίου δράματος», *Νέα*, 28 Μαΐου 1989.

καταναλωθεί μαζικά, καταρχήν στην Αθήνα ως πολιτιστική πρωτεύουσα της Ευρώπης και ύστερα στα τοπικά φεστιβάλ ολόκληρης της χώρας.⁹⁵²

Το Μοντέρνο Θέατρο, ένας οργανισμός-ψευδώνυμο του Γ. Μεσσάλα, αποφάσισε να συγκροτήσει θίασο με πρωταγωνιστή τον Κώστα Βουτσά για να ανεβάσει *Θεσμοφοριάζουσες* με έναν τρόπο ο οποίος θα ξεπερνούσε κάθε προηγούμενη προσπάθεια.⁹⁵³ Με το ίδιο κίνητρο και με ανάλογες προϋποθέσεις ξεκίνησε και ο Θύμιος Καρακατσάνης με τον Εταιρικό Θίασο ΟΕΘ-ΣΕΗ «Αιμίλιος Βεάκης» για να ανεβάσει τις *Νεφέλες* με πρωταγωνιστή τον ίδιο.⁹⁵⁴

Η παράσταση οργανώθηκε πάνω στην ίδια βάση και στις δύο περιπτώσεις. Στηρίχτηκε πρώτον στη συρρίκνωση του αριστοφανικού κειμένου σε μια εκλαϊκευμένη κεντρική ιδέα εμπλουτισμένη με πλήθος κωμικά επεισόδια τα οποία παρέπεμπαν ευθέως στη σύγχρονη επικαιρότητα και τη σχολίαζαν με επιθεωρησιακό τρόπο.⁹⁵⁵ και δεύτερον στη συγκεκριμένη ικανότητα των δύο πρωταγωνιστών να συλλαμβάνουν τους ρόλους τους ως χαλαρή συρραφή ημιαυτόνομων κωμικών στιγμών και να επικοινωνούν με μεγάλη ευκολία με το κοινό μέσα από ένα συγκεκριμένο σκηνικό ύφος και ήθος το οποίο παρέπεμπε στην Επιθεώρηση.

⁹⁵². Η έκφραση «αισθητική του Δελφινάριου» χρησιμοποιείται ήδη στη δεκαετία του '80 και παραπέμπει στη χαμηλή αισθητική και τη βωμολογία που χαρακτήριζε τις παραστάσεις της Επιθεώρησης στο θέατρο Δελφινάριο του Νέου Φαλήρου.

⁹⁵³. Ο Γ. Μεσσάλας ανέβασε την κωμωδία στη μετάφραση του Α. Σολομού και γενικά οι αριστοφανικές σκηνοθεσίες του τελευταίου φαίνεται να ήταν το πρότυπό του. Για την Άννα Συνοδινού, μια ηθοποιό που γαλουχήθηκε μέσα στο Εθνικό Θέατρο, η «όλη κίνηση και η σκηνική οικονομία που σχεδίασε ο Γιώργος Μεσσάλας ήταν αντάξια της “σχολής” του Εθνικού Θεάτρου στο οποίο ο σκηνοθέτης εργάστηκε με πάθος για να σπουδάσει γενικώς Θέατρο και Σκηνοθεσία αλλά και υποκριτική». Βλ. Άννα Συνοδινού, «Αριστοφάνους “Θεσμοφοριάζουσαι” από το θίασο “Μοντέρνο Θέατρο” του Γεώργου Μεσσάλα», *Πολιτικά Θέματα*, 18 και 19 Ιουλ. 1985.

⁹⁵⁴. Βλ. «Συνομιλία μ' ένα δημοφιλή ηθοποιό. “Βασικά” τον λένε Θύμιο Καρακατσάνη», *Μακεδονία Θεσσαλονίκης*, 29 Αυγ. 1984. Ο Καρακατσάνης ξεκίνησε την θητεία του στις αριστοφανικές παραστάσεις από το Θέατρο Τέχνης (*Βάτραχοι* 1966, *Όρνιθες* 1967, *Λυσιστράτη* 1969) επιδεικνύοντας πρωτεϊκό ταλέντο κωμικού ηθοποιού και ταυτόχρονα ανεξέλεγκτο βεντετισμό. Αριστοφάνη έπαιξε επίσης στο ΚΘΒΕ με σκηνοθέτη τον Γιώργο Ρεμούνδο (*Νεφέλες* το 1978) και στο Εθνικό με σκηνοθέτη τον Αλέξη Σολομό (*Θεσμοφοριάζουσες* το 1982) και τον Κώστα Μπάκα (*Ειρήνη* το 1983).

⁹⁵⁵. Σε σχέση με τις σύγχρονες Επιθεωρήσεις η «κωμωδία του Αριστοφάνη είναι επιθεώρηση με κεντρική ιδέα» δήλωσε σε πρόσφατη συνέντευξή του ο Αλέξης Σολομός, άνθρωπος κλειδί όσον αφορά τη διαμόρφωση των νέων τάσεων. Βλ. Ρίτα Δ. Ψαθά, «Ερευνα. Γιατί περνάει κρίση η Ελληνική σάτιρα. Σολωμός: Φταίει που τώρα δίνουν σκόρπια χωρατά. Ο τελευταίος μας σατιρικός λέγεται Αριστοφάνης ...», *Ελευθεροτυπία*, 5 Ιουλ. 1983.

Ο Θ. Καρακατσάνης στις *Νεφέλες*, ντυμένος με μια κόκκινη χλαμύδα που θύμιζε φουστανέλα μπροστά στην πρόσοψη ενός σκηνικού που θύμιζε αρχαίο σπίτι ερμήνευσε το ρόλο «ενός Στρεψιάδη – μέσου Έλληνα που θέλει να γίνει κομπιναδόρος και συχαίνεται τους κουλτουριάρηδες».⁹⁵⁶ Με βάση αυτή τη σύλληψη στήθηκε μια «χυδαία παράσταση, καθαρά μπουλουκτσήδικη που επιστράτευσε όλα τα τερτίπια για να αποσπάσει το χοντρό γέλιο».⁹⁵⁷

Κατά τον Γ. Μεσσάλα, οι *Θεσμοφοριάζουσες* είναι «ένας ύμνος στη γυναίκα, παράλληλα όμως ο Αριστοφάνης σατιρίζει αυτές τις γυναίκες, δίνοντάς μας την ευκαιρία να σατιρίσουμε, μέσα από το κείμενο, φράσεις, υπαινιγμούς, καταστάσεις και γεγονότα».⁹⁵⁸

⁹⁵⁶. Βλ. «Χειροκροτήματα στον αριστοφανικό Θ. Καρακατσάνη», *Νέα*, 6 Ιουλ. 1985. Ο Θ. Καρακατσάνης εξάλλου δήλωσε ανάμεσα στ' άλλα με αφορμή την παράσταση: «θέλουμε να φτάσουμε στο επίπεδο του λαού μας κι όχι ν' ανέβει ο λαός στο επίπεδό μας, όπως λένε οι κουλτουριάρηδες», βλ. Μάριος Βαλυνδράς, «“Νεφέλες” και νεφελώματα», *Εικόνες*, 3 Ιουν. 1985. Ο Θ. Καρακατσάνης χρησιμοποίησε τη μετάφραση του Γιώργου Σκούρτη, όχι μόνο γιατί την είχε παίξει το 1978 στο ΚΘΒΕ αλλά και γιατί η διπλή γλώσσα που είχε χρησιμοποιήσει ο μεταφραστής (“λαϊκιά γλώσσα”, “γλώσσα των λογίων”) κατά τη γνώμη του «βολεύει το θέμα της παράστασης, αναγκάζει να δούμε τα πράγματα χωρισμένα στα δύο. Στους ανθρώπους που νέμονται ένα καθεστώς και στους ανθρώπους που είναι έξω από αυτό: το λαό». Βλ. Μίλτος Καΐρης, «Πως ετοιμάστηκαν οι “Νεφέλες” του Αριστοφάνη», *Εμπρός*, 11 Αυγ. 1978, και Μάριος Βαλυνδράς, ό. π. Την ιδεολογική ερμηνεία του έργου υποστήριξε η παράταξη της Αριστεράς και από τον δικό της χώρο προέρχονται οι ανεπιφύλακτα θετικές κρίσεις για την ιδεολογική διαστρέβλωση του έργου. «Ο Αριστοφάνης δεν θα πάψει ποτέ να είναι τροφός της πολιτικής σάτιρας. Κι αυτό σημαίνει ότι είναι και εκτεθειμένο το έργο του στη ... σκανταλιά των τροφίμων του να προσαρμόζουν τις κωμωδίες του και τα σατιριζόμενα σ' αυτές πρόσωπα στη σύγχρονη επικαιρότητα. Κι αν ο Αριστοφάνης παραμένει ο θαλερότερος, ο ελκυστικότερος ανά τους αιώνες σατιριστής, είναι γιατί προσφέρεται για λεκτικές “επεμβάσεις” επίκαιρης πολιτικής και κοινωνικής σάτιρας, [...] Τέτοιες εκσυγχρονιστικές πολιτικοσατιρικές “επεμβάσεις” αποτόλμησε με επιτυχία η ευθύβολη, ζουμερή, λαϊκή σε γλώσσα και χιούμορ μετάφραση του Γιώργου Σκούρτη στις “Νεφέλες” και η παράσταση που έστησε συλλογικά με συντονιστή τον Θύμιο Καρακατσάνη ο εταιρικός θίασος του Σωματείου Ελλήνων Ηθοποιών». Βλ. ΘΥΜΕΛΗ, «“Νεφέλες” από τον εταιρικό θίασο “Αιμίλιος Βεάκης”», *Ριζοσπάστης*, 16 Ιουλ. 1985.

⁹⁵⁷. Βλ. Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Αριστοφάνης “κιτς”», *Νέα*, 26 Αυγ. 1985. Ο Θ. Καρακατσάνης, σύμφωνα με τον ίδιο κριτικό, πρόσθεσε όλων των ειδών τις βωμολοχίες και όλων των ειδών τις άσεμνες χειρονομίες και οι *Νεφέλες* έγιναν «ένας αντάξιος συναγωνιστής του “Δελφινάριου”».

⁹⁵⁸. Βλ. «Ροκ, εμπριμέ κοστούμια και Βουτσάς στις “Θεσμοφοριάζουσες” του Αριστοφάνη», *Αυγή*, 3 Ιουλ. 1985. Ο Αριστοφάνης, σύμφωνα με τον πρωταγωνιστή, «στο συγκεκριμένο έργο βλέπει γύρω του μια ταραχή, βλέπει τον κόσμο —τους χωριάτες—, να μεταναστεύει όπως μεταναστεύσανε τόσος στις μέρες μας κι έγιναν υποχείρια της εκμετάλλευσης στο εξωτερικό και το εσωτερικό. Δεν τον φτάνει αυτό, ψάχνει να βρει ποια είναι η αιτία της κατάστασης. Ίσως νάβρισκε πως το δημοκρατικό πολίτευμα δεν ήταν πια δημοκρατικό, αφού εκείνη την εποχή πληρωνότανε από τους Πέρσες, —ας πούμε τις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής. Με άλλα λόγια οι τότε κυβερνώντες ανήκαν κάπου, ανήκαν στη Δύση, —κοιτάξτε πως έρχονται οι παραλληλισμοί, πώς

Στην παράσταση ο ίδιος ο Αριστοφάνης εμφανίστηκε στη σκηνή για να σχολιάσει, με τα λόγια του σκηνοθέτη, τη σύγχρονη επικαιρότητα χρησιμοποιώντας φωτεινές επιγραφές τις οποίες εξέπεμπε ένας ηλεκτρονικός εγκέφαλος,⁹⁵⁹ ενώ ο Κ. Βουτσάς «διευκρίνησε» ότι ερμηνεύοντας τον Μνησίλοχο «υποδύεται τον “σύγχρονο” καθημερινό Έλληνα».⁹⁶⁰ Ο Κ. Βουτσάς πίστεψε, όπως και ο Θ. Καρακατσάνης, ότι οι ήρωες του Αριστοφάνη του πηγαίνουν «γάντι»· όπως και ο Θ. Καρακατσάνης, εκμεταλλεύτηκε την ικανότητά του «να “φτάνει” ως κάτω στο κοινό», άνοιξε επανειλημμένα κατά τη διάρκεια της παράστασης διάλογο μαζί του και καταχειροκροτήθηκε για τις προσθήκες, τις επεμβάσεις και τους αυτοσχεδιασμούς του.⁹⁶¹

Ακόμη γελούν οι θεατές των παραστάσεων με αρχαίες κωμωδίες του Αριστοφάνη που κατέκλυσαν το Καλλιμάρμαρο και τον Λυκαβηττό. Ο Θύμιος Καρακατσάνης με τις «Νεφέλες» και ο Κώστας Βουτσάς με τις «Θεσμοφοριάζουσες» κατόρθωσαν να δώσουν στο κοινό προσιτό και άφθονο γέλιο, με πολλά σύγχρονα κωμικά ευρήματα.⁹⁶²

γίνονται βλέπεις;» Βλ. Ε. Κ., «Έργο με μηνύματα που ξυπνούν τον θεατή. Στο Λυκαβηττό, το Καλλιμάρμαρο και το Ηρώδειο η κωμωδία του Αριστοφάνη», *Ριζοσπάστης*, 5 Ιουλ. 1985.

⁹⁵⁹. Στο τέλος της παράστασης, όπως τονίζει ο σκηνοθέτης, οι γυναίκες «βγαίνοντας από τον εφιάλτη που ίσως έχουν ονειρευτεί, αποκαλύπτονται, βγάζοντας τα φουστάνια τους και φορώντας φτερά, χρυσά και φούστες, προχωρούν στην καταδίκη, όχι πια του Ευριπίδη, αλλά των συγχρόνων τους δυναστών». Βλ. «Ροκ, εμπριμέ κοστούμια και Βουτσάς στις “Θεσμοφοριάζουσες” του Αριστοφάνη”, ό. π., και Κική Σεγδίτσα, «Οι “Θεσμοφοριάζουσες” θ’ αγγίζουν και το κοινό του εξωτερικού λέει ο σκηνοθέτης Γ. Μεσσάλας. Αποκλειστική συνέντευξη που έδωσε στη “Μ”», *Μεσημβρινή*, 29 Ιουλ. 1985.

⁹⁶⁰. Βλ. Μπ. Παπαπαναγιώτου, «Κ. Βουτσάς: Ο Αριστοφάνης μου πάει!», *Ακρόπολις*, 3 Ιουλ. 1985.

⁹⁶¹. Μετά την πρεμιέρα θα δηλώσει: «Θα μπορούσα και να μην είχα αρέσει, να μην αρέσω. Το κοινό όμως μου έδωσε να καταλάβω πως άρεσα ... πως πέτυχα. [...] Πιστεύω ότι ο Αριστοφάνης είναι ένα “πράγμα” που “μου πάει”. Έχω ζήσει τόσο έντονα τη θεατρική μου ζωή, παράλληλα με την κοινωνική και πολιτική εναλλαγή αυτού του τόπου, και “επέζησα”. Γύρω μου συνέβησαν “κοσμογονίες” κι έμεινα πάντα ο Βουτσάς. Όλα αυτά είναι μια εμπειρία, της οποίας η εξωτερική δείχνει στο θέατρο που κάνω. Είμαι αγαπητός σε όλα τα κοινωνικά στρώματα και όλα αυτά θα δείξουν στον Αριστοφάνη». Και πράγματι έδειξαν. «Πενήντα δήμαρχοι» θα πει παρακάτω, «μ’ έχουν καλέσει με επιστολές τους να παρουσιάσω την κωμωδία στα πολιτιστικά φεστιβάλ της πόλης τους, από τη Μακεδονία και τη Θράκη μέχρι την Κρήτη και τη Ρόδο». Βλ. Σόφη Χρηστακέα, «Κώστας Βουτσάς: “Είμαι αρχαίος ηθοποιός ...”», *Και*, 31 Ιουλ. 1985. Βλ. ακόμη: Γιώτα Συκκά, «Ξύλο και βρισιές στον ... Αριστοφάνη. Ο Βουτσάς έσωσε την παράσταση», *Απογευματινή*, 8 Ιουλ. 1985. Ελένη Βαροπούλου, «Εμπορικό θέατρο και Αριστοφάνης», *Βήμα*, 8 Ιουλ. 1985. Φ. Α. «“Θεσμοφοριάζουσες” με άγριες φωνές και τρανταχτά γέλια», *Ελευθεροτυπία*, 6 Ιουλ. 1985. «Γέλια για τις “Νεφέλες”», *Ελευθεροτυπία*, 6 Ιουλ. 1985. Βάιος Παγκουρέλης, «“Νεφέλες” χωρίς Αριστοφάνη», *Ελεύθερος Τύπος*, 15 Ιουλ. 1985. Γιώτα Συκκά – Μ. Δεληπέτρος, «Ακόμη γελούν με Θύμιο και Βουτσά», *Απογευματινή*, 6 Ιουλ. 1985,

⁹⁶² Βλ. στο ίδιο.

Η αρχή αυτή είχε και συνέχεια· το Μοντέρνο Θέατρο θα συνεχίσει την συνεργασία του με τον Κ. Βουτσά και μαζί του θα κατακτήσει μετά από το Ηρώδειο και το αρχαίο Θέατρο της Επιδαύρου, ενώ ο Θ. Καρακατσάνης συνεχίζει να σκηνοθετεί τον εαυτό στον 21ο αιώνα και να αυτοπραγματώνεται με αφορμή τα αριστοφανικά σενάρια.⁹⁶³ Τη συνταγή ακολούθησαν και άλλοι σκηνοθέτες επιστρατεύοντας κωμικούς ηθοποιούς όπως τον Στάθη Ψάλλη ή τον Θανάση Βέγγο και δικαιώνοντας τον Γ. Μεσσάλα όταν με αφορμή την παράσταση των *Θεσμοφοριαζουσών* δήλωσε ότι φιλοδοξούσε η παράστασή τους να είναι η «πρώτη μιας νέας εκατοντάδας παραστάσεων, σημερινών».⁹⁶⁴ Ωστόσο, τόσο οι *Θεσμοφοριάζουσες* όσο και οι *Νεφέλες* δεν ήταν παρά ένα δείγμα του πώς μετασχηματίστηκαν κάτω από συγκεκριμένες συνθήκες κάποιες πτυχές από την αριστοφανική κληρονομιά του Εθνικού Θεάτρου ή, αν θέλετε, ένα δείγμα του πώς εξελίχθηκε η ιστορία της σκηνικής αναβίωσης του Αριστοφάνη στο νέο ελληνικό θέατρο από τον καιρό, τουλάχιστον, που τον ανακάλυψαν ο Γ. Σουρής και ο Π. Δημητρακόπουλος.

⁹⁶³. Ο Μεσσάλας ανέβασε τους *Σφήκες* το 1987 και τους *Όρνιθες* το 1991. Εντωμεταξύ ανέβασε τη *Λυσιστράτη* το 1989, και καινοτομώντας μοίρασε τον κεντρικό ρόλο στην Άννα Καλουτά και την Νόρα Κατσέλη. Βλ. Βάιος Παγκουρέλης, «Επιδιώκοντας το γέλιο. Οι “Σφήκες” με τον Βουτσά στην Επίδαυρο», *Ελεύθερος Τύπος*, 31 Αυγ. 1987. Θόδωρος Κρητικός, «Το “κιτς” είναι εδώ!», *Ελευθεροτυπία*, 1 Ιουλ. 1989, και του ίδιου «Μονόφθαλμος ανάμεσα σε τυφλούς», *Ελευθεροτυπία*, 1 Ιουλ. 1991. Ως προς τον Καρακατσάνη, βλ. ενδεικτικά την παράσταση των *Θεσμοφοριαζουσών*, όπου με στήριγμα τη μετάφραση του Κώστα Γεωργουσόπουλου, πρωταγωνιστής και σκηνοθέτης ταυτόχρονα «παραδόθηκε» για άλλη μια φορά «αμαχητί στις πασίγνωστες και εγγυημένες ευκολίες του και στην αναμφισβήτητη τεράστια πείρα του όσον αφορά το ποιο είδος γαργαλητού προκαλεί πλούσιο γέλιο και ποιο λιγότερο». Βλ. Σπύρος Παγιατάκης, «Κλουβί με Θεσμοφοριάζουσες», *Καθημερινή*, 25 Ιουλ. 1999.

⁹⁶⁴ Βλ. «Ροκ, εμπριμέ κοστουμια και Βουτσάς στις “Θεσμοφοριάζουσες” του Αριστοφάνη», ό. π.

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ: ΟΙ ΣΥΝΤΕΛΕΣΤΕΣ

ΕΒΔΟΜΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

**Η ΣΥΜΒΟΛΗ ΤΩΝ ΜΕΤΑΦΡΑΣΤΩΝ
ΣΤΗΝ ΑΝΑΒΙΩΣΗ ΤΗΣ ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΙΚΗΣ ΚΩΜΩΔΙΑΣ**

Στο κεφάλαιο αυτό τίθεται ένα ζήτημα που υπερβαίνει κατά πολύ τα περιθώρια ανάλυσης που έχουμε εδώ. Συνδέεται με πολλούς άλλους τομείς έρευνας και επιστημονικής κατάρτισης και περιλαμβάνει πολλές περισσότερες παραμέτρους από όσες θα προσεγγίσουμε στις επόμενες σελίδες. Το γλωσσικό ζήτημα, οι κλασικές σπουδές και η ιστορία τους στην Ελλάδα, οι μεταφραστικές πρακτικές και οι θεωρίες που τις υποστηρίζουν, η σχέση με τις μεταφράσεις που γίνονται ερήμην της σκηνικής τέχνης, η μεταφραστική προσέγγιση της τραγωδίας είναι μερικά μόνο από τα ζητήματα τα οποία με την παράλληλη διαπραγμάτευσή τους θα φώτιζαν καλύτερα και σε μεγαλύτερο βάθος τη συμβολή των μεταφραστών στη σκηνική αναβίωση της Αρχαίας Κωμωδίας, μετατρέποντας ωστόσο σε αυτοτελή μελέτη το κεφάλαιο αυτό.

Θεώρησα φρόνιμο να περιοριστώ ουσιαστικά σε μια μόνο παράμετρο, τη σημαντικότερη κατά την εκτίμησή μου όσον αφορά τη σχέση της μετάφρασης με τη σκηνική ερμηνεία. Αντικείμενο εξέτασης θα είναι η μετάφραση ως διαδικασία αφομοίωσης του πρωτότυπου κειμένου από τον πολιτισμό μέσα στον οποίο αξιοποιήθηκε, ενώ λαμβάνεται ταυτόχρονα μέριμνα να παρουσιαστεί ως διαδικασία που διασφαλίζει την ουσιαστική ταύτιση με το πρωτότυπο. Το φαινόμενο χαρακτηρίζει ολόκληρη την περίοδο που εξετάσαμε και κορυφώνεται στις τελευταίες δεκαετίες του 20ου αιώνα με τη σύμφωνη γνώμη των μεταφραστών.

1. Η αναζήτηση λειτουργικών για τη σκηνή και όχι για το αναγνώστη κειμένων

Όπως έχει διαφανεί ήδη στα προηγούμενα κεφάλαια οι επιφυλάξεις των εκπροσώπων του Ελληνικού Διαφωτισμού για τον ρόλο της Αττικής Κωμωδίας στη διαμόρφωση του νεοελληνικού πολιτισμού, η απόρριψή της ως δραματουργικού είδους και ο θαυμασμός για

την γλώσσα του Αριστοφάνη, δεν προσδιόρισαν μόνο τη σκηνική τύχη των έργων του, όρισαν ως εντελώς περιττή και ανεπιθύμητη τη μετάφρασή τους στη νέα ελληνική γλώσσα.⁹⁶⁵

Ο αρχαίος κωμωδιογράφος δεν είχε ιδιαίτερη τύχη ως ανάγνωσμα και αυτή είναι η πρώτη διαπίστωση του ερευνητή που έρχεται σε επαφή με το ζήτημα των αριστοφανικών μεταφράσεων στη νεοελληνική γλώσσα. Η γνωριμία των νεότερων ελλήνων με τον αρχαίο κωμωδιογράφο διαμορφώθηκε μέσα από την επαφή τους με τη σκηνική ερμηνεία των έργων του και η προβληματική των ελλήνων μεταφραστών του Αριστοφάνη καθορίστηκε από τις ιδιαίτερες συγκυρίες που έφεραν τα αριστοφανικά κείμενα στη σκηνή του νεοελληνικού θεάτρου και τους σκοπούς που εξυπηρετούσε η σκηνική τους ερμηνεία.

Ωστόσο, αν και οι μεταφράσεις γίνονται με στόχο το θεατή, η «θεατρικότητα», ως το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό που θα έκανε μια μετάφραση αριστοφανικής κωμωδίας κατάλληλη για τη σκηνή άργησε να συμπεριληφθεί στους στόχους των μεταφραστών.

Κατά τα άλλα, από την εποχή που με τη μετάφραση των *Νεφελών*, ο Σουρής, ως «μετεμψύχωση» του αρχαίου ποιητή διαμεσολαβούσε ανάμεσα στην κωμωδία του 5ου π. Χ. αιώνα και στους συμπολίτες του, μέχρι την πανηγυρική ενσωμάτωση των αριστοφανικών κωμωδιών στον πολιτιστικό βίο των νεότερων ελλήνων δεν φαίνεται να άλλαξαν και πολλά πράγματα στον προβληματισμό γύρω από τη μεταφρασσιμότητα της Αρχαίας Κωμωδίας.

Σε μια από τις πρώτες απόπειρες θεωρητικής αντιμετώπισης του μεταφραστικού ζητήματος στην Ελλάδα, στο συνέδριο που οργάνωσε το Δεκέμβριο του 1978 το Σπουδαστήριο της Κλασικής Φιλολογίας (Δ' Έδρα Αρχαίας Ελληνικής Φιλολογίας Πανεπιστημίου Αθηνών) με θέμα *Πρωτότυπο και Μετάφραση*, αναδείχθηκε νομίζω η εστία του προβλήματος: η διάκριση όσον αφορά τη μεταφραστική πρακτική απέναντι στα δύο είδη του αρχαίου θεάτρου.

Με αφορμή την εισήγηση του Γρηγόρη Σηφάκη, «Προβλήματα μετάφρασης του Αριστοφάνη», τέθηκε το ερώτημα:

Αφού ο κωμικός λόγος, το κωμικό στοιχείο, ο υπαινιγμός, η απόχρωση των λέξεων, το πηγαίο χιούμορ χάνονται, σε μεγάλο βαθμό, είναι δυνατό να παρουσιασθή μια κωμωδία του Αριστοφάνη μέσω της μεταφράσεως θεατρικά σήμερα; Ή μήπως είναι πέρα για πέρα προβληματική η δραματική παρουσίαση του Αριστοφάνη, στο σύγχρονο θέατρο; [...] Η

⁹⁶⁵. Βλ. Γ. Ν. Οικονόμου – Γ. Κ. Αγγελινάρα, «Βιβλιογραφία των νεοελληνικών μεταφράσεων του Αριστοφάνη», *Διαβάζω* 72 (29 Ιουν. 1983), σ. 14-21. Ι. Ε. Στεφανής, «Δημοσιεύματα Ελλήνων μελετητών για τον Αριστοφάνη», ό. π., σ. 25-30. Βλ. ακόμη την ανέκδοτη διδακτορική διατριβή της Τασούλας Καραγεωργίου *Οι νεοελληνικές μεταφράσεις του Αριστοφάνη*.

περίπτωση της δραματικής αναβιώσεως της αρχαίας κωμωδίας σήμερα μας οδηγεί σε ένα ευρύτερο προβληματισμό, που πιθανό να κάνει συζητήσιμη και την ακραία θέση, ότι ίσως ο Αριστοφάνης δεν μπορεί (και δεν πρέπει) να παίζεται σήμερα. Διότι το τίμημα είναι μέγα και οδυνηρό, προκειμένου να παραμορφωθεί, να προδοθεί και να παραποιηθεί ο μεγάλος κωμικός.⁹⁶⁶

Παρόμοια ερωτήματα δεν τέθηκαν για την τραγωδία, παρότι το ερώτημα αν είναι μεταφράσιμη, αν μπορεί να παιχτεί στο σύγχρονο θέατρο και ως ποιο βαθμό παραμορφώνεται και προδίδεται ισχύει το ίδιο και για κείνην.⁹⁶⁷

Η εργασία αυτή δεν είναι σε θέση να απαντήσει στο ερώτημα ποια από τις δύο, η τραγωδία ή κωμωδία, βγήκε τελικά περισσότερο αδικημένη από αυτή την προσέγγιση. Όμως νομίζω ότι αυτή ακριβώς η προσέγγιση τροφοδότησε με συγκεκριμένα προβλήματα τη «δραματική αναβίωση» της κωμωδίας και εγκλώβισε τον προβληματισμό των μεταφραστών ανάμεσα στις συμπληγάδες της πιστότητας και του εκσυγχρονισμού με βάση δύο χαρακτηριστικά της αριστοφανικής ποίησης, την επικαιρική σάτιρα και την αθυροστομία, υποβαθμίζοντας ταυτόχρονα τον ποιητικό και τον συμβατικό χαρακτήρα της Αρχαίας Κωμωδίας, το πολυεπίπεδο ύφος της, το αυστηρό αρχιτεκτονικό της σχέδιο και σε αρκετές περιπτώσεις την ίδια θεατρική της λειτουργία.

2. Πιστότητα και εκσυγχρονισμός ως αντικρουόμενοι στόχοι μιας αβέβαιης προσπάθειας

Το δίλημμα πιστότητα ή εκσυγχρονισμός δεν παρουσιάστηκε εξ αρχής με αυτή τη μορφή. Τουλάχιστον μέχρι τη στιγμή που στο Μεσοπόλεμο η σκηνοθετική τέχνη διεκδίκησε ως αυτόνομη τέχνη το δικαίωμα ή την υποχρέωση να φέρει στη σκηνή τα έργα του αρχαίου κωμωδιογράφου, το δίλημμα για τους μεταφραστές, όποτε τέθηκε, τέθηκε ανάμεσα στον «πιστό συγχρονισμό» και στη διασκευή. Αν και, για λόγους εθνικής φιλοτιμίας, η διασκευή δεν θεωρήθηκε ποτέ η πρέπει λύση, από το Μεσοπόλεμο και μετά έπεσε σε ολοκληρωτική

⁹⁶⁶. Βλ. Γρηγόρης Σηφάκης, «Προβλήματα μετάφρασης του Αριστοφάνη», *Πρωτότυπο & Μετάφραση. Πρακτικά Συνεδρίου Αθήνα 11-15 Δεκεμβρίου 1978*, Αθήνα: 1980, σ. 121-159 και «Συζήτηση», σ. 167-171. Ο Γρηγόρης Σηφάκης συμμετείχε στη συνεδρία με το γενικό θέμα: «Μεταφράσεις των έργων της αρχαίας γραμματείας». Στην ίδια συνεδρία συμμετείχαν ο Ι. Κακριδής, ο Γ. Γιατρομανωλάκης και ο Μιχ. Μερακλής με πρόεδρο τον Αριστόξενο Σκιαδά. Το ερώτημα διατυπώθηκε από τον τελευταίο και θέλησε να συνοψίσει και τις απόψεις άλλων ακροατών.

⁹⁶⁷. Τη θέση αυτή υποστήριξε και ο Σηφάκης, ό. π., σ. 170.

αχρηστία. Όταν, μετά τον Πόλεμο εξωθεατρικοί, κυρίως, παράγοντες επέβαλαν, θα μπορούσε να πει κανείς, τη σκηνική αξιοποίηση του αρχαίου ελληνικού θεάτρου, η διασκευή αντικαταστάθηκε από μια περισσότερο νόμιμη λύση, τον εκσυγχρονισμό. Με τον γλωσσικό εκσυγχρονισμό ο μεταφραστής μπορούσε να απαλλάξει την αριστοφανική κωμωδία από τα «αρνητικά» της χαρακτηριστικά ενώ παράλληλα μπορούσε να επικαλεσθεί την πίστη στο πρωτότυπο.

Στη συνείδηση των νεότερων Ελλήνων πιστότητα και εκσυγχρονισμός δεν ήταν δυο αντικρουόμενοι στόχοι, ήταν η προϋπόθεση για την σκηνική αναβίωση της αριστοφανικής κωμωδίας, ο ελάχιστος συμβιβασμός τον οποίο οι μεταφραστές έπρεπε να υλοποιήσουν μεταφέροντας τις αριστοφανικές κωμωδίες από την αρχαία στη νέα ελληνική γλώσσα. Ο τρόπος που αντιμετώπισαν τα συγκεκριμένα προβλήματα, της σάτιρας και της αθυροστομίας, και οι λύσεις που έδωσαν μπορούν να ομαδοποιηθούν στις παρακάτω κατηγορίες.

α. Το πρόβλημα της επικαιρικής σάτιρας και οι λύσεις του

1. Μεταφορά του πρωτότυπου στη νέα γλώσσα χωρίς καμιά προσπάθεια συγκάλυψης του αναχρονιστικού περιεχομένου της επικαιρικής σάτιρας του πρωτότυπου.

Πρόκειται για την τακτική με την οποία εγκαινιάστηκε η μεταφραστική και σκηνική προσέγγιση των αριστοφανικών κωμωδιών στις αρχές του 20ου αιώνα. Μια πρακτική που την υπαγόρευσε όχι ένα μεταφραστικό ιδεώδες αλλά η ιδεολογική και η πορνογραφική για τα δεδομένα της εποχής αξιοποίηση των αριστοφανικών παραστάσεων στην οποία απέβλεπαν οι μεταφραστές, ο Γ. Σουρής και ο Π. Δημητρακόπουλος.⁹⁶⁸ Ανάμεσα στις αρχαιόγλωσσες παραστάσεις τραγωδιών του Μιστριώτη και τους μεταφραστικούς εξτρεμισμούς μιας μερίδας δημοτικιστών, ίσως το πιο αντιπροσωπευτικό παράδειγμα είναι η μετάφραση του *Κύκλωπα* από τον Αλέξανδρο Πάλλη το 1905, η πίστη στο γράμμα, δηλαδή η πιστή κατά λέξη μετάφραση σε μικτή γλώσσα, μπορούσε να χρησιμοποιηθεί ως ύψιστη απόδειξη σεβασμού απέναντι στην ελληνική αρχαιότητα, ως τεκμήριο εθνικής και γλωσσικής ταυτότητας.⁹⁶⁹

⁹⁶⁸. Με τη διαφορά ότι ο Π. Δημητρακόπουλος για να λύσει το πρόβλημα της μη κατανόησης των επικαιρικών στοιχείων του πρωτότυπου στιχουργεί επιλεκτικά αρχαία σχόλια

⁹⁶⁹. «Δεν πρόκειται πράγματι περί μεταφράσεως, αλλά περί μετουσιώσεως, αυτόχρημα περί μετεμψυχώσεως. Ζωντανωτέρα, σημερινωτέρα και όμως αρχαιοπρεπεστέρα ήτο αδύνατο να γίνη. Αλλά ούτε και πλειότερον πιστή, ή αυτόχρημα νυν αριστοφάνειος», βλ. «Η πρώτη των “Νεφελών”. Μια πρωτοφανής εσπέρα», *Εστία*, 27 Οκτ. 1900.

Στην ίδια κατηγορία, με βάση το παραπάνω κριτήριο και μόνο, ανήκει η μετάφραση των *Βατράχων* (έκδοση 1940) του Απόστολου Μελαχροινού. Ο ποιητής του Μεσοπολέμου ενδιαφέρεται κυρίως για την ποιητική μορφή του πρωτότυπου και κάνει μια λογοτεχνική μετάφραση, με την έννοια ότι το βάρος πέφτει στη γλωσσική και αισθητική τελείωση του νεοελληνικού κειμένου ενώ οι αναγνώστες, στους οποίους και απευθύνεται, μπορούν να καταφύγουν στην εισαγωγή και στα σχόλια για να αντιμετωπίσουν τα προβλήματα κατανόησης.⁹⁷⁰ Η μετάφραση του Μελαχροινού αξιοποιήθηκε από το Εθνικό Θέατρο το 1959 με κριτήριο όχι τη λογοτεχνική της ποιότητα αλλά την τακτική της απέναντι στη επικαιρική σάτιρα.⁹⁷¹

2. Επεμβάσεις για να μετριαστεί το επικαιρικό περιεχόμενο της αριστοφανικής σάτιρας ενώ βασικός στόχος παραμένει η πιστότητα.

Πρόκειται για μια περίπτωση που εξαντλείται σχεδόν στη μεταφραστική συμβολή του Κώστα Βάρναλη και του Θρασύβουλου Σταύρου, οι οποίοι στη δεκαετία του 1950 επωμίστηκαν την ιστορική ευθύνη να συμφιλιώσουν τη νεοελληνική σκηνή με την αριστοφανική κωμωδία.

Το μεταφραστικό τους ιδανικό είχε διαπλαστεί με βάση τη φιλολογική τους παιδεία και τη μεταφραστική προσέγγιση την οποία διαμόρφωσε η γενιά του '30 εκφράζοντας την ιδεολογία της.⁹⁷² Αυτό σημαίνει ότι η προσπάθεια να περιοριστεί ο αναχρονιστικός

⁹⁷⁰. Λογοτεχνική με την έννοια που της δίνει ο Φάνης Κακριδής, βλ. «Θεατρικό Δ' (Από τον σκηνοθέτη στον μεταφραστή)», *Βήμα*, 28 Ιουλ. 1977.

⁹⁷¹. Η λογοτεχνική της ποιότητα καταστράφηκε πρώτα-πρώτα από τις ανελέητες περικοπές. Αφαιρέθηκαν 332 στίχοι, 187 από τα χορικά και 145 από το υπόλοιπο έργο. Βλ. το βιβλίο υποβολείου στο αρχείο του Εθνικού Θεάτρου.

⁹⁷². Η συγκεκριμένη μεταφραστική προσέγγιση αποτελεί κοινό σημείο ανάμεσα στη μαρξιστική οπτική μέσα από την οποία προσεγγίζει την ιστορία της τέχνης ο Κ. Βάρναλης και στην αστική προσέγγιση του Θρ. Σταύρου. Βλ. πώς ορίζει το μεταφραστικό ιδεώδες ο Ιωάννης Κακριδής στο Ι. Θ. Κακριδής, *Το μεταφραστικό πρόβλημα*, Αθήνα: «Βιβλιοθήκη του Φιλολόγου» 1966 (τέταρτη έκδοση). Εκδόθηκε πρώτη φορά το 1948 από το Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης. Βλ. ακόμη Χριστίνα Ντουσιά, *Λογοτεχνία και Πολιτική. Τα περιοδικά της Αριστεράς στο μεσοπόλεμο*, Αθήνα: Καστανιώτης 1999, σ. 86-88, 259, 485, και Lucia Marcheselli Lukas, «Κ. Βάρναλη Αισθητικά-Κριτικά. Διαμόρφωση και εξέλιξη», *Διαβάζω* 88 (22 Φεβρ. 1984), σ. 48-52.

χαρακτήρας του πρωτότυπου υπάγεται στο σεβασμό απέναντι στο πρωτότυπο και στην πίστη ότι η μετάφραση έχει αδιαμφισβήτητη μορφωτική αξία.⁹⁷³

Ωστόσο, δεν προσέγγισαν τα επικαιρικά στοιχεία της αριστοφανικής σάτιρας πάντοτε με την ίδια οπτική. Στην περίπτωση του Θ. Σταύρου συνδέονται με το κωμικό αποτέλεσμα και αποτελούν την πρώτη και σοβαρότερη δυσκολία που παρουσιάζει η σκηνική αναβίωση του Αριστοφάνη. Η ύπαρξή τους κάνει ανεπίκαιρα τα αριστοφανικά αστεία. Επομένως, ο Θρ. Σταύρου θεωρεί ότι η μετάφρασή του είναι κατάλληλη «για το θέατρο» στο βαθμό που δίνει λύσεις σε αυτό το πρόβλημα, στο βαθμό που ελαττώνει την απόσταση ανάμεσα στην αριστοφανική σάτιρα και τη σύγχρονη αίσθηση του κωμικού χωρίς να καταφεύγει στον εκσυγχρονισμό.⁹⁷⁴

Στην περίπτωση του Κ. Βάρναλη τα «σκοτεινά στοιχεία», όπως τα χαρακτηρίζει, σχετίζονται με την πολιτική ή την κοινωνικοφιλοσοφική διάσταση του έργου. Ο Βάρναλης, ποιητής ο ίδιος, πιστεύει ότι η ύπαρξή τους δεν επηρεάζει ιδιαίτερα την απόλαυση του σύγχρονου θεατή, και προϋποθέτει ότι η απόλαυση προέρχεται από τη «σατανική ομορφιά» της αριστοφανικής ποίησης, την «πολεμικότητά της, και τον υψηλό στόχο της, το υψηλόν ήθος».⁹⁷⁵

Τέλος, οι δύο μεταφραστές καταφεύγουν στις ίδιες λίγο πολύ λύσεις προκειμένου να πετύχουν το επιθυμητό αποτέλεσμα. Αποφεύγουν τις επώνυμες αναφορές, όσο πιο σπάνια μπορούν. Στιχουργούν κατά το δυνατόν διακριτικά επεξηγηματικά σχόλια. Αντικαθιστούν τις επώνυμες αναφορές με γενικεύσεις (το ελάττωμα ή το επάγγελμα αντί για το όνομα). Αποδίδουν δυσνόητα λογοπαίγνια με αντίστοιχα νεοελληνικά. Ο Θ. Σταύρου μάλιστα σε κάθε ευκαιρία τόνιζε σχετικά με τις μεταφραστικές του αρχές τα εξής:

973. Βλ. Μιχάλης Μερακλής, «Η αναγκαιότητα της προδοσίας της μετάφρασης», *Πρωτότυπο & Μετάφραση*, ό. π., σ. 161-165.

974. Απόψεις που διατυπώνει με αφορμή τη μετάφραση των *Εκκλησιαζουσών*, την πρώτη του αριστοφανική μετάφραση για το Εθνικό Θέατρο. Βλ. Θ. Σταύρου, «Λίγα λόγια για τη μετάφραση», *Αριστοφάνους Εκκλησιάζουσαι. Ελεύθερη απόδοση για το θέατρο*, Αθήνα: Εστία 1956 και 21999.

975. Είναι ενδεικτική η άποψή του για τις παρωδίες: «Επικαιρικά στοιχεία είναι και οι παρωδίες που κάνει ο Αριστοφάνης των συγκαιρινών του δραματουργών και διθυραμβοποιών, που για μας θα είτανε χαμένος κόπος, αν οι παρωδίες αυτές καθ' εαυτές δεν ήταν ποιητικά ωραίες. Κι αυτό το στοιχείο της ποιητικής ομορφιάς πρέπει ο μεταφραστής να μπορεί να το διατηρήσει». Βλ. Κ. Βάρναλης, «Μετουσιώσεις», *Φιλελεύθερος*, 6 Νοεμ. 1951, «Η “επικαιρότητα” του Αριστοφάνη», και «Η επικαιρότητα των “Νεφελών”» πάλι στον *Φιλελεύθερο*, 19 και 17 Νοεμ. 1951 αντίστοιχα.

οι αρετές που πρέπει να έχει μια μετάφραση αρχαίου δράματος, είτε για παράσταση είτε για απλή ανάγνωση προορίζεται, είναι, νομίζω, αυτές: απόλυτος σεβασμός και του εξωτερικού και του ψυχικού κόσμου που προβάλλει το πρωτότυπο, διατήρηση στην έκφραση όλων των αποχρώσεων των νοημάτων, των συναισθημάτων και των παθών, αποφυγή κάθε αναχρονισμού, δηλ. και του παραμικρού που, με το πρόσχημα του ζωντανέματος και του εκσυγχρονισμού, αλλοιώνει και νοθεύει την ατμόσφαιρά του, σχετική ελευθερία στη σύνθεση της νεοελληνικής φράσης, που ν' αντιστοιχεί βέβαια κάθε φορά προς την αρχαία σε όλες τις ποικιλίες της.⁹⁷⁶

Επίσης, οι δύο μεταφραστές τον καιρό που γίνονται οι παραστάσεις των μεταφράσεών τους, συνεισφέρουν με την ιδιότητα του φιλόλογου στην εξοικείωση του σύγχρονου θεατή με την επικαιρότητα του πέμπτου αιώνα, δημοσιεύοντας επεξηγηματικά άρθρα στον καθημερινό Τύπο. Κυρίαρχο χαρακτηριστικό της στάσης τους απέναντι στο αριστοφανικό έργο, όπως δηλώνει ρητά ο Κ. Βάρναλης ενώ φανερά υπαινίσσεται ο Θ. Σταύρου, είναι το εξής: κατά τη γνώμη τους, όταν τα έργα έχουν δημιουργηθεί σε άλλο τόπο και χρόνο, εκείνος που οφείλει να μετατεθεί με όχημα την πνευματική και την αισθητική καλλιέργειά του είναι ο θεατής και όχι το έργο.⁹⁷⁷

Στην ίδια κατηγορία μπορούν να ενταχθούν και οι μεταφράσεις του Νίκου Σφυρόερα. Ωστόσο στην πρώτη επαφή του μεταφραστή με τη σκηνή το 1968, το κείμενο των *Ιππέων* που παρέδωσε στον σκηνοθέτη του Εθνικού Θεάτρου, Αλέξη Σολομό ήταν κουτσουρεμένο κατά 370 περίπου στίχους, όπως φαίνεται στα αντίτυπα του αρχείου, σε σχέση με την έντυπη μετάφραση.⁹⁷⁸ Μεγάλο μέρος των περικοπών που έκανε ο ίδιος ο μεταφραστής στους *Ιππής*

⁹⁷⁶. Βλ. Σ. Ι. Αρτεμάκης, «Προβλήματα του αρχαίου θεάτρου. Η μετάφρασις των ελλήνων κλασικών», *Καθημερινή*, 30 Απρ. 1966. Και οι δικές του μεν μεταφράσεις εμπνέονταν από αυτό το σεβασμό, όχι όμως οι παραστάσεις του Εθνικού που τις χρησιμοποίησαν ως πρόσχημα για να «ζωντανέψουν» τον Αριστοφάνη με βάση τους αισθητικούς κώδικες του Βουλεβάρτου και της Επιθεώρησης.

⁹⁷⁷. Για τον Κ. Βάρναλη «όλα των παλιών καιρών και ξένων τόπων, όλα των περασμένων πολιτισμών έργα, τα άλλης ψυχολογίας και νοοτροπίας, έχουν μεγάλο ποσοστό επικαιρότητας (ας παραδεχτούμε τον όρο) κι όχι μονάχα οι σάτιρες». Αυτό ισχύει ακόμη και για τη σύγχρονη τέχνη η οποία, «όταν είναι πρωτοποριακή τέχνη, όταν δηλαδή ανατρέπει τις γνωστές φόρμες και τα συνειθισμένα θέματα, η πλειονότητα των συγχρόνων μένει απέξω». Βλ. ό. π., *Φιλελεύθερος*, 17 και 19 Νοεμ. 1951.

⁹⁷⁸. Ο Ν. Σφυρόερας συνεργάστηκε με το Εθνικό στην προβολή της παράστασης ως «παγκόσμια πρώτη» ενώ σε συνέντευξη πριν από την παράσταση δήλωσε: «σεβάστηκα όσο μπορούσα το αρχαίο κείμενο, όμως προσπάθησα να το μεταφέρω στην νεοελληνική γλώσσα με πλαστικό και θεατρικό ύφος, αποδίδοντας, όσον είναι δυνατόν, το σατιρικό πνεύμα. Αν μάλιστα, όσοι ακούσουν τους στίχους του ποιητή θυμηθούν γεγονότα και πρόσωπα της εποχής μας, ας μη νομισθί ότι αυτό οφείλεται στη θέλησι του μεταφραστή να δώσει στο έργο του

μπορεί να αποδοθεί στην προσπάθειά του να απαλλάξει το αριστοφανικό κείμενο από επικαιρικές αναφορές (για παράδειγμα το μεγαλύτερο μέρος της β΄ παράβασης) ή πολιτικές αιχμές που θα ηχούσαν δυσάρεστα στο καθεστώς. Οι περικοπές και η αλλοίωση των στίχων ήταν μια συνηθισμένη πρακτική στις παραστάσεις του Εθνικού Θεάτρου και αποσκοπούσε, όπως έχουμε δει, στην εξομοίωση της αριστοφανικής κωμωδίας με το βουλευβάρτο. Ο Θ. Σταύρου είχε συναινέσει σιωπηρά στη σκηνική κακοποίηση των μεταφράσεών του αλλά ίσως δεν ήταν πρόθυμος να συνεργαστεί σε μαζικές περικοπές όπως αυτές που χαρακτηρίζουν τους *Ιππής*.

3. Αντικατάσταση της επικαιρικής σάτιρας του πρωτότυπου με νεοελληνικές αναλογίες από την πολιτική και κοινωνική επικαιρότητα της εποχής.

Στην κατηγορία αυτή συστεγάζονται πολλές διαφορετικές μεταξύ τους μεταφράσεις που έχουν ένα κοινό χαρακτηριστικό: χρησιμοποιούν αναχρονισμούς (αν και από μετάφραση σε μετάφραση το είδος και το εύρος τους διαφέρει) ως κύριο μέσο εκσυγχρονισμού της αριστοφανικής κωμωδίας και ως βασική προϋπόθεση για τη σκηνική της ερμηνεία.

Πρόκειται για μια τακτική που καλλιεργήθηκε παράλληλα με την προσπάθεια της θεατρικής αναβίωσης του αρχαίου θεάτρου ως η προσφορότερη λύση που θα συνδύαζε την πιστότητα με τον εκσυγχρονισμό, το σεβασμό με την απιστία, την πίστη στο γράμμα με την πίστη στο πνεύμα του Αριστοφάνη, την πιστή μετάφραση με τη διασκευή.

Η πρώτη, μάλλον δειλή, απόπειρα συμβιβασμού ήταν ο «συγχρονισμός» των *Ορνίθων* που επιχείρησε ο Λέων Κουκούλας το 1929.⁹⁷⁹ Ο Κουκούλας απέδωσε «δουλικώς το κείμενον, ακόμη και τα λογοπαίγνιά του, και την φρασεολογίαν του, και τα μέτρα του»⁹⁸⁰ αλλά, μέσα στο «αρχαϊκό ύφος» της μετάφρασης αναπηδούσαν ξαφνικά «η Ούλεν, ο Μπαμπάνης, ο Τζατζάς, ο Λερούα Μπολιέ, ο κ. Παπαναστασίου, οι κ. κ. Καζαντζάκης και Σικελιανός»· σε μερικά σημεία προστέθηκαν μέσα στο κείμενο υπαινγμοί για σύγχρονα

επικαιρότητα, αλλά στην εκπληκτική ομοιότητα των δυο εποχών του Αριστοφάνους και της ιδικής μας». Βλ. «Ο μεταφραστής των “Ιππέων”, *Έθνος*, 2 Αυγ. 1968.

⁹⁷⁹. Η μετάφραση δεν έχει δημοσιευτεί και οι πληροφορίες που έχουμε προέρχονται από δημοσιεύματα του Τύπου.

⁹⁸⁰. Βλ. Λέων Κουκούλας, «Περί την παράστασιν των “Ορνίθων”. Πώς πρέπει να παίζεται ο Αριστοφάνης. Β΄», *Πρωΐα*, 9 Δεκ. 1929.

γεγονότα και κάποιοι τύποι του αρχαίου κειμένου αντικαταστάθηκαν με σύγχρονους (Πολιτικός, Οικονομολόγος, Στρατηγός, Λειτουργός της Θέμιδος).⁹⁸¹

Ο Λ. Κουκούλας δεν πίστευε στη σκηνική αναβίωση του Αριστοφάνη γιατί το «κέντρο βαρύτητος» της Αρχαίας Κωμωδίας βρισκόταν, κατά τη γνώμη του, στην επικαιρική σάτιρα προσώπων και πραγμάτων.⁹⁸² Απέρριψε όμως ως αντιθεατρική τη λύση της «παράφρασης», δηλαδή τη συστηματική συγχώνευση άπειρων σχολίων και απέκλεισε την «ελεύθερη διασκευή» καθώς αντέβαινε στην προσπάθεια να ενσωματωθεί ο Αριστοφάνης στο νεοελληνικό βίο.⁹⁸³ Ως μεταφραστής των *Ορνίθων* και συνεργός στην προσπάθεια της Ελευθέρας Σκηνής να «ζωντανέψει» τον Αριστοφάνη, ισχυρίστηκε ότι αντιμετώπισε με «ευλάβειαν» τον αρχαίο ποιητή ωστόσο, τόνισε πως σε ορισμένα «ιστορικά νεκρά» σημεία χρειάστηκε να χρησιμοποιήσει στη μετάφρασή «το ατόπου του αναχρονισμού», κάνοντας την ελάχιστη δυνατή παραχώρηση προκειμένου η παράσταση του αριστοφανικού έργου να μην αφήσει εντελώς αδιάφορο το κοινό.⁹⁸⁴

Πολλοί ξαναθυμήθηκαν τον Λ. Κουκούλα με αφορμή την μετάφραση των *Ορνίθων* από τον Βασίλη Ρώτα το 1959, είτε για να υπερασπιστούν είτε για να καταδικάσουν τους αναχρονισμούς της. Και είχαν λόγους να το κάνουν. Ο Β. Ρώτας «προσπάθησε να μείνει πιστός στο κείμενο», καθώς όμως,

τα τσουχερά και έξυπνα σχόλια για πρόσωπα και πράγματα, γνωστά στους τότε Αθηναίους, δεν λένε τίποτα στον σημερινόν ακροατή. Η πίστη στο κείμενο εδώ κάνει την εικόνα να φαίνεται σαν υφαντό λερωμένο και με πολλές τρύπες. Ο μεταφραστής νόμισε χρέος του,

981. Βλ. Φώτος Πολίτης, «Τα θέατρα. “Ορνίθες”», *Πρωΐα*, 7 Δεκ. 1929 και Άλκης Θρύλος, *Το Ελληνικό Θέατρο*, ό. π., τόμος Α΄(1927-1933), σ. 275-279.

982. Μεταπολεμικά, ως κριτικός πια, θα διατηρήσει τις ίδιες απόψεις και θα επισημάνει με αφορμή τις παραστάσεις του Λ. Καρζή και του Σ. Καραντινού το 1951 την έλλειψη καθολικότητας που διακρίνει την αριστοφανική από τη μεταγενέστερη και τη σύγχρονη κωμωδία. Ο Αριστοφάνης απέφυγε να εξετάσει τα βαθύτερα γνωρίσματα του ανθρώπου, και επομένως τα έργα του δεν παρουσιάζουν κανένα άμεσο ενδιαφέρον. «Ό,τι έμεινε από τις κωμωδίες του ήταν το αδιάπτωτο κέφι του, η σκωπικότης του, η αχαλίνωτη φαντασία του, η γνήσια αττική διάλεκτος της ομιλίας του και η λυρική φλέβα του, στοιχεία, δηλαδή, καθαρώς εποχικά και προσωπικά. Από το ουσιαστικό περιεχόμενο των έργων του η κληρονομική επανάληψη και η παράδοσι δεν είχαν να διατηρήσουν τίποτε αντιπροσωπευτικό και καθολικότερο». Βλ. Λέων Κουκούλας, «Ένα επίκαιρο ζήτημα. Ο Αριστοφάνης και το σύγχρονο κοινό. Πώς πρέπει να παίζονται τα έργα του», *Αθηναϊκή*, 17 Σεπτ. 1951.

983. Λέων Κουκούλας, «Περί την παράστασιν των “Ορνίθων”». Πώς πρέπει να παίζεται ο Αριστοφάνης», *Πρωΐα*, 8 Δεκ. 1929 και ό. π.

984. Λέων Κουκούλας, στο ίδιο.

πιστεύοντας πως η παράσταση ενός έργου χάνει πολύ αν περιοριστεί μόνον στην αρχαιολογική του αξία, να προσπαθήσει να ξεπεράσει αυτές τις δυσκολίες με αναλογίες από σημερινά πρόσωπα και πράγματα και με την πεποίθηση πως το θαύμα της τέχνης σκεπάζει τους αναχρονισμούς κι όχι μόνο δεν προδίνει, παρά βοηθάει το πνεύμα του ποιητή να μιλήσει στον σημερινόν ακροατή.⁹⁸⁵

Ο Ρώτας αιτιολογεί τους αναχρονισμούς με επιχειρήματα που δεν διαφέρουν σημαντικά από αυτά που επικαλέστηκε ο Λ. Κουκούλας το 1929, μολονότι η επιχειρηματολογία του εντάσσεται σε διαφορετικό πλαίσιο. Επιπλέον, στην παράσταση των *Ορνίθων* το 1959 ακούστηκαν πολλοί αναχρονισμοί και ήταν συχνές οι αναφορές στα «καθ' ημάς» το σημαντικότερο όμως είναι πως δεν είχαν το χαρακτήρα της «άκακης» νεοελληνικής Επιθεώρησης που είχαν οι ονομαστικές αναφορές και οι επικαιρικοί υπαινιγμοί στη μετάφραση του Κουκούλα.⁹⁸⁶

Ο Β. Ρώτας μετέφρασε την *Ειρήνη* για το Άρμα Θεάτρου το 1964 ακολουθώντας την ίδια λογική.⁹⁸⁷ Το ζήτημα των αναχρονισμών αντιμετωπίστηκε αυτή τη φορά με περισσότερη νηφαλιότητα, καθώς αυτή τη φορά έλειπαν οι πολιτικές οξύτητες που αποτέλεσαν το πλαίσιο στην παράσταση των *Ορνίθων*. Θα ήθελα να επισημάνω δύο πράγματα που φανερώνουν το βαθμό αποδοχής, εξοικείωσης και εκλογίκευσης της πρακτικής αυτής καθώς και τη συμβολή της στην αναβίωση της αριστοφανικής κωμωδίας. Πρώτον, αποδίδεται νεοελληνική γενεαλογία στον εκσυγχρονισμό του Αριστοφάνη με βάση τον αναχρονισμό.

Ο εκσυγχρονισμός των κειμένων του Αριστοφάνη, δηλαδή οι προσθήκες στα κείμενά του σύμφωνα με το πνεύμα τους, βέβαια, χωρίς δηλαδή την αλλοίωση του νοήματός τους, στοιχειών

985. Βλ. την «Εισαγωγή» στη έκδοση της μετάφρασης του Βασίλη Ρώτα: *Αριστοφάνης Όρνιθες*, Αθήνα: Επικαιρότητα 1996, σ. 51.

986. Ένα από τα βασικά σημεία διαφωνίας του Φώτου Πολίτη ήταν ακριβώς αυτός ο χαρακτήρας που είχαν οι παρεμβάσεις του Κουκούλα και ο οποίος τελικά καθιερώθηκε με τις παραστάσεις του Εθνικού. βλ. Φώτος Πολίτης, «Τα θέατρα. “Όρνιθες”», *Πρωΐα*, 7 Δεκ. 1929.

987. Και πάλι θα επαναλάβει ότι η «μετάφραση του Αριστοφάνη για να είναι σωστή πρέπει να τον ζωντανεύει. Ο Αριστοφάνης είναι ποιητής και το έργο του σαν ποιητικό κείμενο είναι ζωντανό. Τα σύμβολά του όμως είναι παρμένα από πρόσωπα και πράγματα της εποχής του και σήμερα έχουν ατονήσει. Τα νεκρά αυτά σημεία πρέπει να τα ζωντανέψουμε με τη μετάφραση». Βλ. Ψυρράκης Ε. «Αύριο από το Άρμα Θεάτρου “Ειρήνη” στο Στάδιο», *Βήμα*, 25 Ιουν. 1964. «Το αρχαίο κείμενο όπως κάποιο υφαντό που ο χρόνος το “φθείρει”, έχει ανάγκη από συντήρησι. Ο μεταφραστής λοιπόν πρέπει να μπαλλώσει τις τρύπες, να το φέρη δηλαδή στα πλαίσια της συγχρόνου εποχής» Βλ. Φιλιππούλης Σταμ., «Στην Σφενδόνη του Σταδίου. Αύριο βράδυ η “Ειρήνη” από το “Άρμα Θεάτρου”. Ένα έργο αγάπης, κοινής ωφελείας και επίκαιρο», *Ακρόπολις*, 24 Ιουν. 1964.

από τη σύγχρονη ζωή, είναι πια μπορεί να πει κανείς, μια νεοελληνική παράδοση, που τη θεμελίωσε ο Αλέξανδρος Πάλλης στον *Κύκλωπα* του Ευριπίδη, με τα Μιστριώτης, Χατζιδακισμοί, Σόφιες, και άλλα παρόμοια.⁹⁸⁸

Ο αρθρογράφος που επιχειρεί την αναγωγή θεωρεί ως συνδυετικό κρίκο ανάμεσα στη μεταφραστική πρακτική των δημοτικιστών των αρχών του αιώνα και τον εκσυγχρονισμό της αριστοφανικής κωμωδίας, τον Κάρολο Κουν και τους μαθητές του. Θεωρεί ακόμη ότι

ο Βασίλης Ρώτας, σε ό,τι αφορά το κείμενο (που προσδιορίζει, ως ένα σημείο, και τ' άλλα θεατρικά στοιχεία) είναι από τους πιο ορθόδοξους και φανατικούς στυλοβάτες. έδειξε την «ορθοδοξία» του στους *Ορνιθες* και τώρα στην *Ειρήνη*.

Παρότι δε συμφωνεί με τον εκσυγχρονιστικό οίστρο του Ρώτα εκτιμά ότι:

συνολικά αυτή η παρέμβαση του μεταφραστή στο κείμενο του ποιητή, η υποταγμένη σε κάποιο αισθητικό κανόνα —κι αυτό γίνεται πάντα σχεδόν— φέρνει πιο κοντά μας τον Αριστοφάνη κάνει τη φωνή του πιο σημερινή, πιο ζεστή, πράγμα όχι ασήμαντο για ένα ακρόαμα που όταν ακούγεται τελείως απείραχτο δεν είναι άμεσα προσιτό στον μέσο, ακόμη και στον ενημερωμένο για να λέμε την αλήθεια —σύγχρονο θεατή.

Δεύτερον, η πρακτική του εκσυγχρονισμού με χρήση αναχρονισμών προσεγγίζεται και αξιολογείται εκ νέου σε σχέση με το ευρωπαϊκό μοντέλο της διασκευής και με κριτήριο την πίστη στο πρωτότυπο. Με την κριτική στην παράσταση της *Ειρήνη* που γράφει ένας άνθρωπος της νεότερης γενιάς, ο Νικηφόρος Παπανδρέου, φαίνεται να αναβιώνει, αν και εκσυγχρονισμένος, ο προβληματισμός που διατυπώθηκε στο Μεσοπόλεμο με αφορμή τη σύγκριση ανάμεσα στη μετάφραση του Κουκούλα και τη διασκευή του Ζιμμέρ.

Κατά τον Ν. Παπανδρέου η παράσταση απέδειξε «ότι μόνο με τολμηρούς αναχρονισμούς και αναφορές στα καθ' ημάς έχει νόημα το ανέβασμα των κωμωδιών του Αριστοφάνη». Παράλληλα, υποστήριξε ότι ο «δρόμος της «διασκευής» είναι ολισθηρός, συχνότατα οδηγεί μακριά από την ποίηση και την βαθύτερη ουσία του αριστοφάνειου λόγου». Κατά τη γνώμη του, η μετάφραση του Βασίλη Ρώτα δεν ανήκε σ' αυτήν την κατηγορία. Ο Ρώτας δεν μετέφερε την ιστορία στη σύγχρονη εποχή, όπως έκανε ο Ζαν Βιλλάρ που μεταμόρφωσε τον Τρυγαίο σε σύγχρονο γάλλο αμπελουργό, θύμα της οικονομικής κρίσης που προκάλεσε ο πόλεμος της Αλγερίας.

⁹⁸⁸. Βλ. Κλέων Παράσχος, «Το αρχαίο Θέατρον. Η "Ειρήνη" του Αριστοφάνους (Άρμα Θεάτρου) Παναθηναϊκόν Στάδιον», *Καθημερινή*, 30 Ιουν. 1964.

Προτίμησε, και σωστά να μολιάσει ένα αρχαίο έργο με στοιχεία της σύγχρονης εποχής. Στοιχεία που ηχούν παράλογα μέσα στο έργο· μα μήπως και ολόκληρο το θέατρο του Αριστοφάνη δεν είναι, με μια έννοια, θέατρο του παράλογου;⁹⁸⁹

Προς την ίδια κατεύθυνση μας προσανατολίζει και η άποψη του σκηνοθέτη της παράστασης, του Πέλου Κατσέλη. Κατά τη γνώμη του, ο εκσυγχρονισμός που διασώζει την ποίηση και τη μορφή του πρωτότυπου δεν αντιβαίνει στην πιστότητα, κι επομένως δεν εντάσσεται στην κατηγορία της διασκευής.⁹⁹⁰

Ο εκσυγχρονισμός της αριστοφανικής σάτιρας νομιμοποιήθηκε με τη Μεταπολίτευση και την κατάργηση της λογοκρισίας και αποτέλεσε σταδιακά τον μεταφραστικό κανόνα. Σε αυτόν προσαρμόστηκαν ακόμη και μεταφραστές που στη δεκαετία του '60 τον είχαν αποκηρύξει, όπως ο Μίνως Βολανάκης ο οποίος για τη μετάφραση των *Εκκλησιαζουσών* το 1965 είχε ισχυριστεί ότι δεν έκανε «αναφορά σε σύγχρονα πρόσωπα και καταστάσεις. Δεν υπήρχε λόγος. Ακόμα κι' όταν μιλάει για πρόσωπα άγνωστα σε μας ο Αριστοφάνης, είναι πάντα καταληπτός ο στόχος της σάτιράς του».⁹⁹¹

Όταν ο Βολανάκης ξανασκηνοθέτησε το έργο στα 1979, εμπλούτισε τη μετάφραση του με αναχρονισμούς.⁹⁹²

989. Βλ. Ν. Παπανδρέου, «“Ειρήνη” από το Άρμα Θεάτρου», *Επιθεώρηση Τέχνης* 115-6 (1965), σ. 111-112.

990. «Είμαι κατά της διασκευής των αρχαίων έργων. Παρουσιάζουμε την “Ειρήνη” ατόφια στην θαυμαστή μετάφραση του Βασίλη Ρώτα. Ο σεβασμός στον ποιητή και στην ιδιαίτερη εκφραστική του μορφή ήταν απόλυτος». Βλ. Ψυρράκης Ε. «Το ξεκίνημα ενός νέου εταιρικού θιάσου. Η Ειρήνη του Αριστοφάνη από το “Άρμα Θεάτρου”». Ο Πέλος Κατσέλης για τη φλογερή κωμωδία που θα δούμε», *Βήμα*, 31 Μαΐου 1964. Εννοείται ότι μια μερίδα κριτικών παραμένει ασυμφιλίωτη με την ιδέα να εμπλουτίζεται ο εκσυγχρονισμός με αναχρονισμούς. Για παράδειγμα ο Άγγ. Τερζάκης πιστεύει ότι με αυτόν τον τρόπο ο Αριστοφάνης «μασκαρεύεται» και «πως ο αναχρονισμός που παρατείνεται, φτηναίνει ολόκληρο ένα έργο. Το έργο που βασίζεται ολόκληρο στον αναχρονισμό, μόνο στην ποίηση δεν μπορεί πια να προβάλλει τίτλους. Τι άλλο όμως μπορούσε να γίνει; Τίποτα. Η καταδίκη είναι ανέκκλητη, δεν μπορούμε να χαρούμε τον Αριστοφάνη παρά μόνον έτσι, μασκαρεμένον, αλλοιωμένον. Ο κ. Ρώτας θα έχει δίκιο ό,τι και να πει». Βλ. Άγγ. Τερζάκης, «Η “Ειρήνη” στο Στάδιο. Αριστοφάνης ο προβληματικός», *Βήμα*, 2 Ιουλ. 1964.

991. Φάνης Κλεάνθης, «Θεατρικό σημειωματάριο. Ο Μίνως Βολανάκης για τις “Εκκλησιαζουσες”». Μια τολμηρή κωμωδία με πολιτικό ενδιαφέρον», *Νέα*, 1 Ιουν. 1965.

992. Βλ. «*Εκκλησιαζουσες-Ελευθεριάζουσες* σήμερα στο Αθήναιον. Ένα σύγχρονο αρχαίο κείμενο», *Καθημερινή*, 18 Αυγ. 1979.

Στη δεκαετία του '80 μια μετάφραση Αρχαίας Κωμωδίας μπορούσε να θυμίζει σύγχρονη επιθεώρηση και ταυτόχρονα να προβάλλεται ως «πιστή, σχεδόν κατά λέξη μετάφραση», όπως για παράδειγμα η μετάφραση των *Νεφελών* από τον Γιώργο Σκούρτη.⁹⁹³ Στο παρακάτω απόσπασμα η κριτική εξετάζει το αποτέλεσμα από θετική οπτική:

Ο Αριστοφάνης δε θα πάψει ποτέ να είναι τροφός της πολιτικής σάτιρας. Και αυτό σημαίνει ότι θα είναι και εκτεθειμένο το έργο του στη ... σκανταλιά των τροφίμων του να προσαρμόζουν τις κωμωδίες του και τα σατιριζόμενα σ' αυτές πρόσωπα στη σύγχρονή τους επικαιρότητα. Κι αν ο Αριστοφάνης παραμένει ο θαλερότερος, ο ελκυστικότερος ανά τους αιώνες και τους τόπους σατιριστής, είναι γιατί προσφέρεται για λεκτικές «επεμβάσεις» επίκαιρης πολιτικής σάτιρας, τέτιες που χωρίς να αλλοιώνουν τη λάμψη των έργων του να τον κρατούν ζωντανό και σημερινό. Τέτιες εκσυγχρονιστικές πολιτικοσατιρικές «επεμβάσεις» αποτόλμησε με επιτυχία η ευθύβολη, ζουμερή, λαϊκή σε γλώσσα και χιούμορ μετάφραση του Γιώργου Σκούρτη στις «Νεφέλες».⁹⁹⁴

Ο αναχρονισμός ως στοιχείο που δήλωνε τον εκσυγχρονισμό του πολιτικού στοιχείου της αριστοφανικής σάτιρας δημιούργησε άλλου είδους προβλήματα, κυρίως μετά το 1974. Προβλήματα που σχετίζονται με την πολιτική ιδεολογία του Αριστοφάνη και απορρέουν όχι μόνο από την κατάχρηση της μεταφραστικής ελευθερίας αλλά και από την αναχρονιστική προσέγγιση της ελληνικής αρχαιότητας την οποία τροφοδοτούσαν οι ιστορικές αναλύσεις των κριτικών περί αρχαίας ελληνικής δημοκρατίας.⁹⁹⁵ Ορισμένοι καλοπροαίρετοι μεταφραστές συνειδητοποιούν την αντίφαση ανάμεσα στις τρέχουσες απόψεις και το ίδιο το αρχαίο κείμενο. Το πρόβλημα απασχόλησε ιδιαίτερα τον Κώστα Ζενάκο στην εισαγωγή που συνοδεύει τη μετάφραση των *Αχαρνέων*:

⁹⁹³. Βλ. συνέντευξη του Θύμιου Καρακατσάνη στον Μάριο Βαλυνδρά, «“Νεφέλες” και νεφελώματα», *Εικόνες*, 3 Ιουν. 1985.

⁹⁹⁴. Βλ. "Θυμέλη", «Κριτική θεάτρου. “Νεφέλες” από τον εταιρικό θίασο “Αιμίλιος Βεάκης», *Ριζοσπάστης*, 16 Ιουλ. 1985. Ο Γ. Σκούρτης έκανε τη μετάφραση για την παράσταση του ΚΘΒΕ που σκηνοθέτησε ο Γιώργος Ρεμούνδος το 1978. Βλ. Μαρίνα Πολιτοπούλου, «Από το ΚΘΒΕ στην Επίδαυρο. “Νεφέλες”... Αρσακειάδες. Διαχρονική ερμηνεία του Γ. Ρεμούνδου», *Νέα*, 25 Αυγ. 1978

⁹⁹⁵. Αντιπροσωπευτικό δείγμα συνιστούν οι ιστορικές αναλύσεις του Κώστα Γεωργουσόπουλου για την πάλη των τάξεων στην αθηναϊκή δημοκρατία. Βλ. ενδεικτικά «Τα κουρέλια του Τήλεφου. “Αχαρνής” σε παράσταση Κουν», *Βήμα*, 18 και 19 Αυγ. 1976. Βλ. ακόμη Δημήτρης Κυρτάτας, *Κατακτώντας την αρχαιότητα. Ιστοριογραφικές διαδρομές*, Αθήνα: Πόλις, 2002 και Β. Ι. Αναστασιάδης, *Χαρακτηρισμοί κοινωνικών στρωμάτων και η έννοια “τάξις” στην Αρχαία Ελλάδα*, Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης. Φιλοσοφική Σχολή. Ενύαλειο Κληροδότημα 1992.

Παλαιότερα ο κυριότερος σκόπελος που επέβαλε τις παρεκκλίσεις, ήταν η αντίδραση του κοινού (και των αρχών) απέναντι στην ασεμνολογία. Σήμερα το εμπόδιο αυτό έχει καταρριφθεί. [...] Σήμερα, την εντατική χιμεία κατά τη μετάφραση φαίνεται να τη χρειάζεται το **πολιτικό μέρος** των κωμωδιών του Αριστοφάνη. [...] Το πρόβλημα δημιουργείται από την έλλειψη ομοφωνίας ως προς την πολιτική τοποθέτηση του Αριστοφάνη. Υπάρχει η γενική, κάπως αόριστη και αρκετά απρόθυμη εκτίμηση ότι ο Αριστοφάνης ήταν συντηρητικός άνθρωπος, αν όχι αντιδραστικός, και πάντως, με μια λέξη «δεξιός». Αλλά η εκτίμηση αυτή περιβάλλεται από πολλές εξειδικεύσεις, λεπτομέρειες και αποχρώσεις, με πρώτη και καλύτερη την ειρηνοφιλία του Αριστοφάνη, και το σύνολο των ελαφρυντικών που συγκροτούν όλα αυτά, ΕΠΙΤΡΕΠΕΙ ακόμη και να επιστρατεύονται οι κωμωδίες του στην υπηρεσία προοδευτικών, όπως λέμε υποθέσεων. [...] Η αμηχανία μας με τον Αριστοφάνη ίσως οφείλεται στο γεγονός ότι στην κοινωνία του τα κόμματα ταυτίζονταν με τις κοινωνικές τάξεις, κάποτε με τέτοια ωμότητα ώστε η ειρηνοφιλία να μπορεί να σημαίνει ακόμη και αντίδραση: αυτό για μας είναι στ' αλήθεια, τρομερό, είναι σαν γαρδούμα με μέλι.⁹⁹⁶

Προβληματισμοί όπως αυτοί που βασάνισαν τον Λ. Ζενάκο δεν φαίνεται να απασχόλησαν τον Κ. Ταχτσή. Ωστόσο ο θόρυβος που προκάλεσε η μετάφραση των *Βατράχων* το 1977 ως ένα βαθμό οφείλεται στον ίδιο λόγο, στη διαφωνία, δηλαδή, των κριτικών πάνω στο θέμα των ιδεολογικών πεποιθήσεων του Αριστοφάνη.⁹⁹⁷

Σε αυτό το σημείο θα ήθελα να επισημάνω ότι παράλληλα με την ολοένα πιο συχνή και εκτεταμένη καταφυγή στον εκσυγχρονισμό της επικαιρικής σάτιρας, ο Κάρολος Κουν και οι μαθητές του, οι άνθρωποι δηλαδή που τον εισήγαγαν στις αριστοφανικές παραστάσεις, υπαναχωρούν σταδιακά μετά τον πειραματισμό των *Ορνίθων*.⁹⁹⁸ Οι ίδιοι μάλιστα στα χρόνια της πλήρους καθιέρωσής του καλλιεργούν την αντίθετη τάση συμπαρασύροντας ακόμη και μεταφραστές που κατά την πρώτη εμφάνισή τους στο χώρο της αριστοφανικής κωμωδίας είχαν ταυτιστεί με τη χρήση του αναχρονισμού και του εκσυγχρονισμού, όπως ο Γιώργος Σκούρτης και ο Κώστας Ταχτσή.

⁹⁹⁶. Βλ. «Πρόλογος», *Αριστοφάνους Αχαρνής. Κωμωδία. Μετάφραση Λ. Ζενάκου*, Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας 1979, σ. 7-11, και το ίδιο, Λ. Ζενάκος, ««Δεξιός» ο Αριστοφάνης;», *Βήμα*, 28 Ιουλ. 1985.

⁹⁹⁷. Βλ. το ιστορικό της σύγκρουσης με αφορμή την πολιτική ιδεολογία του Αριστοφάνη και τον εκσυγχρονισμό της από τον Κ. Ταχτσή στον πρόλογο του μεταφραστή στο *Αριστοφάνη Λυσιστράτη, Βάτραχοι, Εκκλησιάζουσες. Μετάφραση Κώστα Ταχτσή*, Αθήνα: Ερμής²1990.

⁹⁹⁸. Με το ίδιο ίσως σκεπτικό ο Κ. Κουν χρησιμοποίησε τις μεταφράσεις του Κ. Βάρναλη στις παραστάσεις της *Λυσιστράτης* (1969) και της *Ειρήνης* (1977).

Στην τελευταία κατηγορία δεν ανήκουν μεταφραστές, όπως ο Κώστας Σταματίου και ο Λεωνίδας Ζενάκος, οι οποίοι ανταποκρίθηκαν στο κάλεσμα του Θεάτρου Τέχνης και μετέφρασαν πρώτη φορά Αριστοφάνη. Με το θίασο του Κουν τους συνδέει το ίδιο όραμα, η ίδια επιθυμία να βρουν τη χρυσή τομή ανάμεσα στην πιστότητα και τον εκσυγχρονισμό.⁹⁹⁹ Ο Σταματίου θα δηλώσει με αφορμή τους *Βατράχους*:

Έχοντας αποφασίσει μαζί με τον Κάρολο Κουν να μην αφαιρεθώ ούτε —κατά ένα λόγο περισσότερο— να προστεθώ τίποτε στο κείμενο του Αριστοφάνη, κατορθώθηκε να μην παραληφθώ παρά ένας μόνον στίχος, που αναφερόταν σε ονόματα, όχι μόνο άγνωστα σε μας, αλλά και καθόλου απαραίτητα στην συνοχή του κειμένου. Οι ελευθερίες που πήραμε, παράλληλα, ήταν ελάχιστες και κυρίως θεμιτές: Περιορίστηκαν μόνο στα σημεία της φάρσας και σε ωρισμένες λέξεις που δεν ήταν δυνατό να μεταφραστούν παρά μονάχα με έναν ανώδυνο αναχρονισμό.¹⁰⁰⁰

Ο Λεωνίδας Ζενάκος μετέφρασε κατά παραγγελία του Θεάτρου Τέχνης τους *Αχαρνής* το 1976 και τους *Σφήκες* το 1982. Στις μεταφράσεις του, όπως παραδέχεται, υπήρχαν «ελευθεριότητες, συντομεύσεις, απλοποιήσεις, αναχρονισμοί», στοιχεία τα οποία εντούτοις αφορούσαν την επιφάνεια· «αθώες λαθροχειρίες», κατά την άποψη του, γιατί «ο Αριστοφάνης ήταν και είναι τόσο άκαιρος ώστε με ελάχιστες αλλαγές στην επιφάνεια γίνεται πάντοτε επίκαιρος».¹⁰⁰¹ Στην έντυπη, ωστόσο, μορφή των μεταφράσεων προτίμησε την «ανεπικαιρότητα των είκοσι πέντε παρωχημένων αιώνων από την ανεπικαιρότητα των ολίγων προσεχών ετών και από την ισχύτητα των αχρονικών διατυπώσεων».¹⁰⁰²

⁹⁹⁹. Ο Κ. Κουν δήλωσε για την παράσταση των *Βατράχων*, την αριστοφανική κωμωδία που ανέβασε μετά τους *Όρνιθες*: «Προσπάθησα να κρατήσω στην πρώτη γραμμή τον σεβασμό τον απέραντο που τρέφω για τον Αριστοφάνη και προσπάθησα να ερμηνεύσω με τον πιο σαφή και ίσιο τρόπο τις σκέψεις και τα νοήματά του». Οι *Βάτραχοι* σε σχέση με τους *Όρνιθες* είναι «Έργο πιο πνευματικό, στενά συνδεδεμένο με την κρίσιμη για την Αθήνα εποχή, που γράφτηκε, επίκαιρο για το λόγο αυτό, με κάθε παρόμοια εποχή και φυσικά με τη δική μας». Βλ. Στ. Αν., «Απόψε στο Ηρώδειο “Βάτραχοι”. Η πνευματική αγωνία του Αριστοφάνη», *Έθνος*, 19 Ιουλ. 1966.

¹⁰⁰⁰. Βλ. Κ. Πάρλας, «Η πρεμιέρα του Θεάτρου Τέχνης. Αριστοφάνους οι “Βάτραχοι”. Ο Κάρολος Κουν και οι συνεργάτες του μιλούν για την δουλειά τους στην κωμωδία που ανεβαίνει απόψε. Η μετάφραση και η σκηνοθεσία», *Βήμα*, 19 Ιουλ. 1966. Η κριτική ομόθυμα αποφάσισε τόσο ότι οι εκσυγχρονισμοί ήταν ελάχιστοι, όσο και ότι ήταν ένας «μοντέρνος» Αριστοφάνης. Αυτό όμως δεν οφειλόταν τόσο στη μετάφραση, παρότι ήταν εμπλουτισμένη με λέξεις όπως γκαρσονιέρα, ταξιτζήδες, θέατρο του παραλόγου, όσο στη σκηνική της ερμηνεία.

¹⁰⁰¹. Βλ. Λ. Ζενάκος, ό. π. Σύμφωνα με την κριτική, οι αναχρονισμοί ήταν ελάχιστοι αλλά συνέβαλαν, όπως επεδίωκε η παράσταση, στις προεκτάσεις του έργου στη σύγχρονη πραγματικότητα.

¹⁰⁰². Βλ. Λ. Ζενάκος, ό. π. Στην ίδια θέση, όπως είδαμε, είχε καταλήξει, και ο Κ. Κουν στην τελευταία φάση της σκηνοθετικής του ενασχόλησης με τον Αριστοφάνη.

Ο Γιώργος Λαζάνης με τους *Ιππής* το 1979, την πρώτη του απόπειρα να σκηνοθετήσει αριστοφανική κωμωδία αξιοποιεί την εμπειρία του Θεάτρου Τέχνης στο ζήτημα της μετάφρασης. Όσοι συνεργάστηκαν στην παράσταση εξυπηρέτησαν την άποψη ότι «όσο πιο πολύ πλησιάζεις το έργο, τόσο πιο κοντά έρχεται εκείνο στον θεατή».¹⁰⁰³ Ο Γ. Σκούρτης στους *Ιππής*, ένα χρόνο μετά τη μετάφραση των *Νεφελών*, δεν επιδίωξε να εκσυγχρονίσει το έργο· από την άποψη αυτή η μετάφραση στάθηκε πιστή στο αρχαίο κείμενο.¹⁰⁰⁴

Ο Κώστας Ταχτσής έκανε τη μετάφραση στις *Θεσμοφοριάζουσες* το 1985. Ο Ταχτσής παρέμεινε πιστός στο κείμενο, «χωρίς επικαιρικές αναφορές», ενώ η κριτική χαρακτήρισε το αποτέλεσμα «αρκετά ασθενικό».¹⁰⁰⁵ Ο Κουν προφανώς θέλησε μια μετάφραση σε σύγχρονο γλωσσικό ιδίωμα, δεν θέλησε όμως μια μετάφραση που «να διασκευάζει το λόγο, βρίσκοντας τις σημερινές αντιστοιχίες του και προσθέτοντας λεκτικά ευρήματα»· κάτι τέτοιο ωστόσο στη δεκαετία του '80 το θεωρούσαν πια αυτονόητο, αν όχι επιβεβλημένο για τη σκηνική ερμηνεία της αριστοφανικής κωμωδίας προκειμένου να αντιμετωπιστεί το μειονέκτημα της επικαιρικής σάτιρας και να τονωθεί το ενδιαφέρον του κοινού.¹⁰⁰⁶

1003. Βάιος Παγκουρέλης, «Αριστοφάνης ο σύγχρονός μας. “Ιππής” το Σαββατοκύριακο στην Επίδαυρο απ’ το Θέατρο Τέχνης, σε μια παράσταση, όπου αποδεικνύεται —χωρίς συγχρονισμούς— η σημερινότητα του αρχαίου συγγραφέα», *Βήμα*, 14 Αυγ. 1979.

1004. Βλ. «“Τρωαδίτισσες” και “Ιππής” με το Θέατρο Τέχνης», *Ριζοσπάστης*, 25 Αυγ. 1979

1005. Βλ. Ελένη Παπασωτηρίου, «Καραγκιόζης και ροκ στις “Θεσμοφοριάζουσες” του Κουν», *Μεσημβρινή*, 30 Ιουλ. 1985. Ο Τ. Λιγνάδης στην κριτική του για την παράσταση επισήμανε «την μαστοριά της αντιστοιχίας την οποία με σύνεση και σεβασμό στο κείμενο χειρίστηκε ο μεταφραστής». Βλ. Τάσος Λιγνάδης, «Γοητεία και απογοήτευση. “Θεσμοφοριάζουσαι” από το Θέατρο Τέχνης», *Καθημερινή*, 11 Αυγ. 1985. Η μετάφραση κρίθηκε «ασθενική» με την έννοια ότι «δεν επέτρεπε άλλα αναπτόγματα». Βλ. Βάιος Παγκουρέλης, «Πανηγύρι οπτικό. Οι “Θεσμοφοριάζουσες” του Αριστοφάνη από το Θέατρο Τέχνης στην Επίδαυρο», *Βήμα*, 5 Αυγ. 1985.

1006. Βλ. Β. Παγκουρέλης, ό. π. Ο ίδιος κριτικός κατηγορεί τον Κουν ότι υποβάθμισε το λόγο ενώ θεωρεί ότι θα τον πρόβαλε αν χρησιμοποιούσε μια μετάφραση που θα έκανε «γενναίες περικοπές στο κείμενο» και αν θα το διασκεύαζε βρίσκοντας τις σημερινές αντιστοιχίες και προσθέτοντας λεκτικά ευρήματα. Πρόκειται για μια σχιζοφρενική αντίληψη η οποία τροφοδοτείται κατά βάση από την υποτίμηση της αριστοφανικής κωμωδίας. Οι *Θεσμοφοριάζουσες*, για παράδειγμα, θεωρούνται από τα «ασθενέστερα» και «δευτερότερα» έργα: «Το βασικό —για τα μέτρα της σημερινής εποχής— μειονέκτημα των “Θεσμοφοριαζουσών” είναι το θέμα τους. Ο Αριστοφάνης εδώ δεν αγγίζει κάποιο σπουδαίο και παντοτινό – κοινωνικό ή πολιτικό πρόβλημα (την ειρήνη και τον πόλεμο, τον τρόπο διακυβέρνησης κ.τ.λ.) [...] Ο λόγος αυτός όμως ελάχιστα μπορεί να συγκινήσει τον σημερινό θεατή (ο οποίος έχει διαφορετική γνώση και προσλαμβάνουσες παραστάσεις από τον αρχαίο, όχι μόνο σε ό,τι αφορά τον Ευριπίδη και τα έργα του, αλλά και τις θρησκευτικές και συμβιωτικές τελετουργίες της

Ο Κώστας Ταχτσής με τις υπόλοιπες αριστοφανικές μεταφράσεις που έκανε για το Αμφι-Θέατρο (*Λυσιστράτη* το 1976, *Βάτραχοι* το 1977) ή κατά παραγγελία του Σπύρου Ευαγγελάτου για το ΚΘΒΕ (*Εκκλησιάζουσες* το 1979) κατατάσσεται στην κατηγορία των μεταφραστών που επικαλούνται την απιστία στο γράμμα όταν πρόκειται να εξυπηρετηθεί καλύτερα το πνεύμα του αρχαίου κειμένου και να γίνει πιο προσιτό στο σύγχρονο θεατή.

Οι αναχρονισμοί στον Κ. Ταχτσή γίνονται με κριτήριο τους «αυτόματους συνειρμούς» με τη σύγχρονη πραγματικότητα· όχι τους εξόφθαλμους και όχι με σκοπό να αποσπάσει εύκολα χειροκροτήματα, όπως λέει, αλλά «αυτούς που αδυνατώντας ν' αποφύγω εντελώς, τους είχα δώσει μια κατεύθυνση που να μην αντιτίθεται και να μην προκαλεί αυτό που λέμε δημόσιο αίσθημα».¹⁰⁰⁷

Το νέο στοιχείο στην περίπτωση του δεν είναι αυτός καθαυτός ο εκσυγχρονισμός της σάτιρας, αλλά το γεγονός ότι αντιμετωπίζεται ως όψη, και πιθανότατα όχι η σημαντικότερη του γενικότερου αισθητικού και υφολογικού εκσυγχρονισμού του πρωτότυπου. Σε ορισμένες περιπτώσεις μάλιστα ο εκσυγχρονισμός γίνεται με κριτήρια ανεξάρτητα από την ίδια τη σάτιρα· αυτό για παράδειγμα συμβαίνει όταν χρησιμοποιούνται λέξεις που του επέβαλλε η φορά του εσωτερικού και του εξωτερικού —όπου υπήρχε— ρυθμού του κειμένου της μετάφρασης.¹⁰⁰⁸

Η προσέγγιση αυτή βρίσκει τον κύριο εκφραστή της στο πρόσωπο του Παύλου Μάτεση. Όπως συνάγεται από τις μεταφράσεις των έργων αλλά και από τη θεωρητική υπεράσπισή τους, στόχος του μεταφραστή ήταν να εκπορθήσει τον ψυχικό κόσμο του θεατή και να εκμηδενίσει οτιδήποτε θα μπορούσε να σταθεί εμπόδιο στην ψυχαγωγία του.¹⁰⁰⁹ Ο Π.

εποχής). Έτσι, καθώς μάλιστα τα μη συγκεκριμένα ευφυολογήματα είναι λίγα και μάλλον ανούσια ...». Ακόμη κι όταν ο Αριστοφάνης γράφει για θέματα όπως η ειρήνη και ο πόλεμος, τα έργα του κρίνονται ελαττωματικά με βάση τα κριτήρια της νεοκλασικής κωμωδίας και τις ψυχαγωγικές συνήθειες του κοινού. Έτσι ένας άλλος κριτικός και μεταφραστής *Ειρήνης*, ο Γιάννης Βαρβέρης, γράφει: «η *Ειρήνη* ελέγχεται πράγματι για την οικονομία της πλοκής της, ως προς τα πολλά, κάπως ατέχνως παρεμβαλλόμενα και ίσως ασθενικά, επεισόδια που ανακόπτουν την κεντρική δράση και που, αυτά καθαυτά, δεν διαπρέπουν σε ένταση και ευρηματικότητα. Εν γένει, βέβαια το ίδιο το θέμα του έργου ως αυταξία δεν είναι ιδιαίτερα πρόσφορο για τη δημιουργία κωμικών καταστάσεων, [...]. Ακόμη, σε πολλά σημεία είναι αλήθεια πως ο ποιητής επαναλαμβάνεται». Βλ. «Εισαγωγή», *Αριστοφάνους Ειρήνη. Εισαγωγή μετάφραση Γιάννη Βαρβέρη*, Αθήνα: Πατάκης 2000, σ. 11.

¹⁰⁰⁷. Βλ. *Αριστοφάνη Λυσιστράτη, Βάτραχοι, Εκκλησιάζουσες. Μετάφραση Κώστα Ταχτσή*, ό. π., σ. ΙΧ-Χ.

¹⁰⁰⁸. Βλ. ό. π., σ. ΧΙ.

¹⁰⁰⁹. Οι απόψεις του τυπώνονται, πανομοιότυπες στο τέλος των έντυπων μεταφράσεων. Κάποιες απόψεις εξέφρασε και με αφορμή τις παραστάσεις του Αμφι-Θεάτρου.

Μάτεσης για να φτάσει στο στόχο του επικαλείται τη μέθοδο της νοηματικής αντιστοιχίας ανάμεσα στο πρωτότυπο και τη μετάφραση. Αυτό στην πράξη είχε ως αποτέλεσμα την υποταγή του νοήματος στην ηχητική εντύπωση, την υποταγή του πολιτικού ή «ηθικού στοιχείου» στο ευφυολόγημα, την καταλυτικά αναχρονιστική ανάγνωση της αριστοφανικής κωμωδίας μέσα από τα φίλτρα της σύγχρονης «αστικής» ψυχολογίας και, όποτε χρειαστεί, με «μια, παρεμβαλλόμενη εντός του κειμένου, επεξήγηση» για πρόσωπα ονόματα και καταστάσεις «αυτονοήτως» άγνωστα στο σημερινό θεατή. Ο Μάτεσης αποσκοπώντας στην απρόσκοπτη επικοινωνία με το μέσο έλληνα θεατή της δεκαετίας του 1980, όταν μεταφράζει επανανοηματοδοτεί συνολικά αλλά και λέξη προς λέξη το αριστοφανικό κείμενο με βάση τον ψυχικό και τον πνευματικό κόσμο του σύγχρονου θεατή, ταυτόχρονα όμως υπερασπίζεται την ταύτιση της μετάφρασής του με την ουσία του αρχαίου κειμένου. Πρόκειται για μια ακραία εκδοχή της προσπάθειας να ταυτιστεί ο εκσυγχρονισμός με την πιστότητα.

β. Το πρόβλημα της αθυροστομίας και οι λύσεις του

Αν η επικαιρική σάτιρα ήταν ασυμβίβαστη με τη νεότερη ευρωπαϊκή κωμωδία, η αθυροστομία της Αρχαίας Κωμωδίας ήταν ασυμβίβαστη με την ίδια τη λειτουργία του θεάτρου ως κοινωνικού θεσμού στη νεότερη εποχή.

Ενώσω ακόμη η μεταφραστική ιδεολογία του Διαφωτισμού δεν είχε σβήσει και η διδακτική λειτουργία του θεάτρου υπερίσχυε της ψυχαγωγικής, δεν έμπαινε καν θέμα διλήματος.¹⁰¹⁰ Ο εκσυγχρονισμός του αριστοφανικού κειμένου με βάση τα νεότερα ήθη, είτε με τη μορφή του αποκαθαρομού είτε με τη μορφή του συνολικότερου εκσυγχρονισμού και της διασκευής, ήταν αδιαπραγμάτευτη λύση τόσο για τον Α. Ρ. Ραγκαβή και τον Ι. Ραπτάρχη όσο και για τον Μ. Χουρμούζη.

Το δίλημμα στην πραγματικότητα τέθηκε μόλις στις αρχές του 20ου αιώνα, μόλις δηλαδή φάνηκε ότι η χώρα είχε μπει αμετάκλητα στην τροχιά του αστικού εκσυγχρονισμού. Έχουμε δει ότι η σκηνική αναβίωση της αριστοφανικής κωμωδίας συντονίζεται κατά κάποιο τρόπο με αυτή την πορεία. Η θέση των μεταφραστών απέναντι στο ζήτημα της βωμολοχίας, ανεξάρτητα από τα κίνητρα και την ποιότητα του αποτελέσματος, καθορίζεται ως ένα βαθμό από την οπτική μέσα από την οποία βλέπουν τη σχέση ανάμεσα στην αριστοφανική κωμωδία και τον αστικό εκσυγχρονισμό.

¹⁰¹⁰. Για την ιστορία της μετάφρασης στην Ελλάδα βλ. Βασίλης Κουτσιβίτης, *Θεωρία της μετάφρασης*, Αθήνα: Ελληνικές Πανεπιστημιακές Εκδόσεις 1994.

1. Υπ' αυτό το πρίσμα, ο Γεώργιος Σουρής, ο Πολύβιος Δημητρακόπουλος, ο Λίνος Καρζής και ο Κώστας Βάρναλης προσεγγίζουν από την ίδια οπτική, θεωρητικά τουλάχιστον, το πρόβλημα της αθυροστομίας. Ταυτόχρονα συγκαταλέγονται στους λίγους μεταφραστές που ακολουθούν κοινή τακτική απέναντι στη σάτιρα και τη βωμολοχία απορρίπτοντας τη λύση του αποκαθαισμού ή του εκσυγχρονισμού. Έχω αναφερθεί ήδη στους τρεις πρώτους, ως προς τον Βάρναλη ενδεικτικό είναι το παρακάτω απόσπασμα:

Όσο για τις αθυροστομίες του Αριστοφάνη νομίζω πως είναι ιεροσυλία να τις απαλύνουμε. Οι αθυροστομίες είναι το πιο χαριτωμένο στοιχείο των κωμωδιών του. Άνετες, αβίαστες, φυσικές, και στην ώρα τους. [...] Ούτε ψαλίδισμα ούτε μαλάκωμα ούτε μετεπιπέδωση των αξιών σηκώνει το αριστοφάνειο κείμενο. Πρέπει να παίζεται όπως είναι κι όπως παιζότανε τότες. Από άντρες υποκριτές σε κοινό αντρικό.¹⁰¹¹

Στην πράξη βέβαια οι λύσεις που δίνουν, πέρα από τις υπόλοιπες διαφορές τους, απέχουν όσο η πορνογραφική αξιοποίηση της αριστοφανικής ελευθεροστομίας από την προσπάθεια να διατηρηθεί η τολμηρότητά της.

Η πιστή, κατά λέξη, μετάφραση του Γ. Σουρή που τονίζει τις κυριολεξίες του πρωτότυπου και οι αναλυτικές σεξουαλικές κυριολεξίες στις οποίες καταφεύγει συστηματικά ο Π. Δημητρακόπουλος για να αποδώσει ακόμη και τις αμφίσημες εκφράσεις του πρωτότυπου, δεν ταυτίζονται με τις λύσεις του Κ. Βάρναλη. Ο τελευταίος αποδίδει διακριτικά τις κυριολεξίες με σποραδική χρήση της νεοελληνικής κυριολεξίας ενώ προσπαθεί να αποδώσει τα υπονοούμενα και τις αμφισημίες με νεοελληνικά αντίστοιχα.

Κάποιες φορές οι μεταφραστικές λύσεις διαφοροποιούνται από τις θεωρητικές απόψεις των μεταφραστών για λόγους σχετικούς με την ανοχή των αρχών στα θεάματα αυτά, όπως στην περίπτωση του Λίνου Καρζή ή του Κώστα Βάρναλη σε ένα βαθμό. Τελικά, η συμβολή του Κ. Βάρναλη, συνίσταται στην προσπάθειά του να αποφύγει κάθε μεταφραστική λύση που θα μπορούσε να αξιοποιηθεί για να εξομοιωθεί η Αρχαία Κωμωδία με το Βουλευβάρτο.¹⁰¹²

2. Κάτω από την επείγουσα ανάγκη να ενσωματωθεί η Αρχαία Κωμωδία στη νεοελληνική ψυχαγωγία, θεώρησαν ότι οι διάφορες μορφές αποκαθαισμού δεν παραβιάζουν

1011. Κ. Βάρναλης, «Συγχρονισμένος Αριστοφάνης», *Αυγή*, 27 Ιουλ. 1957.

1012. Στη σχετική συζήτηση με αφορμή την παράσταση των *Νεφελών* είχε δηλώσει ότι αν αφαιρέσουμε την ελευθεροστομία, «αυτά τα ξεσπάσματα μιας μεγάλης κι' υπεύθυνης ηθικής συνείδησης, τότε αφαιρούμε την ζωτική ατμόσφαιρα του έργου. Από δημόσιο κατηγορητήριο το μεταβάλλομε σε κουτσομπολιό σαλονιού όπου λέγονται τα χειρότερα πράγματα με τον καλύτερον τρόπο!» (υπογρ. Στο κείμεν.), Κ. Βάρναλης, «Οι “Νεφέλες”», *Προοδευτικός Φιλελεύθερος*, 26 Οκτ. 1951.

το ιδανικό της πιστότητας. Οι μεταφραστές στο πρώτο μισό του εικοστού αιώνα επιχείρησαν την ολοκληρωτική απάλειψη της κυριολεξίας, την εξουδετέρωση ή άμβλυνση των υπονοούμενων και των αμφίσημων λέξεων, εκφράσεων ή σκηνών με τη χρήση σεμνότερων εκφράσεων που στόχευαν στον ευπρεπισμό του πρωτότυπου. Όλα αυτά προσπαθούσαν να εξισοροπήσουν την προβολή της αισχρολογίας ως βασικό χαρακτηριστικό της αριστοφανικής κωμωδίας. Τέτοια κατεύθυνση ακολούθησαν ο Θεμιστοκλής Σολομός, ο Δημητρακόπουλος στην *Ειρήνη* του 1919, ο Γιάννης Σιδέρης και ο Απόστολος Μελαχροινός. Στην ίδια λύση κατέφυγε και ο Λέων Κουκούλας με τη διαφορά ότι η επέμβασή του εντασσόταν σε μια συνολικότερη απόπειρα εκσυγχρονισμού.

Η χρυσή τομή ανάμεσα στην αριστοφανική ελευθεροστομία και στα αστικά ήθη τελικά βρέθηκε με την αντικατάσταση της ωμής διατύπωσης από τη «σκεπασμένη έκφραση», την «περίφραση και το υπονοούμενο».¹⁰¹³ Τη λύση αυτή πρότεινε ο Θρασύβουλος Σταύρου ως προϋπόθεση για τη θεατρική αναβίωση της αριστοφανικής κωμωδίας με το επιχείρημα ότι η «αισχρολογία δε χαρακτηρίζει τον Αριστοφάνη».¹⁰¹⁴ Το Εθνικό Θέατρο αξιοποίησε τις μεταφράσεις του, όπως είδαμε, για να εντάξει την αριστοφανική κωμωδία στην ελαφριά αστική ψυχαγωγία των πρώτων μεταπολεμικών δεκαετιών. Προς την ίδια κατεύθυνση κινήθηκαν και την ίδια τύχη είχαν οι μεταφράσεις για το θέατρο του Νίκου Σφυρόερα, όχι όμως και η άπαικτη μετάφραση της *Λυσιστράτης* που προσεγγίζει στο θέμα της αθυροστομίας τις μεταφράσεις του Γ. Σουρή και του Π. Δημητρακόπουλου.

Κάπως διαφορετική είναι η περίπτωση του Παύλου Μάτση. Αυτός σε αντίθεση με τους προηγούμενους εκσυγχρονίζει συνολικά το πρωτότυπο αλλά ως προς την αθυροστομία μπορεί να θεωρηθεί ότι «εκσυγχρονίζει» την πρόταση του Θρασύβουλου Σταύρου. Προωθεί συστηματικά, μαζί με τον Ευαγγελάτο, την ιδέα του αστού Αριστοφάνη και «αποχρωματίζει» τη βωμολοχία αντικαθιστώντας την με τον «έμμεσο χυδαιόλογο υπαινιγμό (αστικό ... αστείο)».¹⁰¹⁵ Αξιολογεί συνεπώς τη βωμολοχία με βάση την ψυχαγωγική αξία που έχει στο σύγχρονο αστικό περιβάλλον και απορρίπτει την ιδέα ότι ο Αριστοφάνης χρησιμοποίησε τις

1013. Βλ. «Λίγα λόγια για τη μετάφραση» στο Θρασύβουλου Σταύρου, *Αριστοφάνους Εκκλησιάζουσαι*. *Ελεύθερη απόδοση για το θέατρο*, Αθήνα, 1956, σ. 83.

1014. Στο ίδιο.

1015. Βλ. Τάσος Λιγνάδης, «Ο Αριστοφάνης σε πένθιμο πλαίσιο», *Καθημερινή*, 12 Σεπτ. 1984

βωμολοχίες για να προκαλέσει το γέλιο, στηριγμένος πάντα σε μια προσωπική και εμπειρική ερμηνεία του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού.¹⁰¹⁶

3. Μια τρίτη ομάδα μεταφραστών διαφοροποιείται από την προηγούμενη τουλάχιστον σε επίπεδο προθέσεων. Η ομάδα αυτή αναγνωρίζει καταρχήν την αθυροστομία ως δομικό χαρακτηριστικό της αριστοφανικής κωμωδίας. Ωστόσο, επιλέγει τη λύση του εκσυγχρονισμού από σεβασμό στο πνεύμα παρά στο γράμμα του αρχαίου κειμένου.

Εδώ συναντάμε λύσεις που προσαρμόζονται στο γενικότερο κλίμα της μετάφρασης και στους ευρύτερους στόχους της παράστασης. Διατρέχουν όλη την κλίμακα, από την περίφραση μέχρι την τολμηρή νεοελληνική αντιστοιχία, αλλά σε αντίθεση με τους προηγούμενους δεν έχουν στόχο να ευπρεπίσουν το πρωτότυπο και να συγκαλύψουν την αθυροστομία του με την εκτεταμένη χρήση του υπονοούμενου.

Δεν λείπουν ούτε οι αυτοσχέδιες ερμηνείες με τις οποίες οι μεταφραστές επεδίωξαν να δικαιολογήσουν την ύπαρξη της βωμολοχίας στο πρωτότυπο και να δικαιώσουν τις επιλογές τους· συχνά η γενική προκατάληψη και η λογοκρισία τούς υποχρεώνουν να επιλέξουν τέτοιες λύσεις. Τέτοιες περιπτώσεις είναι για παράδειγμα οι μεταφράσεις του Βασίλη Ρώτα¹⁰¹⁷, του Κώστα Σταματίου¹⁰¹⁸ ή του Μίνου Βολανάκη.¹⁰¹⁹

1016. «Για τη λεγόμενη αθυροστομία πρέπει να πω πως στην εποχή του Αριστοφάνη ήταν αναπόσπαστο μέρος του ιδιωτικού και δημόσιου βίου των Ελλήνων». Για το θέμα βλ. St. Halliwell, «The use of laughter in greek culture», *The Classical Quarterly*, Vol. XLI. Oxford University Press, 1991, σ. 279-296. Ωστόσο, στην πραγματικότητα μόνο κάτω από την προνομιακή άδεια της εορτής μπορούσε να επιτραπεί στους αρχαίους κωμωδιογράφους να πουν πράγματα τα οποία απαγορευόταν αυστηρώς έξω από αυτό το πλαίσιο· γενικά, από κοινωνική και νομική άποψη, μόνο μέσα σε καθορισμένο πλαίσιο επιτρεπόταν στη βωμολοχία να αποτελέσει πηγή γέλιου και κοινής απόλαυσης. Σε καμία περίπτωση πάντως δεν συνιστούσε αναπόσπαστο κομμάτι του δημόσιου ή του ιδιωτικού βίου. Από τη στιγμή όμως που δεν αναγνωριζόταν ο τελετουργικός και συμβατικός χαρακτήρας της Αρχαίας Κωμωδίας και η προσέγγισή της γινόταν μέσα από τα φίλτρα της σύγχρονης αστικής ψυχαγωγίας, ήταν πολύ δύσκολο να το αντιληφθούν αυτό.

1017. Βλ. την άποψη του με αφορμή τη μετάφραση της *Ειρήνη*: «Και δυο λόγια για τις “αισχρολογίες” του Αριστοφάνη: δεν είναι πορνογραφικές. Ο Αριστοφάνης δεν βάζει υπονοούμενα. Δίνει στα πράγματα το όνομά τους κι αυτό το κάνει για αισθητικό αποτέλεσμα, από καλλιτεχνική αναγκαιότητα. Αν δεν είναι σεμνότυφος είναι οπωσδήποτε σεμνός». Βλ. Ψυρράκης Ε., «Αύριο από το “Άρμα Θεάτρου” η “Ειρήνη” στο Στάδιο», *Βήμα*, 25 Ιουν. 1964.

1018. Κατά τον Κώστα Σταματίου, οι αθυροστομίες στους *Βατράχους* «εντάσσονται στον λόγο με “ντόμπρο” και φυσικό τρόπο, έτσι ώστε να μην ενοχλούν κατά κανένα τρόπο». Όπως λέει, «τις λίγες φραστικές ακρότητες» τις απέδωσε «στα όρια της παραδόσεως του νεοελληνικού θεατρικού λόγου». Βλ. Στ. Αν., «Απόψε

Το εμπόδιο της λογοκρισίας καταρρίφθηκε μετά το 1974 αλλά, όπως επισημαίνει ο Λεωνίδας Ζενάκος,

[π]αλαιότερα ο κυριότερος σκόπελος που επέβαλε τις παρεκκλίσεις, ήταν η αντίδραση του κοινού (και των αρχών) απέναντι στην ασεμνολογία. Σήμερα το εμπόδιο αυτό έχει καταρριφθεί. Όχι βέβαια επειδή οι απώτερες ρίζες της ερωτικής κυρίως αισχρολογίας του Αριστοφάνη, οι μαγικολατρευτικές, μας έγιναν οικειότερες, αλλά επειδή η ανεκτικότητα της σύγχρονης θεατρικής σκηνης υπερβαίνει τις τολμηρότητές του, και έτσι έχει ανοίξει ο δρόμος και γι' αυτόν.¹⁰²⁰

Πράγματι, ο λόγος των μεταφραστών απελευθερώνεται αλλά τις περισσότερες φορές μόνο και μόνο για να αποτελέσει αφετηρία από την οποία θα προσομοιωθεί η αριστοφανική ελευθεροστομία στην αισχρολογία της λεγόμενης ελαφριάς μουσικής ψυχαγωγίας.¹⁰²¹

Στις περιπτώσεις που η έλλειψη λογοκρισίας επέτρεψε να χαρτογραφηθούν επί σκηνης απαγορευμένες μέχρι τότε περιοχές της αριστοφανικής κωμωδίας, η κριτική έκανε λόγο για «ανεπίτρεπτο πορνογράφημα» και για απόπειρα του μεταφραστή να καταλύσει το «σημερινό κοινωνικό κώδικα».¹⁰²²

στο Ηρώδειο “Βάτραχοι”. Η πνευματική αγωνία του Αριστοφάνη», *Έθνος*, 19 Ιουλ. 1966. Ωστόσο, ο Αιμ. Χουρμούζιος βρήκε «αφορήτως αποκρουστική» την «προχειρότερη λέξη της αγοράς και μάλιστα ιταλικής προέλευσης με την οποία ο Σταματίου απέδωσε το “πόρνας”» (στ. 1044). Με μέτρο σύγκρισης την αισθητική του Βουλεβάρτου, ο Χουρμούζιος έκρινε ότι «ο μεταφραστής έσυρε στα ρείθρα την υψηλή στάθμη του αριστοφανικού λόγου και διαφύλαξε ως κόρη οφθαλμού το «άχρηστο pedigree», βλ. Αιμ. Χ., «Από το θέατρον. Οι “Βάτραχοι” του Ηρωδείου (Θέατρον Τέχνης)», *Καθημερινή*, 23 Ιουλ. 1966.

1019. «Η “ελευθεριότης” του λόγου του Αριστοφάνη είναι διαφορετική από τη σημερινή των “λέξεων”. Το νόημα της αριστοφανικής φράσεως εξουδετερώνει την “σημασία” της λέξεως. Αρκεί να ευρεθί από τον μεταφραστή ο επιτυχής παραλληλισμός, η σύγχρονη αντιστοιχία του “ελευθεριάζοντος” λόγου», βλ. Στ. Ατ., «Ευθύνη και πεποιθήσις για τις “Εκκλησιάζουσες”», *Έθνος*, 1 Ιουν. 1965. Ο Βολανάκης επίσης δήλωσε: «δεν περιέκοψα τις τολμηρότητες του μεγάλου κωμικού. Όμως δεν τις απέδωσα επί λέξει. Γιατί άλλη ήταν η επιτρεπόμενη τότε ελευθεριότης και άλλη είναι σήμερα. Η προσπάθειά μου ήταν να εξυπηρετηθεί το νόημα». Βλ. Φάνης Κλεάνθης, «Ο Μίνως Βολανάκης για τις “Εκκλησιάζουσες”. Μια τολμηρή κωμωδία με πολιτικό ενδιαφέρον», *Νέα*, 1 Ιουν. 1965.

1020. Βλ. «Πρόλογος». ό. π.

1021. Βλ. ενδεικτικά τη διαμαρτυρία του Κώστα Ταχτσή για την τύχη που είχε η μετάφραση των *Εκκλησιαζουσών* στην παράσταση του ΚΘΒΕ σε σκηνοθεσία του Κωστή Μιχαηλίδη: «Και ... τσόντες στον Αριστοφάνη. Καταγγελία του Κώστα Ταχτσή», *Νέα*, 9 Σεπτ. 1980. Η παράσταση είχε πρωτοπαρουσιαστεί στο αρχαίο θέατρο των Φιλίππων το 1979 και την επόμενη χρονιά παίχτηκε στο Ηρώδειο.

1022. Αναφέρομαι στην παράσταση των *Ιππέων* σε μετάφραση του Γ. Σκούρτη και σε σκηνοθεσία Γ. Λαζάνη. Βλ. Περσεύς Αθηναίος, «Ιππής», *Ημερησία*, 22 Ιουλ. 1980 και Α. Μοσχοβάκης, «Αριστοφάνη “Ιππής”

3. Ένα αξιοσημείωτο φαινόμενο: σε ποιό βαθμό χρειάζεται η γνώση της αρχαίας ελληνικής για τις θεατρικές μεταφράσεις του Αριστοφάνη;

Η τελευταία φάση ενσωμάτωσης της αριστοφανικής κωμωδίας στο νεοελληνικό πολιτισμικό βίο κλείνει μ' ένα αξιοσημείωτο μεταφραστικό φαινόμενο: από τα πρώτα χρόνια της Μεταπολίτευσης και για μια δεκαετία τις μεταφράσεις των αριστοφανικών κωμωδιών αναλαμβάνουν άνθρωποι που ομολογημένα δεν ξέρουν αρχαία ελληνικά, ο Κώστας Ταχτσής, ο Παύλος Μάτεσης, ο Γιώργος Σκούρτης, ο Λάκης Λαζόπουλος.¹⁰²³

Βρισκόμαστε στην πρώτη μεταδικτατορική περίοδο και το σύνολο της πολιτιστικής και της πνευματικής ζωής του τόπου βρίσκεται σε φάση επαναπροσδιορισμού. Η εμπλοκή των νέων μεταφραστών είχε στόχο να διευκολύνει την επαφή των σύγχρονων θεατών με την αριστοφανική κωμωδία. και μπορεί να ενταχθεί στη συνολικότερη προσπάθεια να ανανεωθεί η μεταφραστική πρακτική. Η πρόταση αυτής της καινούριας γενιάς μεταφραστών, παρά τις μεταξύ τους επιμέρους διαφορές, εστιάζεται στα εξής σημεία: σαφήνεια νοήματος, γνώση της σύγχρονης θεατρικής πράξης και φυσικότητα του μεταφρασμένου λόγου. Ωστόσο, αυτή η ανανεωτική πρόταση και τα συγκεκριμένα αιτήματα ως προς τις μεταφράσεις του αρχαίου δράματος αποτελούν κοινό τόπο και σε άλλους κύκλους. Αναφέρομαι συγκεκριμένα σε κλασικούς φιλολόγους με μεταφραστικά ενδιαφέροντα όπως ο Φάνης Κακριδής και ο Δημήτρης Μαρωνίτης.¹⁰²⁴ Το ενδιαφέρον και αποκαλυπτικό ταυτόχρονα όσον αφορά τη σκηνική αναβίωση της αριστοφανικής κωμωδίας είναι η θέση των δυο ομάδων απέναντι στο

από το «Θέατρο Τέχνης». Κόσμος, τσίρκο, καρναβάλι», *Ελευθεροτυπία* 19 Σεπτ. 1979. Βλ. ακόμη, Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Σκηνική ερμηνεία του αρχαίου δράματος. Γ' Αριστοφάνης», *Βήμα*, 26 Σεπτ. 1979, στο δημοσίευμα αυτό ο κριτικός κατακεραυνώνει συνολικά την παράσταση των *Ιππέων* του Γ. Λαζάνη επισημαίνοντας ανάμεσα στα άλλα αυτό που ο ίδιος θεωρεί βωμολοχικό εκτροχιασμό της μετάφρασης, παρόλο που στο ίδιο κείμενο πλέκει το εγκώμιο του σκηνοθέτη των *Εκκλησιαζουσών* επαινώντας ιδιαίτερα τον τρόπο με τον οποίο ο Κ. Μιχαηλίδης «αξιοποίησε» τη μετάφραση του Κ. Ταχτσή.

¹⁰²³. Για τους τρεις πρώτους βλ. ό. π. για τον Λάκη Λαζόπουλο βλ. *Αριστοφάνη Λυσιστράτη*, Ελεύθερη απόδοση Λάκης Λαζόπουλος, Αθήνα: Καστανιώτης 1986.

¹⁰²⁴. Βλ. τις απόψεις τους στα δημοσιεύματα: Φάνης Ι. Κακριδής, «Θεατρικό Δ' (Από τον σκηνοθέτη στον μεταφραστή)» και «Θεατρικό Ε'. Από τον μεταφραστή στο σκηνοθέτη», *Βήμα*, 28 Ιουλίου 1977 και 18 Αυγ. 1977 αντίστοιχα. Δ. Ν. Μαρωνίτης, «Η Αρχαία τραγωδία και η δοκιμασία της μετάφρασης», *Η Λέξη* 56 (Ιούλιος-Αύγουστος '86), σ. 711-721, και του ίδιου, «Έπος: Πέρα από το δίλημμα της φιλολογικής ή της λογοτεχνικής μετάφρασης», *Φιλολόγος* 68 (1992), σ. 85-95.

παραδοσιακό δίλημμα ανάμεσα στη φιλολογική και τη λογοτεχνική μετάφραση και οι απόψεις τους ως προς τα χαρακτηριστικά και τις προϋποθέσεις της «θεατρικής» μετάφρασης.

Παρότι οι περισσότερες αριστοφανικές μεταφράσεις στα νέα ελληνικά έγιναν για το θέατρο, το ζήτημα της θεατρικής μετάφρασης ουσιαστικά τέθηκε για πρώτη φορά κατά τη Μεταπολίτευση.¹⁰²⁵ Οι φιλόλογοι θεώρησαν τη θεατρική μετάφραση υπόγεια διάβαση που παρακάμπτει τις συμπληγάδες της φιλολογικής και της λογοτεχνικής μετάφρασης, ενώ ταυτόχρονα καταργεί το παλιό δίλημμα, καθώς φιλολογία και λογοτεχνία θα πρέπει να θεωρηθούν κλάδοι ενός ενιαίου κορμού. Η δε μετάφραση ενώ καθ' οδόν προσφεύγει τόσο στη μια όσο και στην άλλη για να αυτοπροσδιοριστεί, τελικά δεν διασπάται ούτε ταυτίζεται με κάποια από αυτές. Η αντιδιαστολή ανάμεσα στη φιλολογική μετάφραση και στη λογοτεχνική και τη θεατρική πείρα και την ευαισθησία, κατά τη γνώμη τους, δεν έχει απολύτως κανένα νόημα.

Για τους νέους μεταφραστές του Αριστοφάνη ο όρος θεατρική μετάφραση φαίνεται να αντικαθιστά τον όρο λογοτεχνική στο παλιό δίλημμα. Παράλληλα προϋπόθεση για την ανανέωση της σχέσης των σύγχρονων θεατών με την αριστοφανική κωμωδία θεωρείται ο αποκλεισμός της φιλολογικής πείρας και ευαισθησίας και η αντικατάστασή τους από τη διαισθητική ικανότητα του μεταφραστή να προσεγγίζει το αρχαίο κείμενο και τα γραμματολογικά και θεατρικά του συμφραζόμενα. Η ετοιμασία του μεταφραστή για τη

1025. Όχι ότι το ζήτημα δεν είχε απασχολήσει τους παλαιότερους μεταφραστές. Το 1966 ζητήθηκε από τον Θρασύβουλο Σταύρου να πάρει θέση απέναντι στον «πολυμεταχειρισμένο όρο περί θεατρικής ή αντιθεατρικής μεταφράσεως». Η απάντηση που έδωσε ο Σταύρου είναι ενδεικτική για τις προθέσεις που ήδη υπήρχαν αλλά που χρειαζόνταν συγκεκριμένο κλίμα για να καρποφορήσουν. «Γιατί τί θα πει θεατρική μετάφραση; Ότι είναι κατάλληλη για το θέατρο; Μα αφού μεταφράζουμε θεατρικό έργο που ο δημιουργός του το συνέθεσε για τη σκηνή και του έδωσε τη μορφή και το ύφος που πίστευε πως έπρεπε να του δώσει ώστε να μπορεί να παιχτεί, είναι αυτονόητο πως αυτή τη μορφή κι αυτό το ύφος οφείλουμε κι εμείς να του δώσουμε, και τότε η μετάφραση δεν μπορεί παρά να είναι θεατρική. Αν απιστήσουμε στη μορφή και το ύφος του πρωτότυπου, δεν κάνουμε αντιθεατρική μετάφραση, κάνουμε νέα σκέτα κακή μετάφραση, όπως κάνουμε κακή μετάφραση όταν μεταφράζοντας ένα λυρικό ποίημα αφήνουμε να διαλυθεί ο λυρισμός του. Η χρήση του όρου «θεατρική μετάφραση» οδηγεί στην πλάνη πως η φράση πρέπει να είναι αδιατάραχτα στρωτή, ομαλή, πεζολογική, χωρίς τρικυμίσματα και έξαρση, με κύριο στόχο να την προφέρει άκοπα και εύκολα ο ηθοποιός και να τη χωνεύει εύκολα ο θεατής. Μα έτσι ο Αισχύλος και ο Σαίξπηρ γίνονται μια χαρά βουλεβάρτο». Είναι ειρωνεία ότι ο Αριστοφάνης είχε μετατραπεί σε Βουλεβάρτο πριν ακόμη η «θεατρική μετάφραση» διεκδικήσει τα δικαιώματά της και ότι αυτό έγινε με εφελτήριο τις μεταφράσεις του Θρασύβουλου Σταύρου. Βλ. Σ. Ι. Αρτεμάκης, «Προβλήματα του αρχαίου θεάτρου, Η μετάφρασις των Ελλήνων Κλασικών», *Καθημερινή*, 30 Απρ. 1966.

μεταφραστική πράξη εδώ συνιστά εξαρχής ερμηνεία του πρωτότυπου κειμένου από την οπτική της σύγχρονης παράστασης και δεν περιορίζεται μόνο σε μια αναλογική μεταφορά στοιχείων του νοήματος και της μορφής στη γλώσσα στόχο, όπως συμβαίνει στην περίπτωση της λογοτεχνικής μετάφρασης.

Από αυτή την άποψη, η άγνοια, ή έστω η γυμνασιακή και εμπειρική γνώση της γλώσσας του πρωτότυπου, είναι απλώς το πιο εμφανές τμήμα του φαινομένου. Στην πραγματικότητα αυτό που διακηρύσσεται έμμεσα είναι το δικαίωμα της γλώσσας και του πολιτισμού να αφομοιώνουν και να χειραγωγούν το πρωτότυπο κατά το δοκούν.¹⁰²⁶ Πρόκειται για μια μεταφραστική προσέγγιση, η οποία γονιμοποίησε ξένες λογοτεχνίες και εισάγεται με ιδιαίτερη δυναμική από τα τέλη της δεκαετίας του '70 στις νεοελληνικές μεταφράσεις της μοντέρνας ποίησης.¹⁰²⁷

Ωστόσο, το ζήτημα που προκύπτει με τις αριστοφανικές μεταφράσεις αυτής της περιόδου διαφέρει κάπως από την περίπτωση της ποίησης. Διακρίνουμε μια αμφίθυμη στάση. Από τη μια, παρατηρείται η προσπάθεια να μετριάσει το δέος απέναντι στον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό, για την οποία η κωμωδία ήταν το προσφορότερο είδος. Από την άλλη,

¹⁰²⁶. Οι Έλληνες μεταφραστές δεν επικαλούνται κάποια συγκεκριμένη θεωρία, ωστόσο στο διεθνές περιβάλλον είχαν διαμορφωθεί θεωρητικές τάσεις και πρακτικές που απηχούνται στην περίπτωση που εξετάζουμε. Βλ. Βάλτερ Πούχνερ, «Για μια θεωρία της θεατρικής μετάφρασης. Σύγχρονες σκέψεις και τοποθετήσεις και η εφαρμογή τους στις μεταφράσεις του αρχαίου δράματος, ιδίως στα νεοελληνικά», *Παραστάσεις Αρχαίου Ελληνικού Δράματος στην Ευρώπη κατά του νεότερους χρόνους*, Αθήνα: Καστανιώτης 1999, σ. 27-36, και Γιώργος Γιατρομανωλάκης, «Αρχαία Ελληνική Τραγωδία: Ορισμένα μεταφραστικά προβλήματα», *Πρωτότυπο & Μετάφραση*, ό. π., σ. 99-113.

¹⁰²⁷. Αναφέρομαι στη μεταφραστική θεωρία και πρακτική του Έζρα Πάουντ και του Τ. Σ. Έλιοτ, και την επιρροή τους στον αγγλοσαξονικό και τον ελληνικό μοντερνισμό και στην αξιοποίηση του δικού τους παραδείγματος στη μεταφραστική πρόταση του Νάσου Βαγενά. Για τον Πάουντ, ο οποίος μεταφράζει ανάμεσα στα άλλα κινέζικη ποίηση, γιαπωνέζικα «No», τροβαδούρους του μεσαίωνα και αρχαιοελληνικό δράμα, η μετάφραση είναι μια κριτική ανάγνωση που ορίζεται από την οπτική γωνία, τα ενδιαφέροντα και τις αντιλήψεις του μεταφραστή και της εποχής του. Για τον Έλιοτ δουλειά της μετάφρασης είναι να κάνει κάτι ξένο ή κάτι απομακρυσμένο στο χρόνο, να ζήσει με τη δική μας ζωή. Υπερασπίζεται την πολιτισμική ιδιοποίηση, την πλήρη δηλαδή αφομοίωση των πολιτισμικών διαφορών του πρωτότυπου και την απάλειψη της ετερότητάς του προς τέρψη ενός γηγενούς ακροατηρίου. Βλ. Τάκης Καγιαλής, «Η μετάφραση της ποίησης στον μοντερνισμό: Κέντρο και περιφέρεια», *Η γλώσσα της λογοτεχνίας & η γλώσσα της μετάφρασης* (Πρακτικά Ημερίδας [24 Μαΐου 1997]), Θεσσαλονίκη 1998, σ. 47-67. Νάσος Βαγενάς, «Η μετάφραση ως πρωτότυπο», *Πρωτότυπο και Μετάφραση*, ό. π., σ. 271-290. Μορφία Μάλλη, *Μοντερνισμός, Μεταμοντερνισμός και Περιφέρεια. Μελέτη της μεταφραστικής θεωρίας και πρακτικής του Νάσου Βαγενά*, Αθήνα: Πόλις 2002.

είναι εμφανής η προσπάθεια να αποσιωπηθούν οι απώλειες τις οποίες συνεπάγεται μια μετάφραση, όταν ο μεταφραστής λειτουργεί ως δραματουργός που συλλαμβάνει το σύνολο του έργου από την οπτική γωνία των θεατών· το αποτέλεσμα είναι μια μετάφραση που έχει ως στόχο τον εκσυγχρονισμό του πρωτότυπου, την ισοπέδωση των ανοίκειων χαρακτηριστικών του, την εξομάλυνση ή προσαρμογή του στο σύγχρονο πολιτισμό.¹⁰²⁸

Νομίζω ότι μπορούμε να θεωρήσουμε δεδομένες τις απώλειες και να αναρωτηθούμε σε ποιο βαθμό τις δικαιώνει το μεταφραστικό αποτέλεσμα· να αναρωτηθούμε πόσο από το «πνεύμα» του Αριστοφάνη επιβιώνει στο νεοελληνικό κείμενο. Ερωτήματα που εν τέλει δεν αφορούν μόνο τις συγκεκριμένες μεταφράσεις.

Ωστόσο δεν μπορεί να μην αναρωτηθεί κανείς αν η ανάληψη του ρόλου του μεταφραστή από ανθρώπους που ομολογημένα δεν γνώριζαν αρχαία ελληνικά και το οριστικό διαζύγιο «θεατρικής» και «φιλολογικής» μετάφρασης, δεν ήταν παρά το επιστέγασμα μιας πορείας η οποία ξεκίνησε με συστηματικό τρόπο από το Εθνικό Θέατρο και δεν αποσκοπούσε στο να λύσει αλλά στο να καταργήσει τα προβλήματα κατανόησης και επικοινωνίας με την Αρχαία Κωμωδία.

¹⁰²⁸. Οι αρχές αυτές διακηρύσσονται άμεσα ή έμμεσα στα εισαγωγικά σημειώματα των αριστοφανικών μεταφράσεων και σε συνεντεύξεις των μεταφραστών.

Ο Γ Λ Ο Ο Κ Ε Φ Α Λ Α Ι Ο

Ο ΡΟΛΟΣ ΤΩΝ ΗΘΟΠΟΙΩΝ

Στην πραγματικότητα, ο ρόλος των ηθοποιών δεν μπορεί να απομονωθεί και να εξεταστεί χωριστά από τη συνολικότερη προσέγγιση των παραστάσεων της αριστοφανικής κωμωδίας. Τουλάχιστον δεν είναι αυτός ο στόχος της συγκεκριμένης εργασίας. Ούτε αυτό, ούτε και τα επόμενα κεφάλαια λοιπόν στοχεύουν ή μπορούν να αντικαταστήσουν μια διεξοδική εξερεύνηση του ρόλου των επιμέρους τεχνών, (της υποκριτικής, της μουσικής και της σκηνικής όψης) στην αριστοφανική αναβίωση. Θα ήθελα, ωστόσο, με βάση την εμπειρία από τη μέχρι τώρα διαδρομή, να επισημάνω κάποιες όψεις τους που παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον και αυτό με τη μορφή γενικών παρατηρήσεων, ερωτημάτων ή ως μια απόπειρα, το πολύ, κατάθεσης κάποιων διαπιστώσεων που χρειάζονται διεύρυνση και επαλήθευση.

1. Από τους περιθωριακούς των «ακατάλληλων» παραστάσεων στους αστέρες του κινηματογράφου και της τηλεόρασης

Σε κανέναν άλλο τομέα δεν αντανακλάται με διαυγέστερο τρόπο η απόρριψη και η θριαμβευτική τελικά επικράτηση του Αριστοφάνη στη νεοελληνική σκηνή όσο στους ηθοποιούς που ερμήνευσαν τους αριστοφανικούς ήρωες στη διάρκεια του εικοστού αιώνα.

Συμπερασματικά, με βάση τα προηγούμενα κεφάλαια, μπορούμε να κάνουμε λόγο για δυο συστηματικές προσπάθειες ενσωμάτωσης των αριστοφανικών κωμωδιών στη νεοελληνική σκηνή: η πρώτη ξεκίνησε το 1900 ως απόπειρα αξιοποίησης της συντηρητικής ιδεολογίας του Αριστοφάνη (με την παράσταση των *Νεφελών* του Σουρή) και κατέληξε στη δημιουργία των «ακατάλληλων» παραστάσεων. Η δεύτερη ξεκίνησε στη δεκαετία του '50 με την ίδρυση των φεστιβάλ ως προσπάθεια να προβληθεί η αρχαιοελληνική κληρονομιά και οδήγησε στην καθιέρωση των αριστοφανικών κωμωδιών ως είδους νεοελληνικής αστικής ψυχαγωγίας.

Στο παραπάνω σχήμα αντιστοιχούν δύο εκ πρώτης όψεως αντίθετες κατηγορίες ηθοποιών, οι οποίες διαφέρουν μεταξύ τους όσο το είδος και το κοινωνικό εκτόπισμα του θεάματος στο οποίο συμμετείχαν: περιθωριακοί και ανώνυμοι θεατρίνοι από τη μια, δημοφιλείς και περιώνυμοι αστέρες από την άλλη.

Οι πρώτοι αξιοποιήθηκαν για την παραγωγή ενός πορνογραφικού κατά βάση θεάματος και με τη σειρά τους συνέβαλαν στην περιθωριοποίηση και στην αποσιώπησή του. Αρχικά

αξιοποιήθηκαν ηθοποιοί που είχαν ξεκινήσει την επαγγελματική τους καριέρα στον δέκατο ένατο αιώνα και βρέθηκαν στο περιθώριο έπειτα από τις εξελίξεις που σημάδεψαν το νεοελληνικό θέατρο στις αρχές του εικοστού αιώνα με τη δημιουργία του Βασιλικού θεάτρου και της Νέας Σκηνής. Αργότερα, στις αριστοφανικές παραστάσεις εισέβαλαν ακόμη πιο περιθωριακά στοιχεία. Έτσι, στη διάρκεια του Μεσοπολέμου, οι «ακατάλληλες» αριστοφανικές παραστάσεις χάρη στη συμμετοχή των μεταμορφωτών έγιναν πιο ελκυστικές για το ανδρικό κοινό αλλά και μετατράπηκαν σε κοινωνικό ταμπού: όλοι φαίνεται να τις ήξεραν, πολλοί ίσως τις έβλεπαν αλλά κανείς δεν μίλαγε και δεν έγραφε γι' αυτές.

Στη δεύτερη προσπάθεια αξιοποιήθηκαν διακεκριμένοι ηθοποιοί σε θεατρικά είδη που ικανοποιούσαν τις ψυχαγωγικές ανάγκες των αστικών στρωμάτων και επώνυμοι πρωταγωνιστές του λεγόμενου εμπορικού κινηματογράφου. Από την Κυβέλη, την Μαίρη Αρώνη, την Τζένη Καρέζη και τον Χριστόφορο Νέζερ η σκυτάλη πέρασε σ' ένα επόμενο στάδιο στην Αλίκη Βουγιουκλάκη, την Κάτια Δανδουλάκη, τον Ντίνο Ηλιόπουλο, τον Κώστα Βουτσά, τον Σταύρο Παράβα και τον Θανάση Βέγγο. Ενώ, την τελευταία εικοσαετία είναι σχεδόν κανόνας ότι οι πρωταγωνιστές των κωμικών σειρών της τηλεόρασης με υψηλή τηλεθέαση αργά ή γρήγορα θα εμφανιστούν στην Επίδαυρο παίζοντας πρωταγωνιστικούς ρόλους σε κάποια αριστοφανική κωμωδία. Αν η αξιοποίηση γνωστών ονομάτων εκπροσωπούσε μια ισχυρή τάση στις πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες, τα τελευταία χρόνια η παρουσία τους είναι πλέον ο ρυθμιστικός παράγοντας στην υπόθεση της σκηνικής ερμηνείας των αριστοφανικών κωμωδιών. Ακόμη κι οι αριστοφανικές παραστάσεις θεατρικών οργανισμών, όπως για παράδειγμα το Θέατρο Τέχνης, ακολουθούν την ίδια συνταγή. Η παράσταση των *Εκκλησιαζουσών* το καλοκαίρι του 2005 με πρωταγωνιστές την Ελένη Ράντου και τον Αλέξανδρο Μυλωνά δεν είχε να ζηλέψει τίποτα από τις παραστάσεις των ευκαιριακών θιάσων που οργανώνονται γύρω από κάποιους αστέρες της τηλεοπτικής βιομηχανίας για να εμπλουτίσουν το πρόγραμμα των τοπικών φεστιβάλ όλης της χώρας.

Έτσι, αν ο περιθωριακός ρόλος των ηθοποιών στη θεατρική ζωή του αστικού κέντρου στο πρώτο μισό του αιώνα ήταν η προϋπόθεση για τη συμμετοχή τους σε ένα περιθωριακό θέαμα, στο δεύτερο μισό του αιώνα ο κεντρικός ρόλος των ηθοποιών στην αστική ψυχαγωγία ήταν η προϋπόθεση για τη συμμετοχή τους στην προσπάθεια να βγούν από το περιθώριο οι αριστοφανικές παραστάσεις. Κι αν στην πρώτη περίπτωση η ανωνυμία των ηθοποιών ήταν συνυφασμένη με το ρόλο τους στην πορνογραφική αξιοποίηση του Αριστοφάνη, στη δεύτερη η επιτυχία της αριστοφανικής παράστασης ταυτίστηκε με το πλήθος των θεατών που αναγνωρίζει στον αριστοφανικό ήρωα ή ηρωίδα τον πρωταγωνιστή ή την πρωταγωνίστρια της αγαπημένης του τηλεοπτικής σειράς.

Πρόκειται εμφανώς για δύο διαμετρικά αντίθετες καταστάσεις. Όμως μπορούμε να πούμε ότι πρόκειται για καθαρή και ουσιαστική αντίθεση; Ή μήπως και στις δύο περιπτώσεις έχουμε ένα είδος περιθωριοποίησης που εκφράζεται μέσα από τους ηθοποιούς; Σε ποιο βαθμό αυτή η πρακτική ανταποκρίνεται στα δεδομένα υψηλής αξίας στα οποία, θεωρητικά τουλάχιστον, κατέχει στη συνείδησή μας το κλασικό θέατρο αλλά και στις ιδιαίτερες αντικειμενικές απαιτήσεις ενός είδους όπως η Αρχαία Κωμωδία.

Θα μπορούσε να ισχυριστεί κάποιος ότι όπως ακριβώς συνέβη στο Μεσοπόλεμο, όταν οι μεταμορφωτές ενίσχυσαν με τη θηλυπρεπή τους εμφάνιση την ήδη υπάρχουσα λειτουργία των «ακατάλληλων» παραστάσεων, έτσι και στο τέλος του αιώνα η λειτουργία των αριστοφανικών παραστάσεων μέσα στη νεοελληνική κοινωνία είχε διαμορφωθεί πολύ πριν οι εφήμεροι αστέρες της τηλεόρασης επενδύσουν τη φήμη τους σε αυτές. Θα μπορούσε ακόμη να ισχυριστεί κάποιος ότι οι τηλεοπτικοί σταρ, όπως οι αφανείς ήρωες των «ακατάλληλων» παραστάσεων πριν από αυτούς, είναι απλά η φυσική κατάληξη μιας ερμηνευτικής προσέγγισης με κοινές λίγο πολύ ρίζες.

Κοινές με την έννοια ότι τροφοδοτήθηκαν από ένα ανεξάντλητο απόθεμα ανασφάλειας και αμηχανίας απέναντι σε ένα θεατρικό κεφάλαιο που κινδύνευε να μείνει αναξιοποίητο εξαιτίας της απόστασης των αριστοφανικών κωμωδιών από την δεκτικότητα του μέσου έλληνα θεατή. Η προσπάθεια υπέρβασης αυτής της απόστασης οδήγησε την Αρχαία Κωμωδία στη δικαιοδοσία των μεταμορφωτών και η ίδια προσπάθεια έφερε κοντά της τους αστέρες του κινηματογράφου και της τηλεόρασης. Μέσω αυτών ο Αριστοφάνης μπορούσε να είναι «διαχρονικός και επίκαιρος».¹⁰²⁹

Από την άλλη, είναι τέτοια η δυναμική των θεατρικών κειμένων που μας κληροδότησε η αρχαιότητα ώστε επιδέχονται κάθε μεταχείριση και με κάθε μεταχείριση παραμένουν λιγότερο ή περισσότερο λειτουργικά. Το ζήτημα είναι αν η προσπάθεια να γίνουν σύγχρονο ζωντανό θέατρο αξιοποιεί όσο γίνεται περισσότερους από τους θησαυρούς που κρύβουν.

Η κάθε εποχή όμως εκμαιεύει τους θησαυρούς που έχει ανάγκη. Για το πρώτο μισό του αιώνα υπερίσχυσε η ανάγκη της νεοελληνικής κοινωνίας για ένα σεξουαλικά τολμηρό θέαμα και οι αριστοφανικοί ήρωες ταυτίστηκαν με τους ερμαφρόδιτους αστέρες του βαριετέ.

Στις αρχές του εικοστού πρώτου αιώνα φαίνεται να ισχύει ακόμα το είδος του θησαυρού που διέκρινε ο Αλέξης Σολομός, όταν ως μαθητής του Κολλεγίου πήρε μέρος στις

¹⁰²⁹. Βλ. το αφιέρωμα με τον τίτλο «Αριστοφάνης. Διαχρονικός και επίκαιρος», *Καθημερινή - Επτά Ημέρες*, 13 Ιουν. 2004.

αριστοφανικές παραστάσεις που οργάνωνε ο Κουν. Ο Σολομός, ως σκηνοθέτης του Εθνικού, αντιμετώπισε τις αριστοφανικές κωμωδίες κατά βάση ως ορυχείο που θα στήριζε τον ψυχαγωγικό χαρακτήρα των φεστιβάλ και άνοιξε τον δρόμο για την εξόρρυξη των θησαυρών του.¹⁰³⁰ Αυτόν το χαρακτήρα στηρίζουν και σήμερα, ανεξάρτητα από την καλλιτεχνική ποιότητα της προσφοράς τους, οι δημοφιλείς ηθοποιοί της τηλεόρασης. Χάρη σ' αυτούς, η επιθεωρησιακή ερμηνεία της Αρχαίας Κωμωδίας κυριαρχεί και εξακολουθεί να προσελκύει και να ικανοποιεί μεγάλα πλήθη κοινού με διαφορετικά μεταξύ τους κριτήρια. Προσελκύει ανθρώπους που δεν θα πήγαιναν εύκολα σε μια Επιθεώρηση, ας πούμε με τον Βουτσά, και συνάμα άλλους που δεν θα πήγαιναν σε μια παράσταση Αρχαίας Κωμωδίας αν δεν πρωταγωνιστούσαν σ' αυτήν οι ήρωες από τις αγαπημένες τους τηλεοπτικές σειρές. Χάρη σ' αυτούς τους ηθοποιούς το εθνικό σχέδιο αναβίωσης της Αρχαίας Κωμωδίας που ξεκίνησε με τον Αλέξη Σολομό, ολοκληρώθηκε. Όπως επισημαίνει ο Ν. Χ. Χουρμουζιάδης:

Έκτοτε, αλλά κυρίως από την τελευταία δεκαετία του 20ου αιώνα και εντεύθεν, κάθε καλοκαίρι τα έργα του μεγάλου κωμικού αποτελούν τη δημοφιλέστερη θεατρική εμπειρία των Νεοελλήνων σε όλη τη χώρα, παρά το γεγονός ότι η επικίνδυνη εμπορευματοποίησή του, με τη συχνά αμφισβητήσιμη ποιότητα των προϊόντων της, διαιωνίζει και πάλι την εκκρεμότητα σχετικά με την επίλυση βασικών προβλημάτων ερμηνείας.¹⁰³¹

2. Παραστάσεις συνόλου και παραστάσεις που είναι απλά οχήματα αστέρων.

Παραστάσεις συνόλου και παραστάσεις που είναι απλά οχήματα αστέρων. Το δίπολο αυτό παγιώθηκε μετά τον Πόλεμο στο πεδίο της αναβίωσης του αρχαίου δράματος αλλά έχει τις ρίζες του στις προηγούμενες δεκαετίες. Ανάγεται στις προσπάθειες που έγιναν κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου και είχαν στόχο την εκπαίδευση νέων ηθοποιών και τη δημιουργία θιάσων συνόλου, προσπάθειες που θα απάλλασσαν το νεοελληνικό θέατρο από τις πρακτικές του βεντετισμού. Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο οι παραστάσεις τραγωδίας λειτούργησαν ως μοχλός εκσυγχρονισμού του νεοελληνικού θεάτρου, υπονόμισαν την μονοκρατορία των πρωταγωνιστών και συνέβαλαν στην αποδοχή των παραστάσεων «συνόλου» ως απαραίτητης προϋπόθεσης για την περιπόθητη αξιοποίηση του αρχαίου δράματος.

¹⁰³⁰. Βλ. Αλέξης Σολομός, *Βίος και Παίγνιον*, ό. π., σ. 61.

¹⁰³¹. Νίκος Χ. Χουρμουζιάδης, «Πάντα επίκαιρος», *Καθημερινή - Επτά Ημέρες*, 13 Ιουν. 2004.

Με την ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου οι δύο φαινομενικά ασυμβίβαστες μορφές θεάτρου βρήκαν κοινή στέγη. Μολονότι από αυτό αποκλείστηκαν οι μεγάλες πρωταγωνίστριες της εποχής, η Κυβέλη και η Μαρίκα Κοτοπούλη, μέσα στους κόλπους του αναδείχθηκε μια νέα γενιά κρατικοδίαιτων βεντετών και το παλιό σύστημα κατάφερε να επιβιώσει και να συμβιώσει με το όραμα που επέβαλαν οι καλλιτεχνικοί και οι πνευματικοί προσανατολισμοί των σκηνοθετών.¹⁰³²

Τα πράγματα ωστόσο θα ξεκαθαρίσουν μετά τον Πόλεμο με καταλύτη αφενός την οριστική και μοιραία σύνδεση της αναβίωσης με τα φεστιβάλ και τον τουρισμό, και αφετέρου με την ίδρυση και τη λειτουργία του Θεάτρου Τέχνης, ενός θιάσου με σταθερή παρουσία και συνεπή πορεία στις παραστάσεις συνόλου. Όπως έχουμε ήδη δει, το Εθνικό Θέατρο και το Θέατρο Τέχνης δημιούργησαν τις δύο κύριες σχολές ερμηνείας της αριστοφανικής κωμωδίας στο νεοελληνικό θέατρο. Όσον αφορά το ρόλο των ηθοποιών, οι δύο οργανισμοί ακολούθησαν διαμετρικά αντίθετες προσεγγίσεις και, από αυτή την άποψη, χάραξαν τα όρια ανάμεσα στις παραστάσεις οχήματα αστέρων και στις παραστάσεις συνόλου στην πιο καθαρή μορφή τους.

Σε άλλο σημείο αυτής της εργασίας έχουμε αναφερθεί στις συγκυρίες που κινητοποίησαν τον κρατικό μηχανισμό και οδήγησαν στη δημιουργία των φεστιβάλ αρχαίου δράματος. Εδώ θα δούμε σύντομα το κλίμα που επανέφερε στο προσκήνιο τους πρωταγωνιστές ως κυρίαρχους και καθοριστικούς παράγοντες της αναβίωσης και έκανε, για διαφορετικούς ίσως λόγους, τις παραστάσεις τόσο της Τραγωδίας όσο και της Κωμωδίας οχήματα αστέρων. Το κλίμα, δηλαδή, που διαμορφώθηκε στα πρώτα χρόνια του Ψυχρού Πολέμου όταν εθνικές, οικονομικές και ψυχολογικές προτεραιότητες έφεραν ξανά στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος την σκηνική αναβίωση του αρχαίου δράματος και τη συνέδεσαν με τη διεθνή προβολή της χώρας, με «την μάχην της προπαγάνδας, της επικρατήσεως, της διαφημίσεως».¹⁰³³ Υπ' αυτές τις προϋποθέσεις, αναθεωρήθηκαν τα καλλιτεχνικά κριτήρια τα οποία πριν από την ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου είχαν οδηγήσει στη διαπίστωση πως μόνο μέσα από παραστάσεις συνόλου μπορούσε να επιτευχθεί η αναβίωση του αρχαίου δράματος, να έχει παιδευτική σημασία για το ελληνικό κοινό και να προσελκύσει το ενδιαφέρον των

¹⁰³². Για τη μορφή που πήρε ο συγκερασμός στην κρατική σκηνή αλλά και στο ελεύθερο θέατρο βλ. Α. Γλυτζουρή, ο. π., σσ. 406, 417. και Αρετή Βασιλείου, *Εκσυγχρονισμός ή παράδοση; Το θέατρο πρόζας του Μεσοπολέμου*, Αθήνα: Μεταίχμιο, 2004, σ. 67.

¹⁰³³. Βλ. Γ. Βλάχος, «Μια παρένθεσις. Το "Εθνικόν Θέατρον"», *Καθημερινή*, 13 Ιουν. 1948.

Ευρωπαίων. Αν η κρατική σκηνή έπρεπε να ανταποκριθεί στον νέο της προορισμό, όφειλε επίσης να αξιοποιήσει την ακτινοβολία των πρωταγωνιστών για την προώθηση των εθνικών στόχων. Ο πνευματικός και ο πολιτικός κόσμος αναγνώρισε στο πρόσωπο του Αλέξη Μινωτή και κυρίως της Κατίνας Παξινού τους πρωταγωνιστές μέσω των οποίων το ελληνικό θέατρο θα κατακτούσε ανέξοδα την Αμερική και στη συνέχεια θα εξασφάλιζε την εμπορική αλλά και την καλλιτεχνική επιτυχία των φεστιβάλ αρχαίου δράματος.¹⁰³⁴

Αρχαίο δράμα χωρίς δυναμικών πρωταγωνιστή δεν νοείται. Και όταν ονειρευόμαστε συνδυασμό των παραστάσεων των τραγωδιών με φεστιβάλ και τουρισμό, μόνον ηθοποιοί όπως η Παξινού με την διεθνή φήμη και όχι τα «σύνολα», είναι δυνατόν να προσελκύσουν ξένους φιλότεχνους.¹⁰³⁵

Λίγο μετά τη δοκιμαστική έναρξη του φεστιβάλ Επιδαύρου, το 1954, οι παραστάσεις συνόλου θεωρήθηκαν ασυμβίβαστες με τη σκηνική ερμηνεία της Αρχαίας Τραγωδίας.

Καλό είναι θεωρητικά το «θέατρο συνόλου», αλλά στην πραγματικότητα δεν επαρκεί. Για κάθε παράσταση της αρχαίας τραγωδίας που βρίσκεται —ας μη γελιούμαστε— σε απόσταση από την προσληπτικότητα του σημερινού θεατή, χρειάζονται απαραίτητα ηθοποιοί δυναμικοί, με ακτινοβολία, με προσωπικότητα. Αυτοί θα ηλεκτρίσουν και θα ενθουσιάσουν το κοινό, το ξένο και το ντόπιο.¹⁰³⁶

Οι προτεραιότητες ήταν τέτοιες που η στάση της κριτικής παρέμεινε αμετακίνητη στην παραπάνω άποψη, παρά τα ολοφάνερα δείγματα βεντετισμού.¹⁰³⁷

1034. Η συζήτηση για μια εθνική τουρνέ στην Αμερική είχε ξεκινήσει από το 1946 και εκκρεμούσε από τότε. Το ζήτημα τέθηκε ξανά σε ρεαλιστικότερη βάση με αφορμή την επίσκεψη του ζεύγους Μινωτή – Παξινού στην Ελλάδα το 1950, σε μια χρονική περίοδο κατά την οποία η επίσκεψη του Εθνικού στην Αμερική είχε συνδεθεί επίσης με το θέμα του τουρισμού αλλά η υλοποίησή της σκόνταφτε ανάμεσα στ' άλλα και στο οικονομικό κόστος. Το ίδιο διάστημα είχε δημιουργηθεί κλίμα ανωμαλίας και αβεβαιότητας με την απόφαση του νέου υπουργείου Παιδείας να προβεί σε αλλαγές στη διοίκηση της κρατικής σκηνής και με την πρόθεσή του να περιορίσει τη μονοκρατορία του Ροντήρη προσλαμβάνοντας και άλλους σκηνοθέτες. Ορισμένοι κύκλοι πρόβαλαν τους δύο πρωταγωνιστές ως τον από μηχανή θεό. Βλ. ενδεικτικά Αχ. Μαμάκης, «Τα "Θεατρικά Νέα" Εικονογραφημένα», *Έθνος*, 27 Μαΐου 1950 και του ίδιου στις 2 Απρ. 1949.

1035. Βλ. Αχ. Μαμάκης, «Τα Θεατρικά Νέα Εικονογραφημένα», *Έθνος*, 1 Δεκ. 1951.

1036. Βλ. Α. Θ.[ρύλος], «Επικαιρότητες. Το Φεστιβάλ της Επιδαύρου», *Νέα Εστία* 650, (1 Αυγ. 1954), σ. 1181.

1037. Κατά την εκτίμηση του Μινωτή το φεστιβάλ της Επιδαύρου στηριζόταν «κατά 100% στην ιδιοφυΐα των βασικών στελεχών της Εθνικής δραματικής Σκηνής» [βλ. Παξινού-Μινωτής]. Όταν κάποια στιγμή καταχωρήθηκε διαφήμιση στον Τύπο χωρίς τα ονόματα των πρωταγωνιστών [το δικό του δηλαδή και της

Οι βασικές αρχές για την σκηνική ερμηνεία του αρχαίου δράματος από το Εθνικό Θέατρο διαμορφώθηκαν με αφορμή την ένταξη της τραγωδίας στα φεστιβάλ, όπως έχουμε επισημάνει σε άλλο σημείο. Το ίδιο ισχύει και στο ζήτημα των ηθοποιών. Στην περίπτωση της αριστοφανικής κωμωδίας μάλιστα, η αξιοποίηση αστέρων που μπορούσαν «να ηλεκτρίσουν και να ενθουσιάσουν το κοινό» ήταν επιβεβλημένη.

Η προσπάθεια είχε ξεκινήσει το 1951 με την αξιοποίηση της Κυβέλης στην παράσταση της *Λυσιστράτης* του Θυμελικού Θιάσου. Η παρουσία της μεγάλης πρωταγωνίστριας κρίθηκε απαραίτητη για την αποκατάσταση του διασυρθέντος κατά το παρελθόν έργου και χάρη σ' αυτήν επέτρεψαν τη συμμετοχή του θιάσου στις εορταστικές εκδηλώσεις για το Έτος του Απόδημου Ελληνισμού.¹⁰³⁸ Η Κυβέλη επενέβη εκβιαστικά στη σκηνοθεσία και διεκδίκησε ως αντάλλαγμα διαφορετική αντιμετώπιση. Τελικά εμφανίστηκε χωρίς προσωπείο και με πολυτελείς αρχαϊκές ενδυμασίες που της έραψε κατ' εξαίρεση ο Φωκάς.¹⁰³⁹ Οι πρακτικές του βεντετισμού δεν φάνηκε να ενόχλησαν κανέναν, ενώ αντίθετα ενόχλησε η ελλιπής προσαρμογή του σκηνοθετικού οράματος του Λίνου Καρζή στα σκηνικά προσόντα της πρωταγωνίστριας.¹⁰⁴⁰

Ωστόσο, είχε έρθει πια ο καιρός οι μεγάλες πρωταγωνίστριες των πρώτων δεκαετιών του εικοστού αιώνα να παραδώσουν οριστικά τη σκυτάλη στη νεότερη γενιά. Και, όπως στην Τραγωδία η Παξινού πήρε τη θέση της Κοτοπούλη, στην Κωμωδία η Αρώνη διαδέχτηκε την Κυβέλη.

Παξινού], ενώ στις διαφημίσεις των συναυλιών υπήρχε το όνομα του σολίστ και του διευθυντή ορχήστρας και, όπως είπε, το Εθνικό Θέατρο διαφήμιζε την παράσταση των *Εκκλησιαζουσών* «με τιμητική μνείαν των καλλιτεχνών και ειδικώς της πρωταγωνιστρίας της παραστάσεως», απείλησε τον εντεταλμένο σύμβουλο του Φεστιβάλ με αποχή από το φεστιβάλ Αθηνών. «Τα θεατρικά νέα», *Έθνος*, 1 Αυγ. 1956. Βλ. ακόμη: "Φίλος του Θεάτρου", «Ένα συζητούμενο ζήτημα. Το ελληνικό θέατρο και ο βεντετισμός. Μια επιστολή "φίλου του θεάτρου" δια τον Αλέξη Μινωτή και την Κατίνα Παξινού. Οι νέοι ηθοποιοί και η αρχαία τραγωδία», *Ωρα*, 6 Νοεμβ. 1956, «Γύρω από την κρίση του Εθνικού Θεάτρου. Από το τίποτα καλύτερες και οι μερικότερες λύσεις. Ένα νέο γράμμα προς την "Ωρα" δια το επίμαχον θέμα», *Ωρα*, 13 Δεκ. 1956.

¹⁰³⁸. Το ίδιο διάστημα η Κυβέλη αρνήθηκε την πρόσληψη στο Εθνικό γιατί, μετά τον καθορισμό του ρεπερτορίου, φάνηκε ότι δεν υπήρχαν ρόλοι αντάξιοι μιας ηθοποιού της δικής της ολκής. Βλ. Αχ. Μαμάκης, «Τα Θεατρικά Νέα Εικονογραφημένα», *Έθνος*, 28 Ιουλ. 1951.

¹⁰³⁹. Βλ. «Ένας Θεατής», *Καθημερινή*, 8 Σεπτ. 1951 και *Ελευθερία*, 9 Σεπτ. 1951

¹⁰⁴⁰. Βλ. Αγλαΐα Μητροπούλου, «Θέατρο Ηρώδου του Αττικού: Αριστοφάνους: "Λυσιστράτη": Με την Κα Κυβέλη και τον θυμελικό θιάσο του κ. Λίνου Καρζή», *Ελληνική Δημιουργία* 89, (15 Οκτ. 1951), σ. 546-7.

Η σκηνοθετική προσέγγιση του Σολομού δεν ερχόταν σε σύγκρουση με το βεντετισμό, όπως συνέβαινε στην περίπτωση του Καρζή. Καμία δυσαρμονία δεν παρατηρήθηκε ανάμεσα στο όραμα του σκηνοθέτη και τα δικαιώματα των πρωταγωνιστών. Οι παραχωρήσεις δεν αντέβαιναν στη γενική γραμμή της ερμηνείας ούτε στους στόχους που επεδίωκε το Εθνικό όταν συμπεριέλαβε τον Αριστοφάνη στο πρόγραμμα των φεστιβάλ αρχαίου δράματος.

Ο συγκερασμός που είχε αρχίσει να πραγματοποιείται στο Εθνικό Θέατρο στη δεκαετία του '30 ολοκληρώθηκε και απέδωσε τους αναμενόμενους καρπούς.

Η Αρώνη χάρισε τη λάμψη της στον Αριστοφάνη, ενώ η συμμετοχή της στις παραστάσεις των έργων του έγινε όχημα για να αναδειχθούν τα υποκριτικά της χαρίσματα: η χάρη, η πονηριά, η θυληκότητα. Κι ας θυμηθούμε το σχόλιο του Άλκη Θρύλου ότι: η «Λυσιστράτη ανήκει στην Κα Αρώνη», στον ίδιο βαθμό που ο Αριστοφάνης ανήκει στον κ. Σολομό και ότι, «αν δεν είχε γραφεί η *Λυσιστράτη* θα έπρεπε να γραφεί για ν' ακτινοβολήσει στον υπέρτατο βαθμό η Κα Αρώνη».¹⁰⁴¹

Υπήρχαν ωστόσο κωμωδίες, όπως οι *Θεσμοφοριάζουσες* ή οι *Νεφέλες*, που δεν αποτελούσαν κατάλληλο όχημα για τα αναδειχθούν τα προσόντα της πρωταγωνίστριας. Στην πρώτη, «ως εκ της φύσεως του έργου» η Αρώνη δεν μπορούσε «να έχει ρόλο της κλάσεως της, και ως εκ τούτου ούτε καν της επροτάθει να παίξει» ή, κατά άλλες πληροφορίες, αρνήθηκε να παίξει.¹⁰⁴² Για την παράσταση των *Νεφελών*, η Αρώνη δήλωσε ότι ένας «καθιερωμένος πρωταγωνιστής έχει το δικαίωμα να κάνει το κέφι του» και επειδή στο έργο δεν υπήρχε πρώτος γυναικείος ρόλος, ο Σολομός μετέτρεψε το χορό δημιουργώντας μια πρώτη Νεφέλη για την Αρώνη· προσάρμοσε τη σκηνοθεσία στην επιθυμία της βεντέτας του Εθνικού να «χορεύει και να τραγουδάει, αλλά και να παίζει όπως ξέρει να παίζει μια πρωταγωνίστρια» και όπως ήταν τότε στη «μόδα».¹⁰⁴³

1041. Βλ. Άλκη Θρύλος, «Σκυλίτσειο Θέατρο Πειραιά (Οργανισμός Εθνικού Θεάτρου): Αριστοφάνη “Λυσιστράτη”, κωμωδία», *Νέα Εστία* 1014, (1 Οκτ. 1969), σ. 1407.

1042. Βλ. «Ποιοί θα παίξουν στις “Θεσμοφοριάζουσες”». Τα περί Μαίρης Αρώνης», *Έθνος*, 10 Ιαν. 1958.

1043. Συγκεκριμένα για το ρόλο της κορυφαίας θα πει: «Χορεύω και τραγουδώ αδιάκοπα. Έτσι είμαι και της μόδας. Δεν ξέρετε ότι όλες οι καθιερωμένες ηθοποιοί τόνιζαν στο χορό και στο τραγούδι; Ως και η Κάθριν Χέμπτον και η Λωρήν Μπακόλ. Γιατί να μη φθάση και σε μας η μόδα;» Βλ. Α. Δ., «Η μεγάλη πρωταγωνίστρια που έγινε κορυφαία του χορού. Η Μαίρη Αρώνη δίνει ένα μάθημα στους βεντέττους», *Ταχυδρόμος*, 10 Ιουλ. 1970. Για τις αλλαγές και την παρουσία του χορού σε όλη τη διάρκεια του έργου στη σκηνή βλ. Δημοσθ. Κόκκινος, «Το Φεστιβάλ Δωδώνης και οι παραστάσεις του Εθνικού. Ένας κριτικός απολογισμός των

Με διαφορετικό αλλά ανάλογο τρόπο εκδηλώθηκε ο βεντετισμός του Χριστόφορου Νέξερ, του ηθοποιού που ενσάρκωσε όλους τους πρωταγωνιστικούς ρόλους στις αριστοφανικές κωμωδίες. Ο Νέξερ «δεν άφησε άσαρκη την έμπνευση» του Σολομού και εξαργύρωσε την προσφορά του αυτή κατοχυρώνοντας ως προσωπική ιδιοκτησία όλους τους πρωταγωνιστικούς ρόλους.¹⁰⁴⁴ μέχρι που οι *Ιππής* ανέβηκαν για δικό του χατίρι το 1968 και στα 81 του χρόνια έπαιξε το ρόλο του νεαρού Αλλαντοπάωλη.¹⁰⁴⁵

Ο Νέξερ πέθανε το 1970 και κάποια στιγμή η Αρώνη εκδιώχθηκε από το Εθνικό σε μια επιχείρηση πάταξης του αχαλίνωτου βεντετισμού.¹⁰⁴⁶ Η κατάργηση του μονοπωλίου της Επιδαύρου και οι αλλαγές στο Εθνικό έφεραν στη σκηνή των αρχαίων θεάτρων πλήθος δημοφιλών αστέρων, ηθοποιούς φετίχ, που αντικατέστησαν την προηγούμενη γενιά των πρωταγωνιστών και με τη σκηνική τους περσόνα επικάλυψαν τα δραματικά πρόσωπα των αριστοφανικών ηρώων.

Η παράδοση με ένα τρόπο συνεχίστηκε. Οι αδοκίμαστοι μέχρι τότε θεατρίνοι σε ρόλους Αρχαίας Κωμωδίας ανατροφοδότησαν το θεατρικό καθεστώς, έγιναν το δέλεαρ για διάφορα θεατρικά σχήματα και έδωσαν νέα ώθηση στις αριστοφανικές παραστάσεις προσελκύοντας το ενδιαφέρον του ευρύτερου κοινού.¹⁰⁴⁷ Από την άλλη, ο Αριστοφάνης λειτούργησε ως όχημα για να γίνουν οι ηθοποιοί αυτοί μέλη στο «κλαμπ της Επιδαύρου» και οι παραστάσεις των έργων του έγιναν εφελτήριο για τη δική τους καταξίωση έξω από το εμπορικό κύκλωμα στο οποίο κινούνταν μέχρι τότε.¹⁰⁴⁸

εκδηλώσεων. “Νεφέλαι”, *Βήμα*, 22 Αυγ. 1970 και Β. Σπηλιάδη, «Μαίρη Αρώνη: 30 χρόνια θέατρο κι’ αμέτρητοι ρόλοι», *Καθημερινή*, 23 Αυγ. 1978.

1044. Κατά την εκτίμηση του διευθυντή του Εθνικού Θεάτρου και συνεργού στην όλη προσπάθεια. Βλ. Αιμ. Χ., «Ειρήνη», *Καθημερινή*, 21 Ιουλ. 1964.

1045. Βλ. «Ο μοναδικός ερμηνευτής του Αριστοφάνη. Σήμερα ο Νέξερ πραγματοποιεί το μεγάλο όνειρο της ζωής του: παίζει “Ιππής” στην Επίδαυρο», *Βήμα*, 4 Αυγ. 1968, Ειρήνη Καλκάνη, «Πήγασος και Ίπποι εναντίον ασύδοτου δημαγωγού», *Απογευματινή*, 6 Αυγ. 1968, Άλκης Θρύλος, «Επιφυλλίδες. Στη μνήμη του Χριστόφορου Νέξερ», *Ελεύθερος Κόσμος*, 12 Απρ. 1970.

1046. Βλ. Βασίλης Κανάκης, *Εθνικό Θέατρο. Εξήντα Χρόνια Σκηνή και Παρασκήνιο*, ό. π., σ. 605-6.

1047. Βλ. Ελ. Βαροπούλου, «Εμπορικό θέατρο και Αριστοφάνης», *Βήμα*, 8 Ιουλ. 1985.

1048. Αυτό συνέβαινε συχνά με την υποστήριξη της κριτικής, όπως φαίνεται στην εναρκτήρια φράση της κριτικής του Παγκουρέλη για την παράσταση της *Ειρήνης* με πρωταγωνιστή τον Θανάση Βέγγο: «Μερικές φορές αξίζει να υπάρχουν κάποιες παραστάσεις, μόνο και μόνο για να δίνεται η ευκαιρία σε κάποιους “μύθους” να επιβεβαιώνουν την ύπαρξή τους». Βλ. Βάιος Παγκουρέλης, «Τα δάκρυα ενός κλόουν ... “Ειρήνη” στην Επίδαυρο με τον Θανάση Βέγγο», 11 Ιουλ. 1995, *Λόγος θεάματος. Κριτικές Θεάτρου. Τόμος Α’ Αρχαίο Δράμα*,

Η αξιοποίηση αυτών των ηθοποιών στις αριστοφανικές παραστάσεις και η λειτουργία τους σε σχέση με το κοινό αποτελεί δείγμα του τρόπου με τον οποίο μετασηματίστηκαν κάποιες πτυχές της αριστοφανικής κληρονομιάς του Εθνικού Θεάτρου και οδηγήθηκε στη φυσική του κατάληξη ένας συγκερασμός ο οποίος είχε επινοηθεί και είχε λειτουργήσει κάτω από άλλες συνθήκες. Ο πρωταγωνιστής ή οι πρωταγωνιστές στις νεότερες αυτές παραστάσεις δεν πλαισιώνονται πια από τα μέλη ενός μόνιμου θιάσου, όπως συνέβαινε στο Εθνικό, αλλά αποτελούν συχνά το κέντρο μιας ετερόκλητης σύναξης ηθοποιών.¹⁰⁴⁹

Όσον αφορά τις παραστάσεις συνόλου, θα επικεντρωθώ στο Θέατρο Τέχνης με τη διευκρίνηση ότι, το ιδανικό των παραστάσεων συνόλου δεν υποστηρίχθηκε μόνο από το Θέατρο Τέχνης όπως και οι παραστάσεις του Εθνικού δεν ήταν οι μοναδικές που λειτούργησαν ως φορείς του βεντετισμού.¹⁰⁵⁰ Ωστόσο, το Θέατρο που ίδρυσε ο Κάρολος

Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα 2001, σ. 107. Το αντιπροσωπευτικότερο δείγμα ίσως είναι η Αλίκη Βουγιουκλάκη η οποία από χρόνια διεκδικούσε μια θέση στην Επίδαυρο. Το 1983 το προσωπικό του Εθνικού είχε αντιδράσει στην πρόταση του Κώστα Νίτσου να πρωταγωνιστήσει στη *Λυσιστράτη*. τρία χρόνια μετά ο Σολομός της πρόσφερε τη θέση της Αρώνη και το δικαίωμα να γίνει μέλος του «κλαμπ της Επιδαύρου», ενώ ταυτόχρονα δήλωσε: «Ο μεγάλος θεατρικός ποιητής μένει, δίχως τα ευρήματά μας, πάντα σύγχρονος. Η μόνη γνήσια και βαθεία ανανέωση που η δραματική τέχνη αποζητάει βρίσκεται στη μορφή και στη μιλιά των ηθοποιών. Αυτοί είναι οι ζωντανοί χρονικογράφοι της αθανασίας του», βλ. Κική Σεγδίτσα, «“Λυσιστράτη” χωρίς κόλπα ...», *Μεσημβρινή*, 2 Ιουλ. 1986 και Ψ., «Πιένες στην Επίδαυρο: 13.000 θεατές – 5 εκ. είσπραξη. Θρίαμβος της Αλίκης», *Μεσημβρινή*, 5 Ιουλ. 1986, Θ. Δ. Φραγκόπουλος, «Αρχαίο Θέατρο Επιδαύρου. Θιάσος “Προσκήνιο” του Αλέξη Σολομού: Αριστοφάνους “Λυσιστράτη”», *Νέα Εστία* 1418, (1 Αυγ. 1986), σ. 1037-8.

¹⁰⁴⁹. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση των θιάσων, πάντα με την επωνυμία Μοντέρνο Θέατρο, του Γιώργου Μεσσάλα με πρωταγωνιστή τον Κώστα Βουτσά ή την Νόρα Κατσέλη και την Άννα Καλουτά. Οι τελευταίες, στη *Λυσιστράτη* μοιράστηκαν τον πρωταγωνιστικό ρόλο με αποτέλεσμα να εξουδετερωθεί ακόμη περισσότερο η καλλιτεχνική συνοχή της παράστασης. Βλ. Μηνάς Χρηστίδης, «Αμηχανία και ερασιτεχνισμός. “Λυσιστράτη” (Γιώργος Μεσσάλας)», *Ταξίδι στην Επίδαυρο*, Αθήνα: Καστανιώτης 2002, σ. 120-124 και Θόδωρος Κρητικός, «Το “κιτς” είναι εδώ! “Λυσιστράτη” του Αριστοφάνη από το Μοντέρνο Θέατρο στην Επίδαυρο», *Ελευθεροτυπία*, 1 Ιουλ. 1989. Ενδεικτικά αναφέρω ακόμη την παράσταση των *Βατράχων* του Δωδεκανησιακού Θεάτρου σε σκηνοθεσία του Γιώργου Ρεμούνδου με πρωταγωνιστές τους Γιάννη Μόρτζο, τον Σταύρο Παράβα, τον Στάθη Ψάλτη και τον Νίκο Κούρο, όπου καθένας υπηρετούσε κι άλλη «σχολή» ερμηνείας. Βλ. Βάιος Παγκουρέλης, «Κοάσματα δίχως ήχο ... Οι “Βάτραχοι” του Δωδεκανησιακού Θεάτρου», 13 Σεπτ. 1994, ό. π., σ. 98.

¹⁰⁵⁰. Θυμίζω για παράδειγμα την ίδρυση της Αττικής Σκηνής από τον Σωκράτη Καραντινό. Το σχήμα βασίστηκε σε νέους καλλιτέχνες, αλλά όχι, όπως δήλωσε ο Καραντινός, «γιατί δεν τιμώ την ιεραρχία και δεν αγάπησα και δεν εργάστηκα πάντα με την καλύτερη κατανόησι με τους μεγάλους ηθοποιούς μας Θαρρώ όμως ότι θα έχω περισσότερη ομοιογένεια και πιο χαρακτήρα, το νέο αυτό θέατρο, αν το στηρίξω κατά κύριο

Κουν στις αρχές της δεκαετίας του '40, επιχείρησε τη μακροβιότερη και συνεπέστερη προσπάθεια υλοποίησης αυτού του ιδανικού και οι αριστοφανικές του παραστάσεις υπήρξαν φορείς αλλά και τεκμήριό της.

Η σύλληψη της ιδέας του θεάτρου συνόλου εκ μέρους του Κουν μπορεί να θεωρηθεί ώριμος καρπός των εκσυγχρονιστικών προσπαθειών της προηγούμενης περιόδου. Ωστόσο, στις αρχές της δεκαετίας του '40 οι προσπάθειες αυτές δεν φαίνεται να είχαν αποδώσει τους αναμενόμενους καρπούς, ενώ ο βεντετισμός και τα επιχειρηματικά συμφέροντα εξακολουθούσαν να καθορίζουν τη θεατρική ζωή της ελληνικής πρωτεύουσας.¹⁰⁵¹

Το θέατρο συνόλου που οραματίστηκε ο ιδρυτής του Θεάτρου Τέχνης απέβλεπε στη δημιουργία μιας νέας ηθικής τάξης και αφορούσε όλους τους συντελεστές που εμπλέκονταν στο θεατρικό κύκλωμα, το κοινό, τους κριτικούς, τους ηθοποιούς· προϋπέθετε τη συσπείρωσή τους σε ένα αδιάσπαστο σύνολο και την αφοσίωσή τους σ' έναν κοινό σκοπό.¹⁰⁵²

Το ίδιο διάστημα που ο βεντετισμός και τα οικονομικά συμφέροντα εδραίωναν εκ νέου την κυριαρχία τους στο Εθνικό Θέατρο με όχημα τις παραστάσεις του αρχαίου δράματος, η μορφή του Θεάτρου Τέχνης διαμορφωνόταν με βάση τον αποκλεισμό και των δύο, αποσκοπώντας στη «δημιουργία ενός θεάτρου έξω από το εμπορικό κύκλωμα, ενός θεάτρου αδέσμευτου από επιχειρηματία, απαλλαγμένου από βεντετισμούς, ανένδοτου σε καλλιτεχνικούς συμβιβασμούς».¹⁰⁵³

Με άλλα λόγια αποσκοπούσε στη δημιουργία

ενός θεάτρου συνόλου από μια ομάδα που θα 'χε μάθει να σκέφτεται και να εργάζεται με ψυχική και οργανική ενότητα· μια ομάδα ειδικά εκπαιδευμένη κι υποταγμένη σε μια νέα διδασκαλία θεατρικής έκφρασης που θα διαμορφωνόταν μέσα στο χρόνο για να εξυπηρετήσει, όσο γίνεται καλύτερα, έργα θεατρικά, αποκαλυπτικά και για τους ερμηνευτές και για το κοινό.¹⁰⁵⁴

Η εσωτερική οργάνωση του θιάσου και η εκπαίδευση των ηθοποιών δεν ήταν απλά μέρος μιας συνολικότερης σύλληψης και προσπάθειας· ήταν τα θεμέλια πάνω στα οποία

λόγο, στις δυνάμεις των νέων. Δεν αποκλείεται φυσικά, σε ωρισμένες περιπτώσεις, να κληθούν να ενισχύσουν το έργο μας και ηθοποιοί παλαιότεροι». Βλ. Αχ. Μαμάκης, «Τα θεατρικά νέα εικονογραφημένα», *Έθνος*, 26 Μαΐου 1956.

1051. Βλ. Κάρολος Κουν, «Η κοινωνική θέση και η αισθητική γραμμή του Θεάτρου Τέχνης», ό. π.

1052. Βλ. «Θέματα πορείας», Κάρολος Κουν, *Κάνουμε θέατρο για την ψυχή μας*, ό. π., σ. 127.

1053. Βλ. Κάρολος Κουν, «Ίσως ν' ανήκω στο κατεστημένο αλλά συχνά λειτουργώ εναντίον του», *Για το θέατρο (κείμενα και συνεντεύξεις)*, ό. π., σ. 49.

1054. Στο ίδιο.

διαμορφώθηκε ένα «σύστημα εργασίας» όπου η «απόδοση του ηθοποιού είναι συνδεδεμένη με την απόδοση του συνόλου». ¹⁰⁵⁵ Με αυτές τις προϋποθέσεις προχώρησε και ολοκληρώθηκε στο Θέατρο Τέχνης η μεσοπολεμική έρευνα του Κουν γύρω από τα προβλήματα της σκηνικής ερμηνείας των αριστοφανικών κωμωδιών «χωρίς τη μυθολογία της προβολής, του βεντετισμού, της προσωπικής καθιέρωσης». ¹⁰⁵⁶

Η εκπαίδευση των ηθοποιών για παραστάσεις συνόλου συνδέεται με το κύριο χαρακτηριστικό των αριστοφανικών παραστάσεων του Θεάτρου Τέχνης: τον πειραματισμό. Και τα δύο λειτούργησαν ως δικλίδες ασφαλείας απέναντι στην φυσική τάση των ερμηνευτών να χρησιμοποιούν την παράσταση ως όχημα αυτοπροβολής και εξασφάλισαν στην πράξη την πρωτοκαθεδρία του έργου.

Η μαρτυρία του Δημήτρη Χατζημάρκου είναι διαφωτιστική. Διαπιστώνει ότι μετά από εικοσιοκτώ χρόνια στο Θέατρο Τέχνης αισθανόταν αμηχανία όταν έπρεπε να μιλήσει για την καλλιτεχνική προσφορά του θιάσου, αμηχανία που κατά την εκτίμησή του οφείλεται:

Στο πνεύμα του [Θεάτρου Τέχνης], στις αρχές του, στον τρόπο με τον οποίο πλάθονται τα στελέχη του (όσα αντέξουν), γενικά σ' αυτό που εμείς ονομάζουμε θεατροτεχνική διαπαιδαγώγηση και που κάνει ατροφική την ανάγκη της προβολής, τη διάθεση που αισθάνεται κάθε καλλιτέχνης, κάθε άνθρωπος να μιλήσει για τα έργα του και τις επιτυχίες του. [...]

1055. Το χαρακτηριστικό του Θεάτρου Τέχνης, που για τον ιδρυτή του αποτελούσε και «το μεγάλο πλεονέκτημα, είναι ότι όλοι οι ηθοποιοί είναι στελέχη της ίδιας αξίας και έτσι εναλλάσσονται με τρόπο ώστε την μια φορά ο ηθοποιός να παίζει τον πρώτο ρόλο και την άλλη κάποιον ασήμαντο ή και βουβό. Αυτό εξασφαλίζει και την αρτιότητα των παραστάσεων διότι και στους πιο μικρούς ρόλους υπάρχουν ηθοποιοί αξίας ίσης με τους εκάστοτε πρωταγωνιστές». Βλ. Κάρολος Κουν, «Ο ηθοποιός μαθητεύει σ' ολόκληρη τη ζωή του», *Κάνουμε θέατρο για την ψυχή μας*, ό. π., σ. 91. Κάρολος Κουν, «Το Νέο Θέατρο», *Κάνουμε θέατρο για την ψυχή μας*, ό. π., σ. 32.

1056. Βλ. Κάρολος Κουν, «Τα δύσκολα χρόνια», *Κάνουμε θέατρο για την ψυχή μας*, ό. π., σ. 119. Όμως, όπως φρόντισε εξ αρχής να διευκρινίσει ο Κουν: «Με το θέατρο Συνόλου δεν εννοούμε θέατρο όπου δεν θα υπάρχουν κορυφές και προεξοχές, και που χάρη της μετριότητας θα παραγνωριστεί η πραγματική αξία και το ταλέντο. [...] Πρώτος σκοπός του θεάτρου κι ας είναι θέατρο συνόλου, είναι να δώσει με τα μέτρα που του παρέχονται κάθε φορά, όσο το δυνατόν πιο άρτια προπαρασκευασμένη πνευματική τροφή στον κόσμο κι όχι να κάνει καλλιτεχνικές παραχωρήσεις από φόβο μη δυσαρεστηθούν οι εργάτες του. Αλλιώς αντί να δημιουργήσουμε ένα θέατρο όπου ο κάθε ηθοποιός είναι στη θέση του, διατρέχουμε τον κίνδυνο να φτιάξουμε ένα νέο θέατρο όπου αντικαθιστούμε τη μια βεντέτα με πολλές βεντέτες, και το θέατρο συνόλου να αποβαίνει ουσιαστικά μια ουτοπία». Βλ. Κάρολος Κουν, «Η κοινωνική θέση και η αισθητική γραμμή του Θεάτρου Τέχνης», ό. π., σ. 18-19.

Εικοσιοχτώ χρόνια και δε θυμάμαι έστω και μια μέρα που να πήγα για πρόβα ή για παράσταση με τη σιγουριά του πολύξερου, του κατατοπισμένου. Δεκάξη χρόνια στη σχολή και δεν θυμάμαι ούτε μια φορά που να δίδαξα στους μαθητές περισσότερα από κείνα που εγώ προσπάθησα διδάσκοντας να διδαχθώ. Οι εμπειρίες και οι γνώσεις στο Θέατρο Τέχνης δεν αποκρυσταλλώνονται, είναι ένα νερό που θα γλυστήσει ανάμεσα στα δάχτυλά σου και γίνεσαι άχρηστος μέσα σ' αυτόν τον χώρο αν δεν είσαι έτοιμος να δεχτείς σαν πρωτόπειρος μια καινούρια εμπειρία, μια καινούρια γνώση. [...]

Στην καριέρα του κάθε ηθοποιού υπάρχουν οι μεγάλοι σταθμοί. Μια επιτυχία κι αλλάξεις βαγόνι. Αλλάξεις, αν θέλεις, το ασκητικό μονοπάτι μ' ένα δρόμο πιο στρωτό, πιο "επίγειο". Τέτοιοι σταθμοί υπήρχαν και για μένα. Ωστόσο έμεινα στο ίδιο μονοπάτι, που το επόμενο βήμα μου ήταν και πάλι το βήμα ενός "μαθητή".¹⁰⁵⁷

Ο Κουν δεν σταμάτησε ποτέ να αντιμετωπίζει την εκπαίδευση των ηθοποιών, την πειραματική αναζήτηση και την υποταγή στο έργο ως ενιαία πρακτική που είχε κοινό στόχο το θέατρο συνόλου.¹⁰⁵⁸ Ακόμη και οι δυσκολίες που προέκυψαν και ανέστειλαν κάποιες φορές τη λειτουργία του είχαν να κάνουν σχεδόν πάντα με τη μορφή του συνόλου και τις αρμονικές σχέσεις των ηθοποιών μεταξύ τους.

Οι στόχοι του Θεάτρου Τέχνης κάποτε δεν ικανοποιούν απόλυτα τον ηθοποιό που δημιουργεί το θέατρο τέχνης. Θέλει ή πιο πολλές οικονομικές αποδοχές ή μια μεγαλύτερη προβολή του εαυτού του. Γι' αυτό πάντοτε δύο ήταν τα μεγάλα μας προβλήματα. Ένα το οικονομικό, άλλο το να υπάρχει ένας όμιλος από ανθρώπους που να μπορούν να εργασθούν συνδεδεμένοι μεταξύ τους, με στόχο το θέατρο και όχι την προβολή του εαυτού τους. Φυσικά είναι ανθρώπινα σωστό το να θέλει κάποιος να προβληθεί, σ' ένα μέτρο όμως που να μην γίνεται εμπόδιο στο βασικό στόχο που είναι το έργο και το θέατρο.¹⁰⁵⁹

Η κριτική αναγνώρισε το συνολικό αποτέλεσμα των αριστοφανικών παραστάσεων.¹⁰⁶⁰ Δεν αναγνώρισε όμως, ή άργησε πολύ να αντιληφθεί, ότι αν δεν λειτουργούσε ένας από τους

1057. Βλ. «Ο άνθρωπος και ο ηθοποιός Δημήτρης Χατζημάρκος», *Πάνθεον* 643, (21 Μαρτ. 1978), σ. 139.

1058. Είναι σπάνια τα κείμενα στα οποία ο σκηνοθέτης του Θεάτρου Τέχνης δεν αναφέρεται σ' αυτόν τον στόχο ως το βασικό λόγο ύπαρξης του θιάσου.

1059. Βλ. Κάρολος Κουν, «Θέματα πορείας», *Κάνουμε θέατρο για την ψυχή μας*, ό. π., σ. 129.

1060. «Εδώ δεν έχουμε θέατρο πρωταγωνιστών, αλλά ένα ομοίμορφο σύνολο με ακούραστο δόσιμο στο σκοπό του». Διαπίστωση για την παράσταση των *Ορνίθων* την οποία συναντούμε όμως σ' όλες τις κριτικές για τις αριστοφανικές παραστάσεις, ιδιαίτερα σε αυτές του ξένου Τύπου. Ακόμη και οι αρνητικές κριτικές των Ελλήνων δημοσιογράφων επισημαίνουν το συλλογικό αποτέλεσμα και την ομοιογένεια των αριστοφανικών παραστάσεων του Θεάτρου Τέχνης. Βλ. *Έθνος*, 20 Ιουν. 1966, *Ακρόπολις*, 12 Μαΐου 1964, *Βήμα*, 17 Μαΐου

παράγοντες, το αποτέλεσμα δεν θα ήταν το ίδιο.¹⁰⁶¹ Αυτό ισχύει σίγουρα για τα επιτεύγματα του θιάσου όσον αφορά την Αρχαία Κωμωδία και είναι νομίζω εύστοχη η σχετική αποτίμηση της Ελένης Βαροπούλου:

Η αριστοφανική παραγωγή του Θεάτρου Τέχνης με τα επιτεύγματα και την ολοκληρωμένη αισθητική της άρθρωση είναι καρπός μακρόχρονης έρευνας. Μιας έρευνας που απαίτησε σκληρό εργασιακό μόχθο, αμείωτο πάθος, πίστη στο ρόλο των συνεργατών, εσωτερική σύμπνοια και διάρκεια της ομάδας.¹⁰⁶²

Το Θέατρο Τέχνης διαμόρφωσε παρά τις απώλειες ένα βασικό πυρήνα ο οποίος σε συνδυασμό με τα νέα στελέχη που προέρχονταν από τη Σχολή του, έμεινε πιστός στις αρχές του θεάτρου συνόλου, τουλάχιστον μέχρι και τη δεκαετία του '80. Παράλληλα, κάποιοι μαθητές του Κουν, εμποτισμένοι από τα διδάγματά του, μετέφεραν τις αρχές αυτές έξω από το Θέατρο Τέχνης. Ο Κώστας Μπάκας και ο Νίκος Χαραλάμπους είναι δύο αντιπροσωπευτικά, αν και διαφορετικά, παραδείγματα που δούλεψαν σύμφωνα με τις αρχές του θεάτρου συνόλου στις αριστοφανικές παραστάσεις τις οποίες σκηνοθέτησαν στο Εθνικό και σε περιφερειακά θέατρα. Όσον αφορά τον πρώτο, το αποτέλεσμα δεν ήταν πάντα ανάλογο

1969, *Βήμα*, 1 Ιουν. 1977. Υπάρχουν βέβαια και οι εξαιρέσεις· κάποιες κριτικές που καταλογίζουν υποταγή του θιάσου στο σταρ σύστημα· θεωρώ όμως ότι δεν μπορούν να ληφθούν σοβαρά υπόψη, όχι μόνο γιατί είναι μεμονωμένες αλλά και γιατί αποτελούν δείγματα παγιωμένης αρνητικής στάσης, όπως η κριτική του Γεωργουσόπουλου για τους *Αχαρνές*, «Τα κουρέλια του Τήλεφου («Αχαρνές» σε παράσταση Κουν)», *Βήμα*, 19 Αυγ. 1976.

¹⁰⁶¹. Το 1959, με αφορμή τα Εικοσιπεντάχρονα της θεατρικής δραστηριότητας του δημιουργού του Θεάτρου Τέχνης, ο Μ. Καραγάτσης διαπιστώνει ότι όλοι ανεξαιρέτως παραδέχονται πως το συγκεκριμένο θέατρο «είναι η πιο αγνή —αλλά και επιτυχής— θεατρική προσπάθεια της χώρας», αναγνωρίζει ότι «ο προσφορώτερος ηθοποιός του "σκηνοθέτη" Κουν είναι εκείνος που πέρασε από τα καυδιανά δίκρανα του "δασκάλου" Κουν», αλλά επισημαίνει ένα μειονέκτημα: την ελαττωματική οργάνωση της επιχείρησης στην οποία αποδίδει τη «συνεχή διαρροή των καλών νέων ηθοποιών μόλις ωριμάσουν». Θεωρεί ότι αυτό «είναι το μέγα "χαντικάπ" του Θεάτρου Τέχνης», αυτό που το κάνει να οπισθοδρομεί πάντα προς την πειραματική μορφή. Βλ. Μ. Καραγάτσης, «Ένας Απολογισμός. Τα 25 χρόνια του Θεάτρου Τέχνης», *Βραδυνή*, 8 Ιουν. 1959. Από τη μεριά του ο Κουν δεν έπαψε να τονίζει ότι βασίζεται στους νέους και να διακηρύσσει: «Δεν θέλω σταρ και βεντέτες στο θέατρο μας. Είναι καιρός να τονιστεί ότι το θέατρο χρειάζεται εργάτες. Από τον πρώτο σκηνοθέτη μέχρι τον τελευταίο ηθοποιό όλοι πρέπει να είναι εργάτες που να δουλεύουν». Βλ. Σταμ. Φιλιπούλης, «Η χθεσινή συνέντευξη του Κουν: Το Θέατρο Τέχνης ήτο “το φωτεινό σημείο” κατά το Σαϊξπηρικό Φεστιβάλ», *Ακρόπολις*, 12 Μαΐου 1964.

¹⁰⁶². Βλ. Ελένη Βαροπούλου, «Αναζητώντας τον Αριστοφάνη επί μισόν αιώνα. Η προσφορά του Κάρουλου Κουν», *Μεσημβρινή*, 16 Ιουλ. 1982.

των προθέσεων του. Έλλειπαν ακριβώς αυτές οι προϋποθέσεις που επέτρεψαν στο Θέατρο Τέχνης να κάνει τις αριστοφανικές παραστάσεις φορείς μιας συλλογικής προσπάθειας. Η ανεπάρκεια ή η ανομοιογένεια του θιάσου ακύρωνε τις περισσότερες φορές το σκηνοθετικό όραμα με αποτέλεσμα η παράσταση να εμφανίζεται τελικά περισσότερο προχωρημένη στους στόχους της, παρά στα επιτεύγματά της. Όταν δεν συνέβαινε αυτό, και ο θιάσος διέθετε κωμικά ταλέντα που μπορούσαν να ανταποκριθούν στις απαιτήσεις των αριστοφανικών ρόλων, αυτά δεν ήταν πρόθυμα να υποταχτούν στις απαιτήσεις μιας παράστασης συνόλου.¹⁰⁶³ Ενδεικτική είναι η παράσταση της *Ειρήνης* που σκηνοθέτησε ο Κ. Μπάκας το 1983 στο Εθνικό με πρωταγωνιστή έναν άλλο μαθητή του Κουν, τον Θύμιο Καρακατσάνη. Ο σκηνοθέτης έκανε λόγο για προσπάθεια ένταξης των ατομικών δημιουργιών σ' ένα σύνολο με ενιαίο και ιδιαίτερο ύφος: «η παράστασή μας μοιάζει με μια ομάδα αστεριών, που ενώ έχουν το καθένα τη δική του κίνηση, υπακούουν στους νόμους που διέπουν την κίνηση του αστερισμού».¹⁰⁶⁴

Ωστόσο η παράσταση υπήρξε ένα από τα πιο κραυγαλέα δείγματα όπου ο πρωταγωνιστής, με την ανοχή ή την ενθάρρυνση ίσως του σκηνοθέτη, χρησιμοποίησε το ρόλο ως όχημα για την προβολή του κωμικού του ταλέντου, υπονομεύοντας τη συνολική προσπάθεια και διαλύοντας το έργο σε «μια μικρή στίβα βίδες».¹⁰⁶⁵

1063. Ο Κώστας Μπάκας για παράδειγμα μπόρεσε να αξιοποιήσει τους ηθοποιούς του Εθνικού σε αριστοφανικές παραστάσεις που δεν είχαν την παραμικρή σχέση με τη σολομική πρακτική στην οποία είχαν μαθητήσει. Μπόρεσε να τους κάνει να υπηρετήσουν άλλοτε περισσότερο και άλλοτε λιγότερο ένα καλοκουρδισμένο σύνολο, δεν ήταν όμως δυνατόν να τους υποτάξει πλήρως στο δικό του ερμηνευτικό όχημα. Βλ. Λεάνδρος Σ. Πολενάκης, «“Αχαρνής” από το Εθνικό στην Επίδαυρο», *Αυγή*, 29 Ιουλ. 1980. Τ. Τσιρμπίνος, «Νέο βλέμμα για τον Αριστοφάνη. Στην Επίδαυρο από τον Κώστα Μπάκα», *Θεσσαλονίκη*, 17 Ιουλ. 1980, Θόδωρος Κρητικός, «Νεφέλες», *Ταχυδρόμος*, 2 Αυγ. 1984 και του ίδιου, «Δυο παραστάσεις κωμωδιών του Αριστοφάνη: “Νεφέλες” στην Επίδαυρο και “Ιππής” στο Ηρώδειο. Οι κληρονόμοι του Κουν», *Ελευθεροτυπία*, 18 Αυγ. 1991 και Μηνάς Χρηστίδης, «Το καλύτερο δυνατό! “Νεφέλες” (Εθνικό Θέατρο)», ό. π., σ. 72-74.

1064. Βλ. Βίκη Δέμου, «Εδώ όλοι μαϊμουδίζουμε ... Αύριο και το Σαββατοκύριακο, στο Ηρώδειο, η “Ειρήνη” του Αριστοφάνη. Ο σκηνοθέτης Κώστας Μπάκας μιλάει για την παράσταση και το θέατρο», *Ελεύθερη Ωρα*, 25 Αυγ. 1983.

1065. «Από ένα σημείο και πέρα, λοιπόν, στην παράσταση της *Ειρήνης*, ο Θύμιος Καρακατσάνης παίρνει πάνω του την ευθύνη να βελτιώσει το κείμενο του Αριστοφάνη και την κλασική μετάφραση του Θρασύβουλου Σταύρου! Αρχίζει τους πρόχειρους αυτοσχεδιασμούς, τις προσθήκες και τις παρεκβάσεις. Κι έπειτα ο ένας αυτοσχεδιασμός φέρνει τον άλλο —κι έπειτα οι αυτοσχεδιασμοί του πρωταγωνιστή γρήγορα παρασέρνουν στον κατήφορο το Γιώργο Τσιτσόπουλο (Ερμής) και πολλούς άλλους συναδέλφους του— σε χρόνο ρεκόρ το έργο έχει διαλυθεί κι έχει γίνει μια μικρή στίβα βίδες! Ο καθένας λέει και κάνει ό,τι του κατέβει. Χάνεται η

Αποτελεί κατά ένα τρόπο ειρωνεία πως ένας ηθοποιός που γνώρισε τον Αριστοφάνη μέσα από τη συμμετοχή του σε παραστάσεις συνόλου αναδείχθηκε ως κατεξοχήν αριστοφανικός σταρ. Με τον Καρακατσάνη πρωταγωνιστή των αριστοφανικών κωμωδιών, το ιδανικό των παραστάσεων συνόλου έγινε ο φορέας για τον εκσυγχρονισμό του βεντετισμού που εκπροσωπούσε ο Νέζερ.¹⁰⁶⁶ Παρόλο που καμιά αριστοφανική παράσταση με πρωταγωνιστή τον Καρακατσάνη δεν εξαιρείται από αυτή την πρακτική, η παράσταση των *Νεφελών* του 1985 με τον πρωταγωνιστή να σκηνοθετεί τον εαυτό του, αποτελεί την πεμπτούσια του βεντετισμού.¹⁰⁶⁷ Το παράδειγμα έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον και για έναν επιπλέον λόγο: οι *Νεφέλες* ήταν καρπός μια εταιρικής προσπάθειας όμως δεν είχε καμιά σχέση με τους στόχους που είχαν εμπνεύσει για παράδειγμα μια ανάλογη δραστηριοποίηση του Σωματείου Ελλήνων Ηθοποιών το 1964.¹⁰⁶⁸ Ο εταιρικός θίασος του ΣΕΗ που συγκρότησε ο Καρακατσάνης δεν εμπνεόταν από το ιδανικό του συνόλου, όπως είχε γίνει αναμφίβολα με την παράσταση της *Ειρήνης* που είχε ανεβάσει το Άρμα Θεάτρου το 1964. Οι *Νεφέλες* μαρτυρούν όχι μόνο τη διάβρωση του ιδανικού των παραστάσεων συνόλου αλλά και

αφηγηματική ορμή του ποιητή. Χάνεται η σβελλάδα και η ευστοχία του. Η παράσταση λιμνάζει ...». Βλ. Θόδωρος Κρητικός, «Ειρήνη», *Ταχυδρόμος*, 8-14 Σεπτ. 1983. Κάτι ανάλογο έγινε και με την παράσταση των *Βατράχων* του Εθνικού πάλι σε σκηνοθεσία του Μπάκα το 1986. Βλ. Βάιος Παγκουρέλης, «Τέρψη επιπέδου ... Οι "Βάτραχοι" του Αριστοφάνη», ό. π., σ. 51.

1066. Ο Θ. Καρακατσάνης έβαλε από νωρίς στόχο την πρωτιά του Χ. Νέζερ και κινήθηκε συλλέγοντας από δω κι από κει αριστοφανικούς ρόλους, πρωταγωνιστικούς εννοείται. Με αφορμή την παράσταση της *Ειρήνης* δήλωσε: «Αυτή είναι η έβδομη φορά που παίζω Αριστοφάνη και μένουν ακόμη τέσσερα έργα του για να γραφτώ σε ... αναμνηστική πλάκα», όπως δηλαδή είχε συμβεί με τον Νέζερ. Βλ. Μαίρη Παραπονιάρη, «Θύμιος Καρακατσάνης. Δεν έχω θείες για να πάρω επιχορήγηση», *Ακρόπολη*, 14 Μαρτ. 1983 και «Προτομή Νέζερ παρά το Ηρώδειο», *Νέα*, 14 Ιουν. 1971.

1067. Βλ. ενδεικτικά κριτική για τη συμμετοχή του στις *Θεσμοφοριάζουσες* του Εθνικού, Μηνάς Χρηστίδης, «Άτυχος στάθηκε ο ... Αριστοφάνης», *Εθνος*, 21 Ιουλ. 1982.

1068. «ΚΑΤ' ΑΡΧΗΝ, λοιπόν, ολόκληρη η παράσταση δείχνει να φτιάχτηκε για ένα άτομο, τον πρωταγωνιστή. Και να βασίζεται μόνο επάνω του. (Η σκηνοθεσία δηλώθηκε "ομαδική", αλλά με "συντονιστή" τον ίδιο το Θύμιο Καρακατσάνη). Με τον απόλυτο προσανατολισμό στην επίδειξη της —σκηνικής— προσωπικότητας του πρωταγωνιστή όμως, εξαφανίστηκε η προσωπικότητα της ίδιας της παράστασης». Βλ. Βάιος Παγκουρέλης, «"Νεφέλες" χωρίς Αριστοφάνη από το θίασο "Αιμ. Βεάκης" και τον Θύμιο Καρακατσάνη», *Ελεύθερος Τύπος*, 15 Ιουλ. 1985 και Νέστορας Μάτσας, «Βολές στη θολοκουλούρα. "Νεφέλες" του Αριστοφάνη (από τον Εταιρικό Θίασο του ΣΕΗ)», *Βραδυνή*, 10 Ιουλ. 1985. Από ένα σημείο και μετά ο Καρακατσάνης δεν χρειαζόταν την κάλυψη του Εταιρικού θιάσου. Βλ. Βάιος Παγκουρέλης, «Ποιος πολιτισμός; Στην Επίδαυρο με τη "Λυσιστράτη"», *Ελεύθερος Τύπος*, 5 Ιουλ. 1993.

τη διάβρωση των θιάσων συνόλου από τον βεντετισμό και αναδεικνύουν την αριστοφανική κωμωδία σε προνομιούχο πεδίο για την καλλιέργειά του.

Με αφορμή τον Χαραλάμπους μας δίνεται η ευκαιρία να αναφερθούμε σε μια άλλη κατηγορία παραστάσεων συνόλου. Για τον Κύπριο σκηνοθέτη, ο καθοριστικός παράγοντας δεν υπήρξε τόσο η μαθητεία στο Θέατρο Τέχνης ως θέατρο συνόλου, όσο η προσέγγιση του Αριστοφάνη μέσα από την ανανέωση του πρωτοποριακού προτύπου που από τη φύση του αντιστρατεύεται τον βεντετισμό των ηθοποιών. Η παλιότερη γενιά μάλιστα, αυτή που εκπροσωπούσαν ηθοποιοί όπως ο Αλέξης Μινωτής, έβρισκε πως ο «βεντετισμός του σκηνοθέτη» που είχε αρχίσει να διαδέχεται το βεντετισμό των πρωταγωνιστών της σκηνής των αρχών του αιώνα, είχε διογκωθεί σε σημείο που,

η Σκηνή δεν φαίνεται να είναι πια ωφέλιμος χώρος για μαρτυρίες προσωπικής διερεύνησης στα ενδότερα της σημερινής καλλιτεχνικής του λειτουργίας, από έναν ηθοποιό. Ο ηθοποιός, [...] παύει σιγά σιγά να λογαριάζεται ουσιαστικός συντελεστής της θεατρικής έκφρασης, μιας και το θέατρο χαρακτήρων άρχισε προ πολλού να το υποκαθιστά το θέατρο περιστάσεων, που οργανώνεται κολλεκτιβιστικά με αρχιεργάτη τον Τεχνοκράτη Σκηνοθέτη.¹⁰⁶⁹

Γεγονός είναι πάντως ότι οι παραστάσεις αριστοφανικής κωμωδίας από σκηνοθέτες που δέχτηκαν επιρροές από τον μεταμοτερνισμό, δεν προσφέρονται για οχήματα αστέρων. Όμως, παρόλο που ο συντονισμός του θιάσου θεωρείται προαπαιτούμενο για την ανάδειξη της σκηνοθετικής πρότασης, το υποκριτικό σύνολο και η προσπάθεια για την ανεύρεση μιας κοινής γλώσσας δεν βρίσκεται στην πρώτη γραμμή του ενδιαφέροντός τους.¹⁰⁷⁰ Οι

¹⁰⁶⁹. Ο Μινωτής, υπέρμαχος των δικαιωμάτων του πρωταγωνιστή και σφοδρός αντίπαλος της σκηνοθετικής παντοδυναμίας στο θέατρο, αναφέρεται εδώ στους καλλιτεχνικούς πειραματισμούς του αμερικάνικου και ευρωπαϊκού θεάτρου, στο Living Theater, στο Berliner Ensemble, στον Πήτερ Μπρουκ, και φαίνεται να εξορκίζει το κακό πριν ακόμη φανεί στον ελληνικό χώρο. Βλ. Αλέξης Μινωτής, «Θέατρο και δημαγωγία», *Νέα Εστία*, 15 Μαΐου 1972, σ. 634-635. Βλ. ακόμη, Σ. Αλεξανδροπούλου, «“Πλούτος” και “Φυντανάκι” από τη Θεατρική Λέσχη Βόλου. Μια νέα σκηνοθετική ματιά», *Καθημερινή*, 9 Σεπτ. 1977, Ελένη Βαροπούλου, «“Πλούτος” και “Θέατρο της εικόνας”». Η αριστοφανική κωμωδία από το Θεατρικό Οργανισμό Κύπρου στο Λυκαβηττό», *Μεσημβρινή*, 24 Αυγ. 1981.

¹⁰⁷⁰. Ο συντονισμός του θιάσου δεν ήταν πάντα εφικτός και ιδιαίτερο ρόλο σ' αυτό έπαιξε το άνοιγμα της θεατρικής αγοράς, ιδιαίτερα μετά το '80, και η δυνατότητα που δόθηκε σε νέους αλλά και παλιότερους σκηνοθέτες να συνεργαστούν με τα κρατικά και τα δημοτικά θέατρα για να ανεβάσουν αριστοφανική κωμωδία στην Επίδαυρο. Χαρακτηριστικό, αν και ακραίο, παράδειγμα η Κούλα Αντωνιάδου. Για την Αντωνιάδου, όπως δήλωσε η ίδια με αφορμή τη σκηνοθεσία των *Θεσμοφοριαζουσών*, η «παράσταση επιβάλλεται και πρέπει να εκφράζει και την κοσμοθεωρητική σκέψη και φιλοσοφία του σκηνοθέτη καλλιτέχνη. Και η δικιά μου

προτεραιότητες που καθόρισαν το συλλογικό αποτέλεσμα των αριστοφανικών παραστάσεων του Καρόλου Κουν αντιμετωπίζονται ως περιττός αναχρονισμός ή ως ουτοπία, η δε κριτική παρακάμπτει συχνά το θέμα της υποκριτικής απόδοσης για να εστιάσει στις σκηνοθετικές καινοτομίες ως το πεδίο της ερμηνείας του αριστοφανικού κόσμου.¹⁰⁷¹

3. Η σταδιακή αναγνώριση της λαϊκότητας των κωμικών ηρώων του Αριστοφάνη και η τελική υποκατάσταση του λαϊκού στοιχείου από το λαϊκισμό των αστέρων της τυποποιημένης εμπορικής ψυχαγωγίας

Το ασυμβίβαστο της αριστοφανικής κωμωδίας με τον αστικό προσανατολισμό της νεοελληνικής κοινωνίας κράτησε τον Αριστοφάνη στο περιθώριο της νεοελληνικής σκηνής, ουσιαστικά μέχρι τη δεκαετία του '50. Αυτό κάθε άλλο παρά οφειλόταν στο γεγονός ότι δεν

κοσμοθεωρία αρχίζει και τελειώνει στη λέξη Ελευθερία». Στην πράξη η Αντωνιάδου δεν μπόρεσε να συνεργαστεί με τους ηθοποιούς του ΚΘΒΕ σε μια παράσταση με κοινούς στόχους. Βλ. Κούλα Αντωνιάδου, «Με αφορμή τις “Θεσμοφοριάζουσες”. Ελευθερία σ’ όλους του τομείς για τον άντρα και τη γυναίκα. Η σκηνοθέτης Κούλα Αντωνιάδου αναλύει την παράσταση», *Πρωινή Καβάλας*, 29 Ιουλ. 1982, «Αρνούνται να φορέσουν μάσκες στην παράσταση!», *Βραδυνή*, 14 Αυγ. 1982 και Ελένη Πετάση, «Περί ... οργάνων και υδάτων», *Βήμα*, 29 Αυγ. 1982. Στα περιφερειακά θέατρα η συνολική εικόνα της ερμηνευτικής απόδοσης των ηθοποιών προσδιορίζεται επιπλέον από την εγγενή αδυναμία στελέχωσης του θιάσου, αδυναμία που ξεπερνά τις προθέσεις ή τις ικανότητες του σκηνοθέτη, όπως για παράδειγμα η παράσταση των *Βατράχων* σε σκηνοθεσία του Γιάννη Κακλέα στο ΔΗΠΕΘΕ Καλαμάτας. Βλ. Βάιος Παγκουρέλης, «Ο “ροκ” Αριστοφάνης. “Βάτραχοι” από το Θέατρο Καλαμάτας», *Λόγος Θεάματος*, ό. π., σ. 91.

¹⁰⁷¹. Βλ. για παράδειγμα την αντίδραση του Ευαγγελάτου στην ιδέα της «Σχολής» όπως την εννοούσε ο Κουν ή τον ισχυρισμό του Σπύρου Βραχωρίτη, με αφορμή την παράσταση του *Πλούτου*, για το ρόλο που έπαιξε το «υποκειμενικό στοιχείο και ο ατομικισμός» στη λειτουργία της Θεατρικής Λέσχης Βόλου. Μ. Πολιτοπούλου, «Χρειάζεται η “ανανέωση” στις παραστάσεις κλασικών έργων. Αρχαίο δράμα ή παραστάσεις ...“τραγωδία”. Σπύρος Ευαγγελάτος: Να απορρίπτεις και να ξεπερνάς τον εαυτό σου», *Νέα*, 20 Ιουν. 1980. Συνέντευξη στον Τάκη Θεοδωρόπουλο, «Ο στόχος και τα όρια μιας προσπάθειας. Σπύρος Βραχωρίτης: η παράσταση για μας είναι μια περιπέτεια», *Μεσημβρινή*, 5 Ιουλ. 1980. Ακόμη και ο Χαραλάμπους, ο οποίος αναγνωρίζει τις δυνατότητες για συνολική δουλειά που του προσφέρει ο ΘΟΚ, καταφεύγει τελικά στη «βιομηχανία του θεάματος», όπως χαρακτηρίζει τα κρατικά και περιφερειακά θέατρα της Ελλάδας, για να πειραματιστεί με τη σκηνοθετική ερμηνεία του Αριστοφάνη. Βλ. Μαρία Θέρμου, «Ν. Χαραλάμπους: ένας “θλιμμένος καβαλλάρης” με πολλά οράματα. Ηθοποιός και σκηνοθέτης από την Κύπρο που έγινε γνωστός στην Αθήνα εφέτος το χειμώνα», *Καθημερινή*, 9 Αυγ. 1981.

αναγνώρισαν τη λαϊκότητα των αριστοφανικών ηρώων: το «αγροίκο» ήθος των ηρώων ήταν αυτό ακριβώς που προκάλεσε το πρόβλημα.¹⁰⁷²

Ο αποκλεισμός του Αριστοφάνη από το νεοελληνικό θέατρο έπαυσε από τη στιγμή που ο Σολομός κατάφερε με ταχυδακτυλουργικό τρόπο να ταυτίσει τους αριστοφανικούς ήρωες με τους αστούς του βουλεβάρτου και να παρουσιάσει την Αρχαία Κωμωδία ως ελαφριά ψυχαγωγία κατάλληλη για ένα κοινό το οποίο είχε αποκοπεί πια από τις αγροτικές του καταβολές στις πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες και ολοκλήρωνε τις προσπάθειες του να ενταχθεί στο δυτικό πολιτισμό.

Παράλληλα, το πάντρεμα του ποιητικού και του «χυδαίου» που χαρακτηρίζει τη λαϊκή τέχνη, επέτρεψε στον Κουν να αποδώσει με ενάργεια και ασφάλεια το λυρισμό και τη χοντρή, γελοιογραφική διόγκωση των αριστοφανικών ηρώων. Η συστηματική προσπάθεια του Θεάτρου Τέχνης ξεκίνησε με ερμηνευτικό άξονα τη λαϊκότητα των αριστοφανικών ηρώων για να εξοικειώσει το νεοελληνικό κοινό με τη «σουρεαλιστική» τέχνη του Αριστοφάνη.¹⁰⁷³ Στους αριστοφανικούς ήρωες των παραστάσεων του Θεάτρου Τέχνης ο Καραγκιόζης, οι αναφορές στην ρεμπέτικη κουλτούρα και τα αγροτικά δρώμενα έδесαν αρμονικά με την ευρωπαϊκή παράδοση του γκροτέσκου, με την ανατρεπτική τεχνική του βωβού κινηματογράφου και του θεάτρου του Παραλόγου. Για χάρη των αριστοφανικών ηρώων η λαϊκή τέχνη παντρεύτηκε με τη μοντέρνα «όπως παντρεύεται η μογιότι το ξύλο».¹⁰⁷⁴

Η ευρωπαϊκή αναγνώριση των αριστοφανικών παραστάσεων του Θεάτρου Τέχνης υπήρξε σε αυτή την περίπτωση ο σημαντικότερος λόγος για τον οποίο η λαϊκότητα των αριστοφανικών ηρώων έγινε σταδιακά αποδεκτή και στην Ελλάδα, χωρίς όμως να γίνει

¹⁰⁷². Το «αγροίκο» ήθος των ηρώων στην ουσία αναγνωρίστηκε από τις πρώτες απόπειρες σκηνικής ερμηνείας των αριστοφανικών κωμωδιών το 1868 με τις *Νεφέλες* σε μετάφραση του Α. Ρ. Ραγκαβή από το θίασο των φοιτητών και τον *Πλούτο* σε μετάφραση του Χουρμούζη από το θίασο του Σοφοκλή Καρύδη.

¹⁰⁷³. Βλ. την συνέντευξη του Κουν στην Ελένη Σπανοπούλου με αφορμή τις *Θεσμοφοριάζουσες*, «Κουν: Η καραγκιόζικη ματιά στον “Αριστοφάνη”», *Εθνος*, 22 Ιουλ. 1985. «Οι ήρωες του Αριστοφάνη έχουν σχέση με τον Καραγκιόζη, μόνο που στην αρχαία εποχή είχαν μια πιο ορμητική θέση απέναντι στα πράγματα. Εδώ ο Καραγκιόζης είναι στη φυσική του όχθη ... Είναι σα να βλέπει την αστική τάξη, ο λαϊκός ήρωας. Κάτω από τη σουρεαλιστική ματιά του Καραγκιόζη-Συγγενή, έτσι λέγαμε παλιά τον Μνησίλοχο, υπάρχει πάντα το Παράλογο».

¹⁰⁷⁴. Βλ. Κάρολος Κουν, «Οι “Ορνιθες” στο “Θέατρο Εθνών”», *Κάνουμε θέατρο για την ψυχή μας*, ό. π., σ. 40-41.

κατανοητή η σχέση της με τον μοντερνισμό με αποτέλεσμα η λαϊκότητα του Κουν να εκλαμβάνεται συχνά ως φολκλόρ.¹⁰⁷⁵

Οι δυο σχολές πορεύτηκαν παράλληλα και καθόρισαν τις εξελίξεις προς διάφορες κατευθύνσεις. Εδώ θα μας απασχολήσει ένα συγκεκριμένο φαινόμενο που δημιουργήθηκε όταν είχαν ολοκληρώσει τις προτάσεις τους και διασταυρώθηκαν οι κατακτήσεις τους.

Κάτω από την πίεση των διευρυμένων φεστιβαλικών αναγκών, σε μια εποχή που ο λαϊκισμός εισέβαλε στην πολιτική, την κοινωνική και την πολιτιστική ζωή του τόπου, η αναγνώριση της λαϊκότητας των αριστοφανικών ηρώων διασταυρώθηκε με την αναγνώριση της αριστοφανικής κωμωδίας ως είδους ελαφριάς ψυχαγωγίας του οποίου η αποτελεσματικότητα εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από την ευκολία που έχει ο πρωταγωνιστής να επικοινωνεί με το κοινό. Το αποτέλεσμα ήταν η τελική εκφυλιστική υποκατάσταση του λαϊκού στοιχείου από το λαϊκισμό των αστέρων της τυποποιημένης εμπορικής ψυχαγωγίας. Μιλάμε για τη διασταύρωση ανάμεσα σε μια λαϊκή κωμική φίρμα —έναν πρωταγωνιστή της ελαφριάς κωμωδίας, του κινηματογράφου, της τηλεόρασης— με τις σίγουρες αριστοφανικές ατραξιόν, την αθυροστομία και την επικαιροποιημένη σάτιρα.

Χρειαζόταν η αναγνώριση του Κουν, η αμφισβήτηση του Ευαγγελάτου και το κατάλληλο κλίμα για να καρποφορήσει πλήρως η ερμηνευτική προσέγγιση του Εθνικού έτσι όπως δρομολογήθηκε από τον Σολομό, όταν πρακτικά και θεωρητικά ταύτιζε τους αριστοφανικούς ήρωες με τους ήρωες της ελληνικής φαρσοκωμωδίας των πρώτων μεταπολεμικών δεκαετιών.¹⁰⁷⁶ Από ένα σημείο και μετά, οι αριστοφανικοί ήρωες στις σκηνές

¹⁰⁷⁵. Όχι ότι οι αντιδράσεις σταμάτησαν, όπως για παράδειγμα η παρακάτω με αφορμή την παράσταση της *Ειρήνης*: «Τις αδυναμίες της "Ειρήνης» και της παράστασης τις μαρκάραμε κιόλας. Θα προσθέσω μια για την ερμηνεία που τη θεωρώ πιο μεγάλη από όλες: Την απεχθή ρεβοπάδα τυποποίηση με τις βραχνοκόκορες ουρές "άα" του Καραγκιόζη στο τέλος των φράσεων που, όπως άλλοτε ο στόμφορ ήταν παράδοση της Γαλλικής Κωμωδίας, κοντεύουν να γίνουν παράδοση "ύφους" ιδιαίτερα των παραστάσεων της Αττικής Κωμωδίας από το Θέατρο Τέχνης. Ο ραγιάς Καραγκιόζης με οθωμανικό αίμα που απαθανατίζει αηδιαστικά τη μαύρη σκλαβιά μας στον Τούρκο, πρέπει να κατανοηθεί επιτέλους πως είναι απαράδεκτο να συνεχίζει να υποκαθιστά τον Αριστοφάνη και το σύγχρονο ελληνικό μας λαό στη σκηνή». Μανώλης Σκουλούδης, «Ειρήνη; νίκη μεγάλη, αλλά πύρρεια», *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία*, 14 Αυγ. 1977.

¹⁰⁷⁶. Αναφέρομαι στον αγώνα και την αγωνία του Σπύρου Ευαγγελάτου να αποφύγει αυτό που αποκαλούσε «νεοελληνικό φολκλορισμό»· να αξιοποιήσει την «αθαγενή λαϊκή παράδοση που δεν σχετίζεται με τον φολκλορισμό», (όπου ως φολκλορισμός προβλήθηκε, άδικα και αδικαιολόγητα αν και όχι άσκοπα, η δουλειά του Κουν), να αναδείξει «την αστική προέλευση της αριστοφάνειας φόρμας»· να αποδείξει ότι ο «Αριστοφάνης απευθύνεται στο άστυ· κι όταν ακόμη οι ήρωες του είναι αγρότες (όπως στους Αχαρνές και στην Ειρήνη)

των φεστιβαλικών παραστάσεων του ελληνικού καλοκαιριού προσαρμόζονταν απλά στα ψυχαγωγικά πρότυπα, όπως για παράδειγμα στην παράσταση των *Εκκλησιαζουσών* που σκηνοθέτησε το 1980 ο Κωστής Μιχαηλίδης για το ΚΘΒΕ όπου,

Όλοι οι βασικοί ήρωες αντλούσαν το ήθος τους από την τυπολογία του λαϊκού τηλεοπτικού σήριαλ. Ο Βέλπυρος εμφανίστηκε χωρίς λόγο κι αφορμή, μάγκας βαρύς με κομπολόι και κουτσαβάκικους τρόπους. Ο καιροσκόπος γειτονάς του, [...] παρουσιάστηκε σαν τύπος γυναικωτός και άσχιζε ν' αποσπάσει το γέλιο του θεατή με άσχετα προς το κείμενο κουνήματα και σκέρτσα. Όλα τα σκηνοθετικά ευρήματα ήταν κοινότοπα κι ευτελή. Ανήκαν στο μήκος κύματος του «Θυρωρού», της «Γειτονιάς» και του «Λούνα Παρκ». Κι εξομοίωναν τον Αριστοφάνη με τον Τσιφόρο και τον Πρετεντέρη.¹⁰⁷⁷

Από τις αρχές της δεκαετίας του '80, όπως είδαμε, αρκούσε ο τίτλος του «λαϊκού» ηθοποιού, αρκούσε δηλαδή ένας ηθοποιός να έχει καταξιωθεί ως κωμική φίρμα στη συνείδηση του μέσου θεατή και να έχει μείνει εκτός επιθεωρησιακής σκηνής για να θεωρηθεί κατάλληλος να ενσαρκώσει έναν αριστοφανικό ήρωα, συχνά να ηγηθεί ενός ευκαιριακού καλοκαιρινού σχήματος, συμπεριλαμβανομένων των κρατικών σκηνών, και να ανεβάσει Αριστοφάνη με την οικονομική υποστήριξη του κράτους.¹⁰⁷⁸

Πολλοί ηθοποιοί υπηρέτησαν την προσπάθεια εκλαΐκευσης του Αριστοφάνη, την προσπάθεια να δοθούν τα έργα του ως «λαϊκό θέαμα», ερμηνευμένο από ένα «λαϊκό ήρωα» για ένα «λαϊκό» κοινό.¹⁰⁷⁹ Ένα θέαμα δηλαδή με προσιτό και άφθονο γέλιο, με πολλά σύγχρονα κωμικά ευρήματα, δοσμένο από έναν ηθοποιό που υποδύεται το «σύγχρονο καθημερινό Έλληνα» χρησιμοποιώντας τους οικείους από την επιθεώρηση, τη φάρσα και τα μαζικά μέσα, κώδικες της κωμικής έκφρασης, για ένα κοινό εξοικειωμένο με αυτούς τους κώδικες.¹⁰⁸⁰ Όμως, ο ηθοποιός που συνέβαλε όσο κανείς άλλος στην εκφυλιστική

λειτουργούν μόνο με τον κώδικα που το αστικό κοινό έχει συντάξει για να τους αποδέχεται». Βλ. τις κριτικές του Κώστα Γεωργουσόπουλου για τη *Λυσιστράτη* και τους *Βατράχους*, ό. π. και «“Ειρήνη” βίωμα όχι σύνθημα», *Νέα*, 9 Αυγ. 1985.

¹⁰⁷⁷. Βλ. Θόδωρος Κρητικός, «Εκκλησιάζουσες», *Ταχυδρόμος*, 18 Σεπτ. 1980.

¹⁰⁷⁸. Ο Ντίνος Ηλιόπουλος, ο Μίμης Φωτόπουλος, Κώστας Βουτσάς, η Άννα Καλουτά, ο Σταύρος Παράβας, ο Θανάσης Βέγγος, ο Στάθης Ψάλτης, ο Λάκης Λαζόπουλος, η Κάτια Δανδουλάκη, η Αλίκη Βουγιουκλάκη, η Μαίρη Χρονοπούλου, ο Χρήστος Πάρλας, ο Σωτήρης Τζεβελέκος είναι μερικοί μόνο από τους «λαϊκούς» ηθοποιούς με τους οποίους ταυτίστηκαν οι «λαϊκοί» ήρωες του Αριστοφάνη.

¹⁰⁷⁹. Βλ. Γιώτα Συκκά – Μ. Δεληπέτρος, «Ακόμη γελούν με Θύμιο και Βουτσά», *Απογευματινή*, 6 Ιουλ. 1985, Μπ. Παπαπαναγιώτου, «Κ. Βουτσάς: Ο Αριστοφάνης μου πάει!», *Ακρόπολις*, 3 Ιουλ. 1985.

¹⁰⁸⁰. Στο ίδιο.

υποκατάσταση των λαϊκών στοιχείων από τον ιδεολογικό και αισθητικό λαϊκισμό, δεν ήταν ένας ηθοποιός γεννημένος χθες από τις τηλεοπτικές οθόνες. Ούτε ένα παλιό, λαϊκό, ίνδαλμα που τραβούσε ακόμη κόσμο, αλλά ο Θύμιος Καρακατσάνης. Στο πρόσωπό του συνοψίζεται ίσως με τον πιο εμφανή τρόπο ο συγκερασμός ανάμεσα στις δυο θεατρικές σχολές —του Θεάτρου Τέχνης και του Εθνικού.

Κολακεύοντας το γούστο του κοινού με δηλώσεις όπως, «θέλουμε να φθάσουμε στο επίπεδο του λαού μας κι όχι ν' ανέβει ο λαός στο επίπεδο μας, όπως λένε οι κουλτουριάρηδες», γιατί ο «λαός είτε το θέλουμε είτε όχι είναι κυρίαρχος», ο Καρακατσάνης πρόβαλε τον Αριστοφάνη «ως λαϊκό συγγραφέα», τους ήρωές του ως εκφραστές της θέλησης του λαού και τον εαυτό του ως γνήσιο αντιπρόσωπο του λαού και ως υπηρέτη των λαϊκών συμφερόντων.¹⁰⁸¹ Κατ' επέκταση, πρόβαλε τον εαυτό του ως εκφραστή του σύγχρονου λαϊκού θεάτρου: «έχουμε μια λαϊκότητα», δήλωσε αναφερόμενος στη Νέα Ελληνική Σκηνή, το θίασο που είχε δημιουργήσει το 1979, «προσπαθώντας στην υποκριτική να απαλλαγούμε από το βουλεβάρτο και τη φαρσοκωμωδία και στοχεύοντας σ' ένα λαϊκό θέατρο που να γράφει τα προβλήματα του μέσου Έλληνα, να τ' αναλύει και μέχρι ενός σημείου να τα λύνει».¹⁰⁸²

Στις *Νεφέλες* του 1985 ο Θύμιος Καρακατσάνης είχε την ευκαιρία να επιδείξει πλήρως τι εννοούσε όταν χαρακτήριζε τον Αριστοφάνη «λαϊκό συγγραφέα» και πώς εννοούσε τη «λαϊκή υποκριτική». Στη μετάφραση του έργου

πρόσθεσε όλων των ειδών τις βωμολοχίες και όλων των ειδών τις άσεμνες χειρονομίες, η παράσταση των «Νεφελών» ήταν ένας βόθρος, ένα παραλήρημα βρομιάς, ένας αντάξιος συναγωνιστής του «Δελφινάριου». [...] μια χυδαία παράσταση καθαρά μπουλουκτσήδικη που επιστράτευε όλα τα τερτίπια για να αποσπάσει το χοντρό γέλιο.¹⁰⁸³

Αυτό ήταν μόνο η αρχή. Παρά τις αρχικές αντιδράσεις της κριτικής, ο Καρακατσάνης είχε τη συναίνεση του μεγάλου κοινού και χάρη σ' αυτήν, συνεπώς χάρη στην εμπορικότητα που απέκτησαν οι αριστοφανικές του ερμηνείες, έγινε ο πλέον περιζήτητος αριστοφανικός ηθοποιός. Έκτοτε, ανενόχλητος από τις επισημάνσεις της κριτικής,

1081. Μάριος Βαλυνδράς, «“Νεφέλες” και νεφελώματα. Μια πρόγευση από την παράσταση που θα δοθεί στις 5, 6 και 7 Ιουλίου στο Παναθηναϊκό Στάδιο», *Εικόνες*, 3 Ιουλ. 1985, και Σ. Μ., «Ο Καρακατσάνης θα παίξει έξω από την ... Επίδαυρο αν δεν του δώσουν το θέατρο το 1986», *Ελεύθερος Τύπος*, 2 Ιουλ. 1985.

1082. Βλ. «Συνομιλία μ' ένα δημοφιλή ηθοποιό. “Βασικά” τον λένε Θύμιο Καρακατσάνη», *Μακεδονία Θεσσαλονίκης*, 29 Αυγ. 1984.

1083. Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Αριστοφάνης “κιτς”», *Νέα*, 26 Αυγ. 1985

Ο Αριστοφάνης στη νέα ελληνική σκηνή

εξαντλεί το μέγιστο ταλέντο του σε “μπαλαφαριές”, σε κουνήματα, λαρυγγισμούς, κορδακισμούς και μαζί αισχρολόγους αυτοσχεδιασμούς, που ερεθίζουν όλα τα χαμηλότερα αισθητήρια “διασκέδασης” του κοινού.¹⁰⁸⁴

Το 1993, με δεδομένη και την απληστία του ΕΟΤ, κατάφερε ό,τι δεν είχε καταφέρει το μεγαλύτερο εμπορικό είδωλο της μεταπολεμικής Ελλάδας, η Αλίκη Βουγιουκλάκη: είκοσι και πλέον χιλιάδες θεατές από όλη τη χώρα συνέρρευσαν στο αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου για να τον δουν να παίζει τη *Λυσιστράτη*.¹⁰⁸⁵

Θα ήταν ίσως παράτολμο να πει κανείς ότι καταναλώθηκε τόσο μελάνι και μεσολάβησαν τόσες προσπάθειες μόνο και μόνο για να επιστρέψουμε ξανά, έναν αιώνα μετά, στην οπτική του Σουρή, του Δημητρακόπουλου και των μεταμορφωτών;

¹⁰⁸⁴. Βλ. Βάιος Παγκουρέλης, «Ο “αυριανισμός” στην Επίδαυρο. Οι “Βάτραχοι” του Αριστοφάνη από το “Ανοιχτό Θέατρο”, με τον Θύμιο Καρακατσάνη», *Ελεύθερος Τύπος*, 6 Αυγ. 1990.

¹⁰⁸⁵. Βλ. Μηνάς Χρηστίδης, «Χωρίς προηγούμενο. “Λυσιστράτη” (Θύμιος Καρακατσάνης)», ό. π.

ΕΝΑΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

Η ΣΥΜΒΟΛΗ ΤΩΝ ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΩΝ ΚΑΙ ΤΩΝ ΕΝΔΥΜΑΤΟΛΟΓΩΝ

Η διαπραγμάτευση δεν θα είναι εξαντλητική ούτε και σ' αυτό το κεφάλαιο. Θα θέσουμε μερικά ερωτήματα και θα προσπαθήσουμε να ανιχνεύσουμε ορισμένες γενικές αρχές με βάση τις οποίες επιλύθηκαν τα ιδιαίτερα σκηνογραφικά και ενδυματολογικά προβλήματα των παραστάσεων της αριστοφανικής κωμωδίας.

Καταρχάς, δεν μπορούμε να μιλήσουμε για συμβολή σκηνογράφων και ενδυματολόγων πριν από το Μεσοπόλεμο, προτού εμφανιστούν η σκηνογραφία και η ενδυματολογία στο νεοελληνικό θέατρο ως αυτόνομες τέχνες και πριν παρουσιαστούν οι πρώτες απόπειρες να αποσπαστεί η αριστοφανική κωμωδία από το χώρο των «ακατάλληλων» θεαμάτων την ίδια περίοδο και πριν αξιοποιηθεί στο πλαίσιο των φεστιβάλ αρχαίου δράματος κατά τις αρχές της δεκαετίας του '50.

Με αφετηρία αυτή τη χρονική σύμπτωση μπορούμε να διακρίνουμε δύο φάσεις όσον αφορά τη συμβολή των σκηνογράφων και των ενδυματολόγων στην επεξεργασία της «όψης» των αριστοφανικών παραστάσεων. Η πρώτη φάση, από το 1868 μέχρι το 1951, περιλαμβάνει παραστάσεις που αντιμετωπίζουν την «όψη» μέσα από αυτοσχέδιες λύσεις τις οποίες πρόσφερε η σκηνική πρακτική της εποχής, είτε μιλάμε για τις παραστάσεις του 1868, είτε για τις «ακατάλληλες» παραστάσεις της πρώτης πεντηκονταετίας του εικοστού αιώνα, είτε ακόμα για τις μη «ακατάλληλες» παραστάσεις του Μεσοπολέμου, όπως ήταν η *Ειρήνη* του 1919 και ο *Πλούτος* του 1924. Εξαιρέση αποτελούν η παράσταση των *Ορνίθων* της Ελευθέρας Σκηνής, η οποία όμως μεταφέρει αναφομοίωτα δάνεια από την παράσταση του Ντυλλέν, και οι αριστοφανικές παραστάσεις του Κ. Κουν, τόσο αυτές του Κολλεγίου όσο και ο *Πλούτος* της Λαϊκής Σκηνής, όπου δεν συμμετέχει σκηνογράφος και ενδυματολόγος. Στη δεύτερη φάση καλλιτέχνες από τον εικαστικό χώρο και η πρώτη γενιά σπουδαγμένων σκηνογράφων συμμετέχουν άμεσα στην επεξεργασία της «όψης» των αριστοφανικών παραστάσεων και συμβάλουν στην αποκατάσταση του Αριστοφάνη και στην ενσωμάτωση των έργων του στο νεοελληνικό θέατρο.

Μια δεύτερη διάκριση στο εσωτερικό της περιόδου που ξεκινά το 1951 και συνεχίζεται μέχρι σήμερα, μπορεί να γίνει με κριτήριο τη σχέση των σκηνογράφων και των ενδυματολόγων με τα αριστοφανικά κείμενα. Την τομή, αν και δεν μπορούμε να την προσδιορίσουμε με ακρίβεια, μπορούμε να την τοποθετήσουμε στα χρόνια της μεταπολίτευσης. Συμπίπτει με τη διεύρυνση των φεστιβάλ αρχαίου δράματος και με την

ανάδειξη μιας νέας γενιάς επαγγελματιών οι οποίοι στο σύνολό τους δεν προέρχονται πια από τον εικαστικό χώρο και έχουν τη σκηνογραφία και την ενδυματολογία ως κύρια καλλιτεχνική και επαγγελματική δραστηριότητα. Όμως το βασικό προσδιοριστικό στοιχείο, αν και σαφώς εξαρτημένο από τα προηγούμενα, είναι η έμμεση σχέση των σκηνογράφων και των ενδυματολόγων με τα κείμενα. Ανάμεσά τους παρεμβάλλεται η ανάγνωση του σκηνοθέτη και ο επαγγελματίας σκηνογράφος καλείται, κατά κανόνα, να αποσαφηνίσει τις προθέσεις του σκηνοθέτη, να εικονογραφήσει την προσέγγισή του και να εξασφαλίσει την αποκρυπτογράφηση των σημασιών που εκείνος έχει επιλέξει.¹⁰⁸⁶

1. Αφαιρετικός ή ρεαλιστικός διάκοσμος; Ανάμεσα στην αναπαράσταση και την αφαίρεση

Η πρώτη έκπληξη που περιμένει όποιον θελήσει να ασχοληθεί ειδικά με τη σκηνογραφία των αριστοφανικών παραστάσεων είναι η έλλειψη ιδιαίτερου προβληματισμού για το σκηνικό.¹⁰⁸⁷ Οι προβληματισμοί των σκηνογράφων, όποτε εκφράζονται, αφορούν γενικά το αρχαίο δράμα και οι αναφορές γίνονται σχεδόν πάντα για την τραγωδία ή για το αρχαίο θέατρο της Επιδάου και τις ιδιαίτερες συνθήκες που αυτό επιβάλλει.¹⁰⁸⁸ Αυτή η ιδιαιτερότητα σε συνδυασμό με το πλήθος των παραστάσεων και την ελλιπή τεκμηρίωση που αντιμετωπίζει όποιος μελετά ό,τι διασώζεται από την εφήμερη τέχνη του θεάτρου, δυσχεραίνει την προσπάθεια εξαγωγής συμπερασμάτων για την «όψη» των αριστοφανικών παραστάσεων.

Οι εικαστικοί καλλιτέχνες που συμμετείχαν στις πρώτες προσπάθειες σκηνικής αναβίωσης της αριστοφανικής κωμωδίας, ήδη από το Μεσοπόλεμο, υπήρξαν φορείς μιας

¹⁰⁸⁶. Βλ. και Πλάτων Μαυρομούστακος, «Οι παραστάσεις του Αρχαίου Δράματος τη Νεώτερη Εποχή: Μια πρώτη αποτίμηση», *Ελληνική Σκηνογραφία-Ενδυματολογία*, Πρακτικά Ημερίδας, Επιμέλεια: Αγνή Μουζενίδου, Αθήνα, 2002, σ. 29.

¹⁰⁸⁷. Ίσως πάλι να μην είναι και τόσο εκπληκτικό αν λάβουμε υπόψη την έλλειψη φιλολογικών μελετών στον ελληνικό χώρο, τον προσανατολισμό της θεατρικής αναβίωσης του Αριστοφάνη προς τον εκσυγχρονισμό και την υποβάθμιση των αρχαιολογικών και ιστορικών συμφραζομένων της Αρχαίας Κωμωδίας.

¹⁰⁸⁸. Βλ. ενδεικτικά «Απόψεις σκηνογράφων-ενδυματολόγων για το αρχαίο δράμα» στον τόμο *Έλληνες Σκηνογράφοι-Ενδυματολόγοι και Αρχαίο Δράμα*, (Έρευνα – Συντονισμός – Επιμέλεια Καταλόγου Ελένη Φεσσά-Εμμανουήλ), Αθήνα: Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών – Υπουργείο Πολιτισμού, 1999, σ. 275-301.

τέχνης η οποία γονιμοποιήθηκε από τα αιτήματα των διάφορων κινημάτων του μοντερνισμού, των κινημάτων που ζητούσαν να βρει η τέχνη την αλήθεια της γλώσσας της και διεκδικούσαν το δικαίωμα της ερμηνείας έναντι της «μίμησης».

Οι Έλληνες καλλιτέχνες, μέσα ακριβώς από την οπτική της σύγχρονης τέχνης, συνέβαλαν με την ιδιότητα των σκηνογράφων στην επεξεργασία της αφαιρετικής «όψης» των αριστοφανικών παραστάσεων.¹⁰⁸⁹

Οι μεσοπολεμικοί προβληματισμοί και οι εμπειρίες θα αξιοποιηθούν στις πρώτες μεταπολεμικές παραστάσεις από καλλιτέχνες της γενιάς του '30. Ο Γιώργος Βακαλό, ο Νίκος Χατζηκυριάκος Γκίκας, ο Γιάννης Μόραλης και ο Γιάννης Τσαρούχης, ο Σπύρος Βασιλείου, ο Νίκος Εγγονόπουλος είναι βασικοί συντελεστές στη διαμόρφωση της «παράδοσης» που επιβιώνει μέχρι σήμερα με διάφορες αναλογίες και παραλλαγές και με τη συμβολή νεότερων ζωγράφων και σκηνογράφων.

Ποιά όμως είναι τα χαρακτηριστικά αυτής της παράδοσης; Ως προς τί είναι τελικά αφαιρετικός ο σκηνικός διάκοσμος των αριστοφανικών παραστάσεων;

Όπως είπαμε στην αρχή, τα βασικά χαρακτηριστικά αυτής της παράδοσης δεν φαίνεται να προέρχονται από κάποιο ιδιαίτερο προβληματισμό όσον αφορά την Αρχαία Κωμωδία. Εκτός κι αν θεωρήσουμε ως τέτοιο την προσπάθεια να αναπαραχθεί η τρίθυρη πρόσοψη της σκηνής του αρχαίου οικοδομήματος σύμφωνα με τις μεσοπολεμικές πρωτοποριακές αντιλήψεις της τέχνης όπως εφαρμόστηκαν στο θέατρο της εποχής.¹⁰⁹⁰

Πρωτεύον στοιχείο του προβληματισμού αυτού υπήρξε η μερική αντικατάσταση του αρχιτεκτονικού σκηνικού από το ζωγραφικό και κυρίως η διαφορετική αντίληψη για τη λειτουργία του.¹⁰⁹¹ Στα σκηνικά του Χατζηκυριάκου Γκίκα για τις *Νεφέλες*, του Γιάννη

¹⁰⁸⁹. Για τις επιδράσεις της μοντέρνας ζωγραφικής στην ελληνική σκηνογραφία και ειδικά στην τάση της προς την αφαίρεση βλ. Σπύρος Βασιλείου, «Αναζητήσεις της ελληνικής σκηνογραφίας», *Καθημερινή*, 19 Σεπτ. 1965, Γιώργος Βακαλό, «Απόψεις ενός σκηνογράφου. Ανανέωσις και αναβίωσις», *Καθημερινή*, 24 Απρ. 1966 και «Δημήτρης Μυταράς», Δ. Τσούχλου – Α. Μπαχαριάν, *Η Σκηνογραφία στο Νεοελληνικό Θέατρο*, Αθήνα: Άποψη, 1985, σ. 192.

¹⁰⁹⁰. Βλ. Ντιάνα Αντωνάκου, «Τα σκηνικά των αθηναϊκών θεάτρων», *Ζυγός* 48, (Νοέμβ. 1959), σ. 46-47, Σωκράτης Καραντινός, «Η σκηνογραφία στην Ελλάδα», *Ζυγός* 21, (Ιουλ. 1957), σ. 15-16 και του ίδιου, «Η έκθεση Ελληνικής Σκηνογραφίας», *Ζυγός* 50, (Ιαν. 1960), σ. 17.

¹⁰⁹¹. Βλ. για παράδειγμα τι λέει ο Κουν για την επιρροή που άσκησαν στις απόψεις του για την αριστοφανική σκηνογραφία μεταπολεμικά τα σκηνικά του Διαμαντόπουλου και του Τσαρούχη στην *Άλκηστη* και την *Ερωφίλη* όπου «όλα ήτανε ζωγραφική». «Κάρολος Κουν», Δ. Τσούχλου – Α. Μπαχαριάν, ό. π., σ. 111. Σύμφωνα με την Ελένη Βακαλό: «Η επιστροφή στο ζωγραφικό σκηνικό δεν αφορούσε απλώς την τεχνική του,

Μόραλη για τον *Πλούτο*, και κυρίως του Γιώργου Βακαλό σε όλες τις αριστοφανικές παραστάσεις του Εθνικού, το σκηνικό αντιμετωπίζεται ως εικαστική έκφραση που μπορεί να λειτουργεί θεατρικά, ως σύμβαση, ως δημιουργημένος δηλαδή χώρος και όχι ως αναπαραστατικός, μιμητικός, μουσειακός ή νατουραλιστικός χώρος. Τα κτίσματα είναι «εικόνες» κτισμάτων μάλλον παρά αρχιτεκτονήματα, υπακούουν στην ελεύθερη άρθρωση, στην αποσπασματικότητα και την υπαινικτικότητα.¹⁰⁹²

Σύμφωνα με τις επισημάνσεις της Ελένης Βακαλό,

[Α]υτή η αποσπασματικότητα, η υπαινικτικότητα, έκανε πολλούς να μιλούν για αφηρημένο σκηνικό, όχι γιατί έλλειπε ακριβώς η παράσταση κάποιων συγκεκριμένων μορφών, όσο γιατί η αντίληψη του χώρου δεν ήταν αναπαραστατική και ο τρόπος απόδοσης στην εικόνη συγκεκριμένων μορφών (αντικειμένων, στοιχείων της φύσης ή της αρχιτεκτονικής κλπ.), δεν ήταν μιμητικός.¹⁰⁹³

Αυτή η συνταγή φαίνεται να αναπαράγεται διαρκώς από τότε στις αριστοφανικές σκηνογραφίες¹⁰⁹⁴. Στο μεταξύ το ζωγραφικό σκηνικό εγκαταλείπεται, ήδη από το 1959 με το σκηνικό του Γιάννη Τσαρούχη για τους *Όρνιθες* του Θεάτρου Τέχνης. Δεν εγκαταλείπεται

αφορούσε τη λειτουργία του. Το ζωγραφικό σκηνικό υπονοεί αρχικά μια σύμβαση. [...] Η επαναφορά του ζωγραφικού σκηνικού από την πρωτοπορία του αιώνα μας, προτάθηκε κατ' αντίθεση προς τον νατουραλισμό και εκεί βρίσκεται η σημασία της. Από κει άνοιξαν οι δρόμοι για νεότερες αντιλήψεις και προβληματισμούς [...] Το σύγχρονο ζωγραφικό σκηνικό δε γίνεται για να δώσει φόντο-πλαίσιο στη θεατρική πράξη. Τη στηρίζει, την εξηγεί, τη συμπληρώνει, την καθορίζει ή την επεκτείνει κτλ. [...] Επεμβαίνει στο χώρο της σκηνής, δημιουργεί διάφορα πλάνα, διάφορα επίπεδα, διάφορη κυκλοφορία, ή την αφήνει ολότελα ελεύθερη, δείχνοντας το ψευδές της κατασκευής ορίων κ.λπ. Κυρίως δημιουργεί σημεία δραματικής συσσώρευσης, κατευθύνσεις κίνησης-εξέλιξης, στηρίγματα προβολής του θεατρικού γεγονότος. Ενισχύει δηλαδή την αντίληψη της σκηνοθετικής απόδοσης στο χειρισμό του χώρου, εννοώντας τη διαμόρφωσή του σαν δρώμενο ...». βλ. Ελένη Βακαλό, «Η εικαστική λειτουργία του σκηνικού» στο Δήμητρα Τσούχλου – Ασαντούρ Μπαχαριάν, ό.π., σ. 83.

¹⁰⁹². Βλ. «Γιώργος Βακαλό», Δήμητρα Τσούχλου – Ασαντούρ Μπαχαριάν, ό.π. σ. 138-139, και Ελένη Βακαλό, «Ο Γιώργος Βακαλό και οι κωμωδίες του Αριστοφάνη», *Ελληνική Σκηνογραφία-Ενδυματολογία*, ό.π., σ. 74-75. Κάτια Αρφαρά, «Από τον Πλούτο στον Οιδίποδα Τύραννο: Ο Γιάννης Μόραλης και το αρχαίο δράμα», *Ελληνική Σκηνογραφία-Ενδυματολογία*, ό.π. σ. 34-36.

¹⁰⁹³. Βλ. Ελένη Βακαλό, «Η εικαστική λειτουργία του σκηνικού» ό.π.

¹⁰⁹⁴ Βλ. για παράδειγμα το σκηνικό του Νίκου Εγγονόπουλου για την Λυσιστράτη του ΚΘΒΕ (1965) σε σκηνοθεσία Σ. Καραντινού, του Νίκου Σαχίνη για τον *Πλούτο* του ΚΘΒΕ (1969) σε σκηνοθεσία Κυριαζή Χαρατσάρη, τα σκηνικά του Αλέκου Φασιανού για τις *Θεσμοφοριάζουσες* (1985) από το Μοντέρνο Θέατρο του Γ. Μεσσάλα. Δ. Τσούχλου – Α. Μπαχαριάν, ό.π. σ. 323, 367, και *Έλληνες Σκηνογράφοι – Ενδυματολόγοι και Αρχαίο Δράμα*, ό.π. σ. 239, 241.

όμως η λειτουργία του, όπως δεν εγκαταλείπεται εντελώς και η μέριμνα για την αναπαραγωγή του προτύπου της πρόσοψης της σκηνής του αρχαίου οικοδομήματος. Ζωγραφικό ή αρχιτεκτονικό, με την ευρύτερη έννοια της κατασκευής, ή συχνά με στοιχεία και από τα δύο, το σκηνικό των αριστοφανικών κωμωδιών δεν αποτέλεσε έκτοτε αντικείμενο ιδιαίτερου πειραματισμού.

Η ταλάντευση ανάμεσα στην αφαίρεση και την αναπαραγωγή της πρόσοψης της σκηνής του αρχαίου οικοδομήματος δεν ισχύει προφανώς για τις ερμηνείες που τοποθετούν τη δράση των αριστοφανικών έργων σε άλλους τόπους και χρόνους. Όπως, για παράδειγμα, στις παραστάσεις του Σπύρου Ευαγγελάτου, του Νίκου Χαραλάμπους, του Γιάννη Κακλέα ή του Ανδρέα Βουτσινά.

Ωστόσο κι εδώ οι σκηνογραφικές λύσεις διακρίνονται από μια ανάλογη ταλάντευση. Στις παραστάσεις αυτές ακολουθείται επίσης λίγο ως πολύ η αρχή της αφαίρεσης αλλά σπάνια είναι απαλλαγμένη από την μέριμνα της στοιχειώδους έστω αναπαράστασης των διαφορετικών χώρων στους οποίους εκτυλίσσεται η δράση ή από την ανάγκη να διευκολυνθεί ο θεατής και να γεφυρωθεί, μέσω των σκηνικών, το χάσμα της απόστασης που χωρίζει το πρωτότυπο από τη σύγχρονη ερμηνεία του. Η αρχή της αφαίρεσης συνοδεύεται επίσης από την επιδίωξη να συγχωνευτούν ο ρεαλισμός με την αφαίρεση, η «ρεαλιστική βάση» της ερμηνείας με τα αντιρεαλιστικά στοιχεία του έργου και της παράστασης.¹⁰⁹⁵ Η, ίσως πάλι, η ακροβασία ανάμεσα στην αφαίρεση και την αναπαράσταση να αντανάκλα την πρόθεση του σκηνογράφου να αναμείξει στο σκηνικό της σύγχρονης παράστασης «τα σουρρεαλιστικά στοιχεία» με «το λογικό και το απόλυτα χωματένιο» στη σωστή αναλογία και με τον ίδιο «σοφό» τρόπο που είναι αναμειγμένα στον Αριστοφάνη.¹⁰⁹⁶

¹⁰⁹⁵. Όπως για παράδειγμα στο σκηνικό του Δ. Φωτόπουλου για τον *Πλούτο* του Εθνικού σε σκηνοθεσία του Λ. Ρονκόνι το 1985, όπου τα στοιχεία της παράστασης είναι ρεαλιστικά, σύμφωνα με τον σκηνοθέτη, αλλά ο τρόπος που συνδυάζονται είναι φανταστικός. Βλ. Γιώργος Σαρηγιάννης, «“Πλούτος” φανταστικός σε μια Επίδαυρο – αγρό. Ο Λ. Ρονκόνι μιλάει για το έργο και τη δική του σκηνοθετική άποψη», *Νέα*, 10 Αυγ. 1985. Όπως για παράδειγμα τα σκηνικά του Γιώργου Πάτσα για τις παραστάσεις του Αμφι-Θεάτρου. Βλ. τη συνέντευξη του σκηνογράφου με αφορμή την παράσταση των *Νεφελών*. Έλενα Δ. Χατζηγιάννου, «Καλοκαίρι '89: Εικόνες από τις παραστάσεις αρχαίου δράματος», *Νέα*, 16 Αυγ. 1989. Βλ. ακόμη τις απόψεις του Γ. Πάτσα για τη μετρημένη χρήση του ρεαλισμού, την ανάγκη το σκηνικό «να αφηγείται, να συμπυκνώνει και να αφαιρεί», να προεκτείνει και να σχολιάζει, «ειδικά όταν το έργο δεν αντέχει πια το βάρος της εποχής μας», Δ. Τσούχλου – Α. Μπαχαριάν, ό. π., σ. 203.

¹⁰⁹⁶. Όπως συνέβη για παράδειγμα στη συνεργασία του Δ. Φωτόπουλου με το Θέατρο Τέχνης. Βλ. Διονύσης Φωτόπουλος, *Παραμύθια πέραν της όψεως*, ό. π., σ. 218.

Όμως, σε τελευταία ανάλυση, από τις σκηνογραφίες των αριστοφανικών παραστάσεων δεν λείπει καμιά τάση. Δεν λείπουν οι περιπτώσεις της καθαρής αφαίρεσης, είτε με τη μορφή μιας καθαρά αφαιρετικής κατασκευής είτε με την ολοκληρωτική σχεδόν απουσία σκηνικών.¹⁰⁹⁷ Από την άλλη, δεν είναι σπάνιες οι παραστάσεις όπου η σκηνογραφία εικονογραφώντας τη σκηνοθετική ανάγνωση καταφεύγει στο νατουραλισμό με αλλαγές σκηνικών και απειράριθμα σκηνικά αξεσουάρ.¹⁰⁹⁸ Πλουραλισμός και μέριμνα μάλλον περιττά και συχνά άγωνα, αν λάβουμε υπόψη ότι ο Αριστοφάνης πάνω από όλα είναι ποιητής και ότι η ποιητική φαντασία λειτουργεί με μεγαλύτερη ελευθερία σ' ένα χώρο όσο γίνεται περισσότερο γυμνό από σκηνογραφικά ευρήματα και τεχνικά μέσα.

2. Αρχαία ή σύγχρονα κοστούμια — ή μήπως μεικτά και «διαχρονικά»;

Αρχαία ή σύγχρονα, μεικτά ή διαχρονικά, τα κοστούμια των αριστοφανικών ηρώων έχουν τον κυρίαρχο ρόλο στη διαμόρφωση της όψης των νεοελληνικών παραστάσεων της Αρχαίας Κωμωδίας.

Κοινός παρονομαστής τους ήταν η επιθυμία ή η ανάγκη εκσυγχρονισμού, ακόμη και, ή κυρίως, για τα κοστούμια που διεκδικούν το χαρακτήρα της πιστότητας, τα αρχαία ή αρχαιοπρεπή. Αναφέρομαι στις περιπτώσεις εκείνες όπου οι ενδυματολόγοι συμβάλουν στην επικαιροποίηση του Αριστοφάνη προκειμένου να αντιμετωπιστεί το βασικό πρόβλημα στην αναβίωση της αρχαίας κωμωδίας: ο «αντικλασικός» χαρακτήρας της.

Μετά από τις αντιδράσεις που προκάλεσε η πρώτη απόπειρα του Εθνικού Θεάτρου να συμπεριλάβει την Αρχαία Κωμωδία στο ρεπερτόριό του το 1951, μετά δηλαδή από την

¹⁰⁹⁷. Στην πρώτη περίπτωση θεωρώ ότι ανήκει η σκηνογραφική δουλειά του Δαμιανού Ζαρίφη, ιδιαίτερα στους *Σφήκες* του Θεάτρου Τέχνης. Στη δεύτερη περίπτωση, οι σκηνογραφικές λύσεις της Ιωάννας Παπαντωνίου στις κωμωδίες που σκηνοθέτησε ο Κ. Μπάκας, κυρίως στην *Ειρήνη*, ένα από τα πιο προβληματικά έργα αν ο σκηνογράφος θελήσει να αποδώσει με κυριολεκτική ακρίβεια τις ανοικονόμητες συλλήψεις του αρχαίου κωμωδιογράφου. Και οι δύο εξάλλου έχουν τοποθετηθεί ξεκάθαρα υπέρ της αφαίρεσης και της απόλυτης λιτότητας του σκηνικού δίνοντας έμφαση στο κοστούμι. Βλ. «Κοστούμια για ηθοποιούς. Συζήτηση του Δαμιανού Ζαρίφη με το Βίκτωρα Αρδίττη», και «Ιωάννα Παπαντωνίου. Αφηγείται στη Γκέλυ Πουλμένη», Δ. Τσούχλου – Α. Μπαχαριάν, ό. π., σ. 189, 222-223 αντίστοιχα.

¹⁰⁹⁸. Όπως για παράδειγμα τα σκηνικά της Ρένας Γεωργιάδου για τον *Πλούτο* του ΚΘΒΕ σε σκηνοθεσία Κωστή Μιχαηλίδη το 1981 ή το σκηνικό του Δ. Φωτόπουλου για τη *Λυσιστράτη* του ΚΘΒΕ σε σκηνοθεσία του Α. Βουτσινά το 1983.

παράσταση των *Νεφελών* «κατά το αρχαίο πρότυπο», έγινε ολοφάνερο ότι ο Αριστοφάνης δεν είχε πολλές πιθανότητες να ενταχθεί στη σύγχρονη θεατρική ψυχαγωγία αν η αναβίωσή του ταυτιζόταν με το «θρίαμβο της ασχήμιας», αν η σκηνή μετατρεπόταν σε χώρο για «συγκέντρωση τεράτων». Το πείραμα του Καραντινού και του Χατζηκυριάκου Γκίκα επιβεβαίωσε τις υπάρχουσες προκαταλήψεις για τον «αντικλασικό» χαρακτήρα της Κωμωδίας και προετοίμασε το έδαφος για τη γεφύρωση του χάσματος ανάμεσα στην αρχαία και τη σύγχρονη αισθητική. Η συμβολή του Γιώργου Βακαλό υπήρξε καθοριστική σε αυτή την προσπάθεια. Ο ενδυματολόγος του Εθνικού, αξιοποίησε τις αρχές του μοντερνισμού και, παρακάμπτοντας την προσήλωση στους τύπους, κατάφερε να «ντύσει» τις παραστάσεις του Αλέξη Σολομού με τρόπο που να ικανοποιείται το περι κωμωδίας αίσθημα του σύγχρονου θεατή «χωρίς καμιά παράβαση πιστότητας» όσον αφορά τους ενδυματολογικούς τύπους της αρχαιότητας.¹⁰⁹⁹

Γιατί, όπως λέει με αφορμή τα ενδυματολογικά πρότυπα των *Εκκλησιαζουσών*:

ο σκηνογράφος δεν είναι αρχαιολόγος και έχει δικαίωμα κάποτε να παραβή και ολότελα την πιστότητα την ιστορική, για να μείνη πιστός στο πνεύμα της παραστάσεως, που δεν είναι «αναπαράσταση», αλλά «θέατρο» ζωντανό. Πόσο μάλλον όταν το ζωντανό αυτό θέατρο μπορεί να τα βγάλει μέσα από την ίδια την «πιστότητα», αρκεί γι' αυτό να μην είναι δεσμευμένος από «τύπους» και να μπορεί να δη και την ιστορία σαν κάτι ζωντανό.¹¹⁰⁰

Το πόσο ρηξικέλευθες υπήρξαν οι ενδυματολογικές επιλογές του Βακαλό, μαρτυρείται από τις αντιδράσεις των κριτικών της εποχής.¹¹⁰¹ Τα κοστούμεια του, παρά την αρχαιοπρέπειά τους, αντιστρατεύονταν τη λιτότητα της γραμμής και τη χρωματική εγκράτεια της ελληνικής αμφιέσεως. Ο ενδυματολόγος του Εθνικού βρέθηκε στην ανάγκη να δικαιολογηθεί, όχι όμως

¹⁰⁹⁹. Βλ. Γ. Βακαλό, «Απαντήσεις εις απορίες ... Τα ενδυματολογικά πρότυπα των “Εκκλησιαζουσών”», *Καθημερινή*, 8 Αυγ. 1956.

¹¹⁰⁰. Στο ίδιο.

¹¹⁰¹. Βλ. Κ. Ο., «Ωδείο Ηρώδου του Αττικού. “Εκκλησιάζουσαι”. Αριστοφάνη – Αλέξη Σολομού», *Εθνος*, 16 Ιουλ. 1956, Φώτου Γιοφύλλη, «Και άλλες απόψεις για τις “Εκκλησιάζουσες” του Αριστοφάνη», *Αυγή*, 25 Ιουλ. 1956, Λέων Κουκούλας, «Από το φεστιβάλ της Επιδαύρου. Η “Λυσιστράτη” του Αριστοφάνους. Εντυπώσεις και κρίσεις», *Αθηναϊκή*, 25 Ιουν. 1957. Από τις *Θεσμοφοριάζουσες* και μετά ο Βακαλό φαίνεται να ευθυγραμμίζεται με τις απαιτήσεις για περισσότερη εγκράτεια στους χρωματισμούς. «Τα θετικά σημεία της προχθεσινής παράστασης ήταν [...] τα θαυμάσια κοστούμεια του Γ. Βακαλό —αυτή τη φορά συνδύαζαν την αρχαιοπρέπεια με το απαλό των χρωματισμών, δεν ήταν κραυγαλέα σαν των άλλων κωμωδιών», βλ. Αναπληρωτής, «Στο φεστιβάλ της Επιδαύρου. “Θεσμοφοριάζουσαι” του Αριστοφάνη (Απ’ τον Οργανισμό Εθνικού Θεάτρου)», *Αυγή*, 2 Ιουλ. 1958.

γιατί παρέβλεψε τα αρχαία κωμωδιογραφικά πρότυπα αλλά γιατί αγνόησε «τον κλασικισμό του 18ου-19ου αιώνα» και διάλεξε να ακολουθήσει την ιωνική χάρη αντί τη δωρική λιτότητα.¹¹⁰²

Αν όχι τα ίδια τα κοστούμια, οι αρχές οι οποίες ενέπνευσαν τις ενδυματολογικές προτάσεις του Βακαλό αποτέλεσαν στο εξής, κατ' αναλογία με αυτές του Φωκά για την τραγωδία, πρότυπο για τα αρχαιόπρεπα κοστούμια των αριστοφανικών παραστάσεων.¹¹⁰³

Έξω από το Εθνικό και παράλληλα με αυτό και την επίσημη πρόταση σκηνικής αναβίωσης του Αριστοφάνη, άλλοι σκηνοθέτες και σκηνογράφοι προσέγγισαν από διαφορετική οπτική τον ενδυματολογικό εκσυγχρονισμό της κωμωδίας. Ο Κανέλλος Αποστόλου με τη Λίζα Ζαΐμη, ο Καραντινός με τον Εγγονόπουλο και κυρίως ο Κάρολος Κουν με τους μαθητές του σε όλες τις συνεργασίες τους με τους ενδυματολόγους διαμόρφωσαν σιγά-σιγά μια εξίσου ισχυρή παράδοση με βάση την αρχή της διαχρονικότητας.

Κοστούμια που με αφετηρία τις λειτουργικές ανάγκες του έργου διαπερνούσαν κάθετα τον νεοελληνικό πολιτισμικό βίο χωρίς να αγνοούν ευρωπαϊκές θεατρικές παραδόσεις ή ενδυματολογικά στοιχεία από άλλους πολιτισμούς, αλλά που όλα μαζί στο τέλος έφτιαχναν ένα σύνολο και χρησιμοποιούνταν για να υποδηλώσουν υπαινικτικά την διαχρονική εμβέλεια της κωμωδίας.

Η έννοια της διαχρονικότητας δεν παρέμεινε στάσιμη, ούτε και οι ενδυματολόγοι που την υπηρέτησαν ακολούθησαν μόνο μία προσέγγιση. Η έμπνευσή τους ωστόσο έχει κοινές ρίζες στην πίστη για τη διαχρονικότητα της κωμωδίας και στην αμφισβήτηση της ανάγκης να επικαιροποιηθεί η σύγχρονη παράσταση και να τοποθετηθεί σε μια συγκεκριμένη εποχή.

Η προσπάθεια ξεκίνησε δειλά με τον *Πλούτο*, την πρώτη μεταπολεμική παράσταση του Θεάτρου Τέχνης, με τα «αρχαιόπρεπα» κοστούμια του Γιάννη Μόραλη και συνεχίστηκε με τη συμβολή του Τσαρούχη στους *Όρνιθες*, της Χλόης Γεωργάκη στους *Βατράχους*, του Φαίδωνα Πατρικαλάκη στη *Λυσιστράτη*.

Μετά τη μεταπολίτευση και την κατάργηση της λογοκρισίας ο Κάρολος Κουν και οι μαθητές του, υπέρμαχοι της διαχρονικότητας της αριστοφανικής κωμωδίας, έδωσαν την ευκαιρία και προσέφεραν τις κατάλληλες συνθήκες σε ενδυματολόγους όπως ο Διονύσης

1102. Βλ. Γιώργος Βακαλό, ό. π.

1103. Είναι αυτό που έδωσε το δικαίωμα στην κριτική να κάνει λόγο για «ορθόδοξες» αντιλήψεις και για ελληνική γραμμή ερμηνείας. Βλ. για παράδειγμα την κριτική για τις *Εκκλησιάζουσες* του Μίνου Βολανάκη με

Φωτόπουλος, η Ιωάννα Παπαντωνίου και ο Δαμιανός Ζαρίφης να πειραματιστούν δημιουργικά με τη χρήση των διαχρονικών στοιχείων.¹¹⁰⁴ Στοιχείων από την ελληνική παράδοση και το διεθνή χώρο που μπορούσαν να αποδώσουν το χαρακτήρα και το πνεύμα της αριστοφανικής σκευής και εκφραστικής χωρίς να καταφύγουν στην αναπαραγωγή των αρχαιολογικών προτύπων.¹¹⁰⁵

Τέτοια ήταν τα κοστούμια που έκανε η Παπαντωνίου για το Χορό των *Ιππέων* σε σκηνοθεσία του Μπάκα (1991), τα οποία συνδυάζουν στοιχεία από τους αντρεωμένους παλληκαράδες (Μεγαλέξανδρους, Ερωτόκριτους, Κλεφταρματολούς), τον Καραγκιόζη και τον Θεόφιλο. Οι δε κεντρικοί κωμικοί ήρωες αντλούν έμπνευση από το διαχρονικό κόσμο του μπουρλέσκ. Στις *Νεφέλες* του ίδιου σκηνοθέτη, οι Νεφέλες, έμοιαζαν «με λαϊκές γοργόνες και βεζυροπούλες, αλλά ταυτόχρονα με κυκλαδικά ειδώλια, με στεατοπηγικές χορεύτριες της βαρύλλιας και του ξετσιώπου κόρδακα σε πρωτόγονες διονυσιακές τελετουργίες».¹¹⁰⁶ Μια διαφορετική, αλλά επίσης διαχρονική, προσέγγιση έχουν τα κοστούμια του Ζαρίφη στους *Σφήκες*. Είναι διαχρονικά, σύμφωνα με την άποψή του για το ρόλο του κοστούμιού, χωρίς να είναι αφηρημένα και χωρίς να δείχνουν μια συγκεκριμένη εποχή ή πολλές ταυτόχρονα. Έτσι, στους *Σφήκες*, εντελώς διαφορετικά στοιχεία από όλες τις εποχές συναρμολογούνται και

κοστούμια της Μαρίας Καρέλλα: Αλέξης Διαμαντόπουλος, «Οι “Εκκλησιάζουσες”, *Μεσημβρινή*, 29 Ιουν. 1965 και Μάριος Πλωρίτης, «Ελληνική Σκηνή Άννας Συνοδινού – Θέατρο Λυκαβηττού», *Ελευθερία*, 6 Ιουλ. 1965.

1104. Ο Κουν, μετά από 40 και πλέον χρόνια ενασχόλησης με την Αρχαία Κωμωδία, θα δηλώσει: «Εγώ, προσωπικά, βλέπω εκσυγχρονισμό του Αριστοφάνη, αλλά δεν βλέπω τοποθέτηση των έργων σε καμιά συγκεκριμένη στιγμή. Γιατί πιστεύω ότι λειτουργούν διαχρονικά». Έμυ Πανάγου, «Πόλεμος και “Ειρήνη” και αριστοφανικά ... στριπ-τήζ», *Βραδυνή*, 20 Ιουλ. 1977. Πολλές φορές εξάλλου είχε δηλώσει ότι «στο αρχαίο θέατρο δεν μ' ενδιαφέρει η επικαιρότητα, αλλά ο στόχος, η αλήθεια που υπάρχει μέσα, που καθρεπτίζεται η ίδια σε κάθε εποχή. Κάθε φορά αυτό θέλω να σώσω ανάγλυφο», Γ. Κοντογιάννης «Σήμερα η καλοκαιρινή εξόρμηση του Θεάτρου Τέχνης», *Βήμα*, 22 Μαΐου 1970. Βλ. τις απόψεις, το σεβασμό και την εκτίμηση που έχουν εκφράσει οι συγκεκριμένοι καλλιτέχνες για το κλίμα ελευθερίας και συνεργασίας που επικρατούσε στο Θέατρο Τέχνης και τις απόψεις της Παπαντωνίου για τη συνεργασία της με τον Κώστα Μπάκα. Διονύσης Φωτόπουλος, *Παραμύθια πέραν της όψεως*, ό. π., σ. 165-167, Δ. Τσούχλου – Α. Μπαχαριάν, ό. π., σ. 190, 195-196 και 223.

1105. Βλ. για παράδειγμα τον τρόπο δουλειάς του Φωτόπουλου στις μάσκες που κατασκεύασε για τους *Αχαρνές* και την *Ειρήνη* στο Δ. Φωτόπουλος, *Μάσκες*, Αθήνα: Καστανιώτης 1980. Ο ίδιος ο Κουν θα δηλώσει με αφορμή την παράσταση της *Ειρήνης*: «Χρησιμοποιώντας σαν βασικό υλικό το τσουβάλι, με στοιχεία σύγχρονα, ο Διονύσης Φωτόπουλος έδωσε το δόρυ με τη χατζάρα και το ντουφέκι, συνέδεσε στοιχεία διαφορετικά περνώντας μέσα από τις εποχές». Σ. Αλεξανδροπούλου, «“Ειρήνη” κατά Κουν στο Ηρώδειο», *Καθημερινή*, 20 Ιουλ. 1977.

1106. Βλ. Θόδωρος Κρητικός, «Νεφέλες», *Ταχυδρόμος*, 2 Αυγ. 1984.

καταλήγουν σ' ένα ενιαίο σύνολο με το οποίο ο ενδυματολόγος επιδιώκει να αποδώσει την αίσθηση και το κλίμα του έργου.¹¹⁰⁷

Έχουμε δει ότι οι νεότεροι σκηνοθέτες εγκαταλείπουν περίπου από τη δεκαετία του '70 τη συνειδητή προσπάθεια να γεφυρώσουν το χάσμα που χωρίζει τη σύγχρονη εποχή από τις παραστάσεις της αρχαιότητας. Καταφεύγουν σε σύγχρονες αναγνώσεις της αριστοφανικής κωμωδίας και βρίσκοντας ενδυματολόγους πρόθυμους να υλοποιήσουν το όραμά τους, επιζητούν οι παραστάσεις τους να εκφράζουν τη σύγχρονη αισθητική. Τα σύγχρονα κοστούμια, σε διάφορες εκδοχές, γίνονται ο κύριος φορέας για τη ριζική ανανέωση της «όψης» των αριστοφανικών παραστάσεων. Αν και πολλές φορές δεν λείπει απ' αυτά η έννοια της διαχρονικότητας ή στοιχεία φανταστικά ή μη προσδιορισμένα χρονικά, εκείνο που τα χαρακτηρίζει πάνω απ' όλα είναι η τοποθέτησή τους στη σύγχρονη εποχή.

Κοστούμια απόλυτα σύγχρονης αισθητικής, μοντέρνα και καθημερινά, έκανε πρώτη φορά ο Μανώλης Παντελιδάκης για τους *Βατράχους* που σκηνοθέτησε το 1990 ο Γιάννης Κακλέας ανταποκρινόμενος στην πρόσκληση-πρόκληση του σκηνοθέτη: «Οφείλουμε να αρθρώσουμε το δικό μας λόγο και να αντιπροτείνουμε, στις παραστάσεις της χρυσής εποχής του '50 και του '60 τη δική μας άποψη».¹¹⁰⁸

Μια πρόκληση την οποία δεν απέφυγε ούτε ο Λαζάνης. Στις *Νεφέλες* του 1991, σε μια προσπάθεια να ξεφύγει από τη βαριά σκιά του δασκάλου του και να ανανεώσει την παράδοση του Θεάτρου Τέχνης, κατέφυγε με τη συμπαράσταση του Ανδρέα Σαραντόπουλου στη λύση των σύγχρονων αστικών κοστούμιών.

Η επιχείρηση ανανέωσης ωστόσο είχε ξεκινήσει τουλάχιστον από το 1969 με την παράσταση των *Εκκλησιαζουσών* του Σπύρου Ευαγγελάτου με κοστούμια του Γιώργου Πάτσα.¹¹⁰⁹ Ο Ευαγγελάτος επιδίωξε να ανανεώσει ριζικά την «όψη» των αριστοφανικών παραστάσεων στην Ελλάδα με τη συνεργασία του Γιώργου Πάτσα στις περισσότερες

¹¹⁰⁷. Βλ. «Κοστούμια για τους ηθοποιούς. Συζήτηση του Δαμιανού Ζαρίφη με το Βίκτωρα Αρδίττη», Δ. Τσουχλίου – Α. Μπαχαριάν, ό. π., σ. 190.

¹¹⁰⁸. Βλ. Μυρτώ Παπαδοπούλου, ««Βάτραχοι» για νέους», *Βήμα*, 22 Ιουλ. 1990.

¹¹⁰⁹. Ο Γ. Πάτσας, υπέρμαχος του σύγχρονου κοστούμιού στα αρχαία έργα, ακολούθησε την ίδια γραμμή και σε άλλες ενδυματολογικές δουλειές, όπως για παράδειγμα στους *Σφήκες* του ΚΘΒΕ σε σκηνοθεσία του Ντίνου Γιαννόπουλου (1977).

αριστοφανικές παραστάσεις του Αμφι-θεάτρου.¹¹¹⁰ Στην περιοχή του θεατρικά σύγχρονου κοστουμιού κινήθηκαν και οι άλλοι ενδυματολόγοι που συνεργάστηκαν με το Αμφι-θέατρο, ο Νίκος Πετρόπουλος στη *Λυσιστράτη* (1976, 1979) και ο Νίκος Πολίτης στους *Βατράχους* (1977)¹¹¹¹

Τα θεατρικά σύγχρονα κοστούμια των αριστοφανικών παραστάσεων του Αμφι-θεάτρου με αναμνήσεις αρχαίου κοστουμιού, ενδεχομένως, δεν ανέτρεψαν ριζικά την υπάρχουσα παράδοση.¹¹¹² Όπως για παράδειγμα στον *Πλούτο*, όπου οι ηθοποιοί είναι ντυμένοι με τρόπο που παραπέμπει αμυδρά σε αρχαίες χλαμύδες αλλά με ραμμένα γιλεκάκια και γραβάτες. Συνέβαλαν όμως στην καθιέρωση της μόδας του σύγχρονου κοστουμιού στα κλασικά έργα αλλά μ' έναν τρόπο που ενίσχυσε και ανανέωσε γενικότερα την αρχή του εκσυγχρονισμού στην οποία είχε βασιστεί η σκηνική αναβίωση του Αριστοφάνη στο Εθνικό Θέατρο, λίγες δεκαετίες πριν.

Στο τέλος του αιώνα όλες οι τάσεις είναι παρούσες με επικρατέστερη ίσως αυτή των μικτών κοστουμιών.

1110. Ο Πάτσας έκανε κοστούμια, εκτός τις *Εκκλησιάζουσες*, στον *Πλούτο* (1978), στην *Ειρήνη* (1984) και στις *Νεφέλες* (1989). Η Ελένη Φεσσά εκτιμά ότι, «Μαζί θα ανανεώσουν ριζικά την «όψη» της αρχαίας κωμωδίας με τη χρήση του σύγχρονου κοστουμιού, τις ευφάνταστες νύξεις στο παρελθόν και το παιγνίδι της μεταφοράς του μύθου στο παρόν». Βλ. *Έλληνες Σκηνογράφοι - Ενδυματολόγοι και Αρχαίο Δράμα*, ό. π., σ. 205. Δεν ήταν φυσικά οι μόνοι, όμως το Αμφι-θέατρο είχε μόνιμη παρουσία στο νεοελληνικό θέατρο και συνέπεια όσον αφορά τον τρόπο προσέγγισης της αριστοφανικής κωμωδίας. Σύγχρονα, αλλά τοποθετημένα στη δεκαετία του '50, ήταν τα κοστούμια του Δ. Φωτόπουλου στην παράσταση που σκηνοθέτησε ο Λούκα Ρονκόνι στο Εθνικό Θέατρο το 1984. Εμπνευσμένα από το Μεσοπόλεμο ήταν τα κοστούμια του Τσαρούχη στις *Εκκλησιάζουσες* του 1988 από το συγκρότημα Μόρτζου-Χρυσικάκου. Ομοιόμορφα ανδρικά κοστούμια σε χρωματικές παραλλαγές ήταν τα κοστούμια του Άγγελου Αγγελή στην παράσταση της *Λυσιστράτης* από το ΔΗΠΕΘΕ Καλαμάτας σε σκηνοθεσία Χαραλάμπους το 1985.

1111. Για «ανακεφαλαίωση του θεατρικού βεστιαρίου» έκανε λόγο ο Κ. Γεωργουσόπουλος όσον αφορά τη *Λυσιστράτη*, ενώ στους *Βατράχους*, σύμφωνα με τον Ευαγγελάτο, «τα κοστούμια έχουν κάτι από τη διαχρονική πορεία των κλουνίστικων στοιχείων που συνδέονται με τη Μεγαρική φάρσα, την Κομέντια ντελ Άρτε, τον Τσάρλυ Τσάπλιν ως τις καινούριες φιγούρες των έργων του Σάμουελ Μπέκετ». Βλ. Μαρία Θέρμου, «Είδος επιθεώρησης με τέσσερα επεισόδια», *Καθημερινή*, 23 Ιουν. 1977 και Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Λυσιστράτη», *Βήμα*, 20 Ιουν. 1976.

1112. Στο τέλος της παράστασης του *Πλούτου*, ακολουθώντας την ερμηνεία του σκηνοθέτη, οι ηθοποιοί εμφανίζονται με εντελώς νεοπλουτίστικα ρούχα σε στιλ μελ εποκ. Στην *Ειρήνη* τα κοστούμια είναι εμπνευσμένα από τη μεταπολεμική εποχή ενώ στις *Νεφέλες* είναι αμιγώς σύγχρονα.

Η λύση των μικτών κοστούμιών, μια μάλλον αναπόφευκτη συνέπεια της μεταμοντέρνας αισθητικής και της υπερκατανάλωσης των αριστοφανικών παραστάσεων, είναι ίσως η πιο πλούσια σε παραλλαγές.¹¹¹³ Το ανακάτεμα των εποχών και των διαφορετικών στιλ στα κοστούμια της κωμωδίας, άλλοτε είναι απόρροια σκηνοθετικών προσεγγίσεων που επιδιώκουν να επαναδιατυπώσουν τα νοήματά της χωρίς να εγκαταλείπουν εντελώς την προσπάθεια να γεφυρώσουν το χάσμα ανάμεσα στους δυο κόσμους, τον αρχαίο ελληνικό και το σύγχρονο.¹¹¹⁴ Άλλοτε προκύπτουν από την προσπάθεια να συνδυαστούν διαφορετικές προσεγγίσεις, και άλλες φορές πάλι απορρέουν από την απόπειρα να αποδοθεί εικαστικά ο διαχρονικός χαρακτήρας της αριστοφανικής κωμωδίας με σημείο εκκίνησης το παρόν.¹¹¹⁵ Πάντως, σε κάθε περίπτωση, αυτό που τα χαρακτηρίζει είναι η έλλειψη οπτικής ταυτότητας και η απουσία κάθε μέριμνας για ένα μορφολογικά ενιαίο καλλιτεχνικό αποτέλεσμα.

Οι περιπτώσεις που θίξαμε δεν εξαντλούν σε καμιά περίπτωση το θέμα, ούτε είναι εύκολο στην πράξη να γίνουν τόσο αυστηρές ταξινομήσεις ανάμεσα σε διαχρονικά, σύγχρονα και μικτά κοστούμια. Η παραπάνω προσέγγιση ως θεωρηθεί μόνο ως απόπειρα να

¹¹¹³. Υπερκατανάλωση που έχει οδηγήσει τους ενδυματολόγους σε ακόμη μεγαλύτερο αδιέξοδο από αυτό που επισήμανε ο Γιώργος Πάτσας για την τραγωδία δυο δεκαετίες πριν: «Όχι από έλλειψη ανθρώπων, αλλά από υπερκατανάλωση. Ανεβάζουμε επτά τραγωδίες το χρόνο —βαδίζουμε μόνοι μας στο αδιέξοδο. Δεν είναι θέμα κόπου. Μπορώ να δώσω μακέτες σε 48 ώρες. Σκηνικό και κοστούμια. Και να πάρω καλές κριτικές. Τί σημαίνει αυτό; Ξέρουμε πια τις αναλογίες των χρωμάτων, τα υλικά, ξέρουμε την τεχνική. Το κενό υπάρχει μέσα μας». Βλ. *Έλληνες Σκηνογράφοι - Ενδυματολόγοι και Αρχαίο Δράμα*, ό. π., σ. 285.

¹¹¹⁴. Ενδεικτικά είναι τα κοστούμια, «από χιτώνες έως τσάρλεστον και φουστάνελλα», με τα οποία ο Δαμιανός Ζαρίφης επένδυσε τη σκηνοθετική ανάγνωση των *Νεφελών* του Γιώργου Ρεμούνδου το 1978. Βλ. Μαριλένα Πολιτοπούλου, «Από το ΚΘΒΕ στην Επίδαυρο. “Νεφέλες”... Αρσακειάδες. Διαχρονική ερμηνεία του Γ. Ρεμούνδου», *Νέα*, 25 Αυγ. 1978. Μια δειλή απόπειρα μικτών κοστούμιών εμφανίζεται και στις κωμωδίες του Εθνικού σε σκηνοθεσία Σολομού και κοστούμια του Βακαλό. Για παράδειγμα στους *Σφήκες* (1963), στην παρωδία της δίκης, εμφανίζεται ένα βωβό πρόσωπο με φράκο, στην *Ειρήνη* (1964) οι ήρωες φορούσαν αρχαϊόπρεπα κοστούμια και ο χορός παραποιημένες εθνικές ενδυμασίες, ενώ στις *Νεφέλες* οι μαθητές του Σωκράτη εμφανίζονται με χίπικη περιβολή.

¹¹¹⁵. Χαρακτηριστικά είναι τα κοστούμια του Αλέκου Φασιανού στις *Θεσμοφοριάζουσες* του Γιώργου Μεσσάλα, ένα μίγμα κοστούμιών «κλασικού» ύφους και άλλων σε ύφος σύγχρονων μικροαστικών ρούχων. Ο διαχρονικός χαρακτήρας της αριστοφανικής κωμωδίας αποτυπώνεται στην ενδυματολογική πολυφωνία που χαρακτηρίζει τα κοστούμια του Διονύση Φωτόπουλου για τη *Λυσιστράτη* του Βουτσινά (1983) ή τα κοστούμια του Σ. Χαρατσιδή για τη *Λυσιστράτη* του Βουτσινά-Λαζόπουλου (1986) όπου ο γυναικείος χορός εμφανίστηκε με φορέματα του 1800, η *Λυσιστράτη* ως Μπουμπουλίνα και ο ανδρικός χορός με φόρμες εκστρατείας σύγχρονων στρατιωτών.

ανιχνευτούν κάποιες γενικές τάσεις. Μια απόπειρα που, συν τοις άλλοις, δεν έχει την πρόθεση της κριτικής ή της αξιολόγησης. Ο Κάρολος Κουν, τοποθέτησε, νομίζω, σε σωστή βάση το ζήτημα με αφορμή την ερώτηση δημοσιογράφου αν χάνει η Αρχαία Κωμωδία όταν παίζεται με σύγχρονα κοστούμια, πανταλόνια και σακάκια:

Ούτε με αυτά τα ρούχα, αλλά ούτε και με χλαμύδες κερδίζεις τίποτα, αν δεν υπάρχει Λόγος που βάζεις στην παράσταση το κάθε πράγμα. Κι αν δεν υπάρχει ένα μάτι ικανό να τ' αφομοιώσει όλ' αυτά και να τους δώσει ζωή, να τα στήσει ζωντανά και ζουμερά μπροστά σου.¹¹¹⁶

3. Γελοιογραφικά προσωπεία και σωματία ή κομψά αραγοϋφαντα πέπλα και λουσάτες κομμώσεις;

... όταν πιστεύεις, όπως ο Δάσκαλος της Σκηνοθεσίας μας, πως ο Αριστοφάνης είναι σύγχρονος και δεν έχει ανάγκη από εκσυγχρονισμό, δεν μπορείς από τη μια να παραμένεις πιστός στην αριστοφανική σκευή και εκφραστική και από την άλλη να προσφεύγεις στη σύγχρονη σημαντική και ενδυματολογία, για να τον φέρεις πιο κοντά στο σημερινό κοινό. [...] κάθε άλλο παρά μας πείραξε, που ο Πόλεμος αρματώθηκε με τη συγκαιρινή του αρματωσιά για ν' απειλή γη και ουρανό ή που οι αρχαίοι φορέσανε τα λιπαρά προσωπεία και τα φράκα των συγχρόνων πυροτεχνουργών[...]. Αλλά και δεν βλέπουμε το λόγο, γιατί αφού κάνης αυτούς τους εκσυγχρονισμούς, πρέπει να μείνης απόλυτα πιστός στην αρχαία εκφραστική και παραστατική αντίληψη και να μην την φέρεις κι αυτή πιο κοντά στη σημερινή αντίληψη.¹¹¹⁷

Το παραπάνω απόσπασμα είναι αρκετά όψιμο χρονολογικά αφού προέρχεται από κριτική του 1977 για την παράσταση της *Ειρήνης* του Θεάτρου Τέχνης. Αν και έχουν εγκαταλειφθεί οι οξείες τόνοι που χαρακτήριζαν τις αντιδράσεις της κριτικής στις πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες, είναι αρκετά αποκαλυπτικό όσον αφορά την αντίληψη και το βαθύτερο λόγο που οδήγησε σκηνοθέτες και ενδυματολόγους στον εκσυγχρονισμό της «όψης» της αριστοφανικής κωμωδίας. Με άλλα λόγια: ποιος ο λόγος του εκσυγχρονισμού αν αυτός δεν αποσκοπεί στην εξαφάνιση των χαρακτηριστικών εκείνων που απομακρύνουν τους αριστοφανικούς ήρωες από την εκλεπτισμένη αισθητική του αστικού πολιτισμού;

Υπό αυτό το πρίσμα, η χοντρή γελοιογραφική διόγκωση καταστάσεων και ηρώων αντιμετωπίστηκε ως εξωτερικό και μη ουσιαστικό επομένως στοιχείο της αριστοφανικής

¹¹¹⁶. Βλ. Συνέντευξη του Κ. Κουν στον Βασίλη Αγγελικόπουλο, «Μισόν αιώνα με Αριστοφάνη», *Νέα*, 18 Ιουλ. 1985

¹¹¹⁷. Βλ. Μπάμπης Δ. Κλάρας, «Λαϊκό πανηγύρι η “Ειρήνη”», *Βραδυνή*, 25 Ιουλ. 1977.

ποίησης. Η παράκαμψη των αρχαιολογικών προτύπων την οποία εισήγαγε ο Γιώργος Βακαλό απάλλαξε τις αριστοφανικές παραστάσεις από την άγωνα προσκόλληση στους τύπους, παράλληλα όμως, όπως ήταν και ο στόχος της αναβιωτικής πολιτικής του Εθνικού, ο ερμηνευτικός κώδικας της Αρχαίας Κωμωδίας αγνοήθηκε και η αυστηρότητα των κλασικών προτύπων του δέκατου όγδοου και δέκατου ένατου αιώνα απλά αντικαταστάθηκε από κομψά αραχνούφαντα πέπλα και λουσάτες κομμώσεις.¹¹¹⁸ Οι αρχαιόπρεπα ντυμένοι ηθοποιοί των αριστοφανικών παραστάσεων της σχολής του Εθνικού είχαν τη χάρη, την κομψότητα και το καλό γούστο των αστών θεατών· από τη *Λυσιστράτη* της Αρώνη και της Συνοδινού μέχρι και αυτή της Αλίκης Βουγιουκλάκη τουλάχιστον.

Από την άλλη, ο Κάρολος Κουν όσο πιο βαθειά εισχωρούσε στη λυρική διάσταση του αριστοφανικού κόσμου άλλο τόσο πλησίαζε και εμβάνθηκε στην ουσιαστική λειτουργία των «τύπων» και της γελοιογραφικής διόγκωσης. Χρειάστηκαν πολλοί πειραματισμοί μέχρι να φτάσει σε αυτό που τον κατηγορεί ο κριτικός στο απόσπασμα που είδαμε: να χρησιμοποιεί τη σύγχρονη σημαντική και ενδυματολογία και παράλληλα να μένει πιστός «στην αρχαία εκφραστική και παραστατική αντίληψη».¹¹¹⁹ Επίτευγμα το οποίο δεν θα ήταν δεδομένο χωρίς τη συμβολή των ενδυματολόγων, του Γιάννη Τσαρούχη, της Χλόης Γεωργάκη, του Φαίδωνα Πατρικαλάκη και κυρίως του Διονύση Φωτόπουλου.

¹¹¹⁸. Είναι χαρακτηριστικοί οι λόγοι που επικαλείται ο Βακαλό για τις επιλογές του στο πρώτο αριστοφανικό έργο, τις *Εκκλησιάζουσες*, με το οποίο εισηγήθηκε την κομψότητα και το λούσο ως βασική ερμηνευτική αρχή: «χρειαζόμουν πρώτα-πρώτα, να ζωντανέψω ό,τι έχει γίνει τύπος ξερός, σύμφωνα με τη βασική σκηνοθετική γραμμή του Αλέξη Σολομού και σύμφωνα με τη δική μου πεποίθηση, ότι, η αποξένωσή μας από τα αρχαία έργα κατά πολύ οφείλεται στο περιτύλιγμα των «τύπων» με τους οποίους τα παριστάναμε. (Εννοώ των επουσιωδών εξωτερικών τύπων που εμείς αυθαίρετα θέσαμε και που δεν έχουν καμιά σχέση με τους ποιητικούς τύπους που επιβάλλουν τα ίδια τα έργα)». Οι «ποιητικοί τύποι», σύμφωνα με τον ίδιο, φαίνεται να ταυτίζονται με το «επικαιρικό στοιχείο»: «Δεν μπορούμε να παραβλέψουμε το επικαιρικό στοιχείο της κωμωδίας. Ο Αριστοφάνης βασίζει όλη την κωμική κατάσταση των “Εκκλησιαζουσών”, στην αντίθεση ανάμεσα στο έργο που αναλαμβάνουν οι γυναίκες και στις φυσικές τους ροπές. Ανάμεσα στη σοβαρότητα που απαιτούν οι προθέσεις τους και την ελαφρότητα που δείχνουν στην αντίληψη των προβλημάτων της πολιτείας». Αναρωτιέται λοιπόν πώς ο σύγχρονος θεατής «θα έβλεπε την “αιώνια γυναίκα” όπως τη θέλει στις “Εκκλησιάζουσες” ο Αριστοφάνης που η φύση της νικά τας προθέσεις της, που η ύλη όπως αντιπροσωπεύεται εδώ από τον έρωτα και το φαί, υπερισχύει του πνεύματος, χωρίς το έντονα χαρακτηριστικό γυναικείο ενδιαφέρον της για τη μόδα, για το στόλισμα, για το λούσο». Βλ. Γ. Βακαλό, «Τα ενδυματολογικά πρότυπα των “Εκκλησιαζουσών”», ό. π.

¹¹¹⁹. Για «γκροτέσκο τρόπο, όπως τόθελε ο Κουν» κάνει, ήδη, λόγο ο Μόραλης αναφερόμενος στα κοστούμια του *Πλούτου*, αλλά αυτό το στοιχείο θα εμφανιστεί πιο καθαρά στους *Βατράχους* και τη *Λυσιστράτη*. Βλ. Δ. Φωτόπουλος, «Γιάννης Μόραλης», *Παραμύθια ...*, ό. π., σ. 115.

Ποιητικά και ταυτόχρονα γελοιογραφικά, σαν τους στίχους του Αριστοφάνη, τα κοστούμια του Φωτόπουλου στους *Αχαρνές*, στην *Ειρήνη*, στις *Θεσμοφοριάζουσες*, ακόμη και στους *Ιππής*, τη λιγότερο ποιητική αριστοφανική κωμωδία, συνέβαλλαν στην πλήρη σκηνική έκφραση του οράματος του Κουν για την ερμηνεία του Αριστοφάνη στο σύγχρονο θέατρο.

Από τη συναίσθηση ότι η γελοιογραφική παραμόρφωση δεν είναι απλά εξωτερικός τύπος, ξεκινούν και τα κοστούμια της Ιωάννας Παπαντωνίου τουλάχιστον στις περιπτώσεις που είναι αντίστοιχη η σκηνοθετική αντίληψη.¹¹²⁰ Για παράδειγμα στους *Αχαρνές* (1980) και κυρίως στην *Ειρήνη* (1983) του Εθνικού σε σκηνοθεσία Κώστα Μπάκα, οι ηθοποιοί φορούν μάσκες και σωμάτια που παραμορφώνουν γελοιογραφικά την εμφάνισή τους. Παρόμοια εμφάνιση είχαν οι ήρωες και ο χορός των *Νεφελών*, το τρίτο αριστοφανικό έργο που σκηνοθέτησε ο Μπάκας στο Εθνικό Θέατρο το 1984 με σκηνικά και κοστούμια του Νίκου Στεφάνου. Η παράσταση αυτή έβγαλε τον αρχαίο κωμωδιογράφο από το πλαίσιο της αστικής κομψότητας όπου τον είχε τοποθετήσει από το 1956 ο Αλέξης Σολομός με τον Γιώργο Βακαλό. Χοντρές, δυναμικές, γκροτέσκες, με πελώρια γυμνά στήθη και φουσκωτά σαλβάρια οι Νεφέλες της νέας παράστασης σόκαραν όσους θυμόντουσαν

τις ναρκισσευόμενες σιλφίδες του κ. Σολομού, τις χολυγουντιανές στάρλετ με τα αραχνούφαντα αρχαϊκά πέπλα και τις κομψές κομμώσεις να παίρνουν μέσα στην ορχήστρα χαριτωμένες κλασικίζουσες στάσεις.¹¹²¹

Σόκαραν την Άννα Συνοδινού, για παράδειγμα, τόσο όσο είχε σοκάρει τον Άλκη Θρύλο δυο δεκατίες πριν η ακαλαίσθητη εμφάνιση των ηθοποιών στις παραστάσεις του Κουν και του Καραντινού. Αναρωτιέται λοιπόν «τί χρειαζόταν το μπουφόνικο φουσκωτό ρούχο με τις ακαλαίσθητες γιαουρτοσακκούλες που κρέμαγαν σαν μαστάρια γελάδας, μπροστά στο στήθος των Νεφελών;»¹¹²²

Η ίδια, επισημαίνει τον κίνδυνο που διατρέχει η καθιερωμένη παράδοση:

¹¹²⁰. Ακόμη όμως και σε συνεργασίες της με σκηνοθέτες αντίθετης σχολής, όπως ο Α. Σολομός, η Παπαντωνίου δεν καταφεύγει σε αραχνούφαντα πέπλα και κομψές κομμώσεις. Βλ. για παράδειγμα τα κοστούμια στις *Θεσμοφοριάζουσες* του 1978.

¹¹²¹. Βλ. Θόδωρος Κρητικός, «Νεφέλες», *Ταχυδρόμος*, 2 Αυγ. 1984. Βλ. ακόμη τις αντικρυστές φωτογραφίες από τις δύο παραστάσεις στο: *Επίδαυρος 40 χρόνια φεστιβάλ*, Αθήνα: ΔΕΠΑΑΣ, 1994, σ. 230, 231.

¹¹²². Βλ. Άννα Συνοδινού, «Μια δοκιμή με πλήρη σκηνικό εξοπλισμό, αλλά δεν ήταν διδασκαλία Αττικής κωμωδίας. Αριστοφάνους “Νεφέλες”», *Ακρόπολις*, 10 Ιουλ. 1984.

γιατί επ' εσχάτων η όλη «όψη» των Χορών, με τις διάφορες μάσκες και τα δυσκολοφόρετα ενδύματα, δεν επιτρέπουν στον χορό να δείξει την προσφορά του που χάνεται μέσα στο όποιο τσουβάλι τους χώνει ο κάθε σκηνοθέτης και ενδυματολόγος.¹¹²³

Στις τελευταίες δεκαετίες του εικοστού αιώνα αμφισβητήθηκαν και οι δύο παραδόσεις, τόσο του Εθνικού όσο και του Θεάτρου Τέχνης, αλλά δεν ξεπεράστηκαν. Ακόμη επιβιώνουν στην ποικιλόμορφη αναπαραγωγή των ήδη κεκτημένων· πολλές φορές σε ένα αδιέξοδο ανακάτεμα, σε παραστάσεις μικτής αισθητικής όπου τα ωραία κοστούμια διάφορων εποχών συνυπάρχουν με καθημερινά ρούχα, γελοιογραφικές διογκώσεις και προκλητικά αξεσουάρ που έλκουν την καταγωγή τους από την αρχαία σκευή αλλά συχνά παραμένουν αδικαίωτα από τη χρήση τους.

¹¹²³. Στο ίδιο.

Η. Ο ΡΟΛΟΣ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

Ο ρόλος της μουσικής στις νεοελληνικές παραστάσεις της αριστοφανικής κωμωδίας είναι ευρύτατο θέμα που ξεπερνά τα όρια αυτής της εργασίας. Στις επόμενες σελίδες θα μας απασχολήσουν, κυρίως, δύο παράμετροι. Πρώτον, οι επιπτώσεις τις οποίες είχε η σύνδεση της αριστοφανικής κωμωδίας ως δραματουργικού είδους με τη σύγχρονη Επιθεώρηση στη μουσική επένδυση των παραστάσεων. Δεύτερον, το γεγονός ότι ιδιαίτερο ενδιαφέρον εκδηλώθηκε για το είδος και δευτερευόντως για το ρόλο της μουσικής στις αριστοφανικές παραστάσεις.

1. Η Επιθεώρηση ως πρότυπο για την αυτοσχέδια μουσική επένδυση των παραστάσεων

Η προσέγγιση του αρχαίου δράματος ως μουσικού είδους είναι μια από τις σημαντικές παραμέτρους που καθόρισαν την πορεία της σκηνικής του αναβίωσης στα νεότερα χρόνια. Στην περίπτωση της τραγωδίας αυτό είχε ως συνέπεια τη σύνδεσή της με το μελόδραμα, το μουσικοθεατρικό είδος που προέκυψε από τους πειραματισμούς των Ευρωπαίων γύρω από τη σκηνική αναβίωση του αρχαίου θεάτρου και υπήρξε με τη σειρά του, είτε θετικά είτε αρνητικά, μορφολογικό πρότυπο των σύγχρονων παραστάσεων της Αρχαίας Τραγωδίας.¹¹²⁴

Η έλλειψη ιδιαίτερου ενδιαφέροντος για την Αρχαία Κωμωδία στην Ευρώπη δεν δημιούργησε ένα ανάλογο, ισχυρό, μορφολογικό πρότυπο για τη σκηνική της αναβίωση, ενώ το ενδιαφέρον των νεότερων Ελλήνων το προσέλκυσαν διαφορετικές όψεις του αριστοφανικού έργου, η σάτιρα και η βωμολοχία. Το μουσικοθεατρικό είδος της Επιθεώρησης προτάθηκε ως μορφολογικό πρότυπο κατάλληλο για τη σκηνική αναβίωση της κωμωδίας σχετικά όψιμα, μόλις το 1929, μετά την αναβάθμιση της Επιθεώρησης από την ευρωπαϊκή πρωτοπορία. Ο Φώτος Πολίτης υιοθέτησε την πρόταση των Ζιμμέρ και Ντυλλέν για διασκευή της αριστοφανικής κωμωδίας σε ένα είδος «γαλλικής επιθεωρήσεως» μέσα από τον προβληματισμό που εξέθεσε τότε με αφορμή τη μετάφραση των *Ορνίθων* από τον Λ. Κουκούλα και την παράστασή τους από την Ελευθέρα Σκηνή. Η πρότασή του περιλάμβανε εκτός από την ανάπλαση της δραματικής ύλης, και την αντικατάσταση των χορικών από

1124. Βλ. Γιάννης Σιδέρης, *Το Αρχαίο Θέατρο στη Νέα Ελληνική Σκηνή ...*, ό. π., σ. 81, 129-130, 169 και Χάρης Ξανθουδάκης, «Ο Γεώργιος Παχτικός και η μουσική για το Αρχαίο Ελληνικό Δράμα», *Παραστάσεις Αρχαίου Ελληνικού Δράματος στην Ευρώπη κατά τους νεότερους χρόνους*, ό. π., σ. 46-47.

«καντσονέττες».¹¹²⁵ Μολονότι ο Φώτος Πολίτης πρότεινε ένα μουσικό θεατρικό είδος ως πρότυπο, στην ουσία απέβλεπε στον περιορισμό, αν όχι στην εξαφάνιση, του λυρικού μέρους, όπως και η πρότασή του για την τραγωδία.¹¹²⁶ Αυτό υπήρξε απόρροια της αμηχανίας απέναντι σε μια δραματουργική φόρμα, κοινή στα δύο είδη του αρχαίου δράματος, η οποία δημιουργούσε αποξένωση στο σύγχρονο κοινό. Η πρόταση του Πολίτη δεν βρήκε άλλους υποστηρικτές στο χώρο της θεατρικής κριτικής, η οποία σε γενικές γραμμές επαίνεσε το σεβασμό που επέδειξε ο Κουκούλας στη μετάφραση των χορικών αλλά δεν ασχολήθηκε καθόλου με το ζήτημα της μουσικής επένδυσης.¹¹²⁷ Ωστόσο, η υποτυπώδης έστω συζήτηση γύρω από τη μορφή που θα έπρεπε να πάρει μια σύγχρονη παράσταση αριστοφανικής κωμωδίας τελικά είχε περισσότερη σημασία από την ίδια την παράσταση. Για πρώτη φορά η σαφής συσχέτιση της Αρχαίας Κωμωδίας με την Επιθεώρηση δεν περιορίστηκε στην επικαιρική σάτιρα, όπως γινόταν από τις αρχές του αιώνα, τότε που οι Έλληνες επιθεωρησιογράφοι άρχισαν να επικαλούνται τον Αριστοφάνη ως τον μακρινό αλλά αυθεντικότερο πρόδρομο του νεοεισαγόμενου είδους. Τώρα, η Επιθεώρηση προτεινόταν ξεκάθαρα και ως μορφολογικό πρότυπο. Η συζήτηση έφερε επίσης στην επιφάνεια τις αναστολές απέναντι στην άμεση υιοθέτηση μιας τόσο ξεκάθαρης λύσης αλλά και κάτι ακόμη σημαντικότερο, τη θεωρητική εκτίμηση για «τους λυρικούς παλμούς και την άρτια αρχιτεκτονική» της αριστοφανικής κωμωδίας. Στοιχεία που, σύμφωνα με την διατύπωση του Άλκη Θρύλου, «την εποχή που πρωτοπαρουσίαζε ο Αριστοφάνης τις κωμωδίες του, θα θεωρούνταν διακοσμητικά και δευτερεύοντα».¹¹²⁸

1125. Βλ. Φώτος Πολίτης, «Όρνιθες», *Πρωΐα*, 7 Δεκ. 1929.

1126. Ο Πολίτης, επηρεασμένος από τους σκηνοθετικούς πειραματισμούς των Ευρωπαίων εισηγήθηκε από πολύ νωρίς την υπέρβαση των νεκρών παραδεδομένων μορφών. Θεωρούσε ότι ο ρόλος του χορού ήταν δυσκολομεταχειρίσιμος και ότι το σύγχρονο κοινό δυσκολευόταν να παρακολουθήσει την Αρχαία Τραγωδία εξαιτίας της αρχιτεκτονικής της. Βλ. Φώτος Πολίτης, «Το Αρχαίον Θέατρον», *Νέα Ελλάς*, Ιαν. 1915, και Φώτος Πολίτης, *Θεατρικές Επιφυλλίδες*, ό. π., σ. 10-11.

1127. Τη μουσική είχε γράψει ο Μάριος Βάρβογλης, ένας από τους συνθέτες της Εθνικής Σχολής, ο οποίος, κατά τον Ροδά, «με την μουσική σύνθεσή του, με την υπόκρουσι των χορικών, έδωσε ένα υπέρτατον τόνο συγκινήσεως. Άσμα ασμάτων γύρω από το βασιλείο των πουλιών, πρωϊνή συναυλία αηδονιών». Βλ. Μιχ. Ροδάς, «“Ελευθέρα Σκηνή”. “Όρνιθες” Αριστοφάνους», *Ελεύθερον Βήμα*, 6 Δεκ. 1929.

1128. Βλ. Άλκη Θρύλος, «Φαντασία και Επιθεώρηση. Θέατρον Μαρίκας Κοτοπούλη (Θίασος “Ελευθέρα Σκηνή”). Αριστοφάνη “Όρνιθες” διασκευή Λ. Κουκούλα», *Το Ελληνικό Θέατρο*, τόμ. Α΄ (1929-1933), σ. 179.

Ήταν ζήτημα χρόνου να προωθηθεί η επιχειρηματολογία που θα απάλλαζε τους σκηνοθέτες από την κατηγορία της ασέβειας και θα οδηγούσε τη μουσική επένδυση των παραστάσεων σε αυτοσχέδιες λύσεις με βάση το επιθεωρησιακό πρότυπο. Ο σεβασμός στο πνεύμα του αρχαίου κειμένου και όχι στο γράμμα, καθώς και η ανάγκη να εμπλουτίσουν τα φεστιβάλ αρχαίου δράματος με ελαφρό ψυχαγωγικό θέαμα επέβαλαν τελικά την αξιοποίηση και την έμπρακτη εφαρμογή της θεωρητικής ταύτισης ανάμεσα στην αριστοφανική κωμωδία και την Επιθεώρηση. Επέβαλαν, δηλαδή, την υποβάθμιση εκείνων ακριβώς των στοιχείων που την τοποθετούν στον αντίποδα της Επιθεώρησης και τα οποία οι προηγούμενες δεκαετίες τα είχαν ήδη αξιολογήσει ως «διακοσμητικά και δευτερεύοντα», τον λυρικό χαρακτήρα, το αυστηρό αρχιτεκτονικό σχέδιο και τη σύνθετη μετρική δομή.¹¹²⁹

Η Επιθεώρηση, ως μουσικό θέατρο, υπήρξε το ανομολόγητο πρότυπο για το ρόλο της μουσικής στις αριστοφανικές παραστάσεις που σκηνοθέτησε ο Αλέξης Σολομός στο Εθνικό Θέατρο. Παραστάσεις που, όπως έχουμε δει, υπήρξαν το αποτέλεσμα μιας συντονισμένης προσπάθειας ολόκληρου του μηχανισμού που διέθετε το κρατικό Θέατρο για να επιβάλει τα αριστοφανικά έργα ως ελαφρό ψυχαγωγικό θέαμα. Σύμφωνα με το επιθεωρησιακό πρότυπο, επιχειρήθηκε από το σκηνοθέτη του Εθνικού Θεάτρου καταρχάς, η συστηματική προσπάθεια να διαβρωθεί η δραματουργική φόρμα της αριστοφανικής κωμωδίας σε τέτοιο βαθμό ώστε επιθεωρησιακά νούμερα και φαρσικά ευρήματα αντικαθιστούσαν τη δομή και τον διάχυτο λυρισμό του πρωτότυπου, ενώ κάποιες στροφές αναπλήρωναν κατά κανόνα τους στίχους με τους οποίους ο Θρασύβουλος Σταύρος είχε αποδώσει τον περίτεχνο λυρισμό των αριστοφανικών έργων.¹¹³⁰ Στη συνέχεια, ο Α. Σολομός και ο Αιμ. Χουρμούζιος με πραγματική έμπνευση και διορατικότητα αξιοποίησαν την απήχηση που είχαν στο αστικό κοινό της δεκαετίας του '50 τα τραγούδια του Μάνου Χατζιδάκι και, παρακάμπτοντας τις απολιθωμένες θέσεις της θεατρικής κριτικής που τα ταύτιζε με το ρεμπέτικο τραγούδι, του

¹¹²⁹. Βλ. Αιμ. Χ. [Χουρμούζιος], «Ανατολή και Δύσις», *Καθημερινή*, 6 Ιουλ. 1949.

¹¹³⁰. Βλ. την πολύ χαρακτηριστική επιχειρηματολογία του Αιμ. Χουρμούζιου για την προσομοίωση των σκηνών της αριστοφανικής κωμωδίας με τα «σκετς» της νεότερης Επιθεώρησης και την ανάγκη ο σκηνοθέτης να ακολουθήσει τους εκφραστικούς τρόπους της δεύτερης, τους πλέον κατάλληλους «να αφομοιωθούν ακοπώτερα και ασφαλέστερα από την νεωτέραν δεκτικότητα». Ο ίδιος υπογραμμίζει ότι στις *Εκκλησιάζουσες* η προσαρμογή στην Επιθεώρηση ήταν πιο εύκολη γιατί τα χορικά είναι κάπως εμβόλιμα και ο σύνδεσμος ανάμεσα στις σκηνές πολύ πιο χαλαρός αλλά στη *Λυσιστράτη*, η οποία έχει συνεκτικότερο μύθο, ο Σολομός χρειάστηκε να γίνει «ακόμη επινοητικότερος για να μην αποστή από τον τρόπο αντιμετώπισης των *Εκκλησιαζουσών*». Αιμ. Χ., «Η Αττική κωμωδία (Περί τας παραστάσεις της Επιδαύρου)», *Καθημερινή*, 20 Ιουν. 1957.

ανάθεσαν την επένδυση των παραστάσεων με ψυχαγωγική μουσική που να εντυπώνεται εύκολα στους θεατές.¹¹³¹

Η πρόταση του Εθνικού για το ρόλο της μουσικής στις παραστάσεις της κωμωδίας τελικά συμπυκνώνεται στον ψυχαγωγικό χαρακτήρα και στη δυνατότητα επικοινωνίας με το κοινό.¹¹³² Η πρόταση αυτή θεσπίστηκε ως βασική προϋπόθεση για τη μουσική επένδυση μιας αριστοφανικής παράστασης και έγινε κανόνας για την καταλληλότητά της και κριτήριο για την επιτυχία της. Όσες φορές η μουσική δεν είχε αυτό τον χαρακτήρα ή «τα τραγούδια δεν ήταν από εκείνα που σου εντυπώνονται ως μελωδία και την τραγουδάς φεύγοντας από το θέατρο», η κριτική δυσανασχετούσε.¹¹³³

Ωστόσο, η ψυχαγωγική και «εντυπωτική» μουσική δεν αποτελεί κατ' ανάγκη τεκμήριο ότι ο συνθέτης είχε ως πρότυπο για τη μουσική επένδυση της Αρχαίας Κωμωδίας την Επιθεώρηση. Προϋπόθεση γι' αυτό αποτελούσε η σκηνοθετική προσέγγιση και η κατάλληλη διαμόρφωση του κειμένου. Για παράδειγμα, κάποιοι από τους συνθέτες που έγραψαν μουσική για το Εθνικό Θέατρο επένδυσαν επίσης τις παραστάσεις του Θεάτρου Τέχνης, όμως η

¹¹³¹. Παρά τις αντιδράσεις, ο Χατζιδάκις είχε κερδίσει την αναγνώριση τόσο των μουσικοκριτικών όσο και του κοινού από τις αρχές της δεκαετίας. Στο τέλος της δεκαετίας, μετά και τις επιτυχίες του στον κινηματογράφο, θεωρείται ως «ο κορυφαίος Έλληνας συνθέτης ελαφριάς μουσικής». Βλ. «Περί το Φεστιβάλ Επιδαύρου. “Λυσιστράτη” και “Δύσκολος” εις το Θέατρον Επιδαύρου. (Ανταπόκρισις εις τους Τάϊμς)», *Καθημερινή*, 19 Ιουλ. 1960. και «Ο δημοφιλέστερος συνθέτης μας Μ. Χατζιδάκις κι' η μικρή του ιστορία. Εντυπώσεις και αναμνήσεις γραμμένες από τον ίδιο (6ο και τελευταίον)», *Έθνος*, 18 Ιουλ. 1960. Ο Μ. Χατζιδάκις έγραψε μουσική, εκτός από τις *Εκκλησιάζουσες* και τη *Λυσιστράτη*, για τις *Θεσμοφοριάζουσες* (1958) και τους *Βατράχους* (1959). Για τις υπόλοιπες παραστάσεις του Εθνικού μουσική έγραψαν: ο Αργ. Κουνάδης για τους *Αχαρνές* (1961), ο Νίκος Μαμαγκάκης για τους *Σφήκες* (1963) και τον *Πλούτο* (1965), ο Γιάννης Μαρκόπουλος για την *Ειρήνη* (1964), ο Σταύρος Ξαρχάκος για τους *Ιππής* (1968), ο Δήμος Μούτσης για τις *Νεφέλες* (1970).

¹¹³². Η έλλειψη αυτών των στοιχείων λίγα χρόνια πριν είχε προκαλέσει το χλευασμό για τη μουσική του Γ. Καζάσογλου στις *Νεφέλες* σε σκηνοθεσία του Καραντινού και κυρίως του Γ. Κωστάκη για τη *Λυσιστράτη* του Θυμελικού Θιάσου. Βλ. Μάριος Πλωρίτης, «“Νεφέλαι” του Αριστοφάνους στο Εθνικό θέατρο», *Ελευθερία*, 6 Νοεμ. 1951, Κ. Ο.[ικονομίδης], «Ωδείον Ηρώδου του Αττικού. Θυμελικός Θιάσος. “Λυσιστράτη” του Αριστοφάνους», *Έθνος*, 28 Σεπτ. 1951, Αγλαΐα Μητροπούλου, «Θέατρο Ηρώδου του Αττικού: Αριστοφάνους: Λυσιστράτη: Με την Κα Κυβέλη και τον θυμελικό θίασο του κ. Λίνου Καρζή», *Ελληνική Δημιουργία* 89, (15 Οκτ. 1951), σ. 547, και Κλέων Παράσχος, «Αρχαίον Θέατρον. “Λυσιστράτη” του Αριστοφάνους. Παναθηναϊκόν Στάδιον. “Θυμελικός θίασος”», *Καθημερινή*, 21 Σεπτ. 1957. Βλ. ακόμη, Διονύσιου Γιατρά, «Οι μεταφράσεις του Καρζή και οι μελοποιήσεις τους», *Το Αττικό Πλήρες Δράμα ως μορφή τέχνης*, Αθήνα: Εστία, 1991, σ. 211-219.

¹¹³³. Βλ. Ηρώ Λάμπρου, «“Πλούτος” του Αριστοφάνη. Από το Εθνικό Θέατρο στο Ηρώδειο», *Βήμα*, 18 Σεπτ. 1965, Αμ. Χ., «Επιδαύρια 1964, “Ειρήνη”», *Καθημερινή*, 21 Ιουλ. 1964.

κριτική, παρά τη σφοδρή αντίδραση για το είδος της μουσικής, σε καμία περίπτωση δεν συνέδεσε τον τρόπο προσέγγισης του λυρικού στοιχείου στις παραστάσεις που σκηνοθέτησε ο Κάρολος Κουν και οι μαθητές του με την Επιθεώρηση όπως έκανε, κατά κανόνα, όταν επρόκειτο για τις παραστάσεις του Εθνικού. Επίσης, δεν χρειαζόταν καν η συμβολή του συνθέτη για να αποκτήσει τη μορφή Επιθεώρησης μια αριστοφανική παράσταση σκηνοθετημένη από το Σολομό. Απόδειξη, η αυτοσχέδια μουσική επένδυση των *Ορνίθων* το 1979 σε μετάφραση και σκηνοθεσία του ίδιου. Η παράσταση των *Ορνίθων* αποτελεί το πιο χτυπητό παράδειγμα για τη συστηματική πλαστογράφηση του αριστοφανικού λυρισμού. Σ' αυτήν, τα χορικά συρρικνώνονται, αλλάζουν θέσεις και αντικαθίστανται από δεκατρία «τραγούδια». Στα τραγούδια αποδίδεται κατά προσέγγιση το περιεχόμενο του πρωτότυπου, καθώς ο βασικός στόχος ήταν να ταιριάζουν με το σκοπό γνωστών τραγουδιών της δημοτικής μουσικής που είχαν γίνει της μόδας, όπως το «Περνωδιαβαίνω για να σε δω», το «Νεραντζούλα φουντωτή», το «Μαύρη είναι η νύκτα στα βουνά», το «Μεσ' στου μαγιού τις μυρωδιές», το «Γιαρούμπη», το «Ένα καράβι απο τη Χιό» κ.λπ.¹¹³⁴

Γεγονός πάντως παραμένει ότι η μουσική επένδυση των παραστάσεων δεν απασχόλησε ιδιαίτερα τους συνθέτες και η αριστοφανική κωμωδία δεν υπήρξε πεδίο ιδιαίτερου προβληματισμού. Υπ' αυτήν την έννοια, και ανεξάρτητα από το αν η Επιθεώρηση υπήρξε ή όχι πρότυπο, η δουλειά τους για τον Αριστοφάνη ήταν λίγο ως πολύ αυτοσχέδια και καθορίστηκε από το ταλέντο, την έμπνευση ή συχνά από άλλους εξωθεατρικούς παράγοντες.

2. Το ζήτημα της ελληνικότητας

Μπορεί η Επιθεώρηση να υπήρξε το μορφολογικό πρότυπο για την αντιμετώπιση του διάχυτου λυρισμού της κωμωδίας, το είδος όμως της μουσικής που χρησιμοποιήθηκε δεν ακολούθησε, κατά κανόνα, τα δικά της χνάρια. Αν η σκηνή της Επιθεώρησης υπήρξε προνομιακός χώρος για τη διάδοση της ευρωπαϊκής μουσικής και αν αυτό που την διέκρινε κυρίως ήταν η έλλειψη πρωτοτυπίας, η αριστοφανική κωμωδία υπήρξε χώρος πρωτότυπης δημιουργίας και έκφρασης της έντεχνης ελληνικής μουσικής σε όλα τα στάδια της διαμόρφωσής της, από τα μέσα της δεκαετίας του '50 μέχρι σήμερα. Επομένως δεν θα ήταν υπερβολή να πούμε πως η απόπειρα για μια σύγχρονη, νεοελληνική, ερμηνεία του

¹¹³⁴. Βλ. το βιβλίο υποβολείου για την παράσταση των *Ορνίθων* το 1979 (μετάφραση απ' το αρχαίο Α. Ροσόλυμου [δηλαδή Αλ. Σολομού) στο αρχείο του Εθνικού Θεάτρου.

Αριστοφάνη συναντιέται και συμπορεύεται με την προσπάθεια να δημιουργηθεί σύγχρονη ελληνική μουσική. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα το είδος της μουσικής να απορροφήσει ολοκληρωτικά σχεδόν το ενδιαφέρον όλων των συντελεστών του θεατρικού γίνεσθαι και ο προβληματισμός για το ρόλο της μουσικής στις παραστάσεις της Αρχαίας Κωμωδίας να ταυτιστεί με τον προβληματισμό γύρω από την ελληνικότητα ή όχι της μουσικής που διαμορφώνεται μεταπολεμικά με πρωτεργάτες τον Μάνο Χατζιδάκι και τον Μίκη Θεοδωράκη.¹¹³⁵

Ίσως δεν θα μπορούσε να είναι διαφορετικά από τη στιγμή που οι δυο σημαντικότεροι θεατρικοί οργανισμοί της χώρας, το Εθνικό και το Θέατρο Τέχνης, παρά τις διαφορές που έχουμε ήδη επισημάνει, ξεκινούν σχεδόν ταυτόχρονα μια κοινή προσπάθεια με στόχο να βγάλουν τον Αριστοφάνη από το περιθώριο της θεατρικής ζωής και να εντάξουν τις παραστάσεις των έργων του στο σύγχρονο νεοελληνικό ρεπερτόριο. Με την εξάπλωση και την αποδοχή που έχουν σήμερα οι αριστοφανικές παραστάσεις δυσκολευόμαστε να συλλάβουμε το μέγεθος της καινοτομίας που είχε τη δεκαετία του '50 ένα τέτοιο εγχείρημα. Και μόνο μέσα από μια προσέγγιση που δεν ξεκινάει μονομερώς από τα δεδομένα του παρόντος θα μπορέσουμε να αντιληφθούμε τις τολμηρές επιλογές ως προς κάποιους τουλάχιστον τομείς της σκηνικής ερμηνείας του Αριστοφάνη στις πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες. Η σημαντικότερη και πιο ενδεικτική καινοτομία είναι ίσως η επιλογή του Μάνου Χατζιδάκι αρχικά και κατόπιν του Θεοδωράκη και όλων των άλλων συνθετών που στην εποχή τους υπήρξαν φορείς μιας ολότελα νέας και άλλο τόσο τολμηρής πρότασης για την

¹¹³⁵. Η μουσική εξάλλου είναι η τελευταία τέχνη που θα γονιμοποιηθεί από τις ιδεολογικές ζυμώσεις οι οποίες στη διάρκεια του Μεσοπολέμου οδήγησαν τις άλλες τέχνες σε αυτό που ονομάστηκε ελληνικότητα, όρος που επινοήθηκε για να χαρακτηρίσει το αποτέλεσμα που προέκυψε από την αξιοποίηση ανεξερευνητών ή παραγνωρισμένων στοιχείων του νεοελληνικού πολιτισμού σύμφωνα με τις επιταγές της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας. Βλ. Ελ. Βακαλό, «Ο μύθος της ελληνικότητας», *Η φυσιογνωμία της μεταπολεμικής τέχνης στην Ελλάδα*, τόμος 3, Αθήνα: Κέδρος 1983, σ. 20. Το μουσικό κίνημα εγκαινιάστηκε με τον Μ. Χατζιδάκι στα τέλη της δεκαετίας του '40, μια δεκαετία αργότερα θα μπει στο στίβο και ο Μ. Θεοδωράκης με τον *Επιτάφιο*, ο οποίος στο μεταξύ είχε αναλάβει τη θεωρητική υπεράσπιση του κινήματος αλλά συνθετικά εκινείτο στο ιδίωμα μιας κάποιας προχωρημένης συμφωνικής γραφής. Ιδού πως αξιολογεί ο τελευταίος τη μουσική προσφορά του Χατζιδάκι: «Είναι ο πρώτος που έκοψε οριστικά τους δεσμούς με την “ακαδημαϊκή” αντίληψη, με την τοποθέτηση της Ελληνικής παραγωγής μέσα σε μουσειακά, άψυχα πλαίσια, με το σχεδόν “εξωελληνικό” της περιεχόμενο και διακήρυξε με το ίδιο του το έργο την ανάγκη δημιουργίας γνήσιας “νεοελληνικής” μουσικής, στηριγμένης στο απέριττο μελωδικό σχήμα των λαϊκών μας μοτιβών, απλής, φωτεινής και αληθινής». Μίκης Θεοδωράκης, *Για την Ελληνική Μουσική*, Αθήνα: Πλειάς 1974, σ. 27 και εφ. *Κήρυξ*, Χανιά 4 Δεκ. 1952.

ελληνική μουσική, πρόταση την οποία σήμερα θεωρούμε δεδομένη εξίσου με τις παραστάσεις του Αριστοφάνη. Όμως ένας νεοτερισμός όπως ήταν οι μεταπολεμικές παραστάσεις της Αρχαίας Κωμωδίας δεν μπορούσε να υπάρξει ως τέτοιος αν δεν απέκλειε τα αδρανή στοιχεία της καλλιτεχνικής ζωής· τους ανθρώπους εκείνους που θα υπονόμειαν την προσπάθεια να ερμηνευτεί ο Αριστοφάνης ως σύγχρονο νεοελληνικό θέατρο. Η μουσική υπήρξε προνομιακό πεδίο για να πάρουν οι παραστάσεις αυτό το χαρακτήρα και χρησιμοποιήθηκε με τη σειρά της ως γέφυρα που θα συνέδεε το αρχαίο κείμενο με τη σύγχρονη ευαισθησία. Προϋπόθεση για αυτόν τον ρόλο ήταν η επένδυση των αριστοφανικών κωμωδιών με μουσική σύγχρονη και ελληνική. Κάτι που δεν ήταν αυτονόητο μέχρι τότε.

Είναι γεγονός βέβαια ότι η προσπάθεια ανασύστασης της αρχαίας ελληνικής μουσικής αποδείχτηκε ανεδαφική και στο σύνολο της εγκαταλείφθηκε, ενώ οι προβληματισμοί γύρω από τη μουσική επένδυση του αρχαίου δράματος συνδέθηκαν από νωρίς με την προσπάθεια να δημιουργηθεί «λόγια» νεοελληνική μουσική η οποία θα συνδύαζε, ει δυνατόν, τις κατακτήσεις της ευρωπαϊκής μουσικής με τη γηγενή μουσική παράδοση, το δημοτικό τραγούδι και την εκκλησιαστική μουσική.¹¹³⁶ Όμως, ολόκληρο το πρώτο μισό του εικοστού αιώνα οι προσπάθειες να δημιουργηθεί Εθνική Μουσική Σχολή δεν κατέληξαν στα επιθυμητά αποτελέσματα. Δεν είχε βρεθεί αυτός ο συγκερασμός που δεν θα πρόδιδε ότι δεν είχαν ακόμη αφομοιωθεί τα συστατικά από τα οποία προήλθε, ενώ τα έργα των εθνικών συνθετών παρέμεναν στην περιοχή της λόγιας μουσικής χωρίς ανταπόκριση στο πλατύ κοινό.

Χρειάστηκε η Μικρασιατική καταστροφή με την επακόλουθη άνθηση του ρεμπέτικου, χρειάστηκε η γονιμοποίηση από τα αιτήματα του μοντερνισμού, χρειάστηκε τέλος να ωριμάσουν οι συνθήκες για να βαδίσει μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και η μουσική το δρόμο που οι υπόλοιπες τέχνες είχαν διανύσει στο Μεσοπόλεμο. Να ανακαλύψει και να αξιοποιήσει δημιουργικά την πιο περιθωριακή και περιφρονημένη αλλά και τη μόνη ζωντανή,

¹¹³⁶. Βλ. Χάρης Ξανθουδάκης, «Ο Γεώργιος Παχτικός και η Μουσική για το Αρχαίο Ελληνικό Δράμα», ό. π., σ. 45-51 και Γεώργιος Παχτικός, «Το αρχαίον Ελληνικόν Δράμα και η Μελοποιΐα των Χορικών (Διάλεξις γενομένη εν τη Αρχαιολογική Εταιρεία τη 20η Οκτωβρίου 1901)», *Ακρόπολις*, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29 Οκτ. 1901 και «Νεφελίτη», «Καλλίτερα εις την Κωνσταντινούπολιν παρά εις τας Αθήνας. Αι “Νεφέλαι” του Αριστοφάνους με μουσικήν των χορικών», *Ακρόπολις*, 30 Μαρτ. 1901. Βλ. επίσης Διονυσίου Γιατρά, «Το πρόβλημα της μουσικής στις προσπάθειες αναβίωσης. Εύα Σικελιανού-Ψάχος» και «Οι προσπάθειες για την αναστήλωση της μουσικής στα σωζώμενα δράματα. Θυμελικός Θίασος», *Το Αττικό Πλήρες Δράμα ως μορφή τέχνης*, ό. π., σ. 187-210.

δηλαδή σύγχρονη, λαϊκή μουσική του τόπου, το ρεμπέτικο τραγούδι.¹¹³⁷ Ο πειραματισμός, η συνθετική δηλαδή προέκταση των ζωντανών λαϊκών στοιχείων σ' εξελιγμένες μουσικές μορφές, έδωσε αμέσως καρπούς και τα νέα τραγούδια βρήκαν ανταπόκριση στα αστικά στρώματα ανατρέποντας την υπάρχουσα προτίμηση προς το ελαφρό τραγούδι.¹¹³⁸ Τα νέα τραγούδια προκάλεσαν ταυτόχρονα θύελλα αντιδράσεων με σημείο αιχμής την ελληνικότητα τους.¹¹³⁹ Αν εξαιρεθούν οι *a priori* αρνητικές αντιδράσεις, η αποδοχή ποίκιλε. Κριτήριο και

1137. Το ρεμπέτικο, εκτός των άλλων, υπήρξε για τους νέους συνθέτες πρότυπο δημιουργικής αφομοίωσης ποικίλων επιδράσεων από ανατολή και δύση. Στη δημιουργική αξιοποίηση και στο συντονισμό με το ρόλο του τραγουδιού στην ελληνική κοινωνία έγκειται και η σημαντική διαφορά σε σχέση με την «ηθογραφική» μάλλον μέθοδο με την οποία η Εθνική Σχολή είχε ενσωματώσει δημοτικά μοτίβα στις συνθέσεις της με πρότυπο τη συμφωνική μουσική της Δύσης. Βλ. Μίκης Θεοδωράκης, «Η Ελληνικότητα στη Μουσική», *Ελληνική Ημέρα*, 12 Οκτ. 1952 και του ίδιου «Ελληνική Μουσική έτος (περίπου) μηδέν», *Κριτική* 3, (1960), σ. 101 κ.ε., «Για τη σύγχρονη ελληνική μουσική. Συνέντευξη στον Συντάκτη του “Ταχυδρόμου” κ. Γ. Πηλιχό», *Ταχυδρόμος*, Ιούλιος 1960. Αναδημοσιευμένα στον τόμο: Μίκης Θεοδωράκης, *Για την Ελληνική Μουσική*, ό.π.

1138. Από την άλλη, το λεγόμενο ελαφρό τραγούδι δεν είχε να επιδείξει πιστοποιητικά γνησιότητας και πρωτοτυπίας θεωρούμενο συνώνυμο με τη μίμηση του ευρωπαϊκού και του αμερικάνικου τραγουδιού. Βλ. Μίκης Θεοδωράκης, «Το σύγχρονο λαϊκό τραγούδι», *Σημερινή Εποχή* 1, (9 Οκτ. 1949), 2, (23 Οκτ. 1949), 3, (7 Νοεμ. 1949), και *Για την Ελληνική Μουσική*, ό. π. Βλ. ακόμη την ιστορική ομιλία που έδωσε ο Μάνος Χατζιδάκις στο Θέατρο Τέχνης το 1949 με θέμα το ρεμπέτικο, και πέρασε στην ιστορία ως μια σημαδιακή χειρονομία η οποία επηρέασε δραστικά την έκβαση της μάχης στο εσωτερικό του ελληνικού μουσικού σύμπαντος: Γκαίηλ Χολστ, «Ερμηνεία και θέση του λαϊκού τραγουδιού, σχολιασμένα αποσπάσματα από τη διάλεξη του Μάνου Χατζηδάκη στην αίθουσα του Θ. Τ. (Ελληνική Δημιουργία, Μάρτιος 1949)», *Δρόμος για το ρεμπέτικο και άρθρα για το ρεμπέτικο τραγούδι από τον ελληνικό τύπο (1947-1976)*, Λίμνη Ευβοίας: Ντενίξ Χάρβεϊ 1995 (πέμπτη έκδοση), σ. 151-155. Μάνος Χατζιδάκις, *Ο καθρέπτης και το μαχαίρι*, Αθήνα: Ίκαρος 1988, σ. 9-12.

1139. «Το στοιχείο της ελληνικότητας», σύμφωνα με τον Θεοδωράκη, θα έπρεπε να εξεταστεί «κάτω από τη διπλή διαπίστωση: 1) Κληρονόμοι μιας δυνατής παράδοσης σε ιστορία, έθιμα, χαρακτήρα, σε λαϊκή τέχνη, λαϊκή μουσική. 2) Σύγχρονο έθνος που τείνει να ευθυγραμμίσει τα ενδιαφέροντα και τα επιτεύγματά του με τις ακραίες τάσεις του σύγχρονου πολιτισμού. Όστε αν από την πρώτη πηγάζει η αναγκαιότητα να εκφράσουμε την καταγωγή μας ή καλύτερα να αντλήσουμε απ' την καταγωγή μας όλα τα στοιχεία που θα μας επιτρέψουν να εκφραστούμε πηγαία και δυνατά, απ' την δεύτερη διαπιστώνουμε ότι θα ήταν απαράδεκτο να παραβλέψουμε το γεγονός ότι τα τεχνικά και εκφραστικά δεδομένα της σύγχρονης σύνθεσης διαγράφουν ορισμένες στοιχειώδεις τεχνικές και εκφραστικές προϋποθέσεις για το σύγχρονο μουσικό έργο. Όστε το γνήσιο ελληνικό έργο θα πρέπει να είναι και γνήσιο σύγχρονο έργο. Να παρακολουθεί δηλαδή σωστά και, φυσικά αν είναι δυνατόν, να προωθεί τη δομή της σύνθεσης αυτής καθ' εαυτήν, δηλαδή το σύνολο των προβλημάτων που αποτελούν το μουσικό έργο». [Υπάρχει υπογράμμιση στο πρωτότυπο] Βλ. Μίκης Θεοδωράκης, «Μουσική σύνθεση και ιδέες», *Κριτική* 6, (1959), σ. 246 κ. ε. και Μίκης Θεοδωράκης, *Για την Ελληνική Μουσική*, ό. π., σ. 81. Βλ. ακόμη, Ελένη

στις δυο περιπτώσεις ήταν ο βαθμός στον οποίο, κάτω από τη σύγχρονη μουσική έκφραση, διακρίνονταν οι μουσικοί αρμοί της παράδοσης. Αυτοί οι αρμοί κατά τη γνώμη των συνθετών «ενώνοντ[αν] με τα βαθύτερα στοιχεία του νεοελληνικού χαρακτήρα» πιστοποιούσαν την ελληνικότητα της μουσικής τους και δικαίωναν την παρουσία της σε μια νεοελληνική παράσταση αρχαίου δράματος.¹¹⁴⁰ Ταυτόχρονα, η ιδιότητά της ως σύγχρονη έκανε τα αριστοφανικά έργα να φαίνονται αρυτίδωτα στο χρόνο. Με τις δύο αυτές ιδιότητες η μουσική έγινε η ιδανική γέφυρα ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν.

Η μουσική του Χατζιδάκι στις πρώτες αριστοφανικές παραστάσεις του Εθνικού και του Θεάτρου Τέχνης στη δεκαετία του '50 είναι με αυτή την έννοια, σύγχρονη και ελληνική. Και με αυτή την έννοια ο ρόλος της μουσικής στις αριστοφανικές παραστάσεις ταυτίστηκε με την ελληνικότητα, με την εναρμόνιση δηλαδή των δυτικών επιρροών με την παράδοση. Η συνάρτηση αυτή συνεχίστηκε μέχρι το τέλος του αιώνα ακολουθώντας με ακρίβεια όλα τα στάδια και τους μετασχηματισμούς που έχει υποστεί η έννοια της ελληνικότητας τόσο στο χώρο της μουσικής όσο και στην περιοχή της σκηνοθετικής ερμηνείας των αριστοφανικών έργων.¹¹⁴¹

Αυτό θα είναι το κοινό πλαίσιο μέσα στο οποίο θα αναπτυχθούν διαφορετικές τάσεις καθώς, η έμφαση θα μετατοπίζεται, ανάλογα και με τις σκηνοθετικές επιδιώξεις, στις δύο ιδιότητες που, ως δύο όψεις του ίδιου νομίσματος, συγκροτούν την έννοια της ελληνικότητας. Χωρίς να χάνεται ο στόχος, το βάρος άλλοτε θα πέφτει στα παραδοσιακά ακούσματα και άλλοτε στους σύγχρονους μουσικούς ήχους. Με άλλα λόγια, άλλες φορές θα διακρίνονται πιο εύκολα οι ρυθμοί και τα μελωδικά μοτίβα της ιθαγενούς μουσικής παράδοσης και άλλες φορές οι επιρροές αυτές θα καλύπτονται από τη σύγχρονη μουσική έκφραση. Διαφορές υπάρχουν ακόμη και στο έργο του ίδιου συνθέτη, όπως για παράδειγμα στον Χατζιδάκι. Και

Αδριάκαινα, «Η διαμάχη για το ρεμπέτικο: η ελληνικότητα ως ισορροπία Λόγου-Πάθους», *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, (Εισαγωγή – επιμέλεια Νίκος Κοταρίδης), Αθήνα: Πλέθρον 1996.

¹¹⁴⁰. Ενώ όμως για την τραγωδία ο προβληματισμός αφορούσε και άλλους τομείς, για την κωμωδία η παρούσα έρευνα δεν εντόπισε ανάλογες αναφορές. Βλ. Μίκης Θεοδωράκης, «Το πρόβλημα της Μουσικής στην αρχαία τραγωδία», *Αυγή*, 4 Δεκ. 1960.

¹¹⁴¹. Την τάση αυτή εκφράζουν με τη μουσική που έγραψαν στις αριστοφανικές παραστάσεις συνθέτες από τον Μ. Χατζιδάκι και τον Μ. Θεοδωράκη έως τον Νικηφόρο Ρώτα, τον Γιάννη Μαρκόπουλο, τον Νίκο Μαμαγκάκη, τον Δήμο Μούτση, τον Σταύρο Ξαρχάκο, έως τον Χρήστο Λεοντή, τον Διονύση Σαββόπουλο, τον Γιώργο Κουρουπό, τον Μιχάλη Χριστοδουλίδη, τον Θάνο Μικρούτσικο, τον Στέφανο Γαζουλέα, τον Σταμάτη Κραουνάκη, την Ελένη Καραϊνδρου.

αυτό δεν συμβαίνει μόνο ανάμεσα στη μουσική του για τις παραστάσεις του Εθνικού και του Θεάτρου Τέχνης αλλά και στις παραστάσεις του ίδιου θιάσου. Ανάμεσα στη λατέρνα και το μπουζούκι που χαρακτηρίζουν τα τραγούδια του *Πλούτου* και στη λυρική και πιο επεξεργασμένη μουσική που συνέθεσε για τους *Ορνιθες*.

Κάποιες φορές η μετατόπιση του ενδιαφέροντος στην μία ή στην άλλη όψη της ελληνικότητας συνδέεται με τα στάδια μέσα από τα οποία πέρασε η διαμόρφωση της μουσικής γλώσσας του συνθέτη. Για παράδειγμα, η μουσική που έγραψε ο Γιάννης Μαρκόπουλος για τις *Εκκλησιάζουσες* της Συνοδινού σε σκηνοθεσία Βολανάκη το 1965 δεν έχει σχέση με τη μουσική που έγραψε ο ίδιος συνθέτης για τις *Θεσμοφοριάζουσες* του Εθνικού σε σκηνοθεσία του Κώστα Μπάκα το 1989. Στην πρώτη περίπτωση, αν και χρησιμοποιούνται παραδοσιακά όργανα, όπως η λύρα, το σαντούρι, η ελληνική φλογέρα και το βιολί, και ο ίδιος κάνει λόγο για βυζαντινές νότες που αναδύθηκαν από μέσα του όταν ο Βολανάκης του διάβασε ένα χορικό του έργου, η μουσική στις *Εκκλησιάζουσες* «είναι αυτή ενός “άγνωστου” Μαρκόπουλου, με αφάνταστη λεπτότητα σε αντίθεση με τη συνήθη αδρότητα της μουσικής του».¹¹⁴²

Από τη δεκαετία του '70, αλλά κυρίως μετά το 1980, χωρίς να υποχωρεί το ενδιαφέρον για τους μουσικούς αρμούς της παράδοσης, η έμφαση μεταφέρεται στο παρόν και η μουσική υπηρετεί περισσότερο την ανάγκη να εκφραστούν οι επικαιρικές αιχμές των αριστοφανικών κωμωδιών. Τα παραδοσιακά ακούσματα συνδυάζονται με σύγχρονα μουσικά ιδιώματα και μοντέρνους ρυθμούς της εποχής. Οι πρώτες ενδείξεις υπάρχουν ήδη στη μουσική του Σταύρου Ξαρχάκου για τους *Ιππής* του Εθνικού το 1968 και του Δήμου Μούτση για τις *Νεφέλες* πάλι στο Εθνικό το 1970. Στην πρώτη περίπτωση επιστρατεύονται μαζί με το «Ντιρλανταντά» και οι μοντέρνοι σκοποί της εποχής, ενώ στις *Νεφέλες* τα βυζαντινά μοτίβα αποδίδονται με ηλεκτρονική μουσική.¹¹⁴³

Από το τέλος της δεκαετίας του '70, η τεχνική του παστίς που ακολουθούν πολλοί σκηνοθέτες επιβάλλει την ανάλογη μουσική επένδυση, όμως και πάλι βασικός άξονας παραμένει η ελληνικότητα. Χαρακτηριστική είναι η μουσική επένδυση των παραστάσεων του Αμφι-Θεάτρου. Στους *Βατράχους* του 1977 η «μουσική του έργου, χωρίς να της λείπουν τα

¹¹⁴². Βλ. Βύρ. Μακρίδης, «Η χθεσινή «πρεζ-κόνφερανς. “Εκκλησιάζουσες”»: 24 Ιουνίου στο Λυκαβηττό. Η Συνοδινού και οι συνεργάτες της ομιλούν για το έργο», *Ακρόπολις*, 1 Ιουν. 1965 και Βεατρική Σπηλιάδη, «Σάτιρα και αδιαφορία των πολιτών για τα κοινά. “Εκκλησιάζουσες”», *Καθημερινή*, 3 Αυγ. 1979.

νεοελληνικά στοιχεία, λέει ο Σπύρος Ευαγγελάτος, αποτελεί μια σύνθεση ανατολικών και δυτικών καταβολών, ειδομένων όμως μέσα από το πρίσμα της παράστασης». ¹¹⁴⁴ Γι' αυτό το σκοπό ο Στέφανος Γαζουλέας χρησιμοποιεί βυζαντινές κλίμακες και ποπ μουσική. Στον *Πλούτο* της επόμενης χρονιάς η μουσική, και πάλι του Γαζουλέα, ξεκινάει με μια

ελληνοπρεπή διάθεση, σχολιασμένη όμως, και έτσι οδεύει μέχρι τη μέση του έργου. Μετά ξεπερνάει τις εποχές, φθάνει στο τσάρλεστον και στην αμερικάνικη τζαζ, όταν άνθιζε στην ορίτζιναλ μορφή της στη Ν. Ορλεάνη, για να φθάσει στη ρούμπα και στους σύγχρονους ρυθμούς. ¹¹⁴⁵

Τη σκηνοθετική ερμηνεία υπηρετεί και η μουσική του Γιώργου Τσαγκάρη στις *Νεφέλες* του ΚΘΒΕ σε σκηνοθεσία του Γιώργου Ρεμούνδου. Ξεκινά από λυρική όπερα για να καταλήξει σε πανκ ροκ περνώντας από το κλαρίνο και το τουμπελέκι. ¹¹⁴⁶ Όσο πλησιάζουμε προς το τέλος του αιώνα η τάση αυτή θα ενισχύεται. Στη *Λυσιστράτη* του ΚΘΒΕ σε σκηνοθεσία του Ανδρέα Βουτσινά, η μουσική επένδυση του Γιώργου Κουρουπού «είναι τόσο εναλλακτική στα μοτίβα της ώστε να μοιάζει με δειγματολόγιο». ¹¹⁴⁷ δειγματολόγιο όμως τέτοιο που να διαμορφώνει το κλίμα της «εξευρωπαϊσμένης ελληνικότητας» όπως απαιτούσε η σκηνοθετική προσέγγιση του Βουτσινά. ¹¹⁴⁸

Σε αυτό το σημείο αξίζει να επισημάνει κανείς τον ιδιαίτερο χαρακτήρα και τη βαρύνουσα σημασία που είχε η σύζευξη παράδοσης και μουσικών νεοτερισμών στις αριστοφανικές παραστάσεις του Θεάτρου Τέχνης. Κάτι αναμενόμενο, αν λάβουμε υπόψη τον πειραματικό χαρακτήρα που είχε η ενασχόληση του θιάσου με την σκηνική ερμηνεία της αριστοφανικής κωμωδίας αλλά και τον προσανατολισμό αυτών των πειραματισμών προς την εναρμόνιση της πρωτοπορίας με την παράδοση, της Ανατολής με τη Δύση.

¹¹⁴³. Βλ. Μπάμπης Κλάρας, «Οι “Ιππής” στο Ηρώδειο», *Βραδυνή*, 26 Αυγ. 1968, Ειρήνη Καλκάνη, «“Νεφέλες” του Αριστοφάνη. Είδος μιούζικαλ με μια νότα “ρωμιοπόπ-αρτ”», *Απογευματινή*, 20 Ιουλ. 1970.

¹¹⁴⁴. Βλ. Μαρία Θέρμου, «“Είδος επιθεώρησης με τέσσερα επεισόδια”», *Καθημερινή*, 23 Ιουν. 1977.

¹¹⁴⁵. Βλ. «Μια ιστορία φτιαχτή που ξετυλίγεται σε ένα πατάρι. Ο “Πλούτος” του Αριστοφάνη κατά Σπύρον Ευαγγελάτον», *Βραδυνή*, 7 Ιουλ. 1978.

¹¹⁴⁶. Βλ. Μαρλένα Πολιτοπούλου, «Από το ΚΘΒΕ στην Επίδαυρο. “Νεφέλες”... Αρσακειάδες. Διαχρονική ερμηνεία του Γ. Ρεμούνδου», *Νέα*, 25 Αυγ. 1978.

¹¹⁴⁷. Βλ. Τάσος Λιγνάδης, «Αριστοφάνη: “Λυσιστράτη” από το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος στην Επίδαυρο», *Καθημερινή*, 31 Αυγ. 1983.

¹¹⁴⁸. Βλ. Ηρώ Βακαλοπούλου, «Η “Λυσιστράτη” από το Κρατικό», *Θεσσαλονίκη*, 19 Αυγ. 1983.

Ως προς την παραπάνω σύζευξη που, όπως είδαμε, χαρακτηρίζει γενικά τη μουσική επένδυση των αριστοφανικών παραστάσεων και καθορίζει την έννοια της ελληνικότητας, το Θέατρο Τέχνης καινοτομεί συντονισμένο με τα ρεύματα της εποχής χωρίς να παρεκκλίνει από τον αρχικό στόχο, δηλαδή από το σεβασμό απέναντι στην αρχιτεκτονική δομή και στο λυρικό χαρακτήρα των αριστοφανικών έργων.¹¹⁴⁹

Μπορούμε να κάνουμε λόγο για τρεις παραστάσεις σταθμούς. Καταρχήν οι *Ορνίθες* του 1959, όπου ο Χατζιδάκις επιτυγχάνει στο μέγιστο τη σύζευξη του λαϊκού στοιχείου με την ευρωπαϊκή μουσική έκφραση.¹¹⁵⁰ Ο Γιάννης Χρήστου χρησιμοποιώντας λίγα χρόνια μετά, στην επόμενη αριστοφανική παράσταση, τους *Βατράχους* του 1966, μια πρωτοποριακή για την εποχή τεχνική, μεταχειρίστηκε, όπως λέει ο ίδιος, μουσική της «καθημερινής ζωής».¹¹⁵¹ Χρησιμοποίησε «στοιχεία τζαζ, ξένης και ελληνικής λαϊκής μουσικής», ότι «θα μπορούσε ν' ακούση ο οποιοσδήποτε Έλληνας ανοίγοντας το ραδιόφωνό του», για να συνθέσει όμως μια μουσική με αφάνταστη εσωτερική συνοχή πάνω στη σκηνή.¹¹⁵²

1149. Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο τοποθετείται και η αρχική επιλογή του Διονύση Σαββόπουλου για τη μουσική στους *Αχαρνές* του 1976. Όσον αφορά τη σύζευξη μοντερνισμού και παράδοσης, η μουσική του Σαββόπουλου αντιπροσώπευε ίσως για την εποχή την πιο τολμηρή πρόταση. Η συνεργασία όμως δεν ολοκληρώθηκε καθώς ο συνθέτης παρουσίασε ένα αυτοτελές έργο με βάση μια δική του ελεύθερη διασκευή του κειμένου. Το έργο με το χαρακτηριστικό (για τις προθέσεις του καλλιτέχνη) τίτλο *Ο Αριστοφάνης που γύρισε από τα θυμαράκια. Τραγούδια για νέους κανταδόρους*, είχε τη δική του πορεία στη μουσική σκηνή του τόπου. Λίγα χρόνια αργότερα, το 1982, αποτέλεσε πηγή έμπνευσης και τη βάση για τους *Αχαρνές* της Πειραματικής Σκηνής Τέχνης στη Θεσσαλονίκη σε μετάφραση Χρύσας Προκοπάκη και σκηνοθεσία Νίκου Πολίτη. Βλ. συνέντευξη του Νίκου Πολίτη στον Χρήστο Τελίδη, «Ένας σύγχρονός μας από το ... 425 π. Χ.», *Αυγή*, 15 Ιουλ. 1982 και Γρηγόρης Μ. Σηφάκης, *Προβλήματα μετάφρασης ...*, ό. π., σ. 64-68. Για τον τρόπο δουλειάς του Δ. Σαββόπουλου στον Αριστοφάνη βλ. τη συνέντευξή του με αφορμή τη μουσική που συνέθεσε το 1985 για τον *Πλούτο* του Εθνικού σε σκηνοθεσία Λούκα Ρονκόνι. Εύα Μπίθα, «Καινοτομίες Δ. Σαββόπουλου στη μουσική του "Πλούτου" του Ρονκόνι: "Ο φόνος έγινε από αγάπη"», *Απογευματινή*, 10 Αυγ. 1985 και Γιώργος Σαρηγιάννης, «"Πλούτος" φανταστικός σε μια Επίδαυρο-αγρό», *Νέα*, 10 Αυγ. 1985.

1150. Είναι χαρακτηριστική ως προς αυτό η εκτίμηση του Άγγελου Τερζάκη για το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα των *Ορνίθων* και τη συμβολή της μουσικής του Μ. Χατζιδάκι: «Οι "Ορνίθες" του Θεάτρου Τέχνης έχουν ελληνικότητα και ποικιλία, λαϊκό χρώμα δίχως χυδαιότητα, χάρη που δεν φραγγοφέρνει». Βλ. «Θεατρικά πρώται. "Ορνίθες" (Από το Θέατρο Τέχνης)», *Βήμα*, 20 Ιουν. 1962.

1151. Βλ. «Μουσική του Χρήστου στο Φεστιβάλ Αθηνών. Με τους "Βατράχους" η πρώτη σύνθεσις», *Μεσημβρινή*, 18 Ιουλ. 1966.

1152. Βλ. Γεώργιος Λεωτσάκος, «Η πρεμιέρα του Θεάτρου Τέχνης. Αριστοφάνους οι "Βάτραχοι", Ο Γ. Χρήστου για τη μουσική», *Βήμα*, 19 Ιουλ. 1966.

Οι *Θεσμοφοριάζουσες* του 1985 υπήρξαν ο τρίτος σημαντικός σταθμός όσον αφορά την ελληνικότητα της μουσικής και το ρόλο της στη σύγχρονη ερμηνεία του Αριστοφάνη. Η μουσική που έγραψε ο Δημήτρης Μαραγκόπουλος επιδίωξε, σύμφωνα με τον Κουν, «τη σύζευξη σύγχρονων μουσικών ήχων, που έχουν ενσωματωθεί στη νεοελληνική πραγματικότητα (ντίσκο, μπρέικ ντανς, ροκ και τζαζ) και παραδοσιακών ακουσμάτων» για να αποδώσει τη «ρωμέικη δομή» της αριστοφανικής κωμωδίας αλλά και για να αντιμετωπίσει ένα από τα βασικά στοιχεία και συγχρόνως ένα από τα προβλήματα κάθε αριστοφανικής παράστασης: το υλικό της επικαιρότητας, τις επικαιρικές αιχμές του έργου.¹¹⁵³

Γεγονός είναι ότι ανεξάρτητα από την έμπνευση των συνθετών και το βαθμό στον οποίο η μουσική υπηρέτησε το λυρικό χαρακτήρα της αριστοφανικής κωμωδίας, η σύγχρονη ελληνική μουσική ήταν ένας από τους σημαντικότερους παράγοντες που διαμόρφωσαν την σκηνική της αναβίωση στη μεταπολεμική Ελλάδα. Το κοινό είχε αναγνωρίσει εξ αρχής τη συμβολή της, η κριτική ωστόσο άργησε να το κάνει σε γενικές γραμμές αν και κάποια στιγμή αναγνώρισε στο ρόλο της σύγχρονης ελληνικής μουσικής ούτε λίγο ούτε πολύ την ίδια αξία με τη μετάφραση του αρχαίου κειμένου στην νέα ελληνική γλώσσα. Είναι χαρακτηριστικό το συμπέρασμα στο οποίο καταλήγει ένας κριτικός με αφορμή μια από τις πολλές επαναλήψεις της *Λυσιστράτης* του Εθνικού, δεκατρία χρόνια μετά την πρώτη παράσταση:

Στις κωμωδίες του Αριστοφάνη, εκτός από τη γλώσσα, όπου σχεδόν πάντοτε γίνεται μια έντεχνη μετάφραση, ώστε να καλύψει όσο είναι δυνατόν τις φράσεις εκείνες που θα σοκάριζαν τον σημερινό θεατή, μια μεγάλη καινοτομία άρχισε να εφαρμόζεται στη μουσική και στις χορογραφίες. Οι σύγχρονοι άνθρωποι του θεάτρου, έχουν σχηματίσει την πεποίθησι ότι όταν αυτά τα δύο στοιχεία είναι εκσυγχρονισμένα, βοηθούν πολύ περισσότερο στην επιτυχία των αρχαίων έργων. Διότι χρησιμεύουν ως γέφυρα μεταξύ του παλιού και του καινούργιου.¹¹⁵⁴

Ωστόσο, την ίδια ακριβώς χρονιά, με αφορμή την παράσταση των *Νεφελών* από το Εθνικό δημοσιεύεται μια ακόμη άποψη για το ίδιο θέμα, άποψη που καταδεικνύει το μέγεθος της προκατάληψης και συνεπώς το μέγεθος της καινοτομίας που αντιπροσώπευε για τις δεκαετίες του '50 και του '60 η σύγχρονη ερμηνεία της αριστοφανικής κωμωδίας.

Αυτό που είναι κλασσικόν πρέπει —η κλασσική του υφή το απαιτεί— να διατηρήται κατά το δυνατόν εις την κατάστασι που το βρήκαμε. Ας μεταφράσουμε τον Αριστοφάνη, ας δώσουμε προσιτή μορφή στους βαρύγδουπους αλλά ακατάλυπτους στίχους του Αισχύλου, του Σοφοκλή,

¹¹⁵³. Βλ. «Τελετουργία, επικαιρότητα και παράδοση στις “Θεσμοφοριάζουσες”», *Αυγή*, 30 Ιουλ. 1985.

¹¹⁵⁴. Βλ. Μαργαρίτα Φθενάκη, «“Λυσιστράτη” στο Ηρώδειο από το Εθνικό Θέατρο», *Σημερινά*, 23 Σεπτ. 1970.

του Ευριπίδη, αλλά για υπόκρουσι ας βάλουμε τον Αντίοχον Ευαγγελάτον, ή τον Μενέλαον Παλλάντιον να γράψουν μουσική. Διότι η μουσική που θα γράψουνε συνθέται με ευθύνη και σεβασμόν προς το αρχαίον κείμενον, θα είναι άκουσμα που βοηθάει την παρουσίασι του έργου διατηρώντας το αυστηρά στα κλασσικά του πλαίσια.¹¹⁵⁵

Πρόκειται όμως για τον επιθανάτιο ρόγχο μιας γενιάς που μετά τον πόλεμο είχε δει τον εαυτό της και τις αξίες που εκπροσωπούσε να παραγκωνίζονται. Από τη μεταπολίτευση και μετά τα πράγματα άλλαξαν ραγδαία, αν και χωρίς ανατροπές.

3. Το ζήτημα της λαϊκότητας

Άμεσα συνδεδεμένο με το θέμα της ελληνικότητας είναι το ζήτημα της λαϊκότητας καθώς η αναζήτησή της στη μουσική ταυτίζεται με την ανακάλυψη και την αξιολόγηση του ρεμπέτικου ως αληθινής λαϊκής μουσικής του τόπου. Η αξιοποίηση των λαϊκών στοιχείων αποτέλεσε τον πρώτο και σημαντικότερο σταθμό για την ανάδυση της σύγχρονης, έντεχνης ελληνικής μουσικής με την οποία επενδύθηκαν μουσικά οι αριστοφανικές κωμωδίες.¹¹⁵⁶

Αξιοποίηση, όμως, σύμφωνα με τους πρωτεργάτες αυτής της κίνησης δεν σήμαινε ούτε ταύτιση ούτε μεταφορά.¹¹⁵⁷

1155. Βλ. Χρ. Κ. Χαιρόπουλος, «Εκσυγχρονισμός ή εξευτελισμός», *Ημερησία*, 4 Ιουλ. 1970.

1156. Για τον Μ. Θεοδωράκη, το «λαϊκό τραγούδι» έχει τις ρίζες του στη Βυζαντινή ψαλμωδία, στα αιγιοπελαγίτικα τραγούδια, στα μικρασιάτικα και τα δημοτικά. Το λαϊκό τραγούδι, «[α]φομοιώνοντας τα παραπάνω στοιχεία διαμορφώνει ένα δικό του καινούριο είδος, όπως το βρίσκουμε στα καλύτερα τραγούδια των Βαμβακάρη, Τσιτσάνη, Παπαϊωάννου, Χιώτη και Μητσάκη καθώς και στις λαϊκές μελωδίες του Χατζηδάκη (Μουσική για “Λυσιστράτη” και “Όρνιθες”)». Βλ. «Η έρευνα της “Αυγής” για τον “Επιτάφειο”», *Αυγή*, 23 Μαρτ. 1961 και Μίκης Θεοδωράκης, *Για την Ελληνική Μουσική*, ό. π., σ. 213.

1157. Ο Μ. Θεοδωράκης, όταν λέει ότι ο συνθέτης χρησιμοποιεί τη «μουσική γλώσσα του τόπου του» για να συνθέσει μουσική για την Αρχαία Κωμωδία, δεν εννοεί, όπως διευκρινίζει, «ότι πρέπει να πάρη αυτούσιες τις μελωδίες, γιατί αν πάρουμε, έστω και παραλλαγμένη την μελωδία του “Νύχτωσε χωρίς φεγγάρι”, κινδυνεύουμε να μεταφέρουμε την “Λυσιστράτη” στην λεωφόρο Συγγρού. Το να δώσουμε όμως μια “σύγχρονη γεύσι”, δεν σημαίνει πως θα τη μεταφέρουμε στην λεωφόρο Συγγρού. Σημαίνει πως θα δημιουργήσουμε μια κοινή κυκλοφορία αίματος και συγκινήσεων πάνω από το χρόνο και τις διαφορές που μας χωρίζουν βρίσκοντας τις κοινές αρτηρίες που έμειναν αναλλοίωτες και που ανήκουν σε ό,τι καλούμε ανθρωπισμό και κοινή στάσι μπροστά στο πεπρωμένο. Πρέπει λοιπόν πίσω από τα πρόσωπα των μοτίβων να ανακαλύψουμε την ψυχή τους, την συνείδησή τους». Βλ. Ανδ. Δεληγιάννης, «Ο Μίκης Θεοδωράκης δοκιμάζει τις δυνάμεις του στην Αττική Κωμωδία. “Η μουσική γλώσσα του τόπου του”», *Έθνος*, 30 Ιουν. 1966.

Υπό αυτή την έννοια μπορούμε να μιλήσουμε για λαϊκή μουσική στις αριστοφανικές παραστάσεις. Είναι αποκαλυπτική η συνέντευξη του Γιώργου Λαζάνη και του Μίκη Θεοδωράκη με αφορμή τους *Ιππής* και το ρόλο της μουσικής στην παράσταση:

Μ. Θεοδωράκης: Η ίδια η μουσική είναι προέκταση της ποίησης, δίνει μια άλλη αίσθηση στο λαϊκό στοιχείο που είναι πλούσιο στον Αριστοφάνη. [...]

Γ. Λαζάνης: Ο Αριστοφάνης τον πρωτογονισμό στην ανθρώπινη σχέση τον κάνει τέχνη. Ο Μίκης όπως κι ο Χατζιδάκις έχουν πιάσει αυτόν τον λαϊκό πρωτογονισμό και τον έχουν κάνει έντεχνο.

Μ. Θεοδωράκης: Η ανάγκη να εκφραστεί ο πρωτογονισμός της ράτσας υπάρχει και σήμερα. Σήμερα που τόσα μας χωρίζουν, υπάρχουν πρωτόγονες λαϊκές ρίζες που μας ενώνουν. Και τέτιες ρίζες αποκαλύπτει πηγαίες ο Αριστοφάνης με τον μαχητικό πολιτικό του στίχο που έχει μια διαχρονικότητα και έρχεται ως εμάς. [...]

Στη σύνθεση ακολουθεί κανείς το λόγο που εμένα με οδήγησε σε μια πολύ νεοελληνική μουσική, γιατί όλ' αυτά μπορούν να σταθούν τώρα, σύγχρονα.¹¹⁵⁸

Από κει και μετά η λαϊκότητα στη μουσική εξαρτάται από το βαθμό στον οποίο, κάτω από την έντεχνη επεξεργασία, ο συνθέτης διασώζει και προβάλλει τις πρωτόγονες λαϊκές ρίζες. Πάνω από όλα όμως, συμβαδίζει με την αναγνώριση της λαϊκότητας της ίδιας της αριστοφανικής κωμωδίας και εξαρτάται από το βαθμό στον οποίο η σύγχρονη παράσταση επιδιώκει να εκφράσει και να προβάλει αυτό το στοιχείο.

Έτσι στις παραστάσεις του Εθνικού η μουσική μπορεί να είναι φορέας λαϊκότητας αλλά ταυτόχρονα απολύτως επεξεργασμένη και υποταγμένη στις συμβάσεις του αστικού θεάτρου που ακολουθεί στην ερμηνευτική της προσέγγιση η κρατική σκηνή, αποκτά εντέλει ηθογραφική, φολκλορική διάσταση.¹¹⁵⁹ Χαρακτηριστικό παράδειγμα η μουσική του Μαρκόπουλου στην *Ειρήνη*, «που αγκαλιάζει και ακολουθεί την επεισοδιακή και ηθογραφική επιφάνεια του έργου» συμβάλλοντας ακόμη περισσότερο στην ταύτιση της αριστοφανικής κωμωδίας με την Επιθεώρηση.¹¹⁶⁰

¹¹⁵⁸. Βλ. Τάκης Κοντογιάννης, «Ο Γ. Λαζάνης και ο Μ. Θεοδωράκης μιλούν στον “Ριζοσπάστη”». Ο Αριστοφάνης παραμένει σύγχρονος και στις μέρες μας», *Ριζοσπάστης*, 14 Αυγ. 1979.

¹¹⁵⁹. Βλ. Αλέξης Διαμαντόπουλος, «Στην Επίδαυρο. Η “Ειρήνη” του Αριστοφάνη», *Μεσημβρινή*, 24 Ιουλ. 1964, Ηρώ Λάμπρου, «Από την παράσταση της Επιδαύρου. Μια αναιμική “Ειρήνη”», *Βήμα*, 21 Ιουλ. 1964.

¹¹⁶⁰. Βλ. Αλέξης Διαμαντόπουλος, «Στην Επίδαυρο. Η “Ειρήνη” του Αριστοφάνη», *Μεσημβρινή*, 24 Ιουλ. 1964

Αντίθετα, στις παραστάσεις του Θεάτρου Τέχνης αφενός η λαϊκότητα είναι βασικός άξονας ολόκληρης της παράστασης, δεν εκφράζεται δηλαδή μόνο από τη μουσική αλλά υποστηρίζεται και από τους άλλους παράγοντες, κυρίως από την υποκριτική και τη χορογραφία.¹¹⁶¹ αφετέρου, οι λαϊκές ρίζες είναι αναγνωρίσιμες ακόμη και σε παραστάσεις που η μουσική χαρακτηρίζεται από την έντεχνη επεξεργασία, όπως η μουσική των *Ορνίθων* για παράδειγμα. Επιπλέον, όσο είναι αλήθεια ότι η λαϊκότητα υπήρξε ο βασικός άξονας για την ερμηνεία της αριστοφανικής κωμωδίας, από τις παραστάσεις του Κολλεγίου ακόμη, άλλο τόσο είναι αλήθεια ότι ο Κουν δεν στάθμευσε σε μια παγιωμένη έννοια του λαϊκού στοιχείου. Από την άλλη, το φίλτρο του μοντερνισμού μέσα από το οποίο προσέγγισε τις αριστοφανικές κωμωδίες απομάκρυνε τον κίνδυνο της ηθογραφίας και της νατουραλιστικής ψευδαίσθησης. Είναι ενδεικτική η περίπτωση του *Πλούτου*, η λαϊκή μουσική του οποίου, μέσα στο πλαίσιο που χρησιμοποιήθηκε, δεν οδήγησε τους συνειρμούς της κριτικής σε φολκlorικές αναπαραστάσεις αλλά σε ασύλληπτους νεοτερισμούς, στις «απόπειρες να παιχτεί ο Σαίξπηρ με φράκα», να «επενδυθεί» μουσικά το «Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας» με ροκ εντ ρολ ...». ¹¹⁶²

Αν στις πρώτες παραστάσεις η ανακάλυψη του ρεμπέτικου σφραγίζει μ' έναν τρόπο τη μουσική τους επένδυση, στη συνέχεια το Θέατρο Τέχνης θα συνεργαστεί με συνθέτες που αντλούν έμπνευση και από άλλες περιοχές της ελληνικής μουσικής παράδοσης επίσης. Αναφέρομαι στον Γιάννη Μαρκόπουλο και τη μουσική που έγραψε για τη *Λυσιστράτη* του 1969 και κυρίως στον Χρήστο Λεοντή και τη μουσική για τους *Αχαρνές* του 1976 και την *Ειρήνη* του 1977. Στην παράσταση της *Λυσιστράτης*, «όλα τα τραγούδια έχουν μοτίβο βορειοηπειρώτικο»· ωστόσο και πάλι η αίσθηση που δίνεται είναι αυτή της «λαϊκής μουσικής» που οι ρίζες της ανιχνεύονται στη μουσική παράδοση των Βαλκανίων και της ανατολικής Μεσογείου. ¹¹⁶³

¹¹⁶¹. Σε πολλές παραστάσεις δεν χρησιμοποιείται χορογράφος όπως στον *Πλούτο*, στους *Αχαρνές*, στην *Ειρήνη* και στις *Θεσμοφοριάζουσες*. Στη *Λυσιστράτη* υπάρχουν μόνο ελληνικοί χοροί αλλά με το «χορό να κυριαρχεί και να δίνει την εντύπωση παράφορης ορχήσεως Κορυβάντων». Βλ. Ε. Κ., «Σήμερα η “Λυσιστράτη” από το “Θέατρο Τέχνης”. Συνέντευξις με τον Κάρολο Κουν», *Ελεύθερος Κόσμος*, 22 Μαΐου 1970 και Κ. Ο. «“Λυσιστράτη” όπως την εμφανίζει ο Κάρολος Κουν», *Έθνος*, 7 Αυγ. 1969.

¹¹⁶². Βλ. Γεώργ. Σταύρου, «Αριστοφάνης: “Πλούτος” από το “Θέατρο Τέχνης” στο “Πεδίον του Αρεως”», *Επιθεώρηση Τέχνης* 33, (Σεπτ. 1957), σ. 230.

¹¹⁶³. Βλ. Ε. Κ., «Σήμερα η “Λυσιστράτη” από το “Θέατρο Τέχνης”. Συνέντευξις με τον Κάρολο Κουν», *Ελεύθερος Κόσμος*, 22 Μαΐου 1970. Για ένα μέρος της κριτικής η μουσική της παράστασης «ρεμπετοφέρνει».

Όσον αφορά τη συνεργασία με τον Χρήστο Λεοντή, ο ίδιος ο συνθέτης ομολογεί πως ο Κουν είχε οδηγήσει τη μουσική του έμπνευση στον «πρωτογονισμό του ήχου».

«Είχα βασιστεί», λέει ο ίδιος, για τους *Αχαρνής*,

σε ζουρνάδες και κρουστά κάθε είδους. Αυτό που του άρεσε [του Κουν] ήταν η αυθεντικότητα, η καταβολή αυτών των ήχων. Αισθανθήκαμε πως έτσι θα ήταν και στην εποχή του Αριστοφάνη. Καταγραφόταν μια πολιτισμική συνέχεια που ξεκινούσε από την αρχαία εποχή· έφτανε από το δημοτικό ή το βυζαντινό τραγούδι και έως στις μέρες μας. Όλα αυτά τα στοιχεία αποτελούσαν ένα πρότυπο, ένα μοντέλο. Ότι έκανε με μένα ο Κουν έκανα κι εγώ με τους ήχους αλλά και τους συνεργάτες μου.¹¹⁶⁴

Ωστόσο το βυζαντινό μέλος και το δημοτικό τραγούδι αποτελούν πηγή έμπνευσης για τη μουσική κι άλλων αριστοφανικών παραστάσεων μετά τη δεκαετία του '60. Πρόκειται για τις παραστάσεις εκείνες που αφενός επιδιώκουν μέσα από τη μουσική να αποδώσουν το λαϊκό χαρακτήρα της κωμωδίας και αφετέρου προσπαθούν να αποφύγουν τη σύνδεση με την τρέχουσα λαϊκή μουσική.¹¹⁶⁵ Η *Ειρήνη* του Άρματος Θεάτρου το 1964 σε μουσική του Νικηφόρου Ρώτα αλλά και οι παραστάσεις που σκηνοθέτησε ο Σωκράτης Καραντινός (*Λυσιστράτη* το 1965 και *Εκκλησιάζουσες* το 1971) με μουσική επένδυση του ίδιου συνθέτη είναι χαρακτηριστικά δείγματα αυτής της προσέγγισης.¹¹⁶⁶

Είναι χαρακτηριστικό το απόσπασμα από την κριτική του Κώστα Οικονομίδη: «Και είναι αληθινά δυσπερίγραπτη η μορφή της ξέφρενης «φιέστας» που παίρνει η πανηγυρική συμφιλίωσις Αθηναίων και Σπαρτιατών, όπου αντηχεί η αληθινά τερατώδης σύζευξις! Η επιφώνησις: «Ευοί, ευάν, κ' ωχ αμάν, αμάν» που στέλνει τον ταλαίπωρο Αριστοφάνη, τον αθηναϊκότερο των Αθηναίων της εποχής του, στη λαγγωμένη Ανατολή». Βλ. Κ. Ο., «Κηποθέατρον οδοῦ Μαυρομματαίων “Λυσιστράτη” ὅπως την εμφανίζει ο Κάρολος Κουν», *Ἔθνος*, 7 Αυγ. 1969.

¹¹⁶⁴. Βλ. Χρήστος Λεοντής, «Καλλιτεχνική αυθεντία. Ο Κουν πίστευε ότι η μουσική αποτελεί θεμελιώδη παράγοντα της παράστασης», *Καθημερινή – Επτά Ημέρες*, 14 Φεβρ. 1999, σ. 26-27.

¹¹⁶⁵. Μια προσπάθεια που κάποιες φορές ταυτίζεται επίσης με την επιθυμία νέων συνθετών να διαφοροποιηθούν από τους πρώτους διδάξαντες. Θυμίζω για παράδειγμα την περίπτωση του Γιάννη Μαρκόπουλου ο οποίος το 1965, με αφορμή τη μουσική στις *Εκκλησιάζουσες* της Ελληνικής Σκηνης της Συνοδινού, θα δηλώσει: «Είχα ακούσει μουσική άλλων μεγάλων συναδέλφων μου και στα χρόνια και στη φήμη και ομολογώ ότι ήταν μεγάλο πρόβλημα για μένα να εργασθώ ανεπηρέαστα πάνω στον Αριστοφάνη. [...] Ελευθερωμένος όμως από ό,τι είχα ακούσει μέχρι τώρα και μάλλον πειραματιζόμενος έγραψα μια μουσική στρεφόμενη προς την βυζαντινή ποίηση». Βλ. Βύρων Μακρίδης, «“Εκκλησιάζουσες” 24 Ιουνίου στο Λυκαβηττό. Η Συνοδινού και οι συνεργάτες της ομιλούν για το έργο», *Ακρόπολις*, 1 Ιουν. 1965.

¹¹⁶⁶. Η κριτική φαίνεται να εγκρίνει περισσότερο αυτού του είδους τους «λαϊκούς ρυθμούς» με τον δημόδη απόηχο που χαρακτηρίζουν τη μουσική του Ν. Ρώτα. Βλ. Άγγ. Τερζάκης, «Η “Ειρήνη” στο Στάδιο.

Εκείνος όμως που συστηματικά και δεδηλωμένα επιδιώκει ως σημείο αναφοράς για τις αριστοφανικές παραστάσεις τον λαϊκό πολιτισμό με την έννοια του δημώδους είναι ο Κώστας Μπάκας. Στην πρώτη σκηνοθετική του εμφάνιση, στους *Αχαρνές* του 1980, ο Μπάκας θα διευκρινίσει ότι η «ελληνικότητα» της παράστασης «πηγάζει από τις ρίζες της παράδοσης», είναι δηλαδή μια «ελληνικότητα απαλλαγμένη από λαϊκίζουσα γραμμή».¹¹⁶⁷ Όσον αφορά τους *Αχαρνές*, «τονίζει πως το ίδιο το έργο τού επέβαλε να ακολουθήσει μια λαϊκότητα με την έννοια τη δημώδη. Γιατί το κυρίαρχο στοιχείο στο έργο είναι ο χορός που είναι καρβουνιάρηδες – γερομαραθωνομάχοι».¹¹⁶⁸ Όλοι οι παράγοντες της παράστασης κινήθηκαν προς αυτή την κατεύθυνση, και συνεπώς η «μουσική που έγραψε ο Βασίλης Τενίδης στηρίχθηκε στο δημοτικό τραγούδι κι είχε την καθαρότητα της ελληνικής δημοτικής μουσικής» και βοήθησε για να δοθεί «το αγροτικό ύφος και η ατμόσφαιρα του δαιμονιακού πανηγυριού στην παράσταση».¹¹⁶⁹ Δεν ήταν όμως μόνο θέμα του συγκεκριμένου έργου γιατί και στις επόμενες αριστοφανικές κωμωδίες που σκηνοθέτησε ο Μπάκας, η προσέγγιση είναι κοινή, είτε πρόκειται για την *Ειρήνη* (1983) πάλι με μουσική του Βασίλη Τενίδη, είτε για τις *Νεφέλες* (1984) με μουσική της Ελένης Καραϊνδρου ή τους *Ιππής* (1991) με μουσική του Χρήστου Λεοντή.¹¹⁷⁰

Αριστοφάνης ο προβληματικός», *Βήμα*, 2 Ιουλ. 1964, Κλ. Παράσχος, «Το αρχαίο Θέατρον. Η “Ειρήνη” του Αριστοφάνους (“Άρμα Θεάτρου”) Παναθηναϊκόν Στάδιον», *Καθημερινή*, 30 Ιουν. 1964, Αιμ. Χ. «Από το θέατρον. “Λυσιστράτη” (Κ.Θ.Β.Ε – εις το Ηρώδειον)», *Καθημερινή*, 23 Αυγ. 1966, Γιώργος Λεωτσάκος, «Κριτική. Μουσική για αρχαίο δράμα και αττική κωμωδία», *Νέα*, 24 Αυγ. 1971, Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Αριστοφανικά», *Βήμα*, 14 Σεπτ. 1977. Βλ. ακόμη την κριτική του Σόλωνα Μακρή για τη μουσική του Ν. Ρώτα στον *Πλούτο* που σκηνοθέτησε ο Κανέλλος Αποστόλου το 1975 και του Γεωργουσόπουλου για τους *Σφήκες* που σκηνοθέτησε ο Ντίνος Γιαννόπουλος στο ΚΘΒΕ το 1977. Σόλων Μακρής, «Πλούτος», *Νέα Εστία* 1140, (1 Ιαν. 1975), σ. 63 και Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Αριστοφανικά», ό. π.

¹¹⁶⁷. Βλ. Συνέντευξη στην Ελένη Σπανοπούλου, «Λιτότητα επέβαλε ο Κώστας Μπάκας στους “Αχαρνές” του Αριστοφάνη», *Μεσημβρινή*, 9 Αυγ. 1980.

¹¹⁶⁸. Βλ. Π. Κουνελάκη, «Γυμνό τοπίο για τους “Αχαρνές” στην Επίδαυρο», *Αυγή*, 11 Ιουλ. 1980.

¹¹⁶⁹. Βλ. Συνέντευξη στην Ελένη Σπανοπούλου, ό. π.

¹¹⁷⁰. Βλ. Νίνος Φενέκ-Μικελίδης, «Αριστοφάνη: “Ειρήνη” από το Εθνικό Θέατρο στην Επίδαυρο, Ένας γήινος Τρυγαιός», *Ελευθεροτυπία*, 14 Ιουλ. 1983, Ελένη Βαροπούλου, «Ανέφελες “Νεφέλες”», *Βήμα*, 10 Ιουλ. 1984, Β. Αγγελικόπουλος, «“Νεφέλες” με βοριαδάκι και ... αμηχανία», *Νέα*, 9 Ιουλ. 1984, Θόδωρου Κρητικού, «Δύο παραστάσεις κωμωδιών του Αριστοφάνη: “Νεφέλες” στην Επίδαυρο και “Ιππής” στο Ηρώδειο. Οι κληρονόμοι του Κουν», *Ελευθεροτυπία*, 18 Αυγ. 1991.

Όμως έχουμε φθάσει πια στη δεκαετία του '80, μια δεκαετία στην οποία η κατάχρηση του λαϊκού έχει οδηγήσει σε κορεσμό και η λαϊκότητα έχει εκφυλιστεί σε λαϊκισμό προκαλώντας αντιδράσεις.¹¹⁷¹ Αντιδράσεις που δεν εκφράστηκαν όπως στην περίπτωση του Μπάκα με τη προσφυγή στις «ρίζες της παράδοσης» αλλά με την οριστική παράκαμψή τους και την προσπάθεια να συνδεθεί η αριστοφανική κωμωδία με το νεότερο αστικό βίο και τα σύγχρονα καλλιτεχνικά ρεύματα.¹¹⁷²

Σημαντικός φορέας αυτής της αντίδρασης υπήρξαν οι παραστάσεις του Αμφι-Θεάτρου και η μουσική συνιστούσε έναν από τους κύριους παράγοντες που βοήθησαν τον Σπύρο Ευαγγελάτο «να απομακρύνει», όπως λέει, «τα εισαγωγικά από τις έννοιες “λαϊκότητα” και “ελληνικότητα”» και να βασίσει την προσπάθεια αναβίωσης των αριστοφανικών έργων σε μια «λαϊκότητα που στηρίζεται σ' ένα “σφύζον” υπεύθυνο “άστν”, κι όχι σε μια ειδυλλιακή

¹¹⁷¹. Όσον αφορά ειδικά τη μουσική, το γεγονός ότι κυρίως μετά την μεταπολίτευση αναγνωρίστηκε ο εθνικός χαρακτήρας του ρεμπέτικου και του έντεχνου λαϊκού τραγουδιού των προηγούμενων δεκαετιών, διευκόλυνε την ανάπτυξη του λαϊκισμού, τη λατρεία προς καθετί που είναι, ή ανακηρύσσεται, λαϊκό και οδήγησε στην εμμονή και στη μίμηση της λαϊκής μουσικής φόρμας του παρελθόντος. Βλ. δύο κείμενα του Θάνου Μικρούτσικου: «Τάσεις της ελληνικής μουσικής μετά τον Πόλεμο» και «Ενάντια στο λαϊκισμό». Το πρώτο είναι ομιλία του συνθέτη στην Αίθουσα Τέχνης Θεσσαλονίκης στις 21 Φεβρ. 1979, το δεύτερο δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Πράξη* το Μάιο του 1981. Βλ. Θάνος Μικρούτσικος, *Μουσικώς ύποπτος*, Αθήνα: Φίλιππος Νάκας, 1981, σ. 139-148 και 169-175 αντίστοιχα.

¹¹⁷². Σύμφωνα με τον Θάνο Μικρούτσικο, η «επιστροφή στις ρίζες», η επιβολή του ριζιτικού και του ηπειρωτικού τραγουδιού ως ακραιφνούς μουσικής έκφρασης στην πόλη αντιπροσώπευε μια από τις τάσεις του λαϊκισμού, ένα σύστημα αδιέξοδο και σε μεγάλο βαθμό φολκλορικού τύπου που αγνοούσε την πρόοδο. Βλ. Θάνος Μικρούτσικος, «Τάσεις της ελληνικής μουσικής ...», ό. π., σ. 148.

Βλ. για παράδειγμα κριτική για την «λαϊκίστικη χοντροκοπιά» που χαρακτήριζε την *Ειρήνη* του ΚΘΒΕ σε σκηνοθεσία Κώστα Τσιάνου. Η σκηνοθετική άποψη, σύμφωνα με την κριτική, έριξε «όλο της το μεράκι στην οργάνωση ενός σφριγγηλού αγροτικού οράματος με χορό και ξεφάντωμα, τοποθετημένα μορφολογικά στην περιοχή της Θράκης» και η «μουσική του Γιώργου Τσαγκάρη εξυπηρετούσε μόνο το όραμα της σκηνοθεσίας, που γενική της πρόθεση ήταν ένα αγροτικό παρανάλωμα λαϊκού αισθήματος». Ηρώ Βακαλοπούλου, «Αριστοφάνης “τραβηγμένος από τα μαλλιά”», *Θεσσαλονίκη*, 10 Αυγ. 1984, και Νίκος Μπακόλας, «Αριστοφάνη “Ειρήνη” από τα κλιμάκια του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος», *Μακεδονία*, 8 Αυγ. 1984. Βλ. ακόμη την κριτική της Ελένης Βαροπούλου για «τα φολκλορικά μελωδήματα» της Ελένης Καραϊνδρου στις «λαϊκότερες» *Νεφέλες* του Κ. Μπάκα, όπου: «Σωματικά παραμορφωμένα και με δημόδη υπόκρουση τα νεφελώματα του σωκρατικού στοχασμού παρέπεμπαν στην Ανατολή, την ύπαιθρο, το χωριό». Ελένη Βαροπούλου, «Ανέφελος “Νεφέλες”», ό. π.

κώμη». ¹¹⁷³ Στην πράξη αυτό σήμαινε είτε την αναβίωση μελωδιών και ρυθμών που εισήγαγε η Επιθεώρηση των αρχών του αιώνα, ρυθμών και μελωδιών που χαρακτήριζαν το λεγόμενο ελαφρό τραγούδι του Μεσοπολέμου ή της πρώτης μεταπολεμικής περιόδου· σήμαινε μουσική υπόκρουση που παραπέμπει σε λαϊκά θεάματα ευρωπαϊκής προέλευσης, όπως το μιούζικ χολ και το καμπαρέ. Είναι χαρακτηριστική η άποψη που διατυπώνει ο Θάνος Μικρούτσικος με αφορμή την παράσταση της *Ειρήνης*:

Η μουσική του Θ. Μικρούτσικου ακολούθησε, όπως λέει ο ίδιος, τις προδιαγραφές του ασαφούς χώρου και χρόνου της παράστασης που αφήνει την αίσθηση «ενός ξεκούρδιστου μιούζικ-χολ». Έτσι στη μορφή της, είναι μουσική καμπαρέ, όπου γίνεται η προσπάθεια λήξης διαφορετικών στοιχείων. Άλλωστε, όπως λέει ο ίδιος «δεν θα μ' ενδιέφερε ποτέ να γράψω μουσική για μια φολκλορική παράσταση απ' αυτές που υποφέρουν από μαρασμό, συντηρητισμό και θάνατο». ¹¹⁷⁴

Κάποιες άλλες προσπάθειες δεν θα διεκδικήσουν κανένα δικαίωμα στη λαϊκότητα, με ή χωρίς εισαγωγικά. Για παράδειγμα, οι παραστάσεις που σκηνοθέτησε ο Νίκος Χαραλάμπους, όπου μέσα από τη χρήση της μουσικής του Μιχ. Χριστοδουλίδη «ως ήχου και κίνησης» εκφράζεται η αναζήτηση μιας νέας φόρμας για τη σκηνική ερμηνεία της αριστοφανικής κωμωδίας και η πεποίθηση του σκηνοθέτη πως «ο Αριστοφάνης σήμερα δεν έχει πια τόση ανάγκη ιδεολογικής και εορταστικής “εξηγήσεως”». ¹¹⁷⁵ Η ακόμη οι «Ροκ» *Βάτραχοι* που σκηνοθέτησε ο Γιάννης Κακλέας στο ΔΗΠΕΘΕ Καλαμάτας το 1990 με μουσική του Πλάτωνα Ανδριτσάκη, όπου η «μουσική —ειδικά— επιβεβαιώνει την επιθυμία του σκηνοθέτη να είναι η παράσταση “μέσα στο κλίμα της εποχής”». ¹¹⁷⁶

Μια διαφορετική εκδοχή της αντίδρασης απέναντι στη χρήση και την κατάχρηση της λαϊκότητας διατυπώνεται με την παράσταση των *Θεσμοφοριαζουσών* το 1978 σε σκηνοθεσία του Λεωνίδα Τριβιζά και μουσική υπόκρουση του Θάνου Μικρούτσικου. Ο Τριβιζάς κινείται στο δρόμο του Κουν αποφεύγοντας τις βουλεβαρδιέρικες κομπόζητες του Εθνικού. Αλλά, ενώ αποζητά την ουσία της αριστοφανικής κωμωδίας στο λυρισμό και στη γενναία γελοιογραφική διόγκωση, επιδιώκει την αυστηρότητα, όπως λέει ο ίδιος, αντί το πληθωρικό

¹¹⁷³. Βλ. Μπάμπης Κλάρας, «Μια “Λυσιστράτη” αλλοιώτικη από τις άλλες», *Βραδυνή*, 8 Ιουν. 1976 και Πρόγραμμα της παράστασης των *Βατράχων* του 1977.

¹¹⁷⁴. Βλ. «Άλλη ερμηνεία της “Ειρήνης” επιχειρεί ο Σπ. Ευαγγελάτος. Αυτό το Σαββατοκύριακο στην Επίδαυρο», *Καθημερινή*, 30 Αυγ. 1984.

¹¹⁷⁵. Βλ. «“Λυσιστράτη” και “Αρτούρο Ουί” από το Δημοτικό Θέατρο Καλαμάτας», *Βήμα*, 3 Αυγ. 1985.

¹¹⁷⁶. Βλ. Μυρτώ Παπαδοπούλου, «“Βάτραχοι” για νέους», *Βήμα*, 22 Ιουλ. 1990.

παίξιμο και το πανηγυριώτικο ύφος.¹¹⁷⁷ Η δε μουσική του Θάνου Μικρούτσικου είναι ενθουσιαστική αλλά «δεν είναι “πανηγυριώτικη” και θα μπορούσε να γραφτεί και για μια τραγωδία». Χρησιμοποιούνται σε αυτήν πολλές φόρμες και είναι αφιερωμένες στον Μάνο Χατζιδάκι.¹¹⁷⁸

Η αναφορά στον Χατζιδάκι δεν είναι ίσως τυχαία. Ο Θ. Μικρούτσικος θεωρούσε ότι η παρέμβαση τόσο του Χατζιδάκι όσο και του Θεοδωράκη είχε παρεξηγηθεί από τους επιγόνους, οι οποίοι κατανόησαν λανθασμένα το ρόλο και τη σχέση της παράδοσης με τις σημερινές ανάγκες, με αποτέλεσμα να παραχθούν έργα που «μοιάζουν» περισσότερο με παραδοσιακά παρά με σύγχρονα, δηλαδή έργα λαϊκίστικα.¹¹⁷⁹

Θεωρούσε ότι η ανανέωση της φόρμας της λαϊκής μουσικής που πρώτος είχε επιχειρήσει ο Χατζιδάκις μπορούσε και έπρεπε να λειτουργήσει ως μεθοδολογικό μοντέλο. Ως μοντέλο φαίνεται λοιπόν να χρησιμοποιεί τη μουσική του Χατζιδάκι στην παράσταση των *Θεσμοφοριαζουσών*, για να διευρύνει τα εκφραστικά του μέσα αλλά κυρίως ως ανάχωμα στο ρεύμα του λαϊκισμού.

Ο ίδιος ως συνθέτης μουσικής για τις παραστάσεις του αρχαίου δράματος, θεωρούσε πως χωρίς να αποκλείεται η χρήση στοιχείων που παραπέμπουν στην παράδοση, το βασικό υλικό και η ανάπτυξή του έπρεπε να είναι σύγχρονα.¹¹⁸⁰

Ο Θ. Μικρούτσικος στηρίζει την άποψη του στη θέση ότι

ο ρόλος της μουσικής στο αρχαίο θέατρο είναι βασικότατος γιατί, καθώς είναι το πιο αφηρημένο εκφραστικό στοιχείο, βοηθάει κατεξοχήν να περάσουμε από το συγκεκριμένο ιστορικό στο επίκαιρο και σημερινό.¹¹⁸¹

Μια θέση που υποστηρίχτηκε από τους περισσότερους συνθέτες σε όλη την πορεία της αναβίωσης της αριστοφανικής κωμωδίας από τη δεκαετία του '50 και μετά. Όμως, τρεις σχεδόν δεκαετίες μετά τις πρώτες απόπειρες για επένδυση των αριστοφανικών παραστάσεων με σύγχρονη ελληνική μουσική, η σχέση της σύγχρονης μουσικής με την παράδοση και το θέμα της λαϊκότητας φαίνεται να παραμένει ανοικτή.

¹¹⁷⁷. Βλ. Συνέντευξη Τύπου του σκηνοθέτη: «“Θεσμοφοριάζουσες” και στον Λυκαβηττό από το Λαϊκό Πειραματικό Θέατρο», *Βραδυνή*, 12 Ιουλ. 1978.

¹¹⁷⁸. Στο ίδιο.

¹¹⁷⁹. Θάνος Μικρούτσικος, «Ενάντια στον λαϊκισμό», ό. π.

¹¹⁸⁰. Βλ. Θάνος Μικρούτσικος, «Μουσική και αρχαίο θέατρο», ό. π., σ. 156-157.

¹¹⁸¹. Στο ίδιο.

Η παρακολούθηση αυτής της πορείας μέσα από τις θεατρικές κριτικές αποτελεί μια ξεχωριστή εμπειρία. Φιλολογικές ή δημοσιογραφικές από τη φύση τους, οι περισσότερες κριτικές στέκονται σχεδόν αποκλειστικά στην ελληνικότητα και τη λαϊκότητα της μουσικής, όταν δεν περιορίζονται σε κοινοτοπίες. Από αυτή την άποψη παρουσιάζουν περισσότερο ενδιαφέρον για τον ερευνητή που θα μελετούσε τις μουσικές εξελίξεις στην μεταπολεμική Ελλάδα παρά τον θεατρολόγο που θα προσπαθήσει να διαμορφώσει μια εικόνα για το είδος και το ρόλο της μουσικής στις αριστοφανικές παραστάσεις. Ακόμη κι έτσι, όμως, η εικόνα που δίνουν, ειδικά στις δεκαετίες του '50 και του '60, είναι άκρως υποκειμενική και συχνά αντανακλά την άγνοια, την προκατάληψη και το άγονο κλίμα μέσα στο οποίο πραγματοποιήθηκε τόσο η μουσική μεταρρύθμιση όσο και η θεατρική καινοτομία των αριστοφανικών παραστάσεων. Αν για κάποιο λόγο δεν είχαμε ηχητικά τεκμήρια από αυτήν την περίοδο αλλά μόνο τις κριτικές από τις αριστοφανικές παραστάσεις, η εντύπωση που θα αποκομίζαμε θα ήταν πως η μουσική για παράδειγμα του Χατζιδάκι για τις *Εκκλησιάζουσες* «βασανίστηκε από τις συμπληγάδες της τζαζ και του ρεμπέτικου» στη *Λυσιστράτη* πάλι, αν και ακούγεται ευχάριστα, «σκανδαλίζει με τα ρεμπέτικά της».¹¹⁸² Η απόπειρα κάποιων να αντικρούσουν με μουσικολογικούς όρους τη σύγχυση που οδηγούσε στην ταύτιση της μουσικής του Χατζιδάκι με το ρεμπέτικο δεν επηρέασε ιδιαίτερα τις θέσεις της θεατρικής κριτικής.¹¹⁸³ Ο φόβος απέναντι στους «νεωτεριστικούς εξτρεμισμούς», η προκατάληψη απέναντι στα ανατολίτικα στοιχεία της εγχώριας λαϊκής μουσικής, η ιδεολογική πόλωση γύρω από τις δυσπροσδιόριστες για την ελληνική κοινωνία έννοιες του λαού και του λαϊκού,

¹¹⁸². Βλ. «Εθνικό Θέατρο: Αριστοφάνη “Εκκλησιάζουσας”», *Επιθεώρηση Τέχνης* 20, (Αύγ. 1956), Κ. Ο., «Ωδείο Ηρώδου του Αττικού. “Λυσιστράτη” Αριστοφάνους-Αλέξη Σολομού», *Εθνος*, 16 Ιουλ. 1957, Λέων Κουκούλας, «Από το Φεστιβάλ της Επιδαύρου. Η “Λυσιστράτη” του Αριστοφάνους. Εντυπώσεις και κρίσεις», *Αθηναϊκή*, 25 Ιουν. 1957.

¹¹⁸³. Θα εμφανίζονται όμως όλο και πιο συχνά κρίσεις όπως η παρακάτω: «Για τη μουσική του κ. Μ. Χατζηδάκη δεν έχουμε, φυσικά, υπεύθυνη γνώμη. Έχουμε ωστόσο την υποψία ότι η έμπνευσί του, η επηρεασμένη βασικά από το σερέτικο τραγούδι, δεν είναι η περισσότερο ταιριαστή για τον ηχητικόν συγχρονισμό της αρχαίας αττικής κωμωδίας». Βλ. Λέων Κουκούλας, «Από το Φεστιβάλ Επιδαύρου. “Βάτραχοι” – “Κύκλωψ”. Εντυπώσεις και κρίσεις», *Αθηναϊκή*, 30 Ιουν. 1959. Για τις προσπάθειες ανασκευής βλ. Φοίβος Ανωγειανάκης, «Η μουσική στις “Εκκλησιάζουσες”», *Εθνος*, 20 Ιουλ. 1956, και τις επιστολές του ίδιου, «Η μουσική στις “Εκκλησιάζουσες”», *Επιθεώρηση Τέχνης* 21, (Σεπτ. 1956), σ. 244-245 και 26, (Φεβρ. 1957), σ. 177-178, καθώς και την κριτική «Η μουσική του Μάνου Χατζηδάκη στη “Λυσιστράτη” και τον “Διγενή”», *Επιθεώρηση Τέχνης* 32, (Αυγ. 1967), σ. 146-147, Κώστας Σούκας, «Ο Χατζηδάκης ανέπλασε το ρεμπέτικο τραγούδι», *Νέα*, 21 Ιουλ. 1960.

αναδύθηκαν με μεγαλύτερη οξύτητα στις πρώτες παραστάσεις του Θεάτρου Τέχνης με αφορμή τη λαϊκότητα της μουσικής τους επένδυσης.¹¹⁸⁴ Κατά τη γνώμη των «αναρμόδιων» κριτικών, η μουσική του Χατζιδάκι στον *Πλούτο* ήταν αυτή που «έδωσε τον τόνο και το χρώμα στις αυθαιρεσίες της σκηνοθεσίας».¹¹⁸⁵ Σε αυτήν αποδόθηκε η «εμφάνιση αγροτών που χορεύουν ή εκφράζονται μάγικα», αυτή θεωρήθηκε ως αμεσότερος φορέας της «θεωρίας» που κατά τ' άλλα εξέφραζε ολόκληρη την παράσταση: «πως «η αυθεντικότερη σήμερα λαϊκή έκφραση αποδίδεται αποκλειστικά με το ρεμπέτικο ύφος».¹¹⁸⁶ Τελικά το ζήτημα της λαϊκότητας του ρεμπέτικου ταυτίστηκε με το ζήτημα της λαϊκότητας της παράστασης και αξιολογήθηκε ως ο καθοριστικός παράγοντας για τη σκηνική αναβίωση του Αριστοφάνη:

Και να! Το γεγονός ότι περιορίστηκε η συζήτηση στο αν έχει το ρεμπέτικο ή όχι γνήσια λαϊκή καταγωγή και πήγε στην μπάνα ο Αριστοφάνης, είναι άλλη μια απόδειξη πως κυριάρχησαν στην παράσταση —από την οποία έχουμε τις διάφορες εντυπώσεις— ξεχωριστοί παράγοντες. Πραγματικά, αν ρωτήσετε τους ικανοποιημένους θεατές αυτής της παράστασης τί τους έκανε τη μεγαλύτερη εντύπωση στον «Πλούτο», φοβάμαι πως θα σας απαντήσουν: οι λατέρνες, το

1184. Βλ. Λέων Κουκούλας, «Το Θέατρο του Αριστοφάνη. Οι “Εκκλησιάζουσες” στο Ωδείο Ηρώδου Αττικού», *Αθηναϊκή*, 17 Ιουλ. 1956. Βλ. απόσπασμα από επιστολή με την οποία κλείνει σχετική συζήτηση που άνοιξε στις στήλες της *Επιθεώρησης Τέχνης* μετά την παράσταση του *Πλούτου*: «Η ομαδική ή ατομική όρχηση του ρεμπέτικου και ενός “παρεισφύσαντος” τσάμικου δεν συγκινεί παρά μονάχα τους σνομπ, τους οπαδούς των “ροκ -εντ- ρολ”, και ένα μικρό κομμάτι του λαού που ο ίδιος ο λαός το θεωρεί όχι δικό του μα αρρώστια του. [...] Και φτάνεις στο σημείο να βλέπεις τον Αριστοφάνη αντί να υπηρετείται για να μας πει τις γεμάτες αχτινοβολία αλήθειες του που τις φέρνει από δυο χιλιάδες χρόνια, να να υπηρετεί, να γίνεται μέσον μιας προβολής ωρισμένων «απόψεων» που πολύ φοβάμαι, ότι δεν είναι μόνον ένα τυχαίο σημάδι της διαλυμένης εποχής μας, αλλά πρόθεση ακόμη μεγαλύτερου εκχυδαϊσμού του καλλιτεχνικού αισθητηρίου του λαού μας». [Οι υπογράμμισεις στο πρωτότυπο]. “Ένας ηθοποιός θεατής”, «Συνέχεια περί Πλούτου και τέλος», *Επιθεώρηση Τέχνης* 35-36, (Νοέμ.-Δεκ. 1957), σ. 423-424.

1185. Βλ. Γ.[εράσιμος]. Σταύρου, «“Θέατρο Τέχνης”. “Ο Πλούτος” του Αριστοφάνη», *Αυγή*, 6 Σεπτ. 1957 και επιστολή του ίδιου: «Γύρω στον “Πλούτο”», *Επιθεώρηση Τέχνης* 34, (Οκτ. 1957), σ. 317. Ο Σταύρου δηλώνει «αναρμόδιος» να κρίνει «αυτή καθ' εαυτή» τη μουσική του Χατζιδάκι, αλλά αυτό ακριβώς κάνει όταν την εξομοιώνει με το ρεμπέτικο για να εκφράσει στη συνέχεια τις κρίσεις του για αυτό το είδος της μουσικής. Βλ. ακόμη Γεώργ. Σταύρου, «Αριστοφάνη: “Πλούτος” από το “Θέατρο Τέχνης” στο Πεδίο του Άρεως», *Επιθεώρηση Τέχνης* 33, (Σεπτ. 1957), σ. 229-230.

1186. Βλ. Γ.[εράσιμος] Σταύρου, ό. π. Για την ιδεολογική αντίθεση της αριστεράς απέναντι στο «ρεμπέτικο ύφος», απόρροια της αντίθεσής της στα πολιτισμικά πρότυπα και στο σύστημα αξιών που εξέφραζε το ρεμπέτικο τραγούδι, βλ. Ζαϊμάκης, ό. π., σ. 189 και Στάθης Δαμιανάκος, *Η κοινωνιολογία το ρεμπέτικου*, Αθήνα: Ερμείας 1976.

γραμμόφωνο με το χωνί, το μπεγλέρι κι' η ρεμπετιά με το «γαρύφαλλο στ' αυτί». Ο Αριστοφάνης κατάντησε το βοηθητικό στοιχείο για να προβληθούν έντονα τα προηγούμενα. Ήρθε τ' πάνω κάτω!¹¹⁸⁷

Ο διαμεσολαβητικός ρόλος του Χατζιδάκι ανάμεσα στη λαϊκή μουσική και στους αστούς διανοούμενους έκανε τις δικές τους διαμαρτυρίες, όσον αφορά τη μουσική, πιο ήπιες. Ο Αιμίλιος Χουρμούζιος, για παράδειγμα, δεν ταύτισε τη μουσική του Χατζιδάκι με το ρεμπέτικο, ενοχλήθηκε όμως γιατί,

κάποιοι ρυθμοί της μουσικής των «Ορνίθων» έχουν περισσότερο ανατολίτικο χρώμα, — μουσουλμανικό, αν θέλετε (κ' ενθυμούμαι προχείρως μια «προσευχή» ή λειτουργικό χορικό)— παρά γηγενές.¹¹⁸⁸

Η κατάσταση εκτονώθηκε σταδιακά έπειτα από τη διεθνή προβολή και την αναγνώριση των αριστοφανικών παραστάσεων, ειδικά του Θεάτρου Τέχνης, αλλά και χρόνο με το χρόνο, καθώς η λαϊκή μουσική κατοχύρωνε τη θέση της στην αστική ψυχαγωγία. Όμως, όσον αφορά τη σχέση της μουσικής με την αριστοφανική ποίηση, άφησε κληρονομιά την έλλειψη ευρύτερου προβληματισμού καθώς εγκλώβισε συνθέτες και κριτική αποκλειστικά σχεδόν στην περιοχή της λαϊκότητας και της ελληνικότητας, στην περιοχή δηλαδή της ιδεολογίας.

1187. Βλ. Γεράσ. Σταύρος, «Συζήτηση για την παράσταση του “Πλούτου”. “Συγχρονισμός” ή εκμοντερνισμός; Ο Αριστοφάνης και το πρόβλημα της ερμηνείας του», *Αυγή*, 22 Σεπτ. 1957. Το ζήτημα δίχασε την αριστερή κριτική καθώς ο Τάσος Βουρνάς άκουσε κι εκείνος ρεμπέτικους σκοπούς στην παράσταση του *Πλούτου*, αλλά διαφώνησε με τον επίσημο κριτικό της *Αυγής* γιατί όπως έγραψε: «Είτε συμφωνούμε, είτε διαφωνούμε, μεγάλες μάζες του λαού εκδηλώνονται σήμερα μ' αυτό τον τρόπο. Εμένα προσωπικά μου είναι πολύ δύσκολο να παραδεχτώ ότι οι μουσικοί αυτοί τόνοι δεν έχουν λαϊκότητα. Το βέβαιο είναι ότι συγκινούν. Αντί λοιπόν να τους αρνούμαστε άκριτα, καλό θάταν να καθίσουμε κάτω να τους μελετήσουμε, να ιδούμε από που μας έρχονται στη μουσική μας και τι δεσμούς έχουν με την παράδοση. Λίγα πράγματα ξέρω από μουσική, ωστόσο μέσα στον κορμό τους νομίζω πως διακρίνονται απηχήσεις της βυζαντινής και της σλάβικης βαλκανικής μουσικής παράδοσης». Βλ. Τάσος Βουρνάς, «Για το συγχρονισμό στο αρχαίο θέατρο (Μερικές απόψεις απ' αφορμή του “Πλούτου”», *Αυγή*, 18 Σεπτ. 1957, και «Απ' αφορμή την παράσταση του “Πλούτου”. Προβλήματα ερμηνείας αρχαίας τραγωδίας και κωμωδίας. Ο διάλογος μεταξύ Τάσου Βουρνά και Γ. Σταύρου», *Αυγή*, 4 Οκτ. 1957.

1188. Βλ. Αιμ. Χ., «Οι “Ορνίθες” του Αριστοφάνους (Θέατρον Τέχνης)», *Καθημερινή*, 31 Μαΐου 1960. Δεν έλλειψε ωστόσο και η άποψη ότι στους *Ορνίθες* τα «σερέτικα» μοτίβα της μουσικής «ήταν τα πιο κυριαρχικά και έδιναν στο σύνολο την σφραγίδα του μάγκικου σκοπού και ρυθμού». Βλ. “Ο Θεατής”, «Στα πλαίσια του Φεστιβάλ. Οι “Ορνίθες” του Αριστοφάνη (Κατά μετάφραση Β. Ρώτα από το θίασο Καρόλου Κουν) σύμπραξη Ραλλούς Μάνου – Μ. Χατζηδάκη», *Βραδυνή*, 31 Αυγ. 1959.

ΠΗΓΕΣ ΚΑΙ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΤΥΠΟΣ*

Εφημερίδες

Αθηνά (1835-1864) *

Αθήναι (1904-1916)

Αθηναϊκή (1951-1962)

Αιών (1838-1871) *

Ακρόπολις (1959, 1963-1966)

Ακρόπολις, (1900-1909)

Ανατολικός Αστήρ Κωνσταντινούπολις (1864-1875) *

Απογευματινή (1959, 1963, 1968)

Αστυ (1897-1907)

Αυγή (1956-1967)

Βήμα (1951-1970, 1973-1982)

Βραδυνή (1924, 1943, 1951-1959)

Δημοκρατία (1924-1925)

Δημοκρατική (1951)

Δημοκρατικός Τύπος (1950-1951)

Εθνικόν Μεγαλείον (1867-1868, 1872) *

Εθνικός Κήρυξ (1951)

Έθνος (1919, 1948-1969)

Εθνοφύλαξ (1862-1876) *

Ελευθερία (1950-1964)

Ελεύθερον Βήμα (1924, 1929, 1936-1938)

Ελεύθερος Κόσμος (1968-1974)

Ελεύθερος Λόγος (1924-1925)
Ελπίς (1836-1868) *
Εμπρός Α΄ περίοδος (1903-1904), *Β΄* περίοδος (1951-1958)
Επτάλοφος Κων/πολης (1862-1864, 1869) *
Εσπερινή (1922-1928)
Εστία (1900-1919)
Εστία (1951-1958)
Εφημερίς (1873-1888) *
Εφημερίς των Φιλομαθών (1862) *
Θεσσαλία Βόλου (1934)
Καθημερινή (1946-1967, 1974-1980)
Καιροί (1902, 1904, 1907)*
Μέλλον (1867-1869) *
Μέριμνα (1869) *
Μεσημβρινή (1967)
Νέα (1956-1977)
Νέα Γενεά (1862-1868) *
Νέα Ελλάς (1916)
Νέον Άστν (1901-1902)*
Ομόνοια Κων/πολης (1862-1865) *
Παλιγγενεσία (1868-1876) *
Παρατηρητής (1864-1866) *
Πατρίς (1915-1923)
Πατρίς Σύρου (1866-1869) *
Πνυζ (1868-1870) *
Πρακτικά Βουλής (1845-1864) *
Προοδευτική Αλλαγή (1951)
Προοδευτικός Φιλελεύθερος (1951)
Πρωΐα (1929)
Πρωϊνός Κήρυξ (1865-1868)*
Σκρίπ (1902) *
Σφαίρα Πειραιά (1924)
Σφύρα Πειραιά (1896-1900)
Ταχυδρόμος Αλεξάνδρειας (1900)*

Ταχυδρόμος Μυτιλήνης (1930-1932)
*Τηλέγραφος και Βυζαντίς, Κων/πολης (1857-1868)**
*Τηλέγραφος του Βοσπόρου Κων/πολης (1850-1853)**
*Φως (1860-1863) **
Φως Θεσσαλονίκη (1931)
Χρόνος Πειραιά (1924)

Περιοδικά

Athenian, The (1929-1940)
Dioniso, Bolltino Dell'Istituto Nazionale Dell'Drama Antico (1929-1976)
Thesaurus, The (1932-1940)
Αγγλοελληνική Επιθεώρηση (1951-1952)
Αττική Τρις (1911)
Δελτίον Ελληνικής Περιηγητικής Λέσχης (1948-1958)
Δελτίον Συλλόγου Ελλήνων Ηθοποιών (1906-1908)
Δελτίον της Εθνικής Αγωγής (1898-1904)
Διώνυσος, Ο (1901-1902)
Εθνική Αγωγή (1898-1904)
Εικόνες (1956)
Ελλάς (1916-1924)
Ελληνικά (1953-1972)
Ελληνική Δημιουργία (1948-1954)
Ελληνική Επιθεώρησις (1907-1916)
Επιθεώρηση Τέχνης (1955-1967)
*Επτάλοφος Κων/πολης (1862-1864, 1869)**
*Ευτέρπη (1847-1855) **
Ζυγός (1960-1965)
Θεατής (1925–1926, 1928)
Θεατρικά Χρονικά (1930-1931)
*Ιλισσός (1868-1871) **
Καινούρια Εποχή (1956-1958)
Καλλιτέχνης (1910-1911)

Ο Αριστοφάνης στη νέα ελληνική σκηνή

Κινηματογραφικός Αστήρ (1932-1933)
Κριτική, Η (1923-1924)
Κύκλος, Ο (1935-1936)
Μουσικά Χρονικά (1930-1931)
Μπουκέτο, Το (1924-1925)
Νέα Εστία (1940 – 1985)
Νουμάς (1905-1906)
Παναθήναια (1901 – 1910)
Πανδώρα (1850–1872) *
Παρνασσός (1877– 1895) *
Περιοδικόν μας, Το Πειραιά (1900-1902)
Πινακοθήκη (1901-1910)
Σήμερα (1960-1961)
Τέχνη, Η (1898-1899)
Φραγγέλιο (1927-1929)
Φύσις (1890-1893) *
Χρυσαλλίς (1863-1866) *

Αποδελτιώθηκε επίσης το αρχείο δημοσιευμάτων του Κέντρου Μελέτης και Έρευνας του Ελληνικού Θεάτρου (Θεατρικό Μουσείο) από το 1924 μέχρι το 1985.

*Όπου έπεται αστερίσκος στον τίτλο του εντύπου, σημαίνει ότι η μελέτη του έγινε στο αρχείο του Ινστιτούτου Μεσογειακών Σπουδών. Επίσης όταν το έντυπο είναι επαρχιακό, δηλώνεται η προέλευσή του. Στις υπόλοιπες περιπτώσεις τόπος έκδοσης είναι η Αθήνα.

Αρθογραφία από έντυπα που δεν αποδελτιώθηκαν

«Αριστοφάνης. Διαχρονικός και επίκαιρος», *Καθημερινή - Επτά Ημέρες*, 13 Ιουν. 2004.

«Η ζωή του Καρόλου Κουν. Αφηγήσεις στον Σπύρο Χατζάρα», *Καλλιτεχνική Επιθεώρηση* 1, 2 [1978], σ. 47-53, 50-57.

«Ο άνθρωπος και ο ηθοποιός Δημήτρης Χατζημάρκος», *Πάνθεον* 643, (21 Μαρτ. 1978), σ. 139

Καμπανέλλης Ιάκωβος, «Αισθησιακός και βιωματικός», *Η λέξη*, 62 (Φλεβάρης-Μάρτης '87), σ. 187.

Κυριάκης Ευάγγελος, «Αι περί πολιτισμού φιλοσοφικά απόψεις του Ιωάννου Μεταξά», *Το Νέον Κράτος* 11 (Ιουλ. 1938), σ. 824-828

Κώτσης Δημήτρης, «Actors Studio – μύθος και πραγματικότητα – συνεντεύξεις με τους σκηνοθέτες Walter Lott και Ανδρέα Βουτσινά», *Δρώμενα, Δίμηνο Θεατρικό Περιοδικό* 3/4 (Ιούλης-Σεπτέμβρης 1984), σσ. 123-130.

Λεοντής Χρήστος, «Καλλιτεχνική αυθεντία. Ο Κουν πίστευε ότι η μουσική αποτελεί θεμελιώδη παράγοντα της παράστασης», *Καθημερινή – Επτά Ημέρες*, 14 Φεβρ. 1999, σ. 26-27.

Λυμπεροπούλου Μάγια, «Άφαντος και πάντα μελλοντικός», *Η λέξη* 62 (Φλεβάρης-Μάρτης '87), σ. 113.

Σεβαστίκογλου Γιώργος, «Δάσκαλος και Αυτοδίδακτοι», *Η λέξη* 62 (Φλεβάρης-Μάρτης '87), σ. 133-135.

Τσαρούχης Γ., «Θα σε θυμάμαι πάντα σαν έναν άνθρωπο που ζει», *Η Λέξη* 62 (Φλεβάρης-Μάρτης '87), σ. 97-98.

ΑΡΧΕΙΑ

Αρχείο Γιώργου Χριστοδούλου, Κέντρο Μελέτης και Έρευνας του Ελληνικού Θεάτρου - Θεατρικό Μουσείο.

Αρχείο Λίνου Καρζή, Κέντρο Μελέτης και Έρευνας του Ελληνικού Θεάτρου - Θεατρικό Μουσείο.

Αρχείο παραστάσεων, Κέντρο Μελέτης και Έρευνας του Ελληνικού Θεάτρου - Θεατρικό Μουσείο

Αρχείο τηλεοπτικών εκπομπών, Κέντρο Μελέτης και Έρευνας του Ελληνικού Θεάτρου - Θεατρικό Μουσείο

Αρχείο υποβολείου του Εθνικού Θεάτρου.

Αρχείο Κολλεγίου Αθηνών.

Αρχείο Ε.Ο.Τ.

Αρχεία Σύγχρονης Κοινωνικής Ιστορίας.

ΜΕΛΕΤΕΣ

«Trasformisti» στην *Encicloredia dello Spettacolo*, Roma 1962, τόμος IX, στ. 1094.

«Varietà» στην *Encicloredia dello Spettacolo*, Roma 1962, τόμος IX, στ. 1439-1456.

«Θεόφραστος Ι. Σακελλαρίδης» στην *Εγκυκλοπαίδεια Δρανδάκη*.

Aronson Arnold, *American Avant-garde Theatre. A History*, London / New York: Routledge 2000.

Austin M. M. – Vidal-Naquet P., *Οικονομία και κοινωνία στην αρχαία Ελλάδα*, μτφρ. Τάσος Κουκουλιός, Αθήνα: Δαίδαλος – Ι. Ζαχαρόπουλος 1998.

- Baumarchais, «Essay on the Genre of Serious Drama [1767; excerpts]», *Dramatic Essays of Neoclassic Age*, Henry Hitch Adams / Baxter Hathaway (επιμ.), New York: Benjamin Blom 1965, σ. 366-380.
- Bell Daniel, *Ο πολιτισμός της μεταβιομηχανικής Δύσης*, μτφρ. Γεράσιμος Λυκιαρδόπουλος, Αθήνα: Νεφέλη 1999.
- Bowie M. Angus, *Αριστοφάνης. Μύθος, Τελετουργία και Κωμωδία*, μτφρ. Πόλυ Μοσχοπούλου, Αθήνα: Τυπωθήτω 1999.
- Brunschwing Jacques, «Τα ερωτήματά μας προς τους Έλληνες είναι ρωμαϊκά ερωτήματα;», *Οι Έλληνες, οι Ρωμαίοι και Εμείς. Η επικαιρότητα του αρχαίου κόσμου*, επιμέλεια Roger-Pol Droit, μτφρ. Κώστας Κουρεμένος, Αθήνα: Αλεξάνδρεια 1992, σ. 44 -72.
- Carlson Marvin, *Performance, a critical introduction*, New York / London: Routledge, 2004.
- Carlson Marvin, *Theories of the Theatre*, Ithaca / London: Cornell University Press, 1984.
- Cartledge Paul, *Ο Αριστοφάνης και το θέατρο του παραλόγου*, μτφρ. Λένα Ταχματζίδου, επιμέλεια Μαίρη Κεκροπούλου, Αθήνα: Ενυάλιος 2006.
- Cornford Francis Macdonald, *Η Αττική Κωμωδία*, μτφρ. Λ. Ζενάκος, Αθήνα: Παπαδήμα 1993 (Τρίτη έκδοση).
- Cowell Mary-Jean, «Mishima's Modern Nō: An effort to Adapt a Classic Genre», *Theatre Studies (Classical Drama in Modern Performances. Selected Papers of the 1988 Biannual Theatre Conference)* 34 (winter 1989), σ. 75-84.
- Crockett Jean, *Δαπάναι καταναλώσεως και εισοδήματα εν Ελλάδι. Οικονομικαι μονογραφίαι 17*, Αθήνα: ΚΕΠΕ 1970.
- Dover, J. K., *Η κωμωδία του Αριστοφάνη*, Φάνης Ι. Κακριδής (μτφρ.), Αθήνα: Μ.Ι.Ε.Τ. 1989.
- Esslin Martin, *Το Θέατρο του Παραλόγου*, μτφρ. Μάγια Λυμπεροπούλου, Αθήνα: Δωδώνη 1996.
- Goldsmith Oliver, «An Essay on the Theatre; A Comparison between Laughing and Sentimental Comedy» [1773], *Dramatic Essays of Neoclassic Age*, Henry Hitch Adams / Baxter Hathaway (επιμ.), New York: Benjamin Blom 1965, σ. 381-384.
- Halliwell St., «The uses of laughter in Greek culture», *The Classical Quarterly* XLI, Oxford University Press, 1991, σ. 279-296.
- Halliwell Stephen (Birmingham), «Comedy and publicity in the society of the polis», *Tragedy, Comedy and Polis*, (Papers from the Greek Drama Conference. Nottingham, 18-20 July 1990. Edited by Allan Sommerstein-Stephen Halliwell-Jeffrey Henderson-Bernhard Zimmermann), Bari 1993, σ. 321-340.
- Hatzoroulou D. Litsa, «Ο Αριστοφάνης, ο Μολιέρος και η αρχαία ελληνική κωμωδία του κ. Χρηστοφάνους Νεολογίδου», *Boullletin de liaison Neo-Hellenique* 15 (Dec. 1997), Παρίσι: INALCO 1997, σ. 23-32
- Herric K. Marvin, *Comic Theory in the Sixteenth Century*, Urbana U.S.A.: The University of Illinois Press, 1950.
- Jameson Frederic, *Το Μεταμοντέρνο ή Η πολιτισμική λογική του ύστερου καπιταλισμού*, μτφρ. Γιώργος Βάρσος, Αθήνα: Νεφέλη 1999.
- Julian Beck, *Η ζωή του θεάτρου*, μτφρ. Καραϊσκάκη Τασούλα, Αθήνα: Οδυσσέας 1982.

- Kourilsky Françoise, «“Ψωμί και Κούκλες”. Ένα θέατρο χωρίς τη μανία του μηνύματος», μτφρ. Β. Παπαβασιλείου, *Θέατρο Θ/49-50* (Γενάρης-Απρίλης 1976), σ. 41-45.
- Kourilsky Françoise, «Δεν αναπαριστάει κείμενα. Αφηγείται ιστορίες σχεδόν χωρίς λόγια», μτφρ. Β. Παπαβασιλείου, *Θέατρο Θ/49-50* (Γενάρης-Απρίλης 1976), σ. 46-52.
- Lash Scott / Urry John, *The end of organized capitalism*, Cambridge: Polity Press 1993 (1987).
- Marcheselli Lukas Lucia, «Κ. Βάρναλη *Αισθητικά-Κριτικά*. Διαμόρφωση και εξέλιξη», *Διαβάζω* 88 (22 Φεβρ. 1984), σ. 48-52.
- Mastromarco Giuseppe, «Il commediografo e il demagogo», *Tragedy, Comedy and Polis*, (Papers from the Greek Drama Conference. Nottingham, 18-20 July 1990. Edited by Allan Sommerstein-Stephen Halliwell-Jeffrey Henderson-Bernhard Zimmermann), Bari 1993, σ. 341-357.
- Meynaud J., *Πολιτικές δυνάμεις στην Ελλάδα*, μετάφραση – ενημέρωση – επιμέλεια - Π. Μερλόπουλου και Γ. Νοταρά, Αθήνα: Μπάυρον 21974.
- Morin Edgar, «Ελληνική Ορθολογικότητα και Ευρωπαϊκός Λόγος», *Οι Έλληνες, οι Ρωμαίοι και Εμείς. Η επικαιρότητα του αρχαίου κόσμου*, επιμέλεια Roger-Pol Droit, μτφρ. Κώστας Κουρεμένος, Αθήνα: Αλεξάνδρεια 1992, σ. 464 -481.
- Reed Christopher, «Μεταμοντερνισμός και Τέχνη της Ιδιαίτερης Ταυτότητας», *Έννοιες της Μοντέρνας Τέχνης, Από το Φωβισμό στον Μεταμοντερνισμό*, επιμ. Νίκος Στάγκος, μτφρ. Ανδρέας Παππάς, Αθήνα: Μ.Ι.Ε.Τ., 2003.
- Roose - Evans James, *Experimental Theatre from Stanislavsky to Peter Brook*, London: Routledge & Kegan Paul 1984.
- Russo Carlo Ferdinando, *Aristofane autore di Teatro*, Firenze: Sansoni Editore.
- Segal Erich, *Oxford Readings in Aristophanes*, New York: Oxford University Press 1996.
- Shank Theodore, *American alternative theatre*, London: The MacMillan Press 1982.
- Steele Sir Richard, «*The Conscious Lovers*, [1723] Preface», *Dramatic Essays of Neoclassic Age*, Henry Hitch Adams / Baxter Hathaway (επιμ.), New York: Benjamin Blom 1965, σσ. 236-237.
- Stone Laura M., *Costume in Aristophanic Poetry*, Salem, New Hampshire: Ayer Company 1984 (reprint edition).
- Styan J. L., *The Shakespeare Revolution: Criticism and Performance in Twentieth Century*, Cambridge: Cambridge University Press 1983.
- Thiercy Pascal, *Ο Αριστοφάνης και η Αρχαία Κωμωδία*, μτφρ. Γ. Φ. Γαλάνης, Αθήνα: Πατάκης 2001
- Van Steen Conda A. H., *Venom in Verse: Aristophanes in Modern Greece*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press 2000.
- Vernant Jean-Pierre – Pierre Vidal-Naquet, *Μύθος και τραγωδία στην αρχαία Ελλάδα*, Τόμος Α΄, μτφρ. Στέλλα Γεωργούδη, Αθήνα: Ι. Ζαχαρόπουλος 1988.
- Vernant Jean-Pierre – Pierre Vidal-Naquet, *Μύθος και τραγωδία στην αρχαία Ελλάδα*, Τόμος Β΄, μτφρ. Αριάδνη Τάττη, Αθήνα: Ι. Ζαχαρόπουλος 1991.

- Veyne Paul, «Η ανανέωση της αρχαίας ιστοριογραφίας προετοιμάζει έναν νέον αιώνα των Φώτων», *Οι Έλληνες, οι Ρωμαίοι και Εμείς. Η επικαιρότητα του αρχαίου κόσμου*, επιμέλεια Roger-Pol Droit, μτφρ. Κώστας Κουρεμένος, Αθήνα: Αλεξάνδρεια 1992, σ. 513 -543.
- Vidal - Naquet Pierre, *Πέρα από την αρχαία ελληνική δημοκρατία. Δοκίμια αρχαίας και νεότερης ιστοριογραφίας*, μτφρ. Θέμης Μιχαήλ, Αθήνα: Αλεξάνδρεια 1999.
- Weinberg B., *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago: The University of Chicago Press, 1961.
- Whitman Cedric, *Aristophanes and the Comic Hero*, Cambridge – Massachusetts: Harvard University Press 1964.
- Zimmermann Bernhard, *Η Αρχαία Ελληνική Κωμωδία*, μτφρ. Ηλίας Τσιριγκάκης, επιμ. Δανιήλ Ιακώβ, Αθήνα: Δημ. Παπαδήμα 2005.
- Αβδελά Έφη, Ψαρά Αγγελική, *Ο φεμινισμός στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου. Μια ανθολογία*, Αθήνα: Γνώση 1985.
- Αγγέλου Άλκης, «Εμμανουήλ Ροΐδης», *Σάτιρα και πολιτική στην νεότερη Ελλάδα, από το Σολωμό έως τον Σεφέρη*, Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Παιδείας 1979.
- Αδριακάινα Ελένη, «Η διαμάχη για το ρεμπέτικο: η ελληνικότητα ως ισορροπία Λόγου-Πάθους», *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, Εισαγωγή – επιμέλεια Νίκος Κοταρίδης, επίμετρο Στάθης Δαμιανάκος, Αθήνα: Πλέθρον 1996, σ. 225-257,
- Αλεβιζάτος Νίκος, *Οι πολιτικοί θεσμοί σε κρίση (1922-1974). Όψεις της ελληνικής εμπειρίας*, μτφρ. Βενετία Σταυροπούλου, Αθήνα: Θεμέλιο 1983.
- Αλεξίου Έλλη, «Ο Κόντογλου για την Τέχνη του», στο «Ενθύμηση Φώτου Κόντογλου», *Αιολικά Γράμματα* 6 (Νοεμ.-Δεκ. 1971), σ. 512.
- Αμπατζοπούλου Φραγκίσκη, *...δεν άνθισαν ματαίως. Ανθολογία υπερρεαλισμού*, Αθήνα: Νεφέλη 1980 (πέμπτη έκδοση).
- Αναστασιάδης Ι. Β., *Χαρακτηρισμοί κοινωνικών στρωμάτων και η έννοια “τάξεις” στην Αρχαία Ελλάδα*, Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης. Φιλοσοφική Σχολή. Ενυάλειο Κληροδότημα 1992.
- Απολιναίρ Γκυγιώμ, *Οι μαστοι του Τειρεσία*, μετάφραση Άρης Σφακιανάκης, εισαγωγή και Γλωσσική επιμέλεια Αλέξης Ζήρας, Αθήνα: Αιγώκεως 1981.
- Αρφαρά Κάτια, «Από τον Πλούτο στον Οιδίποδα Τύραννο: Ο Γιάννης Μόραλης και το αρχαίο δράμα», *Ελληνική Σκηνογραφία-Ενδυματολογία*, Πρακτικά Ημερίδας, Επιμέλεια Αγνή Μουζενίδου, Αθήνα 2002, σ. 34-42.
- Βαγενάς Νάσος, «Η μετάφραση ως πρωτότυπο», *Πρωτότυπο & Μετάφραση. Πρακτικά Συνεδρίου Αθήνα 11-15 Δεκεμβρίου 1978* επιμ. Χρυσούλα Σοϊλέ, Αθήνα: [Ελληνική Ανθρωπιστική Εταιρεία] 1980.
- Βακαλό Ελένη, *Η φυσιογνωμία της μεταπολεμικής τέχνης στην Ελλάδα*, 3, Αθήνα: Κέδρος 1983
- Βακαλό Ελένη, «Η εικαστική λειτουργία του σκηνικού», Δήμητρα Τσούχλου – Ασαντούρ Μπαχαριάν, *Η Σκηνογραφία στο Νεοελληνικό Θέατρο*, Αθήνα: Άποψη, 1985, σ. 82-85.

- Βακαλό Ελένη, «Ο Γιώργος Βακαλό και οι κωμωδίες του Αριστοφάνη», *Ελληνική Σκηνογραφία - Ενδυματολογία*, Πρακτικά Ημερίδας, Επιμέλεια Αγνή Μουζενίδου, Αθήνα 2002, σ. 72-75.
- Βαρβαρέσος Κώστας, *Εκθέσεις επί του οικονομικού προβλήματος της Ελλάδος*, Αθήνα: Σαββάλας 2002.
- Βαρίκα Ελένη, *Η εξέγερση των κυριών. Η γένεση μιας φεμινιστικής συνείδησης στην Ελλάδα 1833-1907*, Αθήνα: Κατάρτι 2^η 1996.
- Βασιλείου Αρετή, *Εκσυγχρονισμός ή παράδοση; Το θέατρο πρόζας του Μεσοπολέμου*, Αθήνα: Μεταίχμιο 2004.
- Βεργόπουλος Κώστας, «Η συγκρότηση της νέας αστικής τάξης, 1944-1952», *Η Ελλάδα στη δεκαετία 1940--1950. Ένα Έθνος σε κρίση*, επιμ. Γ. Ο. Ιατρίδης, μτφρ. Μαργαρίτα Δρίτσα - Αμαλία Λυκιαρδοπούλου, Αθήνα: Θεμέλιο 1984, σ. 529-559.
- Βερναρδάκης Χριστόφορος, Μαυρής Γιάννης, *Κόμματα και κοινωνικές συμμαχίες στην προδικτατορική Ελλάδα. Οι προϋποθέσεις της μεταπολίτευσης*, Αθήνα: Εξάντας 1991.
- Βιβιλάκης Ιωσήφ (επιμ.), *Δάφνη*, Τιμητικός Τόμος για τον Σπύρο Α. Ευαγγελάτο, Παράρτημα επιστημονικού δελτίου του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών *Παράβασις*, Αθήνα: Ergo 2001.
- Βικέλας Δ., *Η Ζωή μου*, Αθήνα: ΣΩΒ 1908.
- Βουρνάς Τάσος, «Η δημοσιογραφική σάτιρα (Σ. Καρύδης, Κλ. Τριαντάφυλλος, Βλ. Γαβριηλίδης, Γ. Σουρής)», *Σάτιρα και πολιτική στην νεώτερη Ελλάδα, από το Σολωμό έως τον Σεφέρη*, Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Παιδείας 1979, σ. 154-180.
- Βρανά Σπεράντζα, *Τα μπουλούκια κι εγώ*, Αθήνα: Εξάντας 1982.
- Βρανά Σπεράντζα, *Επιθεώρηση Καμούρα μου*, Αθήνα: Γλάρος 1985.
- Γεωργιάδη Κωνσταντίνα, «Άγγελος Βλάχος: Από τον Μολιέρο ... στον Λαμπίς», *Σχέσεις του νεοελληνικού θεάτρου με το ευρωπαϊκό*, επιμ. Κωσταντζα Γεωργακάκη, Πρακτικά Β΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, Παράρτημα επιστημονικού δελτίου του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών *Παράβασις*, Αθήνα: Ergo 2004, σ. 145-154.
- Γεωργουσόπουλος Κώστας, «Η ελληνική μεταπολεμική φαρσοκωμωδία: είδος μικτό και νόμιμο;», *Το ελληνικό θέατρο από τον 17ο στον 20ο αιώνα*, Ιωσήφ Βιβιλάκης (επιμ.), Πρακτικά Α΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, Παράρτημα επιστημονικού δελτίου του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών *Παράβασις*, Αθήνα: Ergo 2002, σ. 363-368.
- Γιανναράς Χρήστος, *Ορθοδοξία και Δύση. Η Θεολογία στην Ελλάδα σήμερα*, Αθήνα: Δωδώνη 1979.
- Γιαννέλλης - Θεοδοσιάδης Γιάννης, *Η Λαϊκή Πολιτική Σάτιρα στο τέλος του 19ου αιώνα μέσα από τις εικόνες του Νέου Αριστοφάνη*, Αθήνα: Έφεσος 2001.
- Γιατράς Διονύσιος, *Αττικό Πλήρες Δράμα ως μορφή τέχνης*, Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας» 1991.
- Γιατρομανωλάκης Γιώργος, «Αρχαία Ελληνική Τραγωδία: Ορισμένα μεταφραστικά προβλήματα», *Πρωτότυπο & Μετάφραση. Πρακτικά Συνεδρίου Αθήνα 11-15 Δεκεμβρίου 1978*, επιμ. Χρυσούλα Σοϊλέ, Αθήνα: [Ελληνική Ανθρωπιστική Εταιρεία] 1980, σ. 99 - 113.

- Γκαϊήλ Χολστ, *Δρόμος για το ρεμπέτικο και άρθρα για το ρεμπέτικο τραγούδι από τον ελληνικό τύπο (1947-1976)*, Λίμνη Ευβοίας: Ντενίζ Χάρβεϋ⁵ 1995.
- Γλυτζουρής Αντώνης, «Η Μαρίκα Κοτοπούλη και η “Ελευθέρα Σκηνή”», *Για τη Μαρίκα Κοτοπούλη και το θέατρο στην Ερμούπολη*, Πρακτικά Συμποσίου Ερμούπολη Σύρου – Αύγουστος 1994, Αθήνα: Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών 1996, σ. 89-124.
- Γλυτζουρής Αντ., «Δελφικές Γιορτές (1927, 1930): η αναβίωση του αρχαιοελληνικού χορού στον “Προμηθέα Δεσμώτη” και τις “Ίκέτιδες” του Αισχύλου», *Τα Ιστορικά* 15/28-29 (Ιούν-Δεκ. 1998), σ. 147-170.
- Γλυτζουρής Αντώνης, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα. Η ανάδυση και η εδραίωση της τέχνης του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα 2001.
- Γλυτζουρής Αντώνης, «Ο νεαρός Πέλος Κατσέλης: Η διαμόρφωσή του σε σκηνοθέτη στα χρόνια του Μεσοπολέμου», *Αριάδνη* (Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής Πανεπιστημίου Κρήτης), τόμ. 10ος, Ρέθυμνο 2004, σ. 169-191.
- Δαμιανάκος Στάθης, *Η κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*, Αθήνα: Ερμείας 1976.
- Δελβερούδη Ελίζα-Άννα, «Η Μαρίκα Κοτοπούλη ως θιασάρχης», *Για τη Μαρίκα Κοτοπούλη και το θέατρο στην Ερμούπολη*, Πρακτικά Συμποσίου Ερμούπολη Σύρου – Αύγουστος 1994, Αθήνα: Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών, 1996, σ. 66-82.
- Δελβερούδη Ελίζα - Άννα, *Ο Αλέξανδρος Σούτσος, η πολιτική και το θέατρο*, Αθήνα: Πορεία 1997.
- Δελβερούδη Ελίζα-Άννα, «“Εκ των στυλοβατών του καταστήματος”: Ο Χρήστος Γιαννακόπουλος, ο Αλέκος Σακελλάριος και η μεταπολεμική κωμωδία», *Το ελληνικό θέατρο από τον 17ο στον 20ο αιώνα*, επιμ. Ιωσήφ Βιβιλάκης, Πρακτικά Α΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, Παράρτημα επιστημονικού δελτίου του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών *Παράβασις*, Αθήνα: Ergo 2002, σ. 369-376.
- Δερτιλής Β. Γ., *Ειρωνία και σάτιρα. Δύο δοκίμια και επτά δείγματα*, Αθήνα: Καστανιώτης 1998.
- Δημαράς Θ. Κωνσταντίνος, «Από τη σάτιρα στην ευθυμογραφία», *Σάτιρα και πολιτική στην νεώτερη Ελλάδα, από το Σολωμό έως τον Σεφέρη*, Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Παιδείας 1979, σ. 305-325.
- Δημαράς Θ. Κωνσταντίνος, *Ελληνικός Ρωμαντισμός*, Αθήνα: Ερμής 1982.
- Δημαράς Θ. Κωνσταντίνος, *Νεοελληνικός Διαφωτισμός*, Αθήνα: Ερμής⁶ 1993.
- Ελύτης Οδυσσέας, «Η σύγχρονη ελληνική τέχνη και ο ζωγράφος Ν. Χατζηκυριάκος-Γκίκας», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση* 2/11 (Ιαν. 1947), σ. 355-356
- Ζαϊμάκης Γιάννης, *Καταγωγή ακμάζοντα, παρέκκλιση και πολιτισμική δημιουργία στο Λάκκο Ηρακλείου (1900-1940)*, Αθήνα: Πλέθρον 1999.
- Ηλιάδη Μαίρη, «Έρευνα και καταγραφή των νεοελληνικών παραστάσεων αρχαίου ελληνικού δράματος: Απρόοπτα και ζητούμενα», *Παραστάσεις Αρχαίου Ελληνικού Δράματος στην Ευρώπη κατά τους Νεότερους Χρόνους*, Πρακτικά Γ΄ Διεθνούς Επιστημονικής συνάντησης που οργάνωσε η Επτανησιακή Γραμματεία Ελληνιστών, Κέρκυρα 4-6 Απριλίου 1997, Αθήνα: Καστανιώτης 1999, σ. 161-169.
- Ηλιόπουλος Ντίνος, *Αυτοβιογραφία, ένας Ηλιόπουλος ονόματι Ντίνος*, Αθήνα: Άγκυρα 1999.

- Θεοδωράκης Μίκης, *Για την Ελληνική Μουσική*, Αθήνα: Πλειάς 1974.
- Θεοτοκάς Γιώργος, *Ελεύθερον Πνεύμα*, επιμ. Κ. Θ. Δημαράς, ανατύπωση Α΄, Αθήνα: Ερμής 1973.
- Θρύλος Άλκης, *Το Ελληνικό Θέατρο*, τόμοι Α΄ - Β΄, Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών. Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη 1977-1981.
- Ιωάννου Γιάννης, *Οδυσσέας Ελύτης. Από τις καταβολές του Υπερρεαλισμού στις εκβολές του μύθου*, Αθήνα: Καστανιώτης 1991.
- Καγγελάρη Δηώ, «Όροι του “μοντέρνου” στη νεοελληνική σκηνή», *Σχέσεις του νεοελληνικού θεάτρου με το ευρωπαϊκό*, επιμ. Κωσταντζα Γεωργακάκη, Πρακτικά Β΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, Παράρτημα επιστημονικού δελτίου του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών *Παράβασις*, Αθήνα: Ergo 2004, σ. 367-373.
- Καγιαλής Τάκης, «Η μετάφραση της ποίησης στον μοντερνισμό: Κέντρο και περιφέρεια», *Η γλώσσα της λογοτεχνίας & η γλώσσα της μετάφρασης* (Πρακτικά Ημερίδας [24 Μαΐου 1997]), Θεσσαλονίκη 1998, σ. 47-67.
- Καιροφύλλας Γιάννης, *Η Αθηναϊκή Σάτιρα*, Αθήνα: Φιλιππότη 1991.
- Κακριδή Θ. Ι., Καββάδα Στεφ., «Αδαμαντίου Κοραή παρατηρήσεις και διορθωτικά εις Αριστοφάνους κωμωδίας και τα παλαιά σχόλια αυτών», *Επιστημονική Επετηρίς της Φιλοσοφικής Σχολής του Παν/μίου Αθηνών*, τόμος 1 (1925), σ. 146-155.
- Κακριδής Θ. Ι., *Το μεταφραστικό πρόβλημα*, Αθήνα: «Βιβλιοθήκη του Φιλολόγου»⁴1966.
- Καλομοίρης Μανώλης, *Η ζωή μου και η τέχνη μου. Απομνημονεύματα 1883-1908*, Αθήνα: Νεφέλη 1988.
- Κανάκης Βασίλης, *Εθνικό Θέατρο. Εξήντα Χρόνια Σκηνή και Παρασκήνιο*, Αθήνα: Κάκτος 1999.
- Καραγάτσης Μ., *Κριτική θεάτρου, 1946-1960*, Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας» 1999.
- Καραγεωργίου Τασούλα, *Οι Νεοελληνικές Μεταφράσεις του Αριστοφάνη* (ανέκδοτη διατριβή). Πανεπιστήμιο Κρήτης, Τμήμα Φιλολογίας.
- Καραντινός Σωκράτης, *Η αρχαία κωμωδία και η σκηνική ερμηνεία της. Οι Νεφέλες του Αριστοφάνη*, Αθήνα: Ίκαρος 1951.
- Καραντινός Σωκράτης, *Σαράντα χρόνια θέατρο. Τόμος Ι: Στον προθάλαμο, Σκαμπανεβάσματα Α΄ 1920-1946*, Αθήνα 1974.
- Καραντινός Σωκράτης, *Σαράντα χρόνια θέατρο. Τόμος ΙΙ: Σκαμπανεβάσματα Β΄*, Αθήνα 1976.
- Καρζής Λίνος, *Οι Έλληνες πλάθουν το νέο τους μύθο*, Anatolia Press, New York. 1947. Ανατύπωση, Αθήνα: Πελασγός 1995.
- Καστοριάδης Κορνήλιος, «Αρχαίο ελληνικό και νεότερο πολιτικό φαντασιακό», *Οι Έλληνες, οι Ρωμαίοι και Εμείς. Η επικαιρότητα του αρχαίου κόσμου*, Roger Pol Droit (επιμ.), Κώστας Κουρεμένος (μτφρ), Αθήνα: Αλεξάνδρεια 1992, σ. 280-311.
- Κιτρομηλίδης Μ. Πασχάλης, *Ιώσηπος Μοισιόδοξ: Οι συντεταγμένες της βαλκανικής σκέψης τον 18ο αιώνα*, Αθήνα: Μ.Ι.Ε.Τ. 1985.
- Κιτρομηλίδης Μ. Πασχάλης, *Νεοελληνικός Διαφωτισμός. Οι πολιτικές και κοινωνικές ιδέες*, Αθήνα: Μ.Ι.Ε.Τ. 1996.

- Κονδύλης Παναγιώτης, *Η παρακμή του Αστικού Πολιτισμού, από τη μοντέρνα στη μεταμοντέρνα εποχή και από το φιλελευθερισμό στη μαζική δημοκρατία*, Αθήνα: Θεμέλιο 1995.
- Κοντογιώργη Αναστασία, *Η σκηνογραφία του Ελληνικού Θεάτρου 1930-1960*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press 2000.
- Κοραής Αδαμάντιος, *Αλληλογραφία*, τόμος Δεύτερος, Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας» 1966.
- Κοραής Αδαμάντιος, *Προλεγόμενα στους αρχαίους Έλληνες συγγραφείς*, τόμοι Α΄- Γ΄, Αθήνα: Μ.Ι.Ε.Τ. 1990.-
- Κοτζαμάνη Μαρίνα, «Αριστοφάνης ο σύγχρονός μας: η θαυμαστή ιστορία της “χειραφετήσεως” του Γεωργίου Σουρή, εχθρού των γυναικών», *Ιστορικά* 26 (Ιούν. 1997), σ. 123, 125.
- Κουν Κάρολος, *Για το θέατρο (Κείμενα και συνεντεύξεις)*, Αθήνα: Ιθάκη 21981.
- Κουν Κάρολος, *Κάνουμε θέατρο για την ψυχή μας*, Αθήνα: Καστανιώτης 1987.
- Κουτσιβίτης Βασίλης, *Θεωρία της μετάφρασης*, Αθήνα: Ελληνικές Πανεπιστημιακές Εκδόσεις 1994.
- Κυρτάτας Ι. Δημήτρης, *Κατακτώντας την Αρχαιότητα. Ιστοριογραφικές διαδρομές*, Αθήνα: Πόλις 2002.
- Κωτίδης Αντώνης, *Μοντερνισμός και Παράδοση στην ελληνική τέχνη του μεσοπολέμου*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press 1993.
- Λαγός Ευάγγελος, «“Ταυτότητα, Κρίση, Ανάπτυξη: Η Εξέλιξη της Δημόσιας Πολιτικής για τον Ελεύθερο χρόνο», *Τριάντα χρόνια Δημοκρατία: Το πολιτικό σύστημα της τρίτης ελληνικής Δημοκρατίας*, επιμ. Γιώργος Κοντογιώργης – Κώστας Λάβδας – Μαρία Μενδρινού – Δημήτρης Χρυσόχοος, (Με βάση τα Πρακτικά του ομότιτλου Συνεδρίου), Β΄ τόμος, Αθήνα: Κριτική 2004, σ. 152-173.
- Λαγός Ευάγγελος, «Η Δημόσια συζήτηση για τον Ελεύθερο χρόνο στην Ελλάδα: Πολιτική και Επιστήμη στη Συγκρότηση ενός Αντικειμένου του Λόγου», Πρακτικά της Ημερίδας της ΓΣΕΕ «Εργασία και Ελεύθερος χρόνος. Πολιτιστικές Προσεγγίσεις», Αθήνα, 29 Σεπτ. 2004.
- Λαδογιάννη Γιωργία, *Κοινωνική κρίση και αισθητική αναζήτηση στο Μεσοπόλεμο. Η παρέμβαση του περιοδικού Ιδέα*, Αθήνα: Οδυσσέας 1993.
- Λάσκαρης Νικ., «Από την ιστορίαν του νεοελληνικού θεάτρου. Τα εν Αθήναις από του 1862-1875», *Το Ελληνικόν Θέατρον*, Αυγ.-Σεπτ. 1933, αρ. 172-173 και Νοέμ.-Δεκ. 1934, αρ. 187-188.
- Λεονταρίτης Β. Γ., «Εθνικισμός και Διεθνισμός: Πολιτική Ιδεολογία», *Ελληνισμός - Ελληνικότητα, Ιδεολογικοί και βιοματικοί άξονες της Νεοελληνικής Κοινωνίας*, Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας» 1998, σ. 27-35.
- Λέφας Γιάννης, *Ο Αλέξανδρος Σούτσος και οι επιδράσεις του έργου του στους συγχρόνους του*, Διδακτορική Διατριβή-Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Φιλοσοφική Σχολή, Αθήνα: χ. ε. 1979.
- Λιάκος Αντώνης, «Περί λαϊκισμού», *Τα Ιστορικά* 6/10 (10 Ιουν. 1989), σ. 13-28.
- Λιγνάδης Τάσος, *Ο Χουρμούζης: Ιστορία και θέατρο*, Αθήνα: Εκδόσεις Χ. Μπούρας 1986.
- Λούβη Λίνα, *Περί γέλωτος βασιλείο: οι σατιρικές εφημερίδες και το εθνικό ζήτημα (1875-1886)*, Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας» 2002

- Μάλλη Μορφία, *Μοντερνισμός, Μεταμοντερνισμός και Περιφέρεια. Μελέτη της μεταφραστικής θεωρίας και πρακτικής του Νάσου Βαγενά*, Αθήνα: Πόλις 2002.
- Μαρκομιχελάκη Τασούλα, «Francesco Robortello: Explicatio eorum omnium quae ad Comoediae artificium retinent», *Παλίμψηστο* 12 (1993), σ. 104-126.
- Μαρωνίτης Ν. Δ., «Έπος: Πέρα από το δίλημμα της φιλολογικής ή της λογοτεχνικής μετάφρασης», *Φιλολόγος* 68 (1992), σ. 85-95.
- Μαρωνίτης Ν. Δ., «Η Αρχαία τραγωδία και η δοκιμασία της μετάφρασης», *Η Λέξη* 56 (Ιούλιος-Αύγουστος '86), σ. 711-721.
- Ματθιόπουλος Ευγένιος Δ., *Η Τέχνη Πτεροφυεί εν Οδύνη. Η πρόσληψη του νεορομαντισμού στο πεδίο της ιδεολογίας, της θεωρίας της τέχνης και της τεχνοκριτικής στην Ελλάδα*, Αθήνα: Ποταμός 2005.
- Μαυρογένη Μαρία, «Η ένταξη της αρχαίας κωμωδίας στα φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου», *Το ελληνικό θέατρο από τον 17ο στον 20ο αιώνα*, επιμ. Ιωσήφ Βιβιλάκης, Πρακτικά Α΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, Παράρτημα επιστημονικού δελτίου του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών *Παράβασις*, Αθήνα: Ergo 2002, σ. 345-355.
- Μαυρομούστακος Πλάτων, «Οι παραστάσεις του Αρχαίου Δράματος τη Νεώτερη Εποχή: Μια πρώτη αποτίμηση», *Ελληνική Σκηνογραφία-Ενδυματολογία*, επιμ. Αγνή Μουζενίδου, Πρακτικά Ημερίδας, Αθήνα 2002, σ. 15-29.
- Μερακλής Μιχάλης, «Η αναγκαιότητα της προδοσίας της μετάφρασης», *Πρωτότυπο & Μετάφραση. Πρακτικά Συνεδρίου Αθήνα 11-15 Δεκεμβρίου 1978*, επιμ. Χρυσούλα Σοϊλέ, Αθήνα: [Ελληνική Ανθρωπιστική Εταιρεία] 1980.
- Μικρούτσικος Θάνος, *Μουσικώς ύποπτος*, Αθήνα: Φίλιππος Νάκας 1981.
- Μουλλάς Παναγιώτης, «Αλέξανδρος Σούτσος», *Σάτιρα και πολιτική στην νεώτερη Ελλάδα, από το Σολωμό έως τον Σεφέρη*, Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Παιδείας 1979.
- Μουλλάς Παναγιώτης, *Ρήξεις και συνέχειες, μελέτες για τον 19ο αιώνα*, Αθήνα: Εκδόσεις Σοκόλη 1993.
- Μπαγιονάς Αύγουστος, «Κλασική Αρχαιότητα, εκπαίδευση και παιδεία κατά το Γαλλικό Διαφωτισμό», στον συλλογικό τόμο *Αφιέρωμα στον Roger Millieux*, Αθήνα: Εταιρεία Ελληνικού Λογοτεχνικού Αρχείου 1990.
- Μπουρνάζος Στρατής, «Η εκπαίδευση στο ελληνικό κράτος», *Ιστορία της Ελλάδος του 20ου αιώνα, Οι Απαρχές 1900-1922*, Τόμος Α΄, μέρος 2^ο, επιστ. επιμέλεια Χρήστος Χατζηιωσήφ, Αθήνα: Βιβλιόραμα 2003, σ. 189-281.
- Μποχώτης Θανάσης, «Εσωτερική πολιτική», *Ιστορία της Ελλάδος του 20ου αιώνα, Οι Απαρχές 1900-1922*, Τόμος Α΄, μέρος 2^ο, επιστ. επιμέλεια Χρήστος Χατζηιωσήφ, Αθήνα: Βιβλιόραμα 2003, σ. 37-105.
- Ναχάφ Μ. Ι. «Η κληρονομιά του Αριστοφάνη», *Αριστοφάνης: μελέτες*. (Εκδοση πανεπιστημίου Μόσχας), μτφρ. Ν. Γαρίδης, επιμ. Α. Κ. – Δ. Ν., Αθήνα: Μοχλός 1957.
- Νέζερ Χριστόφορος, *Πενήντα χρόνια θέατρο*, Αθήνα 1950
- Νέστορος Κυριακίδου Α., «Η λαϊκή παράδοση: σύμβολο και πραγματικότητα», *Ελληνισμός Ελληνικότητα. Ιδεολογικοί και Βιοματικοί Άξονες της Νεοελληνικής Κοινωνίας*, Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας» 1998, σ. 249-256.

Ο Αριστοφάνης στη νέα ελληνική σκηνή

- Νιρβάνας Παύλος, *Φιλολογικά απομνημονεύματα*, φιλ. επιμ. Κώστας Καφαντάρης, Αθήνα: Οδυσσεάς 1988.
- Ντουνιά Χριστίνα, *Λογοτεχνία και Πολιτική. Τα περιοδικά της Αριστεράς στο μεσοπόλεμο*, Αθήνα: Καστανιώτης 1999.
- Ξανθουδάκης Χάρης, «Ο Γεώργιος Παχτικός και η μουσική για το Αρχαίο Ελληνικό Δράμα», *Παραστάσεις Αρχαίου Ελληνικού Δράματος στην Ευρώπη κατά τους Νεότερους Χρόνους*, Πρακτικά Γ΄ Διεθνούς Επιστημονικής συνάντησης που οργάνωσε η Επτανησιακή Γραμματεία Ελληνιστών, Κέρκυρα 4-6 Απριλίου 1997, Αθήνα: Καστανιώτης 1999, σ. 45-51.
- Οικονόμος Κωνσταντίνος, *Γραμματικών ή εγκυκλίων παιδευμάτων βιβλία Δ*. Συνταχθέντα υπό Κωνσταντίνου Πρεσβυτέρου και Οικονόμου, Διδασκάλου της Φιλολογίας εις το Φιλολογικόν Γυμνάσιον της Σμύρνης και πρώτου Ιεροκήρυκος των Εκκλησιών αυτής. Τόμος Πρώτος, περιέχων Βιβλία Δύο. Εν Βιέννη της Αυστρίας, εκ της τυπογραφίας του Ιωάν. Βαρθ. Τζβεκίου, 1817, σ. 407-445.
- Οικονόμου Ν. Γ. – Αγγελιναρά Κ. Γ., «Βιβλιογραφία των νεοελληνικών μεταφράσεων του Αριστοφάνη», *Διαβάζω* 72 (29 Ιουν. 1983), σ. 14-21.
- Παγκουρέλης Βάιος, *Λόγος Θεάματος. Κριτικές Θεάτρου. Τόμος Α΄ Αρχαίο Δράμα*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα 2001.
- Παλαμάς Κωστής, *Άπαντα*, τόμος δεύτερος, Αθήνα: Γκοβόστης 1962.
- Πανοπούλου Μαίρη - Ζαχαράκης Κώστας (επιμ.), *Επίδauρος 40 χρόνια φεστιβάλ*, Αθήνα: Λιβάνης «Νέα Σύνορα» 1994.
- Παπαδημητρίου Δέσποινα, «Ο Τύπος και ο Διχασμός, 1914-1915», *Ελευθέριος Βενιζέλος, Κοινωνία-Οικονομία-Πολιτική στην εποχή του*, Αθήνα: Γνώση 1989, σ. 387-438.
- Παπαϊωάννου Μ. Μ., *Ο Μιχαήλ Χουρμούζης και η νεοελληνική κωμωδία (1801-1882)*, Αθήνα: Βιβλιοσυνεργατική 1991.
- Πετράκου Κυρ., *Οι θεατρικοί διαγωνισμοί (1870- 1925)*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα 1999.
- Πλωρίτης Μάριος (επιμ.), *Κάρολος Κουν - 25 χρόνια θέατρο*, έκδ. «Θεάτρου Τέχνης», 1959.
- Πολίτης Αλέξης, *Ρομαντικά Χρόνια: Ιδεολογίες και Νοοτροπίες στην Ελλάδα του 1830-1880*, Αθήνα: Ε.Μ.Ν.Ε. – Μνήμων, 1998.
- Πολίτης Φώτος, *Θεατρικές Επιφυλλίδες*, Αθήνα: Γαλαξίας 1964.
- Πούχνερ Βάλτερ, «Για μια θεωρία της θεατρικής μετάφρασης. Σύγχρονες σκέψεις και τοποθετήσεις και η εφαρμογή τους στις μεταφράσεις του αρχαίου δράματος, ιδίως στα νεοελληνικά», *Παραστάσεις Αρχαίου Ελληνικού Δράματος στην Ευρώπη κατά τους Νεότερους Χρόνους*, Πρακτικά Γ΄ Διεθνούς Επιστημονικής συνάντησης που οργάνωσε η Επτανησιακή Γραμματεία Ελληνιστών, Κέρκυρα 4-6 Απριλίου 1997, Αθήνα: Καστανιώτης 1999, σ. 27-36.
- Πράτσικα Κούλα, *Έργα και ημέρες Κούλας Πράτσικα. Αυτοβιογραφία. Κείμενα για τα 30 χρόνια της Σχολής*, Αθήνα: Ευθύνη 1991.
- Πρόεδρος Κυβερνήσεως – Γενικός Γραμματέας Τουρισμού, *Μελέτη των αναγκών της Ελληνικής Τουριστικής οικονομίας δια την τετραετίαν 1948-1951*, Αθήνα: Νοέμβριος 1948.

- Ραγκαβής Ρ. Α., «Περί αρχαίας ελληνικής προσωδίας και παράθεσις αυτής προς την νέαν», στο περιοδικό του Εμμ. Αντωνιάδη και Ι. Νικολαΐδου Λεβαδέως, *Ηώς* 4 (30 Απρ. 1836), σ. 1-32.
- Ραγκαβής Ρ. Α., *Απομνημονεύματα*, τόμος Β΄, εν Αθήναις: Γιώργιος Κασδόνης 1895.
- Σακελλαρίου Μ. Β., *Η αθηναϊκή δημοκρατία*, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 1999.
- Σειραγάκης Μανώλης, «Ο Γιάννης Σιδέρης και ο “Θίασος των Νέων”: μια “θαμπή” πηγή», *Παράβασις*, τομ. 2, Αθήνα: Καστανιώτης 1998, σ. 181-211.
- Σεφέρης Γ. - Τσάτσος Κ., *Ένας διάλογος για την ποίηση, (1938-1939)*, ανατύπωση Α΄, επιμ. Λ. Κούσουλα, Αθήνα: Ερμής 1979.
- Σηφάκης Γρηγόρης, *Προβλήματα μετάφρασης του Αριστοφάνη*, Αθήνα: Στιγμή 1985.
- Σιατόπουλος Δημήτρης, *Ελληνική Περιηγητική Λέσχη, Οδοιπορικός Σύνδεσμος (1921-1991), Εβδομήντα χρόνια Τουριστικού και Πνευματικού Πολιτισμού*, Αθήνα: 1991.
- Σιδέρης Γιάννης, «Το Βαριετέ στην Ελλάδα», *Φιλολογική Πρωτοχρονιά* 1952, σ. 258-263.
- Σιδέρης Γ., «Ο Ελευθέριος Βενιζέλος και το Θέατρο», *Ηώς* 76-85 (1964), σ. 423-428.
- Σιδέρης Γ., *Το αρχαίο ελληνικό θέατρο στη νέα Ελληνική σκηνή 1817-1932*, Αθήνα: Ίκαρος [1976].
- Σιδέρης Γιάννης, *Ιστορία του νέου ελληνικού θεάτρου 1794-1944, τόμος πρώτος 1794-1944*, Αθήνα: Καστανιώτης 1990.
- Σικελιανού Πάλμερ Εύα, *Ιερός Πανικός*, Αθήνα: Εξάντας, 1992.
- Σκοπετέα Έλλη, *Το “Πρότυπο Βασίλειο” και η Μεγάλη Ιδέα. Όψεις του εθνικού προβλήματος στην Ελλάδα (1830-1880)*, Αθήνα: Πολύτυπο 1988.
- Σολομός Αλέξης, *Ο ζωντανός Αριστοφάνης*, Αθήνα: Καστανιώτης. 1990 (1961).
- Σολομός Αλέξης, *Βίος και Παίγνιον. Σκηνή - Προσκήνιο - Παρασκήνιο*, Αθήνα: Δωδώνη 1980.
- Σολομός Αλέξης, *Καλή μου Θάλεια ή Περί Κωμωδίας*, Αθήνα: Κέδρος 1984.
- Σούτσος Αλέξανδρος, *Πανόραμα της εν Αθήναις Εθνικής Συνελεύσεως*, υπό Αλεξάνδρου Σούτσου (...). Εν Αθήναις, εκ της τυπογραφίας Ανδρέου Κορομηλά, 1844.
- Σοφρά Ελένη, *Λίνος Καρζής: Ο άνθρωπος και το έργο του*, Αθήνα: Ιωλκός 1978.
- Σπάθης Δημήτρης, «Μ. Χουρμούζης», *Σάτιρα και πολιτική στην νεώτερη Ελλάδα, από το Σολωμό έως τον Σεφέρη*, Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Παιδείας 1979, σ. 71-97.
- Σπάθης Δημήτρης, «Τα πρώτα βήματα της νεοελληνικής κωμωδίας: Η ακτινοβολία του Χουρμούζη και η παρουσία του στο βουλγαρικό θέατρο του 19ου αιώνα», *Ο Πολίτης* 54 (Οκτ. 1982), σ. 76-86.
- Σπάθης Δημήτρης «“Αι λυπηραί συνέπειαι των επαναστάσεων”. Τα πολιτικά γεγονότα του 1843 και *Του Κουτρούλη ο γάμος*», *Ιστορικά* 2, (Δεκ. 1984), σ. 317-334.
- Σπάθης Δημήτρης, *Ο Διαφωτισμός και το Νεοελληνικό Θέατρο*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press 1986.

- Σπάθης Δημήτρης, «Η αμφισβήτηση της αναγκαιότητας του θεάτρου στο πλαίσιο του νεοελληνικού διαφωτισμού», στο συλλογικό τόμο *Ζητήματα ιστορίας των Νεοελληνικών Γραμμάτων. Αφιέρωμα στον Κ. Θ. Δημαρά*, Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής 1994, σ. 191-201.
- Σπυρόπουλος Ηλίας, *Αριστοφάνης, Σάτιρα-Θέατρο-Ποίηση*, Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής 1988.
- Σταυρίδη - Πατρικίου Ρένα, *Δημοτικισμός και κοινωνικό πρόβλημα*, Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας» 2000.
- Στεφανής Ε. Ι., «Δημοσιεύματα Ελλήνων μελετητών για τον Αριστοφάνη, *Διαβάζω* 72 (29 Ιουν. 1983), σ. 25-30.
- Στρατηγοπούλου Δανάη, *Αττίκ*, Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας» 1986.
- Στράτου Δώρα, *Μια παράδοση ... μια περιπέτεια. Οι ελληνικοί λαϊκοί χοροί. Μ' έναν πρόλογο του Christian Zervos*, Αθήνα: Γκόνης 1973.
- Συνοδινού Άννα, *Αυτοβιογραφικό χρονικό: Πρόσωπα και Προσωπεία*, Αθήνα: Αφοί Γ. Βλάσση χ.χ. [1998].
- Ταμπάκη Άννα, *Η νεοελληνική δραματουργία και οι δυτικές της επιδράσεις, 18ος-19ος αι.*, Αθήνα: Αφοί Τολίδη 1993.
- Τζιόβας Δημήτρης, *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολογημα της ελληνικότητας στο Μεσοπόλεμο*, Αθήνα: Οδυσσεάς 1989.
- Τουλουμάκος Ιω. Σ., *Τρόποι ζωής και χιούμορ των αρχαίων Ελλήνων, Τόμος Α' αρχαϊκή και κλασική εποχή*, Θεσσαλονίκη: Ζήτρος 2003.
- Τσαρούχης Γιάννης, «Επιστροφή στο Ρωμείο», στο λεύκωμα *Κάρολος Κουν - 25 χρόνια θέατρο*, έκδ. «Θεάτρου Τέχνης» 1959.
- Τσαρούχης Γ., *Αγαθόν το εξομολογείσθαι*, Αθήνα: Καστανιώτης 1989.
- Τσουκαλάς Κωνσταντίνος, «Η ιδεολογική επίδραση του εμφυλίου», *Η Ελλάδα στη δεκαετία 1940-1950. Ένα έθνος σε κρίση*, Αθήνα: Θεμέλιο 1984, σ. 561-594.
- Τσούχλου Δήμητρα. – Μπαχαριάν Ασαντούρ, *Η Σκηνογραφία στο Νεοελληνικό Θέατρο*, Αθήνα: Άποψη, 1985.
- Φεσσά - Εμμανουήλ Ελένη, *Έλληνες Σκηνογράφοι-Ενδυματολόγοι και Αρχαίο Δράμα*, (Έρευνα – Συντονισμός – Επιμέλεια Καταλόγου Ελένη Φεσσά-Εμμανουήλ), Αθήνα: Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών – Υπουργείο Πολιτισμού 1999.
- Φιλιππίδης Δημήτρης, «Εκσυγχρονισμός στην Αρχιτεκτονική και Πολεοδομία του Μεσοπολέμου», *Βενιζελισμός και Αστικός Εκσυγχρονισμός*, επιμ. Γιώργος Θ. Μαυρογορδάτος – Χρήστος Χατζηιωσήφ, Ηράκλειο, ΠΕΚ 1992, σ. 141-147.
- Φωτόπουλος Διονύσης, *Μάσκες*, Αθήνα: Καστανιώτης 1980.
- Φωτόπουλος Διονύσης, *Παραμύθια πέραν της όψεως*, Αθήνα: Καστανιώτης 1990.
- Χάινε Χάινριχ, *Η Ρομαντική Σχολή*, Αθήνα: Στιγμή 1993.
- Χαριτοπούλου Μαλβίνα, *Γλυκό κορίτσι*, Αθήνα 1997.

- Χαστάογλου Βίλμα, «Η ανάδυση της νεοελληνικής πόλης: Η σύλληψη της μοντέρνας πόλης και ο εκσυγχρονισμός του αστικού χώρου», *Βενιζελισμός και Αστικός Εκσυγχρονισμός*, επιμ. Γιώργος Θ. Μαυρογορδάτος – Χρήστος Χατζηιωσήφ, Ηράκλειο, ΠΕΚ 21992, σ. 93-112.
- Χατζηιωσήφ Χρήστος, «Εισαγωγή», *Ιστορία της Ελλάδος του 20ου αιώνα, Οι Απαρχές 1900-1922*, Τόμος Α, μέρος 1^ο, επιστ. επιμ. Χρήστος Χατζηιωσήφ, Αθήνα: Βιβλιόραμα 2003, σ. 9-39.
- Χατζηκυριάκος - Γκίκας Νίκος, *Ανίχνευση της Ελληνικότητας*, Αθήνα: Αστρολάβος/Ευθύνη 1985.
- Χατζηκυριάκος - Γκίκας Νίκος, *Ενώπιον άλλων*, Αθήνα: Αστρολάβος/Ευθύνη 1990.
- Χατζηκυριάκος - Γκίκας Νίκος, *Γράμματα στην Τίγκη (1945-1955)*, Αθήνα: Καστανιώτης 1991.
- Χατζηνικολάου Νίκος, «Τέσσερεις έλληνες ζωγράφοι του 20ου αιώνα. Θεόφιλος, Κόντογλου, Γκίκας, Τσαρούχης», *Πολίτης* 2-4 (Ιούν.-Αυγ. 1976).
- Χατζηνικολάου Νίκος, *Εθνική Τέχνη και πρωτοπορία*, Αθήνα: Όχημα 1982.
- Χατζηπανταζής Θόδωρος., επιμ. Θόδ. Χατζηπανταζής - Λίλα Μαράκα, *Αθηναϊκή Επιθεώρηση*, Αθήνα: Ερμής 1977.
- Χατζηπανταζής Θεόδωρος, *Το Κωμειδύλλιο*, Αθήνα: Ερμής 1981.
- Χατζηπανταζής Θεόδωρος, *Από τον Νείλον μέχρι του Δουνάβεως: Το χρονικό της ανάπτυξης του ελληνικού επαγγελματικού θεάτρου, στο ευρύτερο πλαίσιο της Ανατολικής Μεσογείου, από την ίδρυση του ανεξάρτητου κράτους ως την μικρασιατική καταστροφή*, Τόμος Α1: *Ως φοίνιξ εκ της τέφρας του ... (1828-1875)*, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 2002.
- Χατζηπανταζής Θεόδωρος, *Η Ελληνική Κωμωδία και τα πρότυπά της στο 19ο αιώνα*, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 2003.
- Χατζηπανταζής Θεόδωρος, «Ο ιδιόμορφος χαρακτήρας του Ρομαντισμού στο ελληνικό θέατρο», *Σχέσεις του νεοελληνικού θεάτρου με το ευρωπαϊκό*, επιμ. Κωσταντζα Γεωργακάκη, Πρακτικά Β΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, Παράρτημα επιστημονικού δελτίου του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών *Παράβασις*, Αθήνα: Ergo 2004, σ. 59-68.
- Χατζιδάκις Μάνος, *Ο καθρέπτης και το μαχαίρι*, Αθήνα: Ίκαρος 1988.
- Χουρμουζιάδης Χ. Νίκος, «Πάντα επίκαιρος», *Καθημερινή - Επτά Ημέρες*, 13 Ιουν. 2004.
- Χουρμούζιος Αιμίλιος, *Το Αρχαίο Δράμα*, Αθήνα: Οι εκδόσεις των Φίλων 1978.
- Χρηστίδης Μηνάς, *Ταξίδι στην Επίδαυρο*, Αθήνα: Καστανιώτης, 2002.
- Χρόνη Βαρβάρα, *Nietzsche – Καμπύσης: “Ζωή” και Θέατρο. Ανιχνεύσεις στη χαραυγή του “ρωμαίικου” ντισεϊσμον*, διπλωματική εργασία στο Πανεπιστήμιο Κρήτης, Φιλοσοφική Σχολή, τμήμα Φιλολογίας, τομέας Θεατρολογίας, Ρέθυμνο 2006.

ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΕΡΓΑ

- Αριστοφάνης: Αριστοφάνους *Βάτραχοι*. Κριτική και ερμηνευτική έκδοση W. B. Stanford, μετάφραση: Μάριος Μπλέτας, Αθήνα: Καρδαμίτσα 1993.

- Αριστοφάνης: Αριστοφάνη *Ειρήνη*, απόδοση στα νεοελληνικά και σχολιασμός Κώστα Βάρναλη, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα 1998.
- Αριστοφάνης: Αριστοφάνη *Λυσιστράτη* Ελεύθερη απόδοση Λάκης Λαζόπουλος, Αθήνα: Καστανιώτης 1986.
- Αριστοφάνης: Αριστοφάνη *Λυσιστράτη*, απόδοση στα νεοελληνικά και σχολιασμός Κώστα Βάρναλη, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα 1998.
- Αριστοφάνης: Αριστοφάνη *Λυσιστράτη, Βάτραχοι, Εκκλησιάζουσες*. Μετάφραση Κώστα Ταχτσής, Αθήνα: Ερμής 21990.
- Αριστοφάνης: Αριστοφάνη *Νεφέλες*, απόδοση στα νεοελληνικά και σχολιασμός Κώστα Βάρναλη, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα 1998.
- Αριστοφάνης: Αριστοφάνης *Βάτραχοι*, εισαγωγή, μετάφραση, σχόλια Α. Μελαχρινός, επιμέλεια έκδοσης: Γιάννης Κορδάτος, Αθήνα: «Ι. Ζαχαρόπουλος» χ.χ.
- Αριστοφάνης: Αριστοφάνης *Όρνιθες*, μετάφραση Βασίλης Ρώτας, Αθήνα: Επικαιρότητα 1996.
- Αριστοφάνης: *Αριστοφάνης σχολιασθείς τε και εκδοθείς υπό Νεοφύτου Δούκα εις τόμους τρεις*, εν Αθήναις, εκ της Τυπογραφείας Ανδρέου Κορομηλά, 1845.
- Αριστοφάνης: Αριστοφάνης, *Θεσμοφοριάζουσαι*. Μετάφραση απ' το αρχαίο Α. Ροσόλυμου [Α. Σολομού], αρχείο υποβολείου Εθνικού Θεάτρου (αρ. 438).
- Αριστοφάνης: Αριστοφάνης, *Όρνιθες*. Μετάφραση απ' το αρχαίο Α. Ροσόλυμου [Α. Σολομού], αρχείο υποβολείου Εθνικού Θεάτρου (αρ. 354).
- Αριστοφάνης: Αριστοφάνης: *Μεταφράσεις Ελληνικών Δραμάτων υπό Α. Ρ. Ραγκαβή. Σοφοκλέους Αντιγόνη, Αριστοφάνους Νεφέλαι, Ειρήνη, Όρνιθες*. Αθήνησι, τύποις Χ. Νικολάου Φιλαδελφέως, 1860.
- Αριστοφάνης: *Ο Πλούτος του Αριστοφάνους*. Ελευθέρως παραφρασθείς εις την καθομιλουμένην υπό *** 1860 κατά μήνα Σεπτέμβριον. Αθήνησι, Εκ του τυπογραφείου της Μεριμνης 1861. [Μεταφραστής είναι ο Μ. Χουρμούζης],
- Αριστοφάνης: *Οι Κωμωδίες του Αριστοφάνη*, μετάφραση Θρασύβουλου Σταύρου, Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας» έβδομη έκδοση (1996).
- Αριστοφάνης: Αριστοφάνους *Αχαρνής*, Κωμωδία εις την Καθομιλουμένην παραφραθείσα, μετά προλεγομένων και μικρών υποσημειώσεων προς κατάληψιν της εννοίας, υπό Ιωάννου Μ. Ραπτάρχου. Εν Κωνσταντινουπόλει, τύποις Α. Κορομηλά και Π. Πασπαλλή, 1856.¹.
- Αριστοφάνης: Αριστοφάνους *Αχαρνής*. Κωμωδία. Μετάφραση Λ. Ζενάκου, Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας 1979.
- Αριστοφάνης: Αριστοφάνους *Βάτραχοι*, έμμετρος παράφρασις Πολυβίου Δημητρακοπούλου (Pol Arcas), Εν Αθήναις, εκδοτικός οίκος Γεωργίου Φέξη 1910.
- Αριστοφάνης: Αριστοφάνους *Ειρήνη*, μετάφραση Παύλος Μάτεσης, Αθήνα: Καστανιώτης 1997.
- Αριστοφάνης: Αριστοφάνους *Ειρήνη*. Εισαγωγή μετάφραση Γιάννη Βαρβέρη, Αθήνα: Πατάκης 2000.
- Αριστοφάνης: Αριστοφάνους *Εκκλησιάζουσαι*, έμμετρος μετάφρασις Πολυβίου Δημητρακοπούλου Ιούνιος 1904. Εν Αθήναις, εκ του τυπογραφείου των καταστημάτων Μιχαήλ Σαλιβέρου, 1904.

- Αριστοφάνης: Αριστοφάνους *Εκκλησιάζουσαι*, παράφρασις έμμετρος Πολ. Τ. Δημητρακόπουλος (ΡοΙ Arcas), Εν Αθήναις, εκδοτικός οίκος Γεωργίου Φέξη 1910.
- Αριστοφάνης: Αριστοφάνους *Εκκλησιάζουσαι*. Ελεύθερη απόδοση για το θέατρο, Σταύρου Θ., Αθήνα: Εστία 1956, 21999.
- Αριστοφάνους *Θεσμοφοριάζουσαι*, έμμετρος μετάφρασις Πολυβίου Δημητρακοπούλου (ΡοΙ Arcas), Εν Αθήναις, εκδοτικός οίκος Γεωργίου Φέξη 1910.
- Αριστοφάνης: Αριστοφάνους *Θεσμοφοριάζουσαι*, μετάφραση Παύλος Μάτεσης, Αθήνα: Καστανιώτης 1997
- Αριστοφάνης: Αριστοφάνους Κωμωδία: *Αχαρνής – Ιππής*, μετάφραση Νίκου Σφυρόερα, Αθήνα: Γεωργιάδης, χ.χ.
- Αριστοφάνης: Αριστοφάνους *Λυσιστράτη*, έμμετρος μετάφρασις Πολυβίου Δημητρακοπούλου (ΡοΙ Arcas), Εν Αθήναις, εκδοτικός οίκος Γεωργίου Φέξη 1910.
- Αριστοφάνης: Αριστοφάνους *Νεφέλαι* έμμετρος μετάφρασις Γεωργίου Σουρή, Άπαντα, τόμ. Γ', έκδοσις Γ', Εκδοτικός οίκος Γεωργίου Ι. Βασιλείου, Αθήναι 1927, σ. 99-176.
- Αριστοφάνης: Αριστοφάνους *Νεφέλαι*, μετάφραση Παύλος Μάτεσης, Αθήνα: Καστανιώτης 1997.
- Αριστοφάνης: Αριστοφάνους *Οι Όρνιθες*, έμμετρος μετάφρασις Πολυβίου Δημητρακοπούλου (ΡοΙ Arcas), Εν Αθήναις, εκδοτικός οίκος Γεωργίου Φέξη 1910.
- Αριστοφάνης: Αριστοφάνους *Πλούτος*, μετάφραση Παύλος Μάτεσης, Αθήνα: Καστανιώτης 1997.
- Αριστοφάνης: Αριστοφάνους *Σφήκες*. Εισαγωγή - Μετάφραση - Σχόλια Λ. Ζενάκος, Ηράκλειο: Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη 1991.
- Βασιλειάδης Σπυρίδων, *Αττικάί Νύκτες*, Ι, δράματα υπό Σ. Ν. Βασιλειάδη δικηγόρου. Αθήνησι, εκ του τυπογραφείου των αδελφών Πέρρη, 1873.
- Βλάχος Άγγελος, *Κωμωδίαι. Η κόρη του παντοπώλου – Γαμβρού πολιορκία – Γάμος ένεκα βροχής – Ο λοχαγός της εθνοφυλακής – Η εορτή της μάμμης – Προς το θεαθήναι – Η σύζυγος του Λουλουδάκη*. Εν Αθήναις, παρά τοις εκδόταις Αγγ. Κανδριώτη και Ζ. Γρυπάρη, 1871.
- Βυζάντιος Κ. Δ., *Η γυναικοκρατία*, κωμωδία εις πέντε πράξεις συγγραφείσα παρά Δ. Κ. Βυζαντίου, εκδοθείσα δε παρ' αυτού προς χρήσιν και διασκέδασιν των Ελλήνων. Εν Αθήναις, εκ της τυπογραφίας Ν. Παπαδοπούλου, 1841.
- Μολιέρος, *Ο Ταρτούφος*, κωμωδία εις πέντε πράξεις, συντεθείσα γαλλιστί υπό Μολιέρου, μεταφρασθείσα δε εις την καθομιλουμένην ημών γλώσσαν παρά Κωνσταντίνου Κοκκινάκου του Χίου, και διά δαπάνης των Ελλήνων εις τύπον εκδοθείσα, εν Βιέννη της Αυστρίας, εν τη τυπογραφία του Ιωάν. Βαρθ. Τσβεκίου, 1815.
- Μολιέρος: *Ο Φιλάργγυρος κατά Μολιέρον*. Κωμωδία εις πέντε πράξεις. Υπό ***. Εν Βιέννη της Αυστρίας, εν τη τυπογραφία του Ιωάν. Βαρθ. Τσβεκίου, 1816. [Μεταφραστής είναι ο Κωνσταντίνος Οικονόμος].
- Νερουλος Ιάκωβος Ρίζος, *Κορακιστικά ή Διόρθωσις της Ρωμαίικης γλώσσας*. Κωμωδία εις τρεις πράξεις διαιρεμένη, υπό του λογίου και ευγενούς κ. Ιακώβου Ρίζου Μεγάλου Ποστελνίκου [1813].
- Οικονόμος Κωνσταντίνος, *Ο Φιλάργγυρος του Μολιέρου*, επιμ. Κωστή Σκαλιώρα, Αθήνα: Ερμής, 1970

- Παρρέν Καλλιρρόη, *Η Χειραφετημένη*, Επίμετρο Αγγέλικα Ψαρρά: *Το μυθιστόρημα της χειραφέτησης ή Η «συνετή» ουτοπία της Καλλιρρόης Παρρέν*, Αθήνα: Εκάτη 1999.
- Ραγκαβής Ρ. Α., *Διάφορα Ποιήματα* του Αλεξάνδρου Ρίζου Ραγκαβή. Εξεδόθησαν υπό Α. Κορομηλά. Αθήναι, εκ της τυπογραφίας Ανδρέου Κορομηλά, 1837.
- Ραγκαβής Ρ. Α., *Του Κουτρούλη ο Γάμος*, κωμωδία υπό Χρηστοφάνους Νεολογίδου. Εν Αθήναις, εκ της τυπογραφίας Κ. Αντωνιάδου, 1845.
- Σουρής Γεώργιος, *Χειραφέτησις*, σκηνική σάτιρα εις πράξεις τρεις. *Γεωργίου Σουρή, Άπαντα*, τόμ. Γ΄, έκδοσις Γ΄, Εκδοτικός οίκος Γεωργίου Ι. Βασιλείου, Αθήναι 1927, σ. 177-240.
- Σούτσος Αλέξανδρος: *Ο Άσωτος*, κωμωδία εις πέντε πράξεις, συνταχθείσα υπό Αλεξάνδρου Σούτσου. Εν Ναυπλίω, εκ της τυπογραφίας Εμ. Αντωνιάδου 1830.
- Σούτσος Αλέξανδρος, *Ο περιπλανώμενος*, άσμα τέταρτον και τελευταίον, *Το συνταγματικόν σχολειόν*, κωμωδία εις πράξεις πέντε, *Διθύραμβος προς τον λαόν της ελευθέρας και δούλης Ελλάδος*, *Αι Αθήναι*, ελεγείον, και το *Ο Μαραθών*, ηρωελεγείον. Τόμος Δεύτερος. Εν Αθήναις, εκ του τυπογραφείου Κ. Αντωνιάδου, 1852.
- Χουρμούζης Μ., *Μαλακώφ*, κωμωδία εις πράξεις πέντε, υπό Μ. Χουρμούζη. Εν Κωνσταντινουπόλει, Imprimerie Centrale, εκ του Κεντρικού Τυπογραφείου 1965
- Χουρμούζης Μ., *Ο οψίπλοτος*, κωμωδία εις μέρη τέσσερα, υπό Μ. Χουρμούζη. Αδεία του επί της Δημοσίας Εκπαιδεύσεως Υπουργείου. Εν Κωνσταντινουπόλει 1878, τύποις Βουτυρά και Σ/ας.