

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΡΗΤΗΣ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ
ΤΟΜΕΑΣ ΘΕΑΤΡΟΛΟΓΙΑΣ-ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑΣ

Αντώνης Γλυτζουρής

**Η ανάπτυξη και η
εδραίωση της τέχνης του
σκηνοθέτη στο νεοελληνικό
θέατρο**

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

Ρέθυμνο 1998

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος.....	σ. 1
---------------	------

ΜΕΡΟΣ Α΄ . Η ΠΡΟΕΤΟΙΜΑΣΙΑ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1. ΟΙ ΔΥΟ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΕΣ ΜΟΡΦΕΣ ΠΡΩΤΟΒΑΘΜΙΑΣ ΣΚΗΝΟΘΕΤΙΚΗΣ ΜΕΡΙΜΝΑΣ ΣΤΟ ΕΠΑΓΓΕΛΜΑΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ (σσ. 5-19)

I. Ο ηθοποιός-δάσκαλος του θιάσου.....	σ. 7
II. Ο συγγραφέας-δάσκαλος του θιάσου.....	σ. 13

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2. Ο ΙΔΙΑΙΤΕΡΟΣ ΡΟΛΟΣ ΤΩΝ ΛΟΓΙΩΝ ΣΤΗΝ ΠΡΟΕΤΟΙΜΑΣΙΑ ΤΗΣ ΑΝΑΔΥΣΗΣ (σσ. 20-37)

I. Το προβάδισμα της μαθητικής και κοσμικής ερασιτεχνίας απέναντι στους επαγγελματίες στο ζήτημα της σκηνοθεσίας.....	σ. 20
II. Ο ρόλος της κριτικής και η πρόωμη πρόσληψη των ξένων σκηνοθετικών εξελίξεων.....	σ. 26
III. Η εμφάνιση της ορολογίας γύρω από το σκηνοθέτη.....	σ. 34

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3. ΟΙ ΠΡΟΣΠΑΘΕΙΕΣ ΣΥΝΘΕΣΗΣ ΤΗΣ ΕΠΑΓΓΕΛΜΑΤΙΚΗΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΛΟΓΙΑΣ ΣΚΗΝΟΘΕΤΙΚΗΣ ΠΑΡΑΔΟΣΗΣ (σσ. 38-60)

I. Η ίδρυση του Βασιλικού Θεάτρου και της Νέας Σκηνης.....	σ. 38
II. Η περίπτωση του Βασιλικού Θεάτρου και ο Θωμάς Οικονόμου.....	σ. 39
III. Η περίπτωση της Νέας Σκηνης και ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος.....	σ. 48
IV. Η αποτυχία της εξόρμησης.....	σ. 57

ΜΕΡΟΣ Β΄ . Η ΑΝΑΛΥΣΗ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1. ΤΟ ΕΥΡΩΠΑΪΚΟ ΚΑΙ ΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΑ ΠΡΙΝ ΑΠΟ ΤΟΝ Α' ΠΑΓΚΟΣΜΙΟ ΠΟΛΕΜΟ ΧΡΟΝΙΑ (σσ. 61-76)

- I. Η εμφάνιση της μονοκρατορίας του σκηνοθέτη και η διαμόρφωση του σκηνοθέτη-δημιουργού στο ευρωπαϊκό θέατρο.....σ. 61
- II. Ο αντίκτυπος των ευρωπαϊκών εξελίξεων στην Ελλάδα.....σ. 66
- III. Η παγίωση της βεντετοκρατίας στην ελληνική σκηνή.....σ. 69
- IV. Οι πρώιμες αντιδράσεις στη βεντετοκρατία.....σ. 71
- V. Η εισβολή του ευρωπαϊκού και αμερικάνικου κινηματογράφου στην ελληνική κοινωνία και οι επιπτώσεις της στο σκηνοθετικό ζήτημα.....σ. 73

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2. Η ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΟΥ ΣΚΗΝΟΘΕΤΗ ΣΤΟ ΜΟΥΣΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ (σσ. 77-89)

- I. Η διασταύρωση της λόγιας και επαγγελματικής παράδοσης και η ολοκλήρωση των σκηνοθετικών τύπων του συγγραφέα-δασκάλου και του θιασάρχη-δασκάλου.....σ. 77
- II. Η ανάδυση του ρεζισέρ στην αθηναϊκή μουσική σκηνή ως αποτέλεσμα της συγκυριακής ακμής της θεατρικής επιχείρησης στα χρόνια του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου.....σ. 81

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3. Η ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΟΥ ΣΚΗΝΟΘΕΤΗ ΣΤΟ ΔΡΑΜΑΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ (σσ. 90-137)

- I. Οι νέες εξορμήσεις της κοσμικής ερασιτεχνίας.....σ. 90
- II. Οι πρώτες γενιές «μορφωμένων» ηθοποιών, η ανάδυση του σκηνοθέτη στο Θέατρον Ωδείου και η συμβολή του Θωμά Οικονόμου.....σ. 92
- III. Η παρέμβαση των συγγραφέων και η ανάδυση του σκηνοθέτη στην Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου. Η συμβολή του Φώτου Πολίτη και του Μιλτιάδη Λιδωρίκησ. 101
- IV. Η καθιέρωση και διάδοση της ορολογίας γύρω από το σκηνοθέτη.....σ. 127
- V. Η ανάδυση του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατροσ. 131

ΜΕΡΟΣ Γ΄ . Η ΕΔΡΑΙΩΣΗ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1. Η ΕΔΡΑΙΩΣΗ ΤΟΥ ΣΚΗΝΟΘΕΤΗ ΣΤΟ ΗΜΙΕΠΑΓΓΕΛΜΑΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ (σσ. 139-199)

- I. Οι πρωτοβουλίες των ηθοποιών, ο πρωτοποριακός ρόλος του Σωματείου τους και συμβολή του Πάνου Καλογερίκου.....σ. 141
- II. Η εισβολή των μοντέρνων ευρωπαϊκών σκηνοθετικών εξελίξεων στη χώρα.....σ. 147
- (α) Η γνωριμία της ελληνικής κοινωνίας με τον Ευρωπαϊό σκηνοθέτη-δημιουργό (σ. 147)
- (β) Τα όρια της πρόσληψης και η περίπτωση του Μιχάλη Κουνελάκη (σ. 151)
- (γ) Ο αποφασιστικός ρόλος των σκηνοθετών του Ξένου κινηματογράφου (σ. 155)
- III. Οι πρωτοβουλίες των συγγραφέων και των λογίων.....σ. 158
- (α) Η υποδοχή των ευρωπαϊκών εξελίξεων από τους συγγραφείς και η κρίση της εγχώριας δραματουργίας (σ. 158)
- (β) Ο Σπύρος Μελάς, οι δραματικές σχολές των Ωδείων και το Θέατρον Τέχνης (σ. 163)
- (γ) Η Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου, ο Φώτος Πολίτης και η ωρίμανση της σκηνοθετικής ιδέας (σ. 173)
- (δ) Η καλλιτεχνική πρόταση των Δελφικών Γιορτών, οι επιπτώσεις της στο σκηνοθετικό ζήτημα και η σκηνοθετική μορφή της Εύας Πάλμερ Σικελιανού (σ. 184)
- IV. Η αφομοίωση των εξελίξεων από τους νέους λόγιους ηθοποιούς.....σ. 191
- (α) Η εμφάνιση νέων ηθοποιών ως σκηνοθετών (σ. 191)
- (β) Η αποστολή Ελλήνων ηθοποιών για σπουδές σκηνοθεσίας στην Ευρώπη (σ. 197)

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2. Η ΠΡΟΣΠΑΘΕΙΑ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΔΡΑΙΩΣΗ ΤΟΥ ΣΚΗΝΟΘΕΤΗ ΣΤΟ ΕΠΑΓΓΕΛΜΑΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ (σσ. 200-279)

I. Οι προσπάθειες συνεργασίας των βεντετοκρατούμενων θιάσων με τους σκηνοθέτεςσ. 200

(α) Οι συνεργασίες με ξένους ρεζισέρ, οι ευρύτερες ανακατατάξεις στην επαγγελματική σκηνή και η αναπροσαρμογή των βεντετοκρατούμενων θιάσων στα νέα δεδομένα (σ. 200)

(β) Οι προσπάθειες συνεργασίας της Κοτοπούλη με τους λόγιους σκηνοθέτες (σ. 210)

(i). Η παράσταση της *Εκάβης* και η νίκη του Έλληνα σκηνοθέτη

(ii). Ο Καλλιτεχνικός Όμιλος Ηθοποιών, η Ελευθέρα Σκηνή και η

αποφασιστική συμβολή του Μελά στην εδραίωση του Έλληνα

σκηνοθέτη. Τα προβλήματα της συνεργασίας, η αποτυχία και οι επιπτώσεις της

(γ) Η θεατρική κρίση και η σημασία της για την εδραίωση του Έλληνα σκηνοθέτη (σ. 222)

II. Η εδραίωση του σκηνοθέτη στο κρατικό θέατρο και τα προβλήματα που αντιμετώπισε.....σ. 225

(α) Οι διεργασίες γύρω από το σκηνοθετικό ζήτημα και την καλλιτεχνική
διεύθυνση που προηγήθηκαν της ίδρυσης του Εθνικού Θεάτρου (σ. 225)

(β) Οι επιπτώσεις στη φυσιογνωμία του Έλληνα σκηνοθέτη από τις πρώτες
του δοσοληψίες με τον επαγγελματικό κόσμο (σ. 230)

(γ) Η παγίωση της πρόσληψης των ευρωπαϊκών εξελίξεων (σ. 234)

(δ) Η περίπλοκη εδραίωση του σκηνοθέτη στο κρατικό θέατρο.

Η συμβολή και η σκηνοθετική δραστηριότητα του Φώτου Πολίτη (σ. 237)

III. Η προσπάθεια εδραίωσης του σκηνοθέτη στο ελεύθερο επαγγελματικό θέατρο και η εμφάνισή του στις μικρές καλλιτεχνικές σκηνέςσ. 250

(α) Ο αντιπερισπασμός των πρωταγωνιστριών στο κρατικό θέατρο,
οι συνεργασίες τους με το Μελά και η ολοκλήρωση της σκηνοθετικής σταδιοδρομίας
του τελευταίου. Η αποτυχία της προσπάθειας και οι επιπτώσεις της (σ. 250)

(β) Η νέα χαρτογράφηση της επαγγελματικής σκηνης μετά την ίδρυση του
κρατικού θεάτρου και η εμφάνιση μικρών καλλιτεχνικών θεατρικών σχημάτων (σ. 254)

(γ) Ο Οργανισμός Αρχαίου Δράματος, ο Λίνος Καρζής και
η εδραίωση του σκηνοθέτη στην αναβίωση της αρχαιοελληνικής τραγωδίας (σ. 257)

(δ) Ο Βασίλης Ρώτας και το Λαϊκό Θέατρο (σ. 259)

(ε) Ο Σωκράτης Καραντινός και η Νέα Δραματική Σχολή (σ. 262)

- (στ) Η νέα παρέμβαση της ερασιτεχνίας και η απόπειρα σύνθεσης των ζυμώσεων στα καλλιτεχνικά θεατρίδια. Ο Κάρολος Κουν, το Κολλέγιο Αθηνών και η Λαϊκή Σκηνή (σ. 264)
- (ζ) Η αποτυχία των προσπαθειών και η κρίση του σκηνοθετικού ζητήματος στο Εθνικό Θέατρο (σ. 275)

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: Η ΑΝΤΙΔΡΑΣΗ ΣΤΟ ΣΚΗΝΟΘΕΤΗ (σσ. 280-294)

- I. Οι πρώιμες αντιδράσεις στο θεσμό.....σ. 280
- II. Η γνωριμία της ελληνικής κοινωνίας με την αντίδραση των Ευρωπαίων καλλιτεχνών στο σκηνοθέτη-δημιουργό.....σ. 282
- III. Οι αντιδράσεις των συγγραφέων και η στροφή στην καλλιέργεια της εγχώριας δραματουργίας.....σ. 287
- IV. Οι αντιδράσεις των ηθοποιών.....σ. 290

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: Η ΕΔΡΑΙΩΣΗ ΤΟΥ ΣΚΗΝΟΘΕΤΗ (σσ. 295-326)

- I. Η εδραίωση του σκηνοθέτη στο κρατικό θέατρο.....σ. 295
- (α) Η διαμόρφωση του επαγγέλματος (σ. 295)
- (β) Η σκηνοθετική εργασία του Δημήτρη Ροντήρη, η αναβίωση της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας και η συμβολή του στην εδραίωση του επαγγέλματος (σ. 300)
- II. Η εδραίωση του σκηνοθέτη στο υπόλοιπο επαγγελματικό θέατρο.....σ. 307
- (α) Η θεατρική και οικονομική κρίση, ο κρατισμός και η επέκταση του θεσμού στις κρατικές σκηνές (σ. 307)
- (β) Η αναδίπλωση του βεντετισμού και η ένταξη του σκηνοθέτη στον επαγγελματικό ανταγωνισμό του ελεύθερου θεάτρου (σ. 312)
- (γ) Η ωρίμανση της πρόσληψης των ευρωπαϊκών εξελίξεων (σ. 316)
- (δ) Η σκηνοθετική εργασία του Γιαννούλη Σαραντίδη και του Κάρολου Κουν (σ. 319)
- (ε) Η εδραίωση του Έλληνα σκηνοθέτη και ο πρωταγωνιστικός ρόλος των ηθοποιών (σ. 324)

**ΜΕΡΟΣ Δ΄. Η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΣΚΗΝΟΘΕΤΙΚΗ ΤΕΧΝΗ
ΜΕΧΡΙ ΤΟ Β' ΠΑΓΚΟΣΜΙΟ ΠΟΛΕΜΟ**

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1. Η ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΗ ΤΗΣ ΟΡΟΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ Η ΘΕΩΡΗΤΙΚΗ
ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΗΣ ΣΚΗΝΟΘΕΤΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ.(σσ. 327-339)

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2. Η ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑ ΚΑΙ ΤΑ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΑ
ΤΗΣ ΠΡΟΣΛΗΨΗΣ (σσ. 340-347)

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3. ΤΟ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟ
ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑΣ (σσ. 348-397)

I. Ο αισθητισμός.....	σ. 348
(α) Η διακοσμητικότητα (σ. 348) (β) Η μουσικότητα (σ. 364) (γ) Η θεατρικότητα (σ. 367)	
II. Ο ιλλουζιονισμός.....	σ. 374
(α) Ο μετεωρισμός της καλλιτεχνικής εργασίας των λογίων σκηνοθετών (σ. 374)	
(β) Η συμβολή των ηθοποιών στην καλλιέργεια των ιδανικών του συμβατικού ρεαλισμού (σ. 385)	

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4. ΟΙ ΙΔΕΟΛΟΓΙΚΕΣ ΑΝΗΣΥΧΙΕΣ (σσ. 398-468)

I. Διεθνισμός και Ελληνικότητα.....	σ. 398
II. Αστισμός και Λαϊκότητα.....	σ. 427
Επίλογος.....	σ. 469

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ. ΕΡΓΟΒΙΟΓΡΑΦΙΚΟ

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΕΛΛΗΝΩΝ ΣΚΗΝΟΘΕΤΩΝ (σσ. 473-547)

Πάνος Καλογερίκος.....	σ. 474
Σωκράτης Καραντινός.....	σ. 478
Λίνος Καρζής.....	σ. 480
Πέλος Κατσέλης.....	σ. 482
Κάρολος Κουν.....	σ. 484
Μιχάλης Κουνελάκης.....	σ. 488
Μιλτιάδης Λιδωρίκης.....	σ. 493
Σπύρος Μελάς.....	σ. 499

Κωστής Μιχαηλίδης.....	σ. 505
Ρενάτο Μόρντο.....	σ. 506
Τάκης Μουζενίδης.....	σ. 507
Θωμάς Οικονόμου.....	σ. 509
Φώτος Πολίτης.....	σ. 524
Δημήτρης Ροντήρης.....	σ. 529
Γιαννούλης Σαραντίδης.....	σ. 534
Εύα Πάλμερ Σικελιανού.....	σ. 537
Κωνσταντίνος Χρηστομάνος.....	σ. 540
Πηγές	σ. 548
Ευρετήριο.....	σ. 579

Πρόλογος

Η ιστοριογραφία του νεοελληνικού θεάτρου δεν έχει καταπιαστεί έως σήμερα με την περιοχή της σκηνοθεσίας, με αποτέλεσμα να έχουμε μια εξαιρετικά θολή, αποσπασματική και απλουστευτική εικόνα για το θέμα, στηριγμένη κυρίως σε αξιολογήσεις του Σιδέρη, που διαμορφώθηκαν πριν από μισό περίπου αιώνα*. Η παρούσα εργασία δε φιλοδοξεί να αποτελέσει μια ιστορία της ελληνικής σκηνοθεσίας ούτε να περιγράψει με εξαντλητικό τρόπο την εργασία των Ελλήνων σκηνοθετών. Στόχος της είναι να παρουσιάσει την προετοιμασία, ανάδυση και εδραίωση του θεσμού του σκηνοθέτη στην ελληνική κοινωνία από τις απαρχές της νεοελληνικής σκηνης στις πρώτες δεκαετίες του 19ου αιώνα μέχρι την είσοδο της χώρας στο Β' Παγκόσμιο Πόλεμο (Μέρη Α', Β' και Γ' αντίστοιχα) και να εξετάσει τις επιπτώσεις αυτής της ιστορικής διαδικασίας στη φυσιογνωμία της σκηνοθετικής τέχνης του τόπου, στο καλλιτεχνικό και ιδεολογικό της περιεχόμενο (Μέρος Δ').

Στη διερεύνηση του θέματος ο μελετητής έπρεπε να αντεπεξέλθει σε διάφορα προβλήματα, από τα οποία τρία ήταν τα σπουδαιότερα. Κατ' αρχήν αντιμετώπισε την απουσία μελετών για το νεοελληνικό θέατρο, ιδιαίτερα για την περίοδο του Μεσοπολέμου, κατά την οποία συντελείται και η εδραίωση του σκηνοθέτη. Στην προσπάθειά του να εξετάσει και να ερμηνεύσει το αντικείμενο της εργασίας του στα ιστορικά του συμφραζόμενα ήταν αναγκασμένος να διατυπώσει γενικές εκτιμήσεις για επιμέρους αδιερεύνητα πεδία του νεοελληνικού θεάτρου, ή για το τελευταίο ως σύνολο, στηριγμένος σε ενδείξεις, που του πρόσφεραν οι πηγές της εποχής· γνωρίζοντας βέβαια, ότι οι εκτιμήσεις αυτές έχουν περισσότερο το χαρακτήρα υποθέσεων εργασίας και όχι έγκυρων επιστημονικών αποφάνσεων.

* Ο Σιδέρης είναι κατά κάποιο τρόπο υπεύθυνος και για το ιστορικό σχήμα που εγκαθίδρυσε για το ζήτημα και το οποίο εξακολουθεί να ισχύει μέχρι τις μέρες μας. Αν και αδιερεύνητη, η ιστορία του Έλληνα σκηνοθέτη αφορά ακόμα τη δράση κάποιων «μεγάλων» σκηνοθετικών μορφών, που ήταν επιπλέον συμπαθείς στον ιστορικό. Μέσα απ' αυτή την οπτική γωνία, η γέννηση του νέου καλλιτέχνη οφείλεται στην παρέμβαση του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου και του Θωμά Οικονόμου στις αρχές του αιώνα και η άνδρωσή του ταυτίζεται λίγο πολύ με την εργασία του Φώτου Πολίτη στο Μεσοπόλεμο· ενώ αντιπαθείς στο Σιδέρη ιστορικές μορφές (όπως του Σπύρου Μελά και του Δημήτρη Ροντήρη) δε συμμετείχαν σ' αυτήν την εξέλιξη. Το ζήτημα βέβαια δεν έγκειται στις προτιμήσεις του Σιδέρη, αλλά στην ίδια την προσωποκεντρική ιστορική οπτική την οποία υιοθέτησε για να εξετάσει το θέμα (βλ. Γ. Σιδέρης, «Η σκηνοθεσία στην Ελλάδα», *Νέα Εστία*, 48, 1950, σσ. 113-117).

Το δεύτερο σημαντικό πρόβλημα που είχε να αντιμετωπίσει ο ερευνητής αφορούσε την απουσία ανάλογων μελετών για την ξένη σκηνοθεσία. Η σχετική με την ιστορία του Ευρωπαϊού σκηνοθέτη βιβλιογραφία έχει να παρουσιάσει αξιολογικές μονογραφίες για καλλιτέχνες και λαμπρές εργασίες για επιμέρους θέματα της ευρωπαϊκής σκηνοθεσίας· υπάρχουν επίσης ενδιαφέρουσες εισαγωγικές προσεγγίσεις στο ζήτημα της διαμόρφωσης του επαγγέλματος ή ιστορικά δοκίμια για ορισμένες περιόδους της ιστορίας του. Δεν εντοπίστηκαν όμως επιστημονικές μελέτες, οι οποίες να έχουν καταπιαστεί με μια συνολική θεώρηση του ζητήματος· την ανάδυση δηλαδή και εδραίωση του θεσμού του σκηνοθέτη στο δυτικό θέατρο, ή σε κάποια ευρωπαϊκή χώρα. Για το λόγο αυτό, ο ερευνητής του ελληνικού φαινομένου έπρεπε να ανατρέξει σ' αυτές τις επιμέρους εργασίες στη προσπάθειά του να διαμορφώσει μια συνολική εικόνα για την εμφάνιση του νέου καλλιτέχνη. Η προσπάθεια αυτή δεν έγινε βέβαια με την πρόθεση να βρεθεί ένας «τυφλοσούρτης», βάσει του οποίου θα εξεταζόταν στη συνέχεια η ελληνική σκηνοθεσία ως ένα παράρτημα ή μια εκδοχή της «ευρωπαϊκής». Έγινε για δύο βασικά λόγους· για να γνωρίσουμε κατ' αρχήν τους προβληματισμούς που διατύπωσαν άλλες κοινωνίες ή άλλες εποχές πάνω στο νέο καλλιτέχνη, έτσι ώστε να αποκτήσουμε μια όσο το δυνατό πληρέστερη κατανόηση του σκηνοθετικού ζητήματος στο σύνολό του· στο σημείο αυτό, ο αναγνώστης πρέπει να λάβει υπόψη του, ότι η εμφάνιση του σκηνοθέτη είναι ένα φαινόμενο σχεδόν «οντολογικής» τάξης για τη θεατρική τέχνη. Ο μελετητής που θα καταπιαστεί με το ζήτημα δεν έχει να αντιμετωπίσει δηλαδή μόνον ζητήματα καλλιτεχνικών ρευμάτων και ιδεολογικών συμπεριφορών· αλλά την εργασία ενός νέου καλλιτέχνη του θεάτρου, που, από ένα σημείο κι έπειτα μάλιστα, παραγκώνισε το συγγραφέα και τον ηθοποιό διεκδικώντας τα πρωτεία στη θεατρική έκφραση. Η γνωριμία με τους προβληματισμούς που διατυπώνονται στη διεθνή βιβλιογραφία γίνεται όμως επιτακτικότερη και για έναν άλλο λόγο: το γεγονός ότι η νεοελληνική κοινωνία ήταν εκ των προτέρων αναγκασμένη να διαμορφώσει μια στάση απέναντι σε μια νέα τέχνη που είχε ήδη διαμορφωθεί έξω από τα σύνορά της· μάλιστα, κατά τη μακρόχρονη διάρκεια ανάδυσης και εδραίωσης του θεσμού στο νεοελληνικό θέατρο, μια μεγάλη μερίδα των φορέων της θεατρικής ζωής του τόπου προσπάθησε να εισαγάγει τα ξένα σκηνοθετικά επιτεύγματα και να μεταφέρει το νέο καλλιτέχνη στα εγχώρια εδάφη. Καταλαβαίνει λοιπόν κανείς ότι για να αξιολογηθεί ιστορικά η προσπάθειά τους μια όσο το δυνατόν καλύτερη γνώση των ευρωπαϊκών επιτευγμάτων καθίσταται απαραίτητη.

Το σπουδαιότερο όμως πρόβλημα που είχε να αντιμετωπίσει ο ιστορικός προκύπτει από την ίδια τη φύση του φαινομένου που αποτελεί το αντικείμενο της

εργασίας του· το γεγονός δηλαδή ότι είχε να καταπιαστεί με μια μορφή τέχνης, το καλλιτεχνικό προϊόν της οποίας έχει χαθεί οριστικά. Από μια άποψη, το ζωντανέμα μιας παράστασης του παρελθόντος είναι μια ουτοπία. Στην πραγματικότητα, το αντικείμενο αυτής της εργασίας δεν είναι οι σκηνοθεσίες, αλλά η απήχηση που οείχαν στην κοινωνία τους· αυτό που διαθέτουμε δηλαδή είναι ο τρόπος με τον οποίο εγγράφηκαν οι παραστάσεις στις συνειδήσεις των θεατών της εποχής, όχι τις ίδιες τις παραστάσεις. Τα εξαιρετικά πενιχρά απομεινάκια των τελευταίων δίνουν νύξεις γι' αυτές, μιλούν γι' αυτές, αλλά δεν τις ανασυνθέτουν. Ακόμα και σ' ένα τετράδιο σκηνοθεσίας αυτό που διαθέτουμε είναι ο σχεδιασμός της παράστασης, όχι ο τρόπος με τον οποίο υλοποιήθηκε (για να μην αναφέρουμε πόσο παραπλανητικό μπορεί να σταθεί, αν προέρχεται από έναν καλλιτέχνη, που προτιμούσε να δημιουργεί τη σκηνοθεσία στις πρόβες, χωρίς να έχει ένα πλήρως επεξεργασμένο πλάνο από τα πριν). Τελικά, ο ιστορικός έρχεται σ' επαφή με τον αντίκτυπο, τις αντιδράσεις δηλαδή που δημιούργησαν τα σκηνοθετικά γεγονότα στους ανθρώπους της εποχής. Οι τελευταίες αποτελούν τις πηγές της εργασίας του· τις μοναδικές «φωνές» που έχουμε από το παρελθόν και πάνω στις οποίες μπορούμε να ξεκινήσουμε την προσπάθειά μας να ανασυνθέσουμε ιστορικά το σκηνοθετικό παρελθόν. Η κάθε μια απ' αυτές είναι πολύτιμη και αναντικατάστατη για το είδος των πληροφοριών που δίνει· (με διαφορετικό τρόπο π.χ. φωτίζει την εργασία ενός σκηνοθέτη ένα θεωρητικό του άρθρο, το σκηνοθετικό του τετράδιο, η αυτοβιογραφία του, μια επιστολή του, μια φωτογραφία ή μια κριτική της παράστασης, ένα δημοσιογραφικό ρεπορτάζ από τις πρόβες). Μια κατηγορία πηγών ωστόσο παραμένει μια εξαιρετικά προβληματική, «υποκειμενική» καταγραφή για να στηρίξει κανείς σ' αυτή την προσπάθειά του. Κάθε μια ξεχωριστά είναι αδύναμη να ανασυνθέσει τις σκηνοθεσίες του παρελθόντος· όλες μαζί, συνδυαστικά και κριτικά, ίσως καταφέρουν κάτι. «Προφανώς, δεν μπορεί κανείς να ξαναζωντανέψει μια παράσταση, μπορεί όμως να ανακτήσει πολύ περισσότερα απ' όσα θα περιέμενε»**.

Ο ερευνητής αντιμετώπισε τέλος μια σειρά από, διόλου ευκαταφρόνητες, πρακτικές δυσκολίες για να μπορέσει να φέρει σε πέρας την εργασία του. Στην αντιμετώπιση των δυσκολιών αυτών βρήκε συμπαράσταση από φορείς, συνεργάτες και φίλους, που, χωρίς τη βοήθειά τους, η διατριβή αυτή δε θα μπορούσε τελικά να πραγματοποιηθεί. Θέλω κατ' αρχήν να ευχαριστήσω τους γονείς μου, τη Στάσα και

** Oscar G. Brockett, *History of the theatre*, Boston, 1991 (6η έκδ.), σ. 514.

το Νίκο, και κυρίως τη σύντροφό μου Θωμαή, που στάθηκε δίπλα μου όλα αυτά τα χρόνια· καθώς επίσης το Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών για την πολύτιμη υποτροφία που μου χορηγεί τα τελευταία χρόνια· και κυρίως, επειδή μου έδωσε τη δυνατότητα να χρησιμοποιήσω το ανεκτίμητης αξίας αρχείο του ερευνητικού προγράμματος Θεατρολογίας που έχει δημιουργήσει. Το μεγαλύτερο τμήμα του πρώτου μέρους της εργασίας αυτής βασίζεται στο παραπάνω υλικό. Ευχαριστώ ακόμα τη Βιβλιοθήκη του Πανεπιστημίου Κρήτης, το Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, το Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών, το Ιστορικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη και ιδιαίτερα τη διευθύντρια των Διεθνών Σχέσεων Πολιτισμού Ζ. Λιδωρίκη· καθώς επίσης την Κα Μιράντα Κουνελάκη για τις πληροφορίες και το υλικό που είχε τη καλοσύνη να προσφέρει. Ιδιαίτερες ευχαριστίες θέλω να εκφράσω στο προσωπικό του Θεατρικού Μουσείου και της Βιβλιοθήκης του για την πρόθυμη εξυπηρέτηση που παρείχε Θα ήθελα επίσης να ευχαριστήσω θερμά τους φίλους και συνεργάτες Μ. Μαυρογένη, Ξ. Ζαχαριάδου, Ι. Παπαγεωργίου, Π. Μήνη, Π. Βαρθαλίτου, Στ. Κυμιωνή, Θ. Μποχώτη, Μ. Παπανικολάου και Β. Λαγό, που βοήθησαν σε κρίσιμες στιγμές. Ξεχωριστή αναφορά τέλος πρέπει να γίνει στα μέλη της τριμελούς συμβουλευτικής επιτροπής Ελίζα Άννα Δελβερούδη και Δημήτρη Σπάθη για τις πολύτιμες υποδείξεις και συμβουλές τους. Πάνω απ' όλους όμως θέλω να ευχαριστήσω τον επιβλέποντα καθηγητή αυτής της διατριβής Θόδωρο Χατζηπανταζή για την ανεκτίμητη καθοδήγηση, την αμέριστη συμπαράσταση και το ανεξάντλητο ενδιαφέρον που έδειξε σ' όλα τα στάδια της έρευνας.

Αντώνης Γλυτζουράς

Ρέθυμνο, Σεπτέμβρης 1998

ΜΕΡΟΣ Α΄ : Η ΠΡΟΕΤΟΙΜΑΣΙΑ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1. ΟΙ ΔΥΟ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΕΣ ΜΟΡΦΕΣ ΠΡΩΤΟΒΑΘΜΙΑΣ ΣΚΗΝΟΘΕΤΙΚΗΣ ΜΕΡΙΜΝΑΣ ΣΤΟ ΕΠΑΓΓΕΛΜΑΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ 19ου ΑΙΩΝΑ

Σ' όλη τη διάρκεια του 19ου αιώνα ο σκηνοθέτης ήταν άγνωστος στο ελληνικό θέατρο. Μέχρις ενός σημείου, η διαπίστωση αυτή είναι βέβαια εξηγήσιμη, αν σκεφτεί κανείς ότι το θέατρο ήταν μια ευρωπαϊκή τέχνη, που παρέμενε σε γενικές γραμμές άγνωστη στον τόπο πριν από τις αρχές του 19ου αιώνα· αν λάβει υπόψη του ότι ακόμα και οι πρώτες επαφές μαζί της στο πλαίσιο του ελληνικού Διαφωτισμού συνάντησαν σοβαρές αντιδράσεις και αναγκάστηκαν να υπογραμμίσουν το πατριωτικό και ηθικό στοιχείο για να μπορέσει η τέχνη αυτή να πιάσει ρίζες στον τόπο¹. αν τέλος συνυπολογίσει ότι άλλες χώρες, με πλουσιότερο θεατρικό παρελθόν, μόλις στα τέλη του 18ου αιώνα και τις αρχές του 19ου είχαν αρχίσει να αναδεικνύουν τους πρώτους σκηνοθέτες τους, βασισμένες σε πολύχρονες εγχώριες παραδόσεις συγγραφέων, ηθοποιών ή τεχνιτών της σκηνής². Το γεγονός

1 Βλ. Δ. Σπάθης *Ο Διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο*, Θεσσαλονίκη, 1986, «Η αμφισβήτηση της αναγκαιότητας του θεάτρου στο πλαίσιο του νεοελληνικού διαφωτισμού», *Ζητήματα ιστορίας των νεοελληνικών γραμμών*, Θεσσαλονίκη, 1994, σσ. 191-201. Για τα προβλήματα που αντιμετώπισε αργότερα η καλλιέργεια της θεατρικής τέχνης, σε συνάρτηση με την ανατολίτικη πολιτισμική παράδοση του τόπου βλ. Θ. Χατζηπανταζής, «Το Κωμειδύλιο και η εποχή του», *Το Κωμειδύλιο*, Αθήνα, 1981, σσ. 15-19.

2 βλ. Helen Krich Chinoy, «The Emergence of the Director» στο Toby Cole & H. C. Chinoy (eds), *Directors on Directing*, New York / London, ³1976, σσ. 1-77. Σε πολύ γενικές γραμμές, η ανάδυση του σκηνοθέτη στη Γαλλία στηρίχτηκε στη δραματουργική παράδοση της χώρας, ενώ οι πρώτοι régisseurs εμφανίστηκαν στις αρχές του αιώνα στα θεατρίδια της Μπουλβάρ ντυ Ταμπλ (βλ. Gösta Bergmann, «Der Eintritt des Berufsregisseurs in das französische Theater», *Maske und Kothurn*, 10, 3/4, 1964, 431-454, Marie-Antoinette Allevy, *La Mise en Scène en France dans la première moitié du dix-neuvième Siècle*, Genève, ²1976). Στην Αγγλία οι εξελίξεις σημειώθηκαν στην παράδοση των ηθοποιών-θιασαρχών (βλ. ενδεικτικά Kalman Burnim, *David Garrick, Director*, Carbondale, 1961, και Muriel St. Clare Byrne, «Charles Kean and the Meininger Myth», *Theatre Research*, VI, 3, 1964, σσ. 137-153). Στη Γερμανία τέλος, ενδεχομένως επειδή η χώρα δε διέθετε την παράδοση των παραπάνω κρατών, σημειώθηκαν οι πιο δυναμικές εξελίξεις, κυρίως εξαιτίας των πρωτοβουλιών, που ανέπτυξαν λόγιοι και συγγραφείς στο πλαίσιο των αυλικών της θεάτρων, με χαρακτηριστικότερη περίπτωση το Γκαίτε και το Σίλλερ στη Βαϊμάρη (βλ. Gösta Bergmann, «Der Eintritt des Berufsregisseurs in die deutschsprachige Bühne», *Maske und Cothurn*, 12, 1, 1966, σσ. 63-92, John Terfloth, «The pre-Meininger rise of the director in Germany and

ότι κατά το 19ο αιώνα δεν είχε εμφανιστεί στο ελληνικό θέατρο ο ειδικός καλλιτέχνης του θεάτρου που να έχει σαν ασχολία του το ανέβασμα του θεατρικού έργου στη σκηνή, δε σημαίνει ότι δεν υπήρχαν κάποιοι άνθρωποι που αναλάμβαναν τη φροντίδα της παράστασης. Σε γενικές γραμμές, το ερασιτεχνικό θέατρο στάθηκε πολύ πιο δεκτικό για τις πρωτοβάθμιες σκηνοθετικές αναζητήσεις του 19ου αιώνα και είχε από νωρίς το προβάδισμα σε σχέση με την επαγγελματική σκηνή του τόπου. Μερικές πρώιμες μάλιστα σκηνοθετικές μορφές έκαναν την εμφάνισή τους στις θεατρικές εκδηλώσεις του προεπαναστατικού θεάτρου την εποχή του Διαφωτισμού· θα πρέπει βέβαια να σημειωθεί ότι, γενικότερα, ο όρος ερασιτεχνία είχε διαφορετική σημασία στη φάση αυτή απ' αυτήν που θ' αποκτήσει αργότερα³. Παρατηρείται π.χ. επικάλυψη των μαθητικών και των κοσμικών ερασιτεχνικών παραστάσεων. Οι πρώτες, εμβρυακές, σκηνοθετικές μορφές που ανέδειξε ο τόπος θα πρέπει πάντως να θεωρηθούν υποπροϊόν των ευρύτερων ιδεολογικών ανακατατάξεων που επέφερε ο ευρωπαϊκός Διαφωτισμός στον κόσμο των Ελλήνων λογίων: τη σημασία της παιδείας και του παιδαγωγικού ρόλου του θεάτρου⁴. Μέσα στο παραπάνω πλαίσιο εμφανίστηκαν λόγιοι, που ανέλαβαν ή συμμετείχαν στη διδασκαλία έργων σε νέους «φιλοθεάτρους» και «εραστάς του θεάτρου». Πρόκειται για μορφές, όπως η Ραλλού Καρατζά, ο Κωνσταντίνος Ιατρόπουλος και ο Μιχαήλ Χρησταρής⁵. Αντίθετα, στα πρώτα βήματα της

Austria», *Theatre Quarterly*, vol. 26, n. 21, 1976, 65-86, Marvin Carlson, *Goethe and the Weimar Theatre*, New York / London, 1978, Michael Patterson, *The First German Theatre*, London / New York, 1990). Μέσα από την παράδοση αυτή ξεπρόβαλε τελικά, στη δεκαετία του 1870, η μορφή του σύγχρονου Ευρωπαϊού σκηνοθέτη στο αυλικό θέατρο του Δούκα του Σάξ-Μάνινγκεν (βλ. Max Grube, *The Story of the Meininger*, Florida, ²1970, John Osborne, «From Political to Cultural Despotism: the Nature of the Saxe-Meiningen Aesthetic», *Theatre Quarterly*, V, 17, 1975, 40-54, Steven DeHart, *The Meininger Theater 1776-1936*, Michigan, ²1981, Ann Marie Koller, *Georg II of Saxe Meiningen and the German Stage*, Stanford / California, 1984).

3 Για το ζήτημα της ερασιτεχνίας και την ορολογία της βλ. Σπάθης (1986)53-4 και 56-7.

4 Σημαντική ήταν π.χ. η δράση που έχει διαπιστωθεί στη μαθητική ερασιτεχνία στις Κυδωνίες (1817-1829) και το Ιάσιο (1814). Για τη συμβολή των δασκάλων των ελληνικών σχολείων στην εμφάνιση των πρώτων δημόσιων θεατρικών εκδηλώσεων του προεπαναστατικού θεάτρου βλ. Σπάθης, ό.π. σσ. 48-9.

5 Η Καρατζά, κόρη του ηγεμόνα της Βλαχίας Ιωάννη Καρατζά, διέθετε ευρωπαϊκή μόρφωση· ο Οικονομίδης μάλιστα, βασισμένος σε πληροφορίες του Ion Ghica, την αναφέρει ως «ανατραφείσα με τα έργα των Σίλλερ και Γκαίτε», (βλ. «Από την ιστορίαν του νεοελληνικού και ρουμανικού θεάτρου· συμβολή εις τα περί του βίου και της δράσεως του Κωνσταντινουπολίτου Κων/τίνου Κυριακού Αριστία (1800-1880)», *Αρχαίον Θρακικού Λαογραφικού και Γλωσσικού Θησαυρού*, 17, 1952, σ. 150). Η δομνίτσα Ραλλού φαίνεται πως δίδαξε σε μαθητές του ελληνικού Λυκείου Βουκουρεστίου αποσπάσματα από το *Βρούτο* του Βολταίρου, τον *Ορέστη* του Αλφιέρη και άλλα έργα, που παραστάθηκαν στο μέγαρο του ηγεμόνα το 1817. Η τεκμηρίωση ωστόσο των διδασκαλιών της είναι προβληματική (Ν. Λάσκαρης, *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*, том. Α', Αθήνα, 1938, σσ. 181-91, Κ. Οικονομίδης, «Το εν Βουκουρεστίω ελληνικόν θέατρον και οι μαθηταί του Κωνσταντινουπολίτου Κων/νου Κυριακού Αριστία», *Αρχαίον Λαογραφικού και Γλωσσικού Θησαυρού*, том. ΙΘ', 1954, σσ. 163-165, Γ. Σιδέρης, *Το αρχαίο θέατρο στη νέα Ελληνική σκηνή 1917-1932*, Αθήνα, 1976, σσ. 15-16, Σπάθης, 1986, 47). Γνωρίζουμε όμως με κάποια βεβαιότητα,

επαγγελματικής σκηνης στο ελληνικό βασίλειο οι εξελίξεις ήταν πολύ πιο αργές και υποτονικές, παρ' όλο που και εδώ εμφανίστηκαν καλλιτέχνες που αναλάμβαναν τη φροντίδα της παράστασης· οι τελευταίοι ήταν συνήθως ηθοποιοί και θεατρικοί συγγραφείς.

I. Ο ηθοποιός-δάσκαλος του θιάσου

Η παράδοση που ήθελε τους ηθοποιούς υπεύθυνους για τη διδασκαλία των έργων είχε αρχίσει να αναδύεται από την προεπαναστατική περίοδο. Καθώς οι Έλληνες ηθοποιοί ήταν λίγο πολύ ανύπαρκτοι και η υποκριτική τέχνη άγνωστη, εμφανίστηκε η ανάγκη ενός ηθοποιού, που θα ήταν επιφορτισμένος με καθήκοντα δασκάλου για την εκπαίδευση των νεοφώτιστων συναδέλφων του. Ο ηθοποιός αυτός θα μάθαινε την υποκριτική τέχνη στην Ευρώπη και στη συνέχεια θα τη μετέδιδε στους συμπατριώτες του. Η πρώτη περίπτωση τέτοιου ηθοποιού ήταν ο Κωνσταντίνος Κυριακός Αριστίας· η παράδοση τον θέλει να μαθητεύει δίπλα στον Ταλμά, ενώ γνωρίζουμε ότι στη δεκαετία του 1820 δίδαξε τραγωδίες της εποχής του Διαφωτισμού σε νέους ηθοποιούς στην Κέρκυρα και στο ρουμάνικο θέατρο⁶. Ο Αριστίας αποτελεί συνδυασμό με το μετεπαναστατικό θέατρο, αφού ανέλαβε, ως ηθοποιός- «διδάσκαλος», να καθοδηγήσει «νέους φιλοτέχνους» στη «Φιλοδραματική Εταιρεία» του 1840 (την πρώτη προσπάθεια συγκρότησης «επίσημου» θεάτρου στο νεοσύστατο βασίλειο) με τους οποίους ανέβασε τον *Αριστόδημο* του Μόντι⁷. Αν και το εγχείρημα είχε γρήγορο και άδοξο τέλος, το πρότυπο του «λογίου» ηθοποιού-δασκάλου, που με την ευρωπαϊκή του μόρφωση θα

ότι ο δάσκαλος του Λυκείου Βουκουρεστίου Κωνσταντίνος Ιατρόπουλος δίδαξε το *Θάνατο του Καίσαρος* του Βολταίρου και τον *Τιμολέοντα* του Ζαμπελίου το 1819 (Οικονομίδης ό.π. σ. 175κ.εξ., Σπάθης, ό.π. σ. 62). Ενώ ο μεταφραστής του *Βρούτου* Μ. Χρησταρχής δίδαξε το έργο του Βολταίρου την ίδια χρονιά στον ίδιο θίασο (Οικονομίδης, ό.π. σ. 174, Σπάθης, ό.π. σσ. 65-6).

6 Βλ. Οικονομίδης (1952)150, 152-3, 154, Σπάθης, ό.π. σσ. 48, 67. Μετά το 1827 οι γνώσεις του αξιοποιήθηκαν στο ρουμάνικο θέατρο. Είναι χαρακτηριστικό ωστόσο ότι δίδαξε στους αφοσιωμένους μαθητές του «πώς να στέκονται και πώς να περιπατούν επί σκηνης, πώς να κρατούν σώμα και χείρας και πώς ν' απαγγέλλουν μεταβάλλοντες τον τόνο της φωνής αυτών αναλόγως των περιστάσεων». Παρόμοιες ήταν οι «σκηνοθετικές» του δικαιοδοσίες και στη «Φιλαρμονική Εταιρεία Βουκουρεστίου» (1833) (βλ. Οικονομίδης ό.π. σσ. 156, 159).

7 Δίδαξε επίσης το έργο του *Αρμόδιος και Αριστογείτων* και ενδεχομένως τον *Ακούσιο Ιατρό* του Μολιέρου. Βλ. *Ταχύπτερος Φήμη* 3,8, 11, 21.9.1840 και *Αιών*, 27.11.1840. Μάλιστα, στην «Πρόσκληση περί ελληνικού θεάτρου», που αποδίδεται στον Αριστία, δίνονται κάποιες έμμεσες οδηγίες για τη διδασκαλία των ηθοποιών· συγκεκριμένα, γίνεται λόγος για τη δημιουργία νέων ηθοποιών, οι οποίοι «θέλουν παριστάνει και δι' εκπλεγόμενου προσώπου και δι' αισθήματος εγκαρδίου και δι ιστορικών κομψών αρχαίων ιματισμών καταλλήλων εις παλαιάς εποχάς ή νέας, και δια χειρονομιών συμμετρών, και δια στάσεως ευγενούς, και δια βλέμματος διαπύρου...» (βλ. Οικονομίδης ό.π. σσ. 168-177).

καθοδηγούσε τους Έλληνες ηθοποιούς ήταν ο επιθυμητός στόχος σε όλες σχεδόν τις αποτυχημένες προσπάθειες ίδρυσης εθνικής σκηνής κατά το 19ο αιώνα. Για παράδειγμα, σε μια τέτοια απόπειρα δύο χρόνια αργότερα, φαίνεται ότι είχε ληφθεί μέριμνα για μετάκληση «προγυμναστού» ή «τραγωδιδασκάλου» από την Ιταλία, κάτι όμως που τελικά ματαιώθηκε⁸. Στο Εθνικό Θέατρο όμως του Γρηγόριου Καμπούρογλου το 1857 η πρόσληψη ενός ειδικού δασκάλου-ηθοποιών υλοποιήθηκε. Σύμφωνα με τον Οργανισμό του θεάτρου που παραθέτει ο Λάσκαρης, την καλλιτεχνική ευθύνη για την επιλογή του έργου, τη διανομή ρόλων και τις πρόβες την είχαν ο διευθυντής του θεάτρου και μια πενταμελής διοικούσα επιτροπή. Προβλεπόταν όμως ότι ο διευθυντής έπρεπε, μεταξύ άλλων, «να μισθοδοτή ένα διδάσκαλον της σκηνικής δραματικής», που θα αναλάμβανε την καθοδήγηση των ηθοποιών⁹. Ο ηθοποιός που στελέχωσε τη θέση ήταν ο Αντώνιος Μανούσος, που, όπως και ο Αριστίας, λάμβανε μέρος στις παραστάσεις. Ο Μανούσος αποχώρησε όμως γρήγορα «σκοπών ν' αναχωρήση εξ Ελλάδος» και στη συνέχεια αντικαταστάθηκε από τον πρωταγωνιστή Λεωνίδα Καπέλλο, παρά τις ενστάσεις της επιτροπής, που δεν επιθυμούσε έναν επαγγελματία ηθοποιό για τη θέση αυτή¹⁰. Στις επόμενες δεκαετίες και μέχρι τα τέλη του αιώνα, προσπάθειες ίδρυσης εθνικού θεάτρου δεν εμφανίστηκαν. Στο επίπεδο όμως των προβληματισμών για τη δημιουργία μιας εθνικής σκηνής διαπιστωνόταν σχεδόν πάντα η ανάγκη μόρφωσης Ελληνόπουλων στην Εσπερία, που θα αναλάμβαναν στη συνέχεια τη διδασκαλία νέων ηθοποιών στην πατρίδα τους¹¹.

Το γεγονός ότι οι προσπάθειες δημιουργίας ιδιαίτερης θέσης για έναν ειδικό ηθοποιό-προγυμναστή δεν ευδοκίμησαν, δε σημαίνει ότι απουσίαζε μια στοιχειώδης εγχώρια σκηνοθετική πρακτική από το επαγγελματικό θέατρο. Ο τρόπος με τον οποίο εργάζονταν οι πρώτοι επαγγελματικοί θίασοι της χώρας δεν άφηνε βέβαια περιθώρια ακόμα και για μια εμβρυακή ανάδυση σκηνοθέτη. Αναγκασμένοι να περιοδεύουν σε μόνιμη βάση σε ολόκληρη την λεκάνη της ανατολικής Μεσογείου, οι αυτοδίδακτοι θεατρίνοι προσπαθούσαν να λύσουν

8 «Αγγελία» *Αιών* 29.11.1842. Ν. Λάσκαρης, *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*, τομ. Β', Αθήνα, 1939, σσ. 287, 302.

9 Σύμφωνα με το Λάσκαρη, υπήρχαν μάλιστα άρθρα, που επέβαλαν πρόστιμα στους ηθοποιούς που δε θα πειθαρχούσαν· όπως και διατάξεις, που αφορούσαν το δάσκαλο της δραματικής, «όστις οσάκις ευρίσκετο εις την ανάγκην ν' απευθύνη παρατηρήσεις προς ηθοποιόν ώφειλε να κάμη τούτο μεθ' όλης της προσηκούσης ευσημοσύνης και επιεικείας», βλ. Ν. Λάσκαρης, «Από την ιστορίαν του νεοελληνικού θεάτρου. Τα εν Αθήναις από του 1858-1862», *Ελληνική Επιθέωρησις*, τχ. 248, Μάιος 1928 - τχ. 249, Ιούνιος 1928.

10 Ν. Λάσκαρης, «Το νεοελληνικόν θέατρον. Σύντομος περίληψις εκ της ανεκδότου ιστορίας του», *Ελληνικόν Θέατρον*, 15.8.1931, «Από την ιστορίαν του νεοελληνικού θεάτρου», ό.π. Ιαν. 1938. Για τον Καπέλλο βλ. Ιωάννα Παπαγεωργίου «Λεωνίδας Καπέλλος: Η συμβολή του στο θέατρο της Σύρου και στη διαμόρφωση της νεοελληνικής σκηνής» στο *Για τη Μαρίνα Κοτοπούλη και το Θέατρο στην Ερμούπολη*, Αθήνα, 1996, σσ. 203-215.

11 Χατζηπανταζής (1981)18-19.

σοβαρά επαγγελματικά ζητήματα και να διαμορφώσουν ένα στοιχειώδες δραματολόγιο. Η σκηνική παρουσίαση του τελευταίου ήταν επόμενο να βρίσκεται σε πρωτόγονη κατάσταση, κάτι που δε φαίνεται πάντως να απασχολούσε ιδιαίτερα το κοινό και τον Τύπο της εποχής¹². Συνήθως, τη ρύθμιση της παρουσίασης των έργων στη σκηνή και την επιβολή της αναγκαίας πειθαρχίας αναλάμβαναν οι αρχηγοί των πλανόδιων αυτών συγκροτημάτων, όπως ο Παντελής Σούτσας, ο Δημοσθένης Αλεξιάδης, ο Διονύσιος Ταβουλάρης και ο Μιχαήλ Αρνωτάκης¹³. Η σκηνοθετική εποπτεία της παράστασης ήταν βέβαια εξαιρετικά πρωτοβάθμια, αλλά σταδιακά η πολύχρονη και αναγκαστική τριβή με οργανωτικά ζητήματα συνέβαλε στην ανάδυση μια άλλης σκηνοθετικής μορφής στην παράδοση του ηθοποιού-δασκάλου, του θιασάρχη· συνήθως ήταν ο πρωταγωνιστής και πιο έμπειρος ηθοποιός που αναλάμβανε και την εποπτεία των παραστάσεων¹⁴.

Η εξέλιξη της επαγγελματικής σκηνής μετά τη δεκαετία του 1870 οδήγησε σε μια πληρέστερη διαμόρφωση αυτής της μορφής. Οι θίασοι ήταν βέβαια αναγκασμένοι να παρουσιάζουν σχεδόν κάθε μέρα διαφορετικό έργο, καθώς βρισκόμαστε σε μια εποχή κατά την οποία το αθηναϊκό κοινό πήγαινε στο θέατρο κυρίως για να παρακολουθήσει τις δαιδαλώδεις υποθέσεις των μυθιστορηματικών δραμάτων¹⁵· μετά το 1876 όμως παρέμεναν συχνότερα στην Αθήνα και είχαν λίγο πολύ εδραιώσει τον επαγγελματικό χαρακτήρα τους. Στον τομέα της σκηνικής παρουσίασης ήταν σε θέση, έστω και με τα πενιχρά μέσα που διέθεταν, να παρουσιάζουν αυτά τα πολύπλοκα δράματα, στην εισαγωγή των οποίων οφείλονται οι πρώτες εξελίξεις στην περιοχή των σκηνικών και του βεστιαρίου, καθώς επίσης και τα πρώτα χειροκροτήματα για το θέαμα¹⁶. Από τα τέλη της

12 Σε γενικές γραμμές, οι πληροφορίες του Τύπου του 19ου αιώνα για τη σκηνική παρουσίαση των έργων είναι ελάχιστες, αν λάβει κανείς υπόψη του τα πολύστηλα άρθρα, που αναφέρονταν στα ζητήματα δραματολογίου και στα υποκριτικά επιτεύγματα ηθοποιών. Φυσικά, η απουσία σχετικών ειδήσεων προδίδει μια στάση.

13 «Οι δύο εκείνοι θίασοι [Ταβουλάρη και Αλεξιάδη] εχρησίμευον και ως ένα είδος *conservatoir*», θυμόταν πολλά χρόνια αργότερα ο Ν. Παρασκευόπουλος: «Δια να αναγνωρισθή κανείς ηθοποιός έπρεπε να φοιτήση εις έναν εκ των δύο θιάσων και μετά δοκιμήν δύο-τριών ετών θα ελάμβανε το βάπτισμα του Ηθοποιού» («Αλεξάνδρεια-Τεργέστη», *Ελληνικόν Θέατρον*, τχ. 58, 15.6.1928).

14 Η παράδοση αυτή φαίνεται μάλιστα ότι υπήρχε πριν την πρώτη διαμόρφωση του επαγγελματικού θεάτρου στη δεκαετία του 1860. Σύμφωνα π.χ. με τον κανονισμό της επιτροπής θεάτρου του 1842, «μέχρις ου η επιτροπή ήθελε διορίση ιδιαίτερον προγυμναστήν, εις έκαστον δράμα θέλει έχει την διεύθυνσιν των γυμνασίων, εκείνος εκ των ανδρών ηθοποιών όστις ήθελεν είναι ο πρωταγωνιστής» (Λάσκαρης, 1939, 302, βλ. εδw σημ. 8).

15 «Οι πτωχοί ημών θίασοι», έγραφε ο κριτικός της *Εφημερίδος*, «εντός τριών ημερών αναβιβάζουν νέον έργον επί σκηνής! Διότι το ακροατήριον είνε σχεδόν πάντοτε το αυτό και θέλει καθ' εσπέραν, ει δυνατόν, νέον δράμα» (28.8.1878). Για το θέμα βλ. και τα στατιστικά στοιχεία που παραθέτει ο Δημητριάδης για την περίοδο 1883-5 (*Ο Νικόλαος Λεκατσάς και η συμβολή του στην ανάπτυξη της υποκριτικής τέχνης στην Ελλάδα*, Διδακτορική Διατριβή, Ρέθυμνο, 1997, σσ. 243-4).

16 Γ. Σιδέρης, *Ιστορία του νέου ελληνικού θεάτρου (1794-1944)*. Τόμος Πρώτος: 1794-1908, Αθήνα, [1951], σσ. 176-7. Στην παράσταση π.χ. του μελοδράματος *Ο περιπλανώμενος Ιουδαίος*

δεκαετίας του 1870 εμφανίστηκαν επίσης οι πρώτοι μηχανικοί, σκηνογράφοι και κομμωτές στην ελληνική επαγγελματική σκηνή, απομεινάκια συνθήτως ξένων μουσικών θιάσων¹⁷. Οι εξελίξεις ήταν όμως πολύ πιο γρήγορες στην τελευταία δεκαετία του αιώνα: οι νέες συνθήκες επαγγελματικού ανταγωνισμού, που προέκυψαν από την κωμειδυλλιακή παραγωγή, επέτρεψαν την εκδήλωση ενός πρωτοβάθμιου ενδιαφέροντος για τη σκηνική εμφάνιση των έργων. Οι θίασοι τολμούσαν πλέον να ανεβάζουν θεαματικές τραγωδίες ή φαντασμαγορικές διασκευές μυθιστορημάτων¹⁸: φρόντιζαν μάλιστα να διαφημίζουν και τη σκηνική παρουσίαση των έργων τους¹⁹. Η κύρια τάση που παρατηρείται πάντως στα τέλη της δεκαετίας του 1890 δεν αφορά τόσο τα θεαματικά ντεκόρ, όσο την ευπρεπή και καλαίσθητη εμφάνιση της σκηνής και των ηθοποιών²⁰. Στο γύρισμα του αιώνα, το αθηναϊκό θέατρο είχε αρχίσει να καθρεφτίζει τα νέα αστικά γούστα, μια τάση, που θα ολοκληρωθεί, σε μια πρώτη φάση, στη Νέα Σκηνή του Χρηστομάνου²¹. Με τις

από το θίασο Αλεξιάδη «εις το τέλος του έργου ο κόσμος χειροκρότησε την αποθέωσιν» (*Εφημερίς*, 29.7.1878).

17 βλ. Γ. Σιδέρης, «Πρώτοι αφανείς ήρωες. Σκηνογράφοι», *Τα Παρασκήνια*, Α', τχ. 17, 3.9.1938, σ. 6 και (1951)175-7.

18 Σύμφωνα π.χ. με πρόγραμμα της παράστασης του *Προμηθεύς εν Ολύμπω* (1894) του Ι. Καλοσύπη, που ανέβασε ο θίασος του Δημήτριου Κοτοπούλη, στο έργο εμφανίζονταν, μεταξύ άλλων, «αι 9 Μούσαι, χορός Ναϊάδων, χορός Ωκεανίδων». Ο κριτικός της *Εικονογραφημένης Εστίας* αναφέρει (τχ. 21, 14.8.1894, σ. 336) ότι ο θίασος «εφρόντισε να αναβιβάση το έργο με τα σπανιά δια θερινόν θέατρον σκηνικής μεγαλοπρεπειάς και μηχανισμών και πυροτεχνημάτων και μουσικής: χάρις δε εις τα ελκυστικά τοιαύτα, ο κόσμος συρρέει καθ' εκάστην» (βλ. και Σιδέρης, 1976, 106). Για τη φαντασμαγορική παράσταση του *Δον Κιχώτη* (1895) βλ. Χατζηπανταζής (1981)150. Θεαματική ήταν και η παράσταση της *Αντιόπης* του Δ. Βερναρδάκη το 1896 (Σιδέρης, 1951, 67, 1976, 118-120). Οι σκηνογραφίες κόστισαν 4 χιλ. δραχμές και κατασκευάστηκαν 40 κοστύμια, ενώ σε επανάληψή του έργου στην Πόλη υπήρχε και εικοσαμελές μπαλέτο (βλ. Γ. Σιδέρης, «Το θέατρο του Βερναρδάκη. Τα εβδομήντα χρόνια της Φαύστας», *Θέατρο*, 9, Ιουν. 1963, σ. 45 και Μ. Αντ, Η δράση του ελληνικού θεάτρου στην Κωνσταντινούπολη», ό.π., Σεπτ. - Δεκ. 1977, σ. 49). Ενδεικτικό του ενδιαφέροντος για τις παραπάνω εξελίξεις είναι και το άρθρο «Τα μυστήρια του θεάτρου», που περιγράφει την προετοιμασία των θεαματικών παραστάσεων στα παρασκήνια των ξένων θεάτρων (*Η Φύσις*, 1, 14.4.1891, σ. 6).

19 Και όχι σε θεαματικά μόνον έργα. Όταν ο θίασος Ταβουλάρη π.χ. προετοίμαζε το *Κράτος του ζόφου*, διαφήμιζε σε αγγελία της παράστασης ότι «παρασκευάζεται, όπως παρουσίαση εκπληξιν εις το κοινόν υπό έποψιν υποκρίσεως και διακοσμήσεως εν γένει» (*Ακρόπολις*, 6.1.1895, πρβλ. Σιδέρης, «Το θέατρο του Τολστόι στην Ελλάδα», *Νέα Εστία*, 15.11.1960, σ. 1480).

20 Στη δημιουργία αυτής της τάσης συνέβαλε το δραματολόγιο των νέων αστικών δραμάτων, που εισήγαγαν οι δύο μεγάλες πρωταγωνίστριες της εποχής, η Αικατερίνη Βερώνη και Ευαγγελία Παρασκευοπούλου: όπως επίσης και οι περιοδικές ξένων βεντετών: της Σάρα Μπερνάρ το 1893, της Ελεωνόρα Ντούζε το 1899 και της Άγκνες Σόρμα το 1900. (βλ. Ελίζα- Άννα Δελβερούδη, «Βεντετισμός ή έργα με θέση: η ανανέωση του δραματολογίου στην Αθήνα κατά την τελευταία δεκαετία του 19ου αιώνα», στο *Ζητήματα ιστορίας των νεοελληνικών γραμμμάτων*, Θεσσαλονίκη, 1994, σσ. 219-42).

21 Ενδεικτική είναι κριτική του *Εμπρός* για την παράσταση του έργου του Μαξ Νορντάου *Δικαίωμα ο Έρωτας*; (1900) από το θίασο Λαλασούνη: «Ο θίασος αυτός εξιδανίκευσε την ελληνικήν σκηνήν, αφού κατόρθωσε να παρουσιάζωνται τα αποτελούντα αυτόν μέλη με γάντι και ζακέτα και λουστρίνι της ώρας, αντί των κουρελιών και των κοντών σακκακίων τα οποία επιγουράριζαν άλλοτε επι σκηνής» (8.6.1900). Για τον κοσμικό χαρακτήρα που είχε αποκτήσει το θέατρο

παραπάνω εξελίξεις συνδέεται και η εμφάνιση του Γεώργιου Λαγκαδά, του ανθρώπου που εισήγαγε συστηματικά τα «σαλόν φερμέ» και έδωσε νέες δυνατότητες στην παρουσίαση του βουλευάρτου από την αθηναϊκή σκηνή των αρχών του αιώνα²². Καθώς μάλιστα ο Λαγκαδάς αναλάμβανε γενικότερα τη σκηνική διακόσμηση των θιάσων, ο Τύπος της εποχής τον ονόμαζε, μεταξύ άλλων, «διευθυντή σκηνης», «régisseur», και «σκηνοθέτη»²³. Αναγνωρίζει δηλαδή στο πρόσωπό του τη σπερματική μορφή ενός ανεξάρτητου επαγγελματία, που είχε ειδικευθεί σε ζητήματα σκηνικής διακόσμησης. Με την έννοια αυτή, ο Λαγκαδάς εκπροσωπεί την ανάδυση του πρωτοβάθμιου σκηνικού ενδιαφέροντος που σημειώθηκε στη δεκαετία του 1890 και ολοκληρώνει τον κατάλογο των τεχνιτών της σκηνης που άρχισαν να αναδύονται στις προηγούμενες δεκαετίες²⁴. Θα ήταν λάθος όμως να υπερτονιστεί η σημασία των παραπάνω εξελίξεων και να τους δοθούν προεκτάσεις που δεν έχουν. Η δεκαετία του 1890 δε διαμόρφωσε τις προϋποθέσεις για την έλευση του σκηνοθέτη στο ελληνικό θέατρο, αλλά για την εμφάνιση μιας ακριβώς αντίρροπης διαδικασίας, του φαινομένου του βεντετισμού²⁵. Το γεγονός βέβαια ότι Αθηναίοι θεατές της εποχής ήταν πρόθυμοι να πληρώσουν το εισιτήριό τους όχι μόνον για να ακούσουν το κείμενο ενός συγγραφέα αλλά και για να απολαύσουν την υποκριτική ερμηνεία της Βερώνη ή του Λεκατσά, σημαίνει ότι είχε αρχίσει να σημειώνεται μια σημαντική μετατόπιση: είχε δηλαδή αρχίσει να συντελείται η υποσκέλιση του συγγραφέα από τον

Νεαπόλεως βλ. και Γ. Άννινος, «Αναμνήσεις νεωτέρων. Το θέατρον Νεαπόλεως», *Ελληνικόν Θέατρον*, τχ. 51, 15.10.1927.

22 βλ. Ευάγ. Δαμάσκος, «Η ιστορία των “Σαλόν-Φερμέ”», *Ελληνικόν Θέατρον*, 1.2.1932, καθώς και *Εστία*, 15.4.1900. Όπως θα δούμε στη συνέχεια, μια πρώτη απόπειρα εισαγωγής τους σημειώθηκε το 1898 από το Μιλτιάδη Λιδωρίκη αλλά επρόκειτο για ένα μεμονωμένο γεγονός (βλ. εδώ σημ. 52).

23 *Εστία*, 21.9, 24.10, 8 και 27.11.1900, *Νυκτερίς*, 9.6.1902, *Ακρόπολις*, 19.12.1903, *Εικονογραφημένη* 34, Αύγ. 1907, σ. 167.

24 Σχετική μ' αυτήν την εξέλιξη είναι η εμφάνιση μέσα από τις στήλες του Τύπου της εποχής και του επαγγέλματος του διευθυντή σκηνης, που αναλάμβανε συνήθως να ρυθμίσει τα στοιχειώδη για τη διεξαγωγή των παραστάσεων (κυρίως να επιβάλει κάποια τάξη στις εισόδους και εξόδους των ηθοποιών). Δίπλα σ' αυτόν, μηχανικοί, οδηγοί και φροντιστές σκηνης συμπλήρωναν έναν κατάλογο εργατών των αθηναϊκών παρασκηνίων, των οποίων η δράση είναι σχεδόν άγνωστη. Διευθυντές σκηνης εμφανίζονται επίσης εκείνη την εποχή στους πρώτους ελληνικούς μελοδραματικούς θιάσους, όπως π.χ. ο βαθύφωνος Αντώνιος Λάνδης στο θίασο Καραγιάννη (*Νεολόγος* Κων/πολης, 31.3.1889)· πρόκειται για καλλιτέχνες, που είχαν και άλλες υποχρεώσεις στην επιχείρηση· όπως π.χ. ο Νάσος Γεράκης στο θίασο Λαυράγκα-Σπινέλλη το 1900, που ήταν και ο μεταφραστής του (βλ. Αντ. Χατζηαποστόλου, *Ιστορία του ελληνικού μελοδράματος*, Αθήνα, 1949, σσ. 18, 47-8), ή ο Λαγκαδάς, που ήταν και προπομπός του θιάσου Λαυράγκα (βλ. Δ. Λαυράγκας, *Απομνημονεύματα*, Αθήνα, χ.χ. σσ. 129, 149-150 και Χατζηαποστόλου, ό. π., 47-8, 54, 139).

25 «Ο Τρικούπης και ο Δηλιγιάννης», σχολίαζε χαρακτηριστικά η *Ακρόπολις*, «σήμερον έχουν ολιγώτερον, και εν αριθμώ και εν αφοσιώσει και εν πεποιθήσει κόμμα, αφ' ό,τι έχει η κυρία Παρασκευοπούλου ή η κυρία Βερώνη» (28.9.1893). Για το θέμα βλ. Δελβερούδη ό.π.

ηθοποιό²⁶. Από μια οπτική γωνία, η εξέλιξη αυτή είχε μακροπρόθεσμες επιπτώσεις για την ανάπτυξη του σκηνοθέτη, από τη στιγμή που το κείμενο άρχισε να παραγωγώνεται από παραστασιακά στοιχεία. Για να σημειωθεί όμως η μετάβαση αυτή απαιτούνταν άλλου είδους διεργασίες, που, σ' αυτή τη φάση, ήταν απύσους.

Οι εξελίξεις της τελευταίας δεκαετίας του αιώνα είχαν ωστόσο σημαντικές επιπτώσεις στο πρότυπο του ηθοποιού-δασκάλου, καθώς οι νέοι θιασάρχες που ξεπήδησαν μετά το κωμειδουλιακό κίνημα είχαν να αντιμετωπίσουν πιο σύνθετες εποπτικές δικαιοδοσίες από τους παλαιότερους. Ο πιο αντιπροσωπευτικός νέος τύπος θιασάρχη-δασκάλου ήταν ο Ευάγγελος Παντόπουλος. Δεν είναι τυχαίο ότι ο ηθοποιός ξεκίνησε τη σταδιοδρομία του στη δεκαετία του 1870 ως σκηνογράφος σε επαγγελματικούς θιάσους· καθώς ασχολήθηκε από νωρίς με την εικαστική εμφάνιση των έργων, καταπιάστηκε με σκηνογραφικά ζητήματα και κατά τη διάρκεια της θιασαρχικής του καριέρας²⁷. Σημαντική ήταν όμως η δραστηριότητά του και στην καθοδήγηση των ηθοποιών του θιάσου του²⁸. Στην εποχή του μάλιστα ο Παντόπουλος είχε αποκτήσει τη φήμη σκληροτράχηλου θιασάρχη, που προσπαθούσε να βελτιώσει το επαγγελματικό επίπεδο της σκηνικής παρουσίας των έργων με επίπονες πρόβες, προσοχή στην ακριβή κίνηση των ηθοποιών και φροντίδα στις σκηνογραφίες των έργων του²⁹. Σύμφωνα μάλιστα με τις αναμνήσεις του Ξενόπουλου, στην παράσταση των *Βρυκολάκων* (1894) του Ίμπσεν, ο Παντόπουλος, όχι μόνον διεύθυνε τις πρόβες και καθοδηγούσε τους ηθοποιούς, αλλά ερμήνευε και φράσεις του κειμένου³⁰. Η σκηνοθετική του συμβολή δε θα πρέπει όμως να υπερτιμηθεί και να αγνοηθούν οι συνθήκες εργασίας στις οποίες δούλευαν τότε οι θίασοι. Το γεγονός π.χ. ότι ο Παντόπουλος έδινε με σήματα τις ομαδοποιήσεις των ηθοποιών γύρω απ' αυτόν κατά τη διάρκεια της παράστασης

26 Στη διαδικασία αυτή συνέβαλε κυρίως ο Λεκατσάς, βλ. Δημητριάδης (1997)245-6, 251.

27 βλ. Αρ. Κουρτίδης, *Παναθήναια*, Β', 19, Ιουλ. 1901, σσ. 272-3, Αιμ. Βεάκης, *Ελληνικά Γράμματα*, τχ. 45, 15.4.1929, σ. 478 και Μ. Ροδάς, *Μορφές του θεάτρου*, Αθήνα, 1944, σ. 38.

28 Στον Παντόπουλο ανήκει μεταξύ άλλων κι ένα ιδιαίτερα σημαντικό κείμενο για την ελληνική υποκριτική θεωρία του 19ου αιώνα. Στο κείμενο αυτό ο ηθοποιός εξαπέλυε επίθεση στους απροετοίμαστους ηθοποιούς, που εμφανίζονταν στη σκηνή με προχειρότητα και βασίζονταν μόνο στο ταλέντο τους· στη συνέχεια επιχειρούσε μια ενδιαφέρουσα προσέγγιση για το ρόλο της πρωτοβάθμιας παρατήρησης στην ορθολογική οικοδόμηση του ρόλου (*Τρεις των Αθηνών*, τχ. 21-24, 15.8-15.11.1899, σσ. 166-7, 176-7). Ο Βεάκης θεωρούσε τον Παντόπουλο τον πραγματικό του δάσκαλο (*Ελληνικά Γράμματα*, ό.π.).

29 «Ητο ο φόβος και ο τρόμος των υπ' αυτόν ηθοποιών», απαιτούσε «μέχρι σχολαστικότητας την ακριβή και πιστήν τήρησιν της διδασκαλίας που έκαμε κατά τας δοκιμάς», ανέφερε πολλά χρόνια αργότερα ο Σπύρος Πατρίκιος, που ξεκίνησε την καριέρα του από το θίασο Παντόπουλου (*Παρνασσός*, 177, 4.9.1922). Ο Σιδέρης επίσης (1951, 201) αναφέρει, ότι χαστούκιζε τους ηθοποιούς στις πρόβες και σημείωνε με κιμωλία στο δάπεδο της σκηνής τα βήματα των ηθοποιών.

30 Γρ. Ξενόπουλος, «Βρυκολάκες χωρίς σκηνοθέτη (1894)», *Νέα Εστία*, 48, 1950, 1476-7. Σύμφωνα με τον Ξενόπουλο, στη σκηνοθεσία συμμετείχε και ο ηθοποιός Ευτύχιος Βονασέρας.

κάθε άλλο παρά προδίδει κάποια σκηνοθετική πρακτική³¹. Αν όμως με τον Παντόπουλο σημειώθηκε μια σημαντική εξέλιξη στον τύπο του θιασάρχη-δασκάλου, η σκηνοθετική παράδοση των ηθοποιών οδηγήθηκε σε μια πρώτη ολοκλήρωση με την ιδιόρρυθμη περίπτωση του Νικόλαου Λεκατσά. Φτάνοντας από την Αγγλία στις αρχές της δεκαετίας του 1880, ο Λεκατσάς προσπάθησε να εισαγάγει νέα επαγγελματικά πρότυπα σύμφωνα με την παράδοση των Άγγλων ηθοποιών-θιασαρχών της βικτωριανής εποχής· ως θιασάρχης αναλάμβανε τη σκηνοθεσία των παραστάσεων των θιάσων του, ακολουθώντας λίγο-πολύ την εγχώρια πρακτική³². Εκτός όμως απ' αυτή τη δραστηριότητα, ήταν και δάσκαλος νέοκοπων ηθοποιών (όπως ο Αριστίας και ο Μανούσος στο παρελθόν), είτε στα δικά του συγκροτήματα, είτε έξω απ' αυτά (όπως π.χ. στις δραματικές σχολές του Ωδείου Αθηνών και του Παρνασσού)³³. Έτσι, έγινε εφικτή στο πρόσωπό του μια διασταύρωση των δύο πρωτοβάθμιων σκηνοθετικών μορφών του ηθοποιού-δασκάλου του 19ου αιώνα: δηλαδή του πρωταγωνιστή θιασάρχη, ως γενικού επόπτη της παράστασης, αλλά και του ηθοποιού που, διαθέτοντας ευρωπαϊκή εμπειρία, αναλαμβάνει τη διδασκαλία των νεοτέρων συναδέλφων του. Ανάλογες εξελίξεις σημειώθηκαν την ίδια εποχή και στην περιοχή των δραματοποιών.

II. Ο συγγραφέας-δάσκαλος του θιάσου

Οι σχέσεις των θεατρικών συγγραφέων με τη σκηνική διδασκαλία ήταν σε γενικές γραμμές ενταγμένες στη συνολικότερη, προβληματική σχέση τους με τον κόσμο της σκηνής· από τη στιγμή δηλαδή που τα έργα τους στόχευαν συνήθως στην έκδοση, τη δημόσια απαγγελία και τη συμμετοχή στους ποιητικούς διαγωνισμούς ήταν επόμενο να μην καταπιάνονται με τη σκηνική τους παρουσίαση³⁴. Δεν έλειψαν όμως οι εξαιρέσεις. Οι πιο σημαντικές ήταν αυτές του Αλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβή και του Δημήτριου Βερναρδάκη. Ο πρώτος συμμετείχε, από το 1840, στις

31 Παρόμοιες μέθοδοι για τις εισόδους και εξόδους των ηθοποιών και την οργάνωσή τους πάνω στη σκηνή ακολουθούσαν κατά τη διάρκεια της παράστασης και άλλοι θιασάρχες της εποχής, όπως ο Δημήτριος Κοτοπούλης και ο Νικόλαος Λεκατσάς: «Ο κ. Λεκατσάς, πλήν της μεγάλης υποκριτικής του δυνάμεως και τέχνης ην έχει, κατορθώνει καθ' ην στιγμή παίζει, να διευθύνη και τους λοιπούς υποδεικνύων αυτοίς δι' ελαφρού κτυπήματος του ποδός του επί της σκηνής την στιγμήν της εισόδου και της εξόδου των» (*Νυκτερίς*, 21.10.1901). Για τον Κοτοπούλη βλ. Χ. Άννινος, *Ταχυδρόμος Κων/πολης*, 6.8.1898 και *Άστυ*, 3.6.1900.

32 Ο Ξενόπουλος, σε μεταγενέστερο άρθρο του, αναφέρει ότι ο *Ψυχοπατέρας* «επαίξετο θαυμάσια με την διδασκαλίαν και την σκηνοθεσίαν του Λεκατσά» (*Ελλάς*, 506, 29.12.1913, σ. 2). Τα σημαντικότερα ίσως επιτεύγματα του Λεκατσά ήταν οι σκηνοθεσίες των δραμάτων του Ξενόπουλου το 1895 (*Ψυχοπατέρας*, *Τρίτος*) και των σαιξπηρικών έργων (βλ. Δημητριάδης, 1997, 223-238).

33 βλ. Δημητριάδης, ό.π. σσ. 65, 66, 71, 153-162.

34 βλ. Χατζηπανταζής (1981)25-6, 41-2.

γνωστές επιτροπές του θεάτρου Αθηνών, που σε όλη τη διάρκεια του 19ου αιώνα αναλάμβαναν την καθοδήγηση θιάσων της εποχής. Η ιδιότητα αυτή έδινε τη δυνατότητα στο Ραγκαβή να συμμετέχει στην προετοιμασία των παραστάσεων και να διδάσκει τους ηθοποιούς. Αν και δεν υπάρχουν επαρκή στοιχεία που να τεκμηριώνουν τη σκηνοθετική του δραστηριότητα στις προσπάθειες του 1840-1842³⁵, γνωρίζουμε, με κάποια βεβαιότητα, ότι συμμετείχε στη σκηνοθεσία του *Φίλιππου Β΄ της Ισπανίας* του Αλεφριέρι το 1843 και της *Λουίζας Μίλλερ* το 1857 από το θίασο Καμπούρογλου³⁶. Ο Βερναρδάκης πείστηκε τελικά το 1865 να αναλάβει τη διδασκαλία δύο τραγωδιών του σε μια ανάλογη περίπτωση επιτροπής θεάτρου³⁷. Σύμφωνα με τις αναμνήσεις του, έπειτα από πιέσεις των ηθοποιών του θιάσου Σούτσα, ανέλαβε αρχικά τη διδασκαλία τους στη *Μαρία Δοξαπατρή*· θυμόταν μάλιστα ότι οι τελευταίοι υποβλήθηκαν «εις πολλές εκγυμνάσεις» και «μόλις έφερον τον ζυγόν της προγυμνάσεως ως βόες κύπτοντες υπό το βάρος και βραδυπορούντες»³⁸. Ο Βερναρδάκης έκανε στη συνέχεια άλλο ένα σημαντικό βήμα, συνέθεσε δηλαδή μια τραγωδία, που θα μπορούσε να ερμηνευθεί από τους Έλληνες θεατρίνους στη σκηνή του θεάτρου Μπούκουρα. Έτσι έγραψε τη *Μερόπη*, την οποία στη συνέχεια δίδαξε· όπως ανέφερε αργότερα ο ίδιος, οι ηθοποιοί είχαν στο μεταξύ σημειώσει προόδους: «εν τοις γυμνασίοις της *Μερόπης* εσκίρτων ως Πήγασοι και εν τη εκπονήσει υπήρξαν ακαταπόνητοι»³⁹.

Ανάμεσα σ' αυτούς τους δύο πρωτοπόρους συγγραφείς-δασκάλους υπήρχε μια βασική διαφορά. Ο Ραγκαβής αναμίχθηκε με τη διδασκαλία για να παρουσιάσει κυρίως έργα της κλασικής δραματογραφίας, κείμενα δηλαδή δυσπρόσιτα στους στερημένους παιδείας αυτοδίδακτους ηθοποιούς. Ο Βερναρδάκης όμως ανέλαβε τη

35 Η παρουσία του σ' αυτές ξεκίνησε με τη «Φιλοδραματική Εταιρεία» (1840) και συνεχίστηκε στις επιτροπές του 1842/3 και 1857/8, βλ. *Αιών* 18.10, 29.11.1842, Α. Ρ. Ραγκαβής, *Απομνημονεύματα*, τομ. Β', Αθήνα, 1895, σσ. 48-9, Λάσκαρης, (1939)283 κ.εξ., και Δ. Σπάθης, «Αι λυπηραί συνέπειαι των επαναστάσεων· τα πολιτικά γεγονότα του 1843 και του *Κουτρούλη ο γάμος*», *Τα Ιστορικά*, Α', τχ. 2, 1983, σσ. 321-2. Ο Ραγκαβής ήταν επίσης μέλος της επιτροπής θεάτρου του 1865/6 και είναι πιθανό να συμμετείχε στην προετοιμασία του θιάσου. Υπάρχουν όμως μόνον έμμεσες νύξεις για κάτι τέτοιο (*Εθνοφύλαξ*, 15.11.1865). Τέλος, είναι ενδεχόμενο να δίδαξε τους *Τριάκοντα* στο θίασο Ταβουλάρη στην Πόλη το 1870 (*Αλήθεια*, 17.1.1870).

36 *Ταχύπτερος Φήμη* 18.1.1843, *Αιών*, 12, 19.9.1857, *Ανατολή*, 13.8, 14.10.1857, Ν. Λάσκαρης, *Ελληνική Επιθεώρησις*, Νοέμβ. 1928, σ. 4 και Γ. Σιδέρης, «Ο Σίλλερ και το νέο ελληνικό θέατρο», *Νέα Εστία*, 777, 15.11.1959, σσ. 1475-6.

37 Μέλος της κυβερνητικής επιτροπής ήταν και ο Άγγελος Βλάχος, αλλά δεν ξέρουμε, αν συμμετείχε στην προετοιμασία της παράστασης της κωμωδίας του *Η κόρη του παντοπώλου*. Η κωμωδία πάντως παίχθηκε «άνευ του ονόματος του συγγραφέως» (Ν. Λάσκαρης, *Ελληνικόν Θέατρον*, 8.4.1934).

38 Δ. Βερναρδάκης, *Μαρία Δοξαπατρή*, «Πρόλογος της Δευτέρας εκδόσεως» (1868) στο *Δράματα*, Αθήνα, 1901, σσ. ξε' και πρόλογος στη δεύτερη έκδοση της *Μερόπης*, ό.π. σσ. 132-133. Βλ. και *Φραγκλίνος*, 18.11, 16.12 και 23.12.1865, Λάσκαρης, *Ελληνικόν Θέατρον*, 1.12.1933, 1.1.1934, Σιδέρης (1951)46, 156-7, 200, (1963) 33-4.

39 Βερναρδάκης, ό.π. σ. 133, Λάσκαρης, ό.π., 15.10.1931, 1.12.1933, 1.1.1934, Σιδέρης (1951) 72-4, 156-7, 200, (1963) 37.

διδασκαλία δικών του έργων για να εξασφαλίσει την ποιότητα της σκηνικής παρουσίας τους. Στην πρώτη περίπτωση, η σκηνοθετική πρωτοβουλία ήταν κάπως ανεξάρτητη από τη δραματουργική, ενώ στη δεύτερη η διδασκαλία του κειμένου στους ηθοποιούς ήταν προέκταση της συγγραφικής δραστηριότητας. Με βάση αυτή τη διαφορά, μπορεί να ισχυριστεί κανείς ότι ο Ραγκαβής αναλάμβανε τις διδασκαλίες περισσότερο ως λόγιος και λιγότερο ως συγγραφέας· αντίθετα, το σκηνοθετικό ενδιαφέρον του Βερναρδάκη ήταν σύμφυτο με τη διαδικασία συγγραφής (όπως δείχνει καλύτερα η περίπτωση της *Μερόπης*) και αντιπροσώπευε περισσότερο τον τύπο του συγγραφέα-δασκάλου. Οι επιμέρους αυτές διαφορές ανάμεσα στους πρώτους συγγραφείς-δασκάλους ίσως να μην έχουν και μεγάλη σημασία· οι διδασκαλίες τους δεν κατόρθωσαν να δημιουργήσουν μια οργανική σχέση με την επαγγελματική σκηνή, αλλά παρέμειναν αποσπασματικές πρωτοβουλίες, ενταγμένες πάντα στο πλαίσιο των επιτροπών, πλαίσιο, που τούς έκανε περισσότερο πρόθυμους να αναπτύξουν σχέσεις με τους Έλληνες θεατρίνους⁴⁰. Ο Ραγκαβής δε δίδαξε ξανά ηθοποιούς μέχρι το 1889, ενώ ο Βερναρδάκης εμφανίστηκε και πάλι ως σκηνοθέτης στη δεκαετία του 1890. Η συμπεριφορά τους ήταν τελικά ενδεικτική της απόστασης που κράτησαν οι Έλληνες συγγραφείς από την επαγγελματική σκηνή· μεμονωμένες περιπτώσεις άλλων συγγραφέων-διδασκάλων ήταν μάλλον εξαιρέσεις που επιβεβαιώναν τον κανόνα· όπως εκείνη του Σοφοκλή Καρύδη, που ανέλαβε περιστασιακά θιασαρχικά καθήκοντα το 1867, ή του Ανδρέα Ρηγόπουλου, που συμμετείχε σε διδασκαλία ενός έργου του το 1879⁴¹.

Η διδασκαλία από θεατρικούς συγγραφείς σε επαγγελματίες ηθοποιούς μέχρι τη δεκαετία του 1890 ήταν ένα μικρό αλλά αναπόσπαστο τμήμα της δραματουργίας τους, που συντελούνταν ερήμην της σκηνής και ερασιτεχνικά, στο περιθώριο άλλων επαγγελματικών ασχολιών και ενδιαφερόντων⁴². Με τις νέες συνθήκες όμως που δημιούργησε το κωμειδυλλιακό κίνημα, οι συγγραφείς άρχισαν για πρώτη φορά να

40 Σε άλλες περιπτώσεις δήλωναν ανοιχτά την αντίθεσή τους, ακόμα και στο να παιχθούν τα έργα τους από την επαγγελματική σκηνή. βλ. Ραγκαβής (1930)Γ471-2, Βερναρδάκης, *Εφημερίς*, 18.11.1891.

41 Για τον Καρύδη, βλ. Σιδέρης (1976) 54-61. Ο Ρηγόπουλος συμμετείχε στη διδασκαλία του έργου του *Ο Νέρων εν Κορίνθω*, που παρουσιάστηκε στην Αθήνα από το θίασο Μένανδρος στις 18.8.1879 (*Εφημερίς*, 16, 19.8.1879). Είναι επίσης ενδεχόμενη και η ανάμιξη του Σπυρίδωνα Βασιλειάδη στη διδασκαλία της *Γαλάτειας*. Το έργο διαβάστηκε από τον ποιητή στις 22.12.1871 στον Παρνασσό και παραστάθηκε στις 18.2.1872 από το θίασο Σούτσα-Ταβουλάρη στο θέατρο Μπούκουρα. (Στ. Στεφάνου, «Ο πρώτος Έλληνας σκηνοθέτης», *Ελεύθερον Βήμα*, 20.1.1935 και Γ. Σιδέρης, «Το θέατρο του Βασιλειάδη», *Νέα Εστία*, 1137, 15.11.1974, σ. 1706).

42 Όπως αναφέρει ο Χατζηπανταζής, μέχρι την τελευταία δεκαετία του αιώνα «οι θεατρίνοι δε γνώριζαν προσωπικά σχεδόν ποτέ τους συγγραφείς των έργων του ρεπερτορίου τους. Έπαιρναν το υλικό τους από βιβλία. Δεν πλήρωναν ποσοστά και δεν ήξεραν τι θα πει να επεμβαίνει ενεργά ο δημιουργός των κειμένων τους στη δουλειά τους· να έχει απόψεις, καλλιτεχνικές και οικονομικές απαιτήσεις» (ό.π. σσ. 88, 142-3).

γεφυρώνουν το χάσμα που επικρατούσε ανάμεσα στην εγχώρια δραματολογία και την επαγγελματική σκηνή⁴³. οι πρόβες των έργων π.χ. γίνονταν πλέον συχνά «παρουσία λογίων και δημοσιογράφων»⁴⁴. Έτσι, εμφανίστηκαν συγγραφείς, που δίδασκαν τα έργα τους στους επαγγελματικούς θιάσους. Ο Άγγελος Βλάχος π.χ. σκηνοθέτησε το 1891 με το θίασο Παντόπουλου την κωμωδία του *Ο υδροπότης σύζυγος* και τη διασκευή του στο έργο *Οι αφηρημένοι*⁴⁵. Ο Δημήτριος Κορομηλάς δίδαξε τον *Αγαπητικό της Βοσκοπούλας* και την *Αγάπη της Λουλούκας* στο θίασο Μένανδρος το 1892 και 1893 αντίστοιχα⁴⁶. Ο Βερναρδάκης επέστρεψε στη σκηνοθεσία διδάσκοντας στην Αικατερίνη Βερώνη τη *Μερόπη* το 1892, τη *Φαύστα* το 1893 και την *Αντιόπη* το 1896⁴⁷. Δίπλα σ' αυτούς, εμφανίστηκαν όμως και νεότεροι συγγραφείς-δάσκαλοι στο επαγγελματικό θέατρο· όπως π.χ. ο ξεχασμένος σήμερα θιασάρχης, ηθοποιός και συγγραφέας Κωνσταντίνος Πέριβελης, που σκηνοθετούσε τα δράματά του με τους θιάσους Παρασκευόπουλου και Αλεξιάδη⁴⁸. Σημαντικότερες για το θέμα είναι οι μορφές του Δημήτριου Καμπούρογλου και του Μιλτιάδη Λιδωρίκη, αφού τα ονόματά τους συνδέονται με τις σκηνοθετικές εξελίξεις του 20ού αιώνα. Ο Καμπούρογλου ήταν από τους πρώτους συνεργάτες του Χρηστομάνου⁴⁹: το 1894 ανέλαβε τη σκηνική φροντίδα του έργου του *Η νεράιδα του Κάστρου*, που παρουσιάστηκε με ιδιαίτερη επιτυχία από το θίασο Ταβουλάρη-Παντόπουλου. Τη διανομή των ρόλων, τη διδασκαλία των ηθοποιών και τη διεύθυνση για την εκτέλεση των σκηνικών, των κοστούμιών και των ειδών φροντιστηρίου την είχε επωμιστεί ο Παντόπουλος⁵⁰. Ο Καμπούρογλου συμμετείχε πάντως ενεργά στις πρόβες, επέβλεψε το εικαστικό μέρος της παράστασης και ήταν

43 «Σμήνος παλαιών και νέων συγγραφέων είχαν εισβάλει εις το θέατρον με ορμήν ακάθεκτον. Τα έργα έπιπτον το εν κατόπιν του άλλου, αλλ' η πνοή της νέας ζωής ήτο αισθητή» θυμόταν ο Ξενοπούλος λίγα χρόνια αργότερα («Αι δύο Φαύσται», *Αττική Τρις*, 15.1.1907, σσ. 19-20).

44 *Παλιγγενεσία*, 11.6.1896.

45 *Παλιγγενεσία*, 12.3, 8, 10.4.1891.

46 *Εφημερίς*, 6.6.1892 (πρβλ Γ. Σιδέρης, «Το δραματικό ειδύλλιο. Ιστορικό και κριτικό σχεδιάσμα», *Ξεκίνημα*, τχ. 24, Δεκ. 1934, σ. 8), *Οικογένεια*, τχ. 26, 26.8.1893, σσ. 10-11. Σύμφωνα με το τελευταίο δημοσίευμα, ο Κορομηλάς ήταν αρκετά σχολαστικός και απαιτούσε από τους ηθοποιούς να κάνουν πολύ συγκεκριμένα βήματα πάνω στη σκηνή.

47 Τη *Μερόπη* τη δίδαξε και στην Παρασκευοπούλου (βλ. *Παλιγγενεσία*, 13, 19, 20, 28, 10.1892). Οι πρόβες για την *Αντιόπη* κράτησαν δύο μήνες (Σιδέρης, 1963, 45), ενώ η προετοιμασία της *Φαύστας* ήταν σκληρή και χαρακτηριστική της νοοτροπίας ενός καταξιωμένου συγγραφέα-διδασκάλου της εποχής· στις αντιδράσεις των ηθοποιών από τις εξαντλητικές πρόβες, ο Βερναρδάκης απάντησε: «Θα κάμετε αυτά που σάς λέγω, δια να αναβιβασθή η *Φαύστα* όπως πρέπει. Αν δεν θέλετε να συμμορφωθήτε, παίρνω το έργον μου και γυρίζω στο νησί μου» (βλ. Αθ. Σαράφης, *Βερώνη-Γεννάδη*, Αθήνα, 1938, σσ. 55-6). Σύμφωνα με προφορική μαρτυρία της Βερώνη στο Σιδέρη, ο Βερναρδάκης την είχε συνοδέψει πριν από την παράσταση στην οδό Ερμού «για ν' αγοράσει το βεστιάριό της, που σώζεται στο Θεατρικό Μουσείο», (Σιδέρης, ό.π. σσ. 33-4).

48 βλ. ενδεικτικά, *Νεολόγος*, Κων/πολης, 30.9, 7, 12, 15, 22.10.1888, *Παλιγγενεσία*, 8, 9.7.1894, Αντ (1977)43-4.

49 Π. Νιρβάνας, «Κωνσταντίνος Χρηστομάνος», *Νέα Ζωή* (Αλεξάνδρειας), Γ', VIII, 3, Ιαν. 1912 σσ. 139-151, στο *Φιλολογικά απομνημονεύματα*, Αθήνα, 1988, σσ. 134-5.

50 Δ. Γρ. Καμπούρογλου, *Η Νεράιδα του Κάστρου*, Αθήνα, 1923, σσ. 32κεξ.

ιδιαίτερα προσεκτικός για τις αλλοιώσεις των ηθοποιών στο κείμενό του, καθώς πάσχισε για να κατορθώσουν «να ομιλήσουν την δημώδη». Η βασικότερη ίσως συμβολή του ήταν ότι προμήθεψε το θίασο με παλιές χαλκογραφίες για να πετύχει ιστορική πιστότητα στη σκηνή του θεάτρου Ομονοίας⁵¹. Ο Λιδωρίκης, ανεβάζοντας το πρώτο κιόλας έργο του με το θίασο Κοτοπούλη (*Ιουλία*, 1898), δε δίστασε να αναλάβει τη διακόσμηση της σκηνής, μ' έναν τρόπο «πρωτοφανή»⁵². Η πρωτοβουλία του αποτελεί μια μικρή τομή στην ιστορία της ελληνικής σκηνής, καθώς ο νεαρός συγγραφέας εισήγαγε για πρώτη φορά το «κλειστό σαλόνι». Όπως είδαμε, εξαιτίας κυρίως του Λαγκαδά, ο νέος τύπος σκηνικού κατάργησε σταδιακά τις κρεμαστές σκηνογραφίες, που παρίσταναν εσωτερικά δωματίων και αιθουσών και καθιερώθηκε στα επόμενα χρόνια μαζί με το γαλλικό βουλεβάρτο που πλαισιώνει. Το γεγονός όμως ότι ένας νέος συγγραφέας έγινε καινοτόμος σε ζητήματα σκηνικής παρουσίασης δεν πρέπει να περάσει απαρατήρητο. Ο Λιδωρίκης είναι ο συγγραφέας, που ορίζει το τέλος μιας εποχής και την αρχή μιας άλλης· η δράση του όμως το 1898 δε βρισκόταν στο τέλος της αλλά στην αρχή της· και το όνομά του, όπως θα φανεί στο επόμενο κεφάλαιο, δε συνδέεται με τη φάση προετοιμασίας, αλλά με την περίοδο ανάδυσης του Έλληνα σκηνοθέτη.

Μια ακόμα εξέλιξη στη μορφή του συγγραφέα-δασκάλου συντελέστηκε στις αρχές του αιώνα με την προσπάθεια του Γεώργιου Σουρή, με τις παραστάσεις δηλαδή των *Νεφελών* (1900) και της *Χειραφέτησης* (1901). Ο εκδότης του *Ρωμηού* είχε την εποπτεία της προετοιμασίας τους, αλλά στη σκηνοθετική εργασία συμμετείχε αποφασιστικά και ο Νικόλαος Λάσκαρης⁵³. Η παράσταση των *Νεφελών* ήταν αρκετά καλά οργανωμένη για τα δεδομένα της εποχής· έγιναν π.χ. δύο γενικές πρόβες «με τας σκηνογραφίας και όλα τα accessoires» η πρώτη, και «με τας ενδυμασίας, την μουσικήν και τα σκηνικά» η δεύτερη· ενώ ο Λάσκαρης είχε αναλάβει την επίβλεψη του εικαστικού μέρους «καθ' υποδείγματα αρχαία»⁵⁴. Στην προετοιμασία της *Χειραφέτησης*, ο Σουρής διεύθυνε τις πρόβες, και φρόντισε για τη σωστή απαγγελία των ηθοποιών, ενώ ο Λάσκαρης ανέλαβε τα υπόλοιπα⁵⁵. Στο πρόσωπο πάντως του Σουρή ο τύπος του συγγραφέα-δασκάλου έφτασε σε μια πρώτη ολοκλήρωση· συντελέστηκε δηλαδή κατά κάποιο τρόπο μια διαδικασία

51 Καμπούρογλου, ό. π. σσ. 111-6, *Εστία*, 25, 26.8.1894 και Γρ. Ξενόπουλος, «Δημήτριος Καμπούρογλους», *Νέα Εστία*, 141, 1.11.1932, σ. 1131. Ο Καμπούρογλου λίγα χρόνια αργότερα συμπεριέλαβε στην έκδοση ενός άλλου έργου του λεπτομερή ιστορικά σχέδια και σχόλια για τα σκηνικά, τα κοστούμια και τα είδη φροντιστηρίου, που θα χρειάζονταν σε ενδεχόμενη παράστασή του (Δ. Γρ. Καμπούρογλου, *Το παιδομάζωμα*, Αθήναι, 1896).

52 βλ. *Ακρόπολις*, 17 και 18.7.1898. Βλ. επίσης και *Εφημερίς*, 10.7.1917, *Ελεύθερον Βήμα*, 3.7.1923.

53 *Νυκτερίς*, 7.10.1901 και Σιδέρης (1976)164-8, 178.

54 *Εμπρός*, 22.10.1900.

55 *Εμπρός*, 17, 19.10.1901

ανάλογη μ' εκείνη του Λεκατσά στο επίπεδο του ηθοποιού-δασκάλου. Υπήρχε μάλιστα η πρόθεση το σχήμα που δημιουργήθηκε για τις παραστάσεις αυτές να πάρει πιο μόνιμο και φιλόδοξο χαρακτήρα, αλλά τα σχέδια ματαιώθηκαν επειδή μάλλον δε βρέθηκαν τα σχετικά κεφάλαια⁵⁶. Από την άποψη αυτή, βρισκόμαστε ένα βήμα πριν από τη ζεύξη της θιασαρχικής και της συγγραφικής σκηνοθετικής παράδοσης σε ένα πρόσωπο, μια εξέλιξη που συντελέστηκε λίγους μήνες αργότερα με τον Κωνσταντίνο Χρηστομάνο⁵⁷. Δεν έμελλε όμως στο Σουρή ή το Λάσκαρη να κάνουν το αποφασιστικό βήμα προς την κατεύθυνση αυτή, επειδή ακριβώς παρέμεναν τυπικοί εκπρόσωποι του συγγραφέα-δασκάλου του 19ου αιώνα· η συγγραφική τους δηλαδή δραστηριότητα ήταν μια μόνον από τις πολλές ασχολίες τους και, κατ' επέκταση, τα σκηνοθετικά τους ενδιαφέροντα κινούνταν στο περιθώριο των ασχολιών αυτών⁵⁸. Την ίδια τακτική ακολούθησαν στα πρώτα χρόνια του αιώνα κι άλλοι συγγραφείς, που αναμίχθηκαν στη διδασκαλία των έργων τους, όπως ο Γεράσιμος Βώκος και ο Αριστείδης Κυριακός⁵⁹.

Απ' την άλλη, η πρωτοβάθμια σκηνοθετική δραστηριότητα που ανέπτυξαν όλοι σχεδόν οι Έλληνες συγγραφείς στη δεκαετία του 1890 στην επαγγελματική σκηνή ακολουθούσε, σε γενικές γραμμές, το πρότυπο του Βερναρδάκη. Τόσο οι παλιοί όσο και οι νεότεροι δραματουργοί, καταπατιάστηκαν με τη σκηνοθεσία δικών τους κειμένων (πρωτότυπων ή μεταφράσεων)· η σκηνοθετική τους δηλαδή δράση παρέμενε λίγο πολύ προέκταση της συγγραφικής και αποσκοπούσε στην πειθαρχημένη σκηνική τους παρουσίαση. Αντίθετα, το πρότυπο του Ραγκαβή, του

56 Δεν ήταν πάντως λίγοι εκείνοι που έβλεπαν στην παραπάνω προσπάθεια ακόμα και τη δημιουργία Εθνικού θεάτρου. Βλ. ενδεικτικά «Η αυγή ενός ελληνικού θεάτρου», *Αστύ*, 6.10.1901 καθώς και Κρ. Σουρή, *Γεώργιος Σουρή και η εποχή του*, Αθήνα, 1949, σσ. 71-2.

57 Υπάρχουν μάλιστα δημοσιεύματα για το πρόσωπο του Σουρή, που θυμίζουν τη σκηνοθετική «ιδιοσυγκρασία» του Χρηστομάνου: «Είπε από τα πλέον περίεργα θεάματα. Διευθύνει την πρόβαν, διορθώνει τα λάθη των ηθοποιών, υποβάλλει, ο ίδιος παίζει το μέρος κανενός απόντος, ταυτοχρόνως δε συνεννοείται με τον σκηνοθέτην, ομιλεί με τον Λάσκαρη, τον γενικών του αντιπρόσωπον, πιάνεται με τον ράπτην, θυμώνει με τους σαλπικτάς, φωνάζει από τα παρασκήνια, βγάζει τον λάρυγγά του δια να παραστήση τον ορυμαγδόν του πλήθους, ξεχνά την αβρότητα ήτις τον διέκρινε προς τας κυρίας, ψάλλει τον αναβαλλόμενον του αρχιτέκτονος δια την ακουστικήν του θεάτρου [...] φωνάζει, κτυπά τα πόδια του, τον πιάνουν τα νεύρα του ... κι έπειτα ανάβει ένα σιγάρο, καλμάρει, γελά με τον εαυτόν του και ζητεί την συγγνώμην σας» («Εις τα παρασκήνια», *Εστία*, 18.10.1901).

58 Είναι χαρακτηριστικό ότι Σουρή δήλωνε σε συνέντευξή του ότι δεν είχε πολύ χρόνο να αφιερώνει στις πρόβες, επειδή, μεταξύ άλλων, έπρεπε να συνεχίσει την έκδοση του *Ρωμίου*: «Δεν μπορούμε βλέπετε να τρεφόμεθα με πρόβας και με αέρα ... του δημοτικού θεάτρου» (*Ακρόπολις*, 13.10.1901). Την ίδια εποχή, ο Λάσκαρης είχε δώσει μια κωμωδία του για να παρασταθεί από το θίασο Παντόπουλου, αλλά την απέσυρε καθώς ήταν απασχολημένος με την ιστορία του ελληνικού θεάτρου και δε μπορούσε να παραβριόσκει στις πρόβες (*Ακρόπολις*, 27.6.1900).

59 Ο Βώκος σκηνοθέτησε την *Κατοχή* (βλ. *Εστία*, 20.5, 2.7.1905, *Εικονογραφημένη*, Αύγ. 1905). Ο Κυριακός αποφάσισε να σχηματίσει θίασο στο θέατρο Αθήναιον το καλοκαίρι του 1907. Ο συγγραφέας και αρχισυντάκτης της εφημερίδας *Χρόνος* θα κατάρτιζε «θίασον μισθωτών» και θα αναλάμβανε ο ίδιος την διεύθυνσή του. Το δραματολόγιο θα αποτελούνταν από δικά του κυρίως δράματα. (βλ. *Δελτίον Συλλόγου Ελλήνων Ηθοποιών*, τχ. 3, Ιαν. 1907, σ. 2).

λόγιου δηλαδή δασκάλου, που αναλάμβανε τη σκηνοθεσία έργων άλλων συγγραφέων, ουσιαστικά δεν εμφανίστηκε ξανά στο επαγγελματικό θέατρο, μέχρι την εποχή του Χρηστομάνου στη Νέα Σκηνή και του Άγγελου Βλάχου στο Βασιλικό Θέατρο. Στα τέλη πάντως του 19ου αιώνα, τα πρότυπα του ηθοποιού-δασκάλου και του συγγραφέα-δασκάλου είχαν λίγο πολύ διαμορφωθεί στην επαγγελματική σκηνή. Οι εξελίξεις που θα ακολουθήσουν συνδέονται με πρωτοβουλίες, που προσπάθησαν να συνθέσουν αυτές τις δύο παραδοσιακές σκηνοθετικές μορφές· έγιναν όμως εφικτές, αφού προηγουμένως είχαν συντελεστεί άλλες, σημαντικές διεργασίες στην περιοχή του ερασιτεχνικού θεάτρου. Οι τελευταίες, που, όπως είδαμε, είχαν αρχίσει να πρωτοεμφανίζονται από την εποχή της τουρκοκρατίας, διαμόρφωσαν από τα πρώτα χρόνια της ίδρυσης του ελληνικού βασιλείου μια παράλληλη εγχώρια σκηνοθετική παράδοση, που αναπτύχθηκε στους θύλακες της μαθητικής και κοσμικής ερασιτεχνίας.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2. Ο ΙΔΙΑΙΤΕΡΟΣ ΡΟΛΟΣ ΤΩΝ ΛΟΓΙΩΝ ΣΤΗΝ ΠΡΟΕΤΟΙΜΑΣΙΑ ΤΗΣ ΑΝΑΛΥΣΗΣ

Ι. Το προβάδισμα της μαθητικής και κοσμικής ερασιτεχνίας απέναντι στους επαγγελματίες στο ζήτημα της σκηνοθεσίας

Η ανάπτυξη μιας πρωτοβάθμιας σκηνοθετικής μέριμνας στο πλαίσιο της εκπαιδευτικής λειτουργίας στην παράδοση του ελληνικού Διαφωτισμού συνεχίστηκε και μετά την Επανάσταση στον ελλαδικό χώρο⁶⁰. Στις επόμενες δεκαετίες συναντά μάλιστα κανείς περιπτώσεις επαρχιακών μαθητικών παραστάσεων, που, σε αντίθεση με τις επαγγελματικές, επεδίωκαν την ευπρεπή σκηνική παρουσίαση των έργων⁶¹. Ο λόγιος που αποτελεί το σημαντικότερο ίσως συνδετικό κρίκο με τη μαθητική ερασιτεχνία του Διαφωτισμού ήταν ο Ραγκαβής⁶². Στο ανεξάρτητο βασίλειο, η πρώτη διδασκαλία του σε φοιτητές σημειώθηκε το 1855, όταν δίδαξε την *Παραμονή της Ελληνικής επανάστασεως* και τη *Ζαΐρα* του

60 Βλ. Σπάθης (1986) 48-9. Λιγότερο ή περισσότερο γνωστοί λόγιοι δάσκαλοι της εποχής αναλάμβαναν συχνά τη διδασκαλία μαθητικών παραστάσεων ως προέκταση της παιδαγωγικής τους δραστηριότητας. Ο Ηλ. Τσιτσέλης π.χ. αναφέρει ότι, όταν ο Νεόφυτος Βάμβας δίδασκε στο Αργοστόλι (1823-8), «ίνα υποθάληψη έτι μάλλον την προς τας κλασικάς σπουδάς έφεσιν [των μαθητών του], και αναπτερώση το αίσθημα της προς την πατρίδα αγάπης, ήσκει τους ομιλητάς αυτού και εις την ηθοποιϊαν διδάσκων αυτούς την από σκηνης διδασκαλίαν αρχαίων δραμάτων» (βλ. Σπ. Ευαγγελάτος, *Ιστορία του θεάτρου εν Κεφαλληνία 1600-1900*, Αθήνα, 1970, σ. 165). Ο Λάσκαρης αναφέρει επίσης παραστάσεις στα Κύθηρα το 1831 με διοργανωτή τον καθηγητή Ι. Οικονομίδη και στη Ζάκυνθο το 1843-4 με διοργανωτή τον καθηγητή Λουδοβίκο Ιγνάντιο Μαρτζώκη (ό.π. σσ. 7-10, 84, 103). Σημαντική τέλος, αλλά αδιερεύνητη, ήταν και η μεταγενέστερη δράση που ανέπτυξε σ' αυτόν τον τομέα και η Σαπφώ Λεοντιάς στη Σύμνη.

61 Στο αρχείο του Νικόλαου Πολίτη βρίσκεται αντίγραφο νεανικής επιστολής του τελευταίου προς το Βερναρδάκη (5.3.1868) σχετική με την προετοιμασία μαθητικής παράστασης της *Μαρίας Δοξαπατρή* στο Γυμνασίο Καλαμάτας. Ο Πολίτης ζητούσε από το συγγραφέα «σχέδια ενδυμασίας των ιπποτών, πώς δηλ. δέον να κατασκευασθώσιν αι πανοπλΐαι αυτών εξ υφάσματος, ελλειπόντων άλλων μέσων ενταύθα» (Π. Μουλλάς, *Ο λόγος της απουσίας*, Αθήνα, 1992, σσ. 261, 393).

62 Γνωρίζουμε, ότι οι πρώτες του επαφές με τον κόσμο του θεάτρου έγιναν στο πλαίσιο των μαθητικών του σπουδών στην Οδησό. Ο ίδιος στα *Απομνημονεύματά* του (Τομ. Α', σ. 130) αναφέρει ότι συμμετείχε το 1824 σε παράσταση της *Ζαΐρας* του Βολταίρου στο Λύκειο Ρισελιέ της Οδησού βλ. και Λάσκαρης, ό.π. σσ. 176-7.

Βολταίρου⁶³· η δεύτερη το 1864, όταν σκηνοθέτησε τον *Κλαβίγιο* του Γκαίτε⁶⁴. Την ίδια περίπου εποχή ο Ραγκαβής άρχισε να αναπτύσσει και θεωρητικές σκηνοθετικές ανησυχίες, επιδεικνύοντας ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την αναβίωση του αρχαιοελληνικού θεάτρου στο ύπαιθρο⁶⁵. Οι διδασκαλίες του έγιναν με φοιτητές και στο εξής το Πανεπιστήμιο θα πάρει τη σκυτάλη της μαθητικής ερασιτεχνίας. Αν και ο σημαντικός ρόλος της σχολικής θεατρικής ερασιτεχνίας του 19ου αιώνα παραμένει ακόμα αδιερεύνητος, η πρώτη εντύπωση που δημιουργείται είναι ότι από τη δεκαετία του 1870 οι παραστάσεις της άρχισαν να οργανώνονται γύρω από συλλόγους και ιδρύματα και η παρέμβασή της στη θεατρική ζωή του τόπου έγινε ουσιαστικότερη. Το 1871 π.χ. ιδρύθηκε το Ωδείο Αθηνών και ο Μανούσος εργάστηκε στο δραματικό τμήμα του στα έτη 1874-7, διδάσκοντας παράλληλα τους μαθητές στις δημόσιες εμφανίσεις τους⁶⁶. Η λειτουργία του δραματικού τμήματος του Ωδείου ήταν όμως εξαιρετικά υποτονική αυτά τα χρόνια και παρέμεινε σ' αυτήν την κατάσταση για αρκετές ακόμα δεκαετίες. Αντίθετα, μεγαλύτερος σε διάρκεια και ουσιαστικότερος ήταν ο ρόλος της πανεπιστημιακής θεατρικής ερασιτεχνίας· η πρώτη αποφασιστική παρέμβασή της σημειώθηκε με την παράσταση της *Αντιγόνης* (1867) σε σκηνοθεσία του καθηγητή Αθανάσιου Ρουσόπουλου⁶⁷. Από τους λογίους-δασκάλους, που πρωταγωνίστησαν σ' αυτές τις εξελίξεις, ήταν ο ηθοποιός και δάσκαλος καλλιγραφίας Αντώνιος Βαρβέρης και ο συγγραφέας και γυμνασιάρχης Αντώνιος Αντωνιάδης, που αναλάμβαναν τη διδασκαλία αρχαίων ελληνικών τραγωδιών, αλλά και πατριωτικών δραμάτων του τελευταίου. Σε μια πρώτη φάση, η δραστηριότητα αυτή θεσμοθετήθηκε με την ίδρυση του «Εθνικού Δραματικού Συλλόγου». Η προσπάθειά του συλλόγου είχε μάλιστα επαφές και με

63 *Πρωινός Κήρυξ*, 18.3.1856, Δ. Βερναρδάκης, *Κυψελίδαι*, Λειψία, 1860, μδ'-με', Ν. Λάσκαρης, *Ελληνικόν Θέατρον*, 15.2.1931, Στεφάνου, ό.π., Σιδέρης (1951)34,178, (1963)28, Σπάθης (1984)320. Ο Βερναρδάκης θυμόταν ότι προγόμναζε τους ηθοποιούς και ο Θ. Ορφανίδης, που έπαιξε στην παράσταση, και πως οι πρόβες κράτησαν επί ένα μήνα. Το έργο παραστάθηκε για πρώτη φορά στο θέατρο Μπούκουρα στις 27.1.1846 «προς όφελος της κ. Αθηνάς Φιλιππάκη», χωρίς όμως να γνωρίζουμε αν αναμίχτηκε στη διδασκαλία ο Ραγκαβής (βλ. Φ. Ηλιού, «Ελληνική Βιβλιογραφία 1800-1863. Προσθήκες, Συμπληρώσεις», *Τετράδια Εργασίας*, 4, Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών, Αθήνα, 1983, σσ.144-5).

64 *Αθηνά*, 18.2.1864. Η παράσταση δόθηκε στο θέατρο Μπούκουρα (16.2.1864). Σύμφωνα με την *Αθηνά*, η μετάφραση ήταν του Ραγκαβή. Την πληροφορία όμως δεν επιβεβαιώνουν άλλες πηγές. Ο Σιδέρης («Θεατρικά έργα του Γκαίτε στην Ελλάδα», *Μουσικά Χρονικά*, 39-40, Μάρτιος-Απρίλιος 1932, σσ. 99-102) δεν αναφέρει άλλες μεταφράσεις του έργου, πέρα από εκείνες του Λ. Καπέλλου (1857) και του Αγ. Βλάχου (1867). Το πιο πιθανό λοιπόν είναι να παίχτηκε στη μετάφραση του Βλάχου.

65 βλ. Αλ. Ρ. Ραγκαβής, «Προοίμιον» στο *Μεταφράσεις Ελληνικών Δραμάτων*, Αθήνα, 1860, σσ. ογ'-π' και *Απαντα τα φιλολογικά*, том. Ε', Αθήνα, 1875, σσ. ξε'-οα'.

66 Μουσικός και Δραματικός Σύλλογος Ωδείου Αθηνών, *Εκατονταετηρίς 1871-1971*, Αθήνα, 1971, σ. 53. Γνωρίζουμε επίσης ότι είχε δημιουργήσει ένα μικρό φυτόριο ηθοποιών με τους μαθητές του Ωδείου και ότι, μεταξύ άλλων, δίδαξε το έργο του *Ο θάνατος της Δέσπωσης και των νυφάδων της εις τον Πύργον του Δημουλά*, που παραστάθηκε στις 23.5.1876 στην αίθουσα του Ωδείου (*Εφημερίς*, 25, 29.5.1876, *Στοά*, 26.5.1876, *Ωρα*, 24.5.1876).

67 *Εθνοφύλαξ*, 9.11.1867, Σιδέρης (1976)42-5.

τον κόσμο της επαγγελματικής σκηνης, εξαιτίας της συμμετοχής του Μιχαήλ Αρνιωτάκη στις σκηνοθεσίες των έργων⁶⁸. Ιδιαίτερη αναφορά πρέπει να γίνει στην παράσταση του *Οιδίποδα Τύραννου*, μια θεαματική παραγωγή που οργάνωσε το Πανεπιστήμιο και που δόθηκε με μεγάλη επισημότητα το 1887 στο θέατρο των Ολυμπίων. Την ευθύνη για τη σκηνοθεσία της ανέλαβε ο Άγγελος Βλάχος· οι προετοιμασίες της άρχισαν δύο περίπου μήνες πριν την προεμιέρα, οι πρόβες κράτησαν πάνω από ένα μήνα, ενώ για τις ανάγκες της παράστασης το υπαίθριο θέατρο διασκευάστηκε σύμφωνα με ευρωπαϊκά πρότυπα⁶⁹. Η συμβολή των λογίων στη διαμόρφωση μιας πρωτοβάθμιας σκηνοθετικής μορφής στο πλαίσιο της εκπαιδευτικής δραστηριότητας έφτασε σε μια ολοκλήρωση στα χρόνια 1896-1905 με τον πανεπιστημιακό καθηγητή Γεώργιο Μιστριώτη· ο πρόεδρος της Εταιρείας υπέρ της Διδασκαλίας των Αρχαίων Ελληνικών Δραμάτων αναλάμβανε τη φροντίδα των παραστάσεων των αρχαίων τραγωδιών του φοιτητικού του θιάσου, ενώ στη διδασκαλία των ηθοποιών συμμετείχε και ο καθηγητής απαγγελίας Μάρκος Σιγάλας, η ιστορική συμβολή του οποίου στην εκπαίδευση και ανάδειξη νέων ταλέντων ήταν μακρόχρονη και σημαντική⁷⁰. Η δράση του Μιστριώτη και του Σιγάλα αποκτά όμως ακόμα μεγαλύτερη σπουδαιότητα και από το γεγονός ότι από τους κόλπους τους προήλθαν πολλά από τα νέα επίδοξα μέλη της Βασιλικής Δραματικής Σχολής και της Νέας Σκηνης στις αρχές του αιώνα· και μάλιστα μορφές σαν τον Πάνο Καλογερίκο και το Νικόλαο Παπαγεωργίου, που, όπως θα δούμε αργότερα, αναμείχθηκαν ενεργά στη σκηνοθετική ζωή τόπου στο Μεσοπόλεμο.

68 Οι επαφές της μαθητικής ερασιτεχνίας με την επαγγελματική σκηνή ήταν όπως φαίνεται περισσότερες από εκείνες της κοσμικής. Στην παράσταση του Ρουσόπουλου συμμετείχαν και οι επαγγελματίες Π. Βονασέρα (Αντιγόνη) και Δ. Αλεξιάδης (Γειρεσίας). Στην *Αντιγόνη* του Εθνικού Δραματικού Συλλόγου (1888), η *Ακρόπολις* επαινούσε τον Αντωνιάδη αλλά ανέφερε ότι «το δράμα edίδαξαν τοις υποκριταίς οι κ.κ. Ταβουλάρης, Βαβέρης και Λεκατσάς» (17, 23.10.1888).

69 Στην παράσταση παραβρέθηκε η βασιλική οικογένεια και το διπλωματικό σώμα. Οι πρόβες άρχισαν στις 8.4.1887 με την επίβλεψη του Βλάχου και από τις 16 Μαΐου μεταφέρθηκαν «εν τω χειμερινώ θεάτρω». Βλ. *Εφημερίς*, 14, 27, 28.3, 10, 14, 16.4, 18, 24.5.1887, *Νεολόγος* Κων/πόλεως, 18, 23.5.1887, *Αιών*, 25.5.1887, *Παλιγγενεσία*, 25.5.1887, *Εστία* (1887)430-1, Ραγκαβής, *Απομνημονεύματα*, Δ', σσ. 491-2, Στεφάνου, ό.π., Σιδέρης (1951)188, (1976)74-76 και Ελ. Φεσσά-Εμμανουήλ, *Η αρχιτεκτονική του νεοελληνικού θεάτρου*, τομ. Α', Αθήνα, 1994, σ. 262.

70 Βλ. ενδεικτικά *Ακρόπολις*, 21, 28, 29.3.1905, Χατζηπανταζής (1981)27. «Εις αυτόν οφείλονται πολλοί και πολλοί μαθηταί απαγγέλοντες καλλίτερα από όλους βεβαίως τους ηθοποιούς και τους μαθητάς της δραματικής σχολής, της οποίας δεν είναι καθηγητής ο κ. Μ. Σιγάλας» (*Κυριακάτικη*, 21, 4.4.1899, σ. 7). Δε θα ήταν υπερβολή να ισχυριστεί κανείς ότι, δίπλα στην παραδοσιακή μαθητεία των αυτοδίδακτων ηθοποιών, τα πιο σημαντικά επιτεύγματα στη διδασκαλία των νεότερων προέρχονταν από το «φορητόν Ωδείο» (*Α.Ο.Δ.Ο.*, 21.3.1904) του Σιγάλα, που συνέχισε τη δράση του και στις δύο πρώτες δεκαετίες του αιώνα. Στις αρχές του 1921 π.χ. δίδαξε ερασιτεχνική παράσταση με τη *Φαίδρα* του Αρ. Προβελλέγγιου στην οποία διακρίθηκε η Αντιγόνη Μεταξά, από τις πρωταγωνίστριες του «καλλιτεχνικού» ημιερασιτεχνικού θεάτρου του Μεσοπολέμου (*Πινακοθήκη*, 239/40, Ιαν-Φεβ. 1921, σσ. 90-1).

Ο άλλος χώρος στον οποίο διαπιστώνεται το προβάδισμα της ερασιτεχνίας και των λογίων της στις πρώιμες σκηνοθετικές εξελίξεις του τόπου αφορά τη δράση των κοσμικών κύκλων. Ενδιαφέρουσα, αν και κάπως απομονωμένη, είναι η περίπτωση του Ιωάννη Ραπτάρχη στην Πόλη⁷¹. Ο βασικός όμως συνδετικός κρίκος με το παρελθόν είναι και πάλι ο Ραγκαβής· συμμετοχή του σε προετοιμασία παράστασης σε αρχοντικό του Ναυπλίου σημειώνεται ήδη από τη δεκαετία του 1830⁷². Η σκηνοθετική του δραστηριότητα εντοπίζεται, σε μια επόμενη φάση, στο θεατρίδιο των Ανακτόρων, που ιδρύθηκε το 1837 και θα απορροφήσει στο εξής (και στην οθωνική περίοδο, αλλά και κατά τη δυναστεία των Γλύξμπουργκ) ένα μεγάλο τμήμα της κοσμικής ερασιτεχνίας. Ο Ραγκαβής, ανέλαβε το 1862 την προετοιμασία μιας παράστασης με δύο κωμωδίες (μια στα ελληνικά και μια στα γαλλικά)· ενώ την ίδια χρονιά είχε τη σκηνοθετική φροντίδα μιας άλλης εσπερίδας με «ζώσες εικόνες». Και οι δύο εκδηλώσεις δόθηκαν στα Ανάκτορα με αρκετή φροντίδα στην προετοιμασία τους⁷³.

Ο ρόλος της κοσμικής ερασιτεχνίας στην προετοιμασία της ανάδυσης του σκηνοθέτη οδηγήθηκε όμως στη φάση της ωρίμανσης μόνον από τη στιγμή που συνάντησε τις εξελίξεις της δεκαετίας του 1880, που διαμόρφωσαν κατά κάποιον τρόπο τον ηγέτη της στο πρόσωπο του Δημήτριου Κορομηλά. Ο συγγραφέας είχε δείξει ενδιαφέρον για ζητήματα σκηνοθετικής παρουσίας από τη δεκαετία του 1870, αλλά ακολουθούσε και αυτός σε γενικές γραμμές την τακτική της απόστασης από

71 Ο λόγιος μεταφραστής του Ουγκώ και του Αριστοφάνη ανέλαβε τη διδασκαλία δύο τουλάχιστον παραστάσεων σε νέους ερασιτέχνες της λέσχης Μνημοσύνη. Στις 6.2.1860 παρουσιάστηκε στην αίθουσα της λέσχης η *Λουκρητία Βοργία*, όπου ο ίδιος έπαιξε τον ομώνυμο ρόλο. Στις 22.2.1864 παραστάθηκαν σε δική του διδασκαλία η *Χίος δούλη*, *Οι τρεις δεκανείς* και το *Θρήνοι και άσματα* στην αίθουσα του συλλόγου, του οποίου γραμματέας ήταν τότε ο Ραπτάρχης (*Τηλέγραφος και Βυζαντίς* Κων/πόλεως, 9.3.1860, *Ομόνοια*, 29.2.1864, Ν. Λάσκαρης, «Το νεοελληνικόν θέατρον εν Κωνσταντινουπόλει (1858-1863)» *Νέα Εστία*, 1941, σ. 737, Σιδέρης 1951, 179, 200). Είναι επίσης πιθανό να δίδαξε και τον *Οδοιπόρο* του Σούτσου που είχε διασκευάσει ο ίδιος (βλ. Γ. Λαδογιάννη, *Αρχές του νεοελληνικού θεάτρου. Βιβλιογραφία των εντύπων εκδόσεων*, Ιωάννινα, 1982, 363). Ενδιαφέρον τέλος παρουσιάζει ο πρόλογος των μεταφράσεων των έργων του Ουγκώ, στον οποίο ο Ραπτάρχης δίνει υποδείξεις για την υποκριτική των ηθοποιών και τη διεύθυνση της σκηνης (βλ. *Δράματα τρία Βίκτορος Ούγου του Γάλλου*, Εν Κωνσταντινουπόλει, 1861, σσ. ιγ' -ιδ').

72 Λάσκαρης (1938)284-5.

73 Για το θέατρο των Ανακτόρων, βλ. Λάσκαρης (1939)230-2. Σύμφωνα με μεταγενέστερο δημοσίευμα, από το 1859 άρχισαν να δίνονται οι πρώτες εσπερίδες με «ζώσες εικόνες», που αξιοποιούσαν, στοιχειωδώς βέβαια, εικαστικά στοιχεία παράστασης με καλλιτεχνικό τρόπο: «Αι εικόνες αυταί δεν ήσαν σύνθετοι, αποτελούμενοι η καθεμιά από έν μόνον άτομον· το άτομον αυτό φέρον γραφικήν αμφίεσιν εφαινετο περιβαλλόμενον από ωσειδές πλαίσιον το οποίο ενέτεινεν ακόμη περισσότερον την οπτικήν απάτην» (Ο Ίων των Αθηνών, «Πρώται εις τας Αθήνας πλαστικάι εικόνες», *Παναθήναια*, 15.1.1912, σσ. 169-171). Για την κωμωδία *Προσκαλώ τον Ναύαρχον*, ο Ραγκαβής τύπωσε μάλιστα τη μετάφραση του γιού του Κλέωνα «ίνα ευχερώς διανεμηθή εις τα πρόσωπα», ενώ για τις «ζώσες εικόνες» βρέθηκαν τα αυθεντικά μεγαρίτικα κοστούμια που απαιτούνταν. Βλ. Ραγκαβής, *Απομνημονεύματα*, τομ. Γ', σσ. 85-89 και Λαδογιάννη, ό.π., 668. Ο συγγραφέας αναφέρεται και σε μια άλλη ερασιτεχνική σκηνή, που είχε ιδρυθεί πριν το 1862. Δε δίνει όμως στοιχεία για τη διδασκαλία των παραστάσεων.

τους επαγγελματίες ηθοποιούς⁷⁴. Στη συνέχεια, προσανατολίστηκε στη δημιουργία ενός ερασιτεχνικού θιάσου και από το 1882 έως το 1889 ανέλαβε τη διδασκαλία δικών του και ξένων έργων σε παραστάσεις, που δίνονταν σε ελληνική και γαλλική γλώσσα σε ιδιωτικά μέγαρα, ή στη σκηνή των Ανακτόρων και στις οποίες συμμετείχε και παρακολουθούσε η «ανώτερη» αθηναϊκή κοινωνία της εποχής⁷⁵. Η δραστηριότητα του Κορομηλά εντάσσεται σε μια συνολικότερη άνθιση της ιδιωτικής θεατρικής ψυχαγωγίας σε κοσμικά και φιλολογικά σαλόνια της δεκαετίας του 1880⁷⁶. Διατηρούσε ορισμένα βασικά χαρακτηριστικά με αυτήν του Ραγκαβή, παρουσίαζε όμως και νέες συμπεριφορές. Κατ' αρχήν, πολλές από τις διδασκαλίες ήταν αναπόσπαστο τμήμα της συγγραφικής του παραγωγής· ο Κορομηλάς έγραφε δηλαδή έργα με σκοπό να παιχθούν από τους θιάσους σαλονιών που οργάνωνε. Επίσης, σε πολλές από τις παραστάσεις αυτές ο ίδιος διακρίθηκε και σαν ηθοποιός⁷⁷. ενώ, η σκηνοθετική του δραστηριότητα ήταν πολύ πιο πλούσια σε όγκο απ' αυτή του Ραγκαβή και παρουσιάζε μεγαλύτερη συνέπεια και συνέχεια. Η σημαντικότερη όμως διαφορά ήταν ότι απευθυνόταν σ' ένα μεγαλύτερο σώμα ανθρώπων. Οι παραστάσεις του δεν ανήκαν πλέον στον κλειστό κύκλο των Ανακτόρων, αλλά δίνονταν σε εσπερίδες, που συμμετείχε και παρακολουθούσε μια μικρή, αλλά ευδιάκριτη μερίδα κοινού: η νεοσχημάτιστη τάξη των αστών, που άρχισε να αναδύεται στη δεκαετία του 1880⁷⁸. Αν και διαχωρισμένη πάντα από την επαγγελματική σκηνή, η κοσμική θεατρική ερασιτεχνία της περιόδου μπόρεσε να

74 Ο Λάσκαρης αναφέρει μάλιστα ότι, παρά την επιτυχία που είχε η κωμωδία του *Ο Πετεινός* (1875), ο συγγραφέας διαμαρτυρήθηκε, επειδή παίχτηκε χωρίς την άδειά του και κατόρθωσε να εμποδίσει την παράσταση με αστυνομική παρέμβαση («Δημήτριος Κορομηλάς», *Ακρόπολις*, 9.6.1898). Ο Κορομηλάς, μέχρι τη δεκαετία του 1890, συμμετείχε μία μόνον φορά σε σκηνοθεσία έργου του που δόθηκε από επαγγελματίες· για την παράσταση του *Ανακρέοντα* (Θιάσος Μένανδρος, 1880) ανέλαβε τη φροντίδα για τον πλούσιο σκηνικό διάκοσμο που απαιτούσε το έργο (*Εφημερίς*, 16, 18, 20.8.1880, *Εθνικόν Πνεύμα*, 18.8.1880, *Στοά*, 20.8.1880).

75 Γ. Κορομηλάς, «Μια επέτειος», *Νέα Εστία*, 504, 1.7.1948, σ. 842-3, Χατζηπανταζής (1981)28-9. Η παρούσα έρευνα εντόπισε για πρώτη φορά παράσταση, που σκηνοθέτησε ο Κορομηλάς με τους ερασιτέχνες, στις 29.4.1882 στο θέατρο των Ανακτόρων με την κωμωδία του *Η κακή ώρα* (*Στοά*, 29.4.1882, *Παλιγγενεσία*, 30.4.1882). Στα επόμενα χρόνια δόθηκαν σε δική του σκηνοθεσία οι παρακάτω πρεμιέρες με τους κοσμικούς ερασιτέχνες: *Ο μίτος της Αριάδνης*, Ε. Labiche, *La lettre chargée*, και Ch. Courcy & E. Nus, *Un mari malgré lui* (θ. Ανακτόρων στις 28.1.1883), *Ο θάνατος του Περικλέους* και L. Gozlan, *La pluie et le beau temps* (θ. Ανακτόρων, 17.2.1884), *Απάτη αντ' απάτης* (Ωδείον, 16.12.1884), *Η κυρία Βεράνδη*, Th. Barrière, *Le feu au couvent*, H. Meilhac, *Les curieuses* (θ. Μπούκουρα, 25.1.1886), *Η πτώσις του υπουργείου*, Ε. Labiche & E. Legouvé, *La cigalle chez les fourmis*, Palleron, *Διαρκούντος του χορού*, (Οικία Ψύχα, 15.4.1887). Παρουσίασε επίσης άλλη μια βραδιά με μονόπρακτα στις 22.2.1883 στο μέγαρο Ψύχα, καθώς και τα έργα *L' Etincelle* και *La bouteille de quarante huit* του Palleron, *L' ingenue*, *La Souris*, *Les merprises de Lambinet*. (Σιδέρης, 1951, 181).

76 Βλ. ενδεικτικά Σιδέρης (1951)180-1, Κρ. Σουρή, «Η παλιά Αθήνα. Το σαλόνι του Σουρή», *Νέα Εστία*, 634, 1.12.1953, σσ. 1743-1755.

77 Έπαιξε το Στέφανο Μαρτίδη στην *Κυρία Βεράνδη*, τον Ιωάννη Αρβανιτόπουλο στο *Θάνατο του Περικλέους*, το Θρασύβουλο Ρεμάντο στην *Πτώση του υπουργείου*, το Mr. Chameroy στο *La cigalle chez les fourmis* κ.ά. Εμφανίστηκε επίσης στο ρόλο του Κρέοντα στην *Αντιγόνη* και του Φαίακα στην *Ευρυμέδη* (βλ. εδώ σημ. 79, 80).

78 βλ. Ν. Σβορώνος, *Επισκόπηση της νεοελληνικής ιστορίας*, Αθήνα, 1988 (έκδ. 11η) σσ. 100-3.

προχωρήσει στα τέλη της δεκαετίας σε μεγάλες δημόσιες εμφανίσεις σε θέατρα της πρωτεύουσας. Τις φιλόδοξες παραγωγές της *Αντιγόνης* (1888) και της *Ευρυμέδης* (1889), σε διδασκαλία Κορομηλά, τις παρακολούθησε η μεγαλοαστική τάξη της πρωτεύουσας, η βασιλική οικογένεια και η πολιτική ηγεσία του τόπου⁷⁹. Λίγους μήνες μετά την *Ευρυμέδη*, η κοσμική ερασιτεχνία προχώρησε σε μια ακόμα πιο θεαματική παραγωγή, την παράσταση των *Περσών*. Στη σκηνοθεσία της συμμετείχε πια μια πλειάδα από εκλεκτά στελέχη της: ο βετεράνος Ραγκαβής, οι νεότεροι Δημήτριος Κόκκος και Γεώργιος Βιζυηνός⁸⁰ καθώς επίσης και ο έμπορος θεατρόφιλος Μιχαήλ Μελάς, που διέθετε ιδιαίτερη έφεση σε ζητήματα διακόσμησης⁸¹. Οι παραστάσεις αυτές δεν ήταν βέβαια οργανωμένες με τον τρόπο που εργαζόταν η επαγγελματική σκηνή. Οι προετοιμασίες για τους *Πέρσες* άρχισαν τον Απρίλη του 1889 και η παράσταση δόθηκε τον Οκτώβρη, έπειτα από δύο μήνες προβών, τρεις τουλάχιστον γενικές δοκιμές και την αναγκαία χρηματοδότηση⁸². Αλλά και η οργάνωση των παραστάσεων του Κορομηλά γινόταν με όλη εκείνη την φροντίδα, που επέτρεπε η άνεση χρόνου και η οικονομική ασφάλεια. Για την παρουσίαση της *Αντιγόνης* ο Κορομηλάς είχε προβλέψει θέση «διευθυντή σκηνης», ενώ στην *Ευρυμέδη* ανέλαβε ο ίδιος την πλούσια αρχαιοπρεπή σκηνική διακόσμηση⁸³. Με τις παραστάσεις αυτές, ο ρόλος της κοσμικής ερασιτεχνίας στη

79 «Ο,τι εκλεκτόν έχει η κοινωνία μας παρήν. Τα βασιλικά θεωρεία κατείχοντο υπό της βασιλικής οικογενείας, του Μεγάλου Δουκός Παύλου και της ακολουθίας των». Παραβρέθησαν επίσης ο πρωθυπουργός, ο υπουργός εξωτερικών και «ο κόσμος των γραμμάτων» (*Ακρόπολις*, 20.4.1889). Η *Αντιγόνη* δόθηκε στα πλαίσια των πανηγυρισμών για τα εικοσιπεντάχρονα της βασιλείας του Γεωργίου Α' και παίχτηκε στο πρωτότυπο, αλλά «επί τη βάσει της εις τέσσαρας πράξεις διαιρέσεως» (*Παλιγγενεσία*, 21.10.1888). Η σκηνογραφία ήταν σχεδιασμένη από τον Κορομηλά και βασισμένη σε σχέδια του Γερμανού αρχαιολόγου Dörpfeld, ενώ η αισθητική ερμηνεία του έργου έγινε από το Γ. Βιζυηνό, βλ. *Ακρόπολις*, 12.23.10.1888, *Εφημερίς*, 26.10.1888, *Παλιγγενεσία*, 13,21,25.10, 5.11.1888, Ραγκαβής, *Απομνημονεύματα*, Δ', 521-3, Κορομηλάς (1948)843, Σιδέρης (1951)188-9, (1976)79-87, Χατζηπανταζής (1981)28-9.

80 Η παράσταση χαρακτηρίστηκε «spectacle gala» (*Ακρόπολις*, 15.9.1889, 8, 21.9.1889). Ο Βιζυηνός δίδαξε απαγγελία στα μέλη του θιάσου «τη ανωτέρα επιβλέπει του κ. Ραγκαβή». Ο ίδιος δίδασκε απαγγελία από το 1891 στο Ωδείο (βλ. *Εκατονταετηρίς*, ό.π., σ. 26 και Δημητριάδης, ό.π., σ. 154). Σύμφωνα με το Δροσίνη, είχε τη φήμη ότι απήγγελε καλά «και τον προσκαλούσαν σε διάφορα αθηναϊκά σαλόνια για ν' απαγγέλλη» (*Σκόρπια φύλλα της ζωής μου*, τομ. Α', Αθήνα, ²1985, σ. 132).

81 Ο Μελάς είχε συμμετάσχει συχνά στη σκηνοθετική φροντίδα των παραστάσεων της κοσμικής ερασιτεχνίας (βλ. π.χ. *Εφημερίς*, 27.1.1886). Ο Δροσίνης τον θυμάται ως «τον καλλιτεχνικό σύμβουλο όλων μας με την μόρφωση και την πείρα του» και αναφέρει ότι πήρε απ' αυτόν «αλησμόνητα μαθήματα αισθητικής εφαρμοσμένης». Αναφέρει επίσης ότι ο Μελάς είχε οργανώσει μια μικρή καλλιτεχνική έκθεση στο ισόγειο του Παρνασσού, μια έκθεση Ανθέων και την Έκθεση μνημείων του Ιερού Αγώνος του 1884 στο Πολυτεχνείο (ό.π., τομ. Β', σσ. 74, 78).

82 Ο δήμος της Αθήνας είχε χορηγήσει 10 χιλιάδες δραχμές «προς διεξαγωγή της παραστάσεως» (*Ακρόπολις*, 15.9.1889). Για τις πρόβες βλ. ό. π. 22.4, 8.9, 18.10.1889 και *Παλιγγενεσία*, 24.4.1889, Ραγκαβής, ό.π. 321-3, 331-2, 532-3, Σιδέρης (1976) 87-94.

83 Για τη θέση διευθυντή σκηνης βλ. *Ακρόπολις*, 12.10.1888. Πριν από την παράσταση ο Κορομηλάς «εποίησεν ιστορικήν εισαγωγήν του δράματος». Το εικαστικό μέρος της παράστασης το είχε σχεδιάσει ο ίδιος, ο Τσερώνης, ο σκηνογράφος του θεάτρου, ανέλαβε την εκτέλεση των σκηνογραφιών, ο Κανάλης την κατασκευή των επίπλων και ο Ζολύ την κατασκευή των υπόλοιπων

διαμόρφωση του λογίου-δασκάλου έφτασε σε μια πρώτη ολοκλήρωση στο πρόσωπο του Κορομηλά.

Η συμβολή της θεατρικής ερασιτεχνίας του 19ου αιώνα στο σύνολό της ήταν αποφασιστική για την προετοιμασία του Έλληνα σκηνοθέτη· το προβάδισμά της σε σχέση με την επαγγελματική σκηνή προέκυπτε επιπλέον από το γεγονός ότι οι σκηνοθετικές της μορφές δεν αναμείχθηκαν μόνον με τις διδασκαλίες δικών τους δραμάτων αλλά και με έργα ξένων δραματοποιών. Ακόμα και στις περιπτώσεις εκείνες, που αυτές οι μορφές ήταν θεατρικοί συγγραφείς, επέδειξαν ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τη σκηνοθεσία κειμένων της κλασικής δραματολογίας· πλησίαζαν περισσότερο την περίπτωση του Ραγκαβή και όχι του Βερναρδάκη (όπως συνέβη με τους συγγραφείς-δασκάλους στην επαγγελματική σκηνή της δεκαετίας του 1890). Καλλιέργησαν δηλαδή μια σκηνοθετική δραστηριότητα λίγο πολύ ανεξάρτητη από τη συγγραφική. Με την έννοια αυτή, πρωτοποριακό ρόλο έπαιξαν κυρίως οι δάσκαλοι των μαθητικών παραστάσεων, καθώς αναλάμβαναν την προετοιμασία τους χωρίς να είναι συγγραφείς. Επιπλέον, στην περιοχή της μαθητικής ερασιτεχνίας δινόταν η δυνατότητα να αναδειχθούν με φυσικότερο και οργανικότερο τρόπο αυτές οι ηγετικές σκηνοθετικές μορφές, ως απόρροια της παιδαγωγικής τους ιδιότητας.

II. Ο ρόλος της κριτικής και η πρόωμη πρόσληψη των ξένων σκηνοθετικών εξελίξεων

Αποφασιστικό ρόλο για το προβάδισμα της ερασιτεχνίας στις σκηνοθετικές εξελίξεις του 19ου αιώνα έπαιξε όμως και ένα άλλο γεγονός· ότι η δράση της αναπτύχθηκε μέσα σ' έναν ομοιογενή πολιτιστικό κώδικα: την καλλιέργεια της θεατρικής τέχνης με βάση τα ευρωπαϊκά πρότυπα που είλκυαν τα μέλη της. Με την έννοια αυτή, η πρόσληψη της ευρωπαϊκής σκηνοθετικής εμπειρίας από την ελληνική λογιόσύνη αποτελεί αναπόσπαστο τμήμα της προετοιμασίας του Έλληνα σκηνοθέτη στο 19ο αιώνα. Επιπλέον, η πρόσληψη συντελέστηκε σε συνάρτηση με τη μόνιμη αποστροφή που ένοιωθαν οι Έλληνες λόγιοι για το εγχώριο επαγγελματικό θέατρο. Βέβαια, η ευρωπαϊκή σκηνή αποτελούσε το άπιαστο ιδανικό και των επαγγελματικών θιάσων· με τη διαφορά όμως ότι οι ακατάρτιστοι θεατρίνοι δεν

σκηνικών αντικειμένων (αγγείων κ.λ.π.). Βλ. *Ακρόπολις*, 19, 20.4.1889, *Εφημερίς*, 3, 19, 21.4.1889, *Παλιγγενεσία*, 7, 20.4.1889, *Ανατολικός Αστήρ Κων/πόλεως*, 26.4.1889, *Νεολόγος Κων/πόλεως*, 25.4.1889.

ήταν σε θέση να ενημερώνονται για τις ευρωπαϊκές εξελίξεις και βασιζόνταν σε εντυπώσεις, που αποκόμιζαν από τους περιοδεύοντες μελοδραματικούς θιάσους. Οι απογοητευτικές διαπιστώσεις των Ελλήνων λογίων για τα χάγια της νεογέννητης επαγγελματικής σκηνης στο ανεξάρτητο βασίλειο ήταν το συνηθισμένο μοτίβο και η μόνιμη επωδός που συναντά κανείς στις σχετικές αναφορές τους. Οι περισσότεροι δεν έκρυβαν την έντονη δυσαρέσκειά τους απέναντι στην κατάσταση αυτή, κατάσταση, που παρουσιάζόταν ακόμα πιο αφόρητη, όταν την συνέκριναν με την ευρωπαϊκή⁸⁴. Το βασικό συμπέρασμα στο οποίο είχαν οδηγηθεί από νωρίς ήταν η ανάγκη πειθαρχίας των Ελλήνων ηθοποιών· ο επιθυμητός στόχος της ελληνικής λογιόσυνης ήταν να εκσυγχρονίσει την άναρχη ελληνική σκηνή με δύο τρόπους: είτε μορφώνοντας, όπως είδαμε, ηθοποιούς στο εξωτερικό, που θα δίδασκαν τους υπόλοιπους, είτε με εγχώριους λόγιους, που θα ήταν πληροφορημένοι για την κατάσταση της ευρωπαϊκής σκηνης⁸⁵. Και στις δύο περιπτώσεις πάντως η τελευταία ήταν το παραδειγματικό πρότυπο. Ήταν επόμενο λοιπόν η γνωριμία με την ευρωπαϊκή εμπειρία να θεωρείται η βασική προϋπόθεση για τη συμμόρφωση της εγχώριας σκηνης.

Το ελληνικό κοινό σε όλη τη διάρκεια του αιώνα δεν είχε τη δυνατότητα να παρακολουθήσει από κοντά τα ευρωπαϊκά σκηνοθετικά επιτεύγματα· σε γενικές γραμμές πληροφορήθηκε για μερικούς πρωτεργάτες της ευρωπαϊκής σκηνοθεσίας του 19ου αιώνα μέσω του Τύπου. Η παρακολούθηση δηλαδή των ξένων εξελίξεων γινόταν από ένα κοινό αναγνωστικό και όχι θεατρικό, αφού ο πιο συνηθισμένος τρόπος πληροφόρησης ήταν οι ανταποκρίσεις μέσα από τις στήλες των εφημερίδων και περιοδικών. Μόνον κάποιοι εκπρόσωποι της ανώτερης αστικής τάξης είχαν τη δυνατότητα να έρθουν σε επαφή με την ευρωπαϊκή σκηνή, αν και περιστασιακά, στο πλαίσιο δηλαδή άλλων δραστηριοτήτων τους: επιστήμονες, δημοσιογράφοι, διπλωμάτες και κυρίως φοιτητές, που σπούδαζαν συνήθως στις μεγάλες γερμανικές πόλεις. Στην πραγματικότητα όμως ένα πάρα πολύ μικρό μέρος αυτής της επαφής με το ευρωπαϊκό θέατρο αφορούσε τις σκηνοθετικές εξελίξεις. Θα πρέπει δηλαδή να έχουμε κατά νου ότι τα ενδιαφέροντα των Ελλήνων λογίων αφορούσαν, στη

84 «Η κατάσταση του ελληνικού θεάτρου σήμερα ομοιάζει προς την διακοσίω πενήκοντα περίπου ετών εν Γαλλία». Μ' αυτόν τον τρόπο άρχισε το υπόμνημα του Διοικητικού Συμβουλίου του Μουσικού και Δραματικού Συλλόγου, που είχε συντάξει ο Αλέξανδρος Α. Σούτσος, έπειτα από πρόσκληση του υπουργού Εσωτερικών Κουμουνδούρου σε μια από τις λίγες περιπτώσεις, που η ελληνική κυβέρνηση είχε αποφασίσει να ασχοληθεί με το ελληνικό θέατρο («Το ελληνικόν θέατρον», *Αιών*, 24.8.1876).

85 Σε σχέδιο ίδρυσης Εθνικού Θεάτρου το 1885, ο Άγ. Βλάχος θεωρούσε ότι οι Έλληνες ηθοποιοί έπρεπε να τεθούν «ποδηγετούμενοι», αρχικά «υπό ανδρών σχετικώς ειδημόνων» και «υπό ειδικού διδασκάλου, μετακληθησομένου εξ Ευρώπης, ευθύς ως τα μέσα του θεάτρου τω επιτρέψωσιν» («Περί Εθνικού Θεάτρου», *Εστία*, τχ. 472, 13.1.1885, σ. 54).

συντριπτική τους πλειοψηφία, τις εξελίξεις στην περιοχή της δραματουργίας. Σε επίπεδο παράστασης, όλοι τους ήταν κατ' αρχήν γνήσιοι εκπρόσωποι του βεντετοκρατούμενου αιώνα που ζούσαν και θαυμαστές των μεγάλων πρωταγωνιστών που ανέδειξε: ο Αλ. Ραγκαβής του Φέρντιναντ Έσσαιρ ή της Σαρλότ Βόλτερ, ο γιός του της Αδελαΐδας Ριστόρη, ο Κορομηλάς του Μουνέ Σουλύ κ.λ.π.⁸⁶

Σε γενικές γραμμές πάντως αναδύθηκε δειλά ένα μικρό ενδιαφέρον και για τις σκηνοθετικές εξελίξεις στη Δύση· σε μια πρώτη φάση, αφορούσε κυρίως τους λόγιους διευθυντές των αυλικών γερμανικών θεάτρων, που αναμίχθηκαν με τη σκηνοθεσία (αν και δεν απουσιάζουν τελείως από τις πηγές της εποχής και ονόματα Άγγλων θιασαρχών με καλλιτεχνικές φιλοδοξίες, όπως π.χ. του Σάμουελ Φέλπς)⁸⁷. Οι πρωτεργάτες της γερμανικής σκηνοθεσίας του 19ου αιώνα είχαν από νωρίς το προβάδισμα στις προτιμήσεις των Ελλήνων λογίων και οι σημαντικότεροι απ' αυτούς τούς ήταν σε γενικές γραμμές γνωστοί⁸⁸. Οι μαρτυρίες για τη δραστηριότητά τους αφορούν στην πλειοψηφία τους παραστάσεις αρχαιοελληνικών τραγωδιών· σε μια πρώτη φάση, το ενδιαφέρον γι' αυτές ήταν κυρίως αρχαιολατρικό, από τη δεκαετία όμως του 1880 η ενημέρωση αφορούσε μια πιο σύγχρονη, πολυτελή και θεαματική εκδοχή της αναβίωσης τους⁸⁹. Σύμφυτη με την παραπάνω εξέλιξη ήταν και η γνωριμία του ελληνικού κοινού με το σημαντικό συγγραφέα-σκηνοθέτη Βικτοριέν Σαρντού⁹⁰: ακόμα πιο ενδιαφέρουσα όμως ήταν η

86 Βλ. Ραγκαβής, *Απομνημονεύματα*, τομ. Α', σ. 168, τομ. Δ', σ. 185. Στον πρόλογο του βιβλίου του Α. Ιωαννίδη για το ρεπερτόριο της Κομεντί Φρανσαίζ, ο τότε διευθυντής της Ζυλ Κλαρετύ αναφέρει ότι ο Κορομηλάς (θείος του Ιωαννίδη) ήταν τόσο μεγάλος θαυμαστής του Μουνέ Σουλύ, ώστε σε κάποια παράσταση συμμετείχε στο χορό του *Οιδίποδα Τύραννου* για να μπορέσει να τον δει από κοντά (Α. Ioannidès, *La Comédie Française de 1680 a 1900*, avec une préface de Jules Claretie, [Paris, 1901], New York, 1971, σ. II και *Εστία*, 3.6.1901).

87 Ο Βερναρδάκης αναφέρεται στον πρόλογο της δεύτερης έκδοσης της *Μερόπης* στις σαιξπηρικές παραστάσεις του Σάμουελ Φέλπς που παρακολούθησε στη Γερμανία, αλλά χωρίς να δίνει στοιχεία γι' αυτές (1903, 134-5). Επίσης, ο Στέφανος Ξένος, σε κριτική της *Παγκάστης* του Κορομηλά, αναφέρει το Φέλπς και τον Τσαρλς Κην, ενώ σε απάντησή του, ο συγγραφέας του έργου προσθέτει και τον Έντγουϊν Μπουθ (βλ. *Βρετανικός Αστήρ*, 8.9.1878, στο Δ. Α. Κορομηλά, *Παγκάστη*, Εν Αθήναις, 1878, σσ. 278, 284-5).

88 Ο Βερναρδάκης π.χ. αναφέρει τους σημαντικότερους διευθυντές των γερμανικών αυλικών θεάτρων, κάποιοι από τους οποίους είχαν αναπτύξει και σκηνοθετική δραστηριότητα στα θέατρα που διεύθυναν («Δραματουργικά πομφόλυγες», *Ευνομία*, 15.9.1862).

89 Οι πιο σημαντικές ίσως απ' αυτές ήταν οι παραστάσεις της *Αντιγόνης* στο Βερολίνο, σε σκηνοθεσία Λούντβιχ Τηκ (1842) και στη Βιέννη, σε σκηνοθεσία Φραντς Ντίγκελστεντ (1875). Η παρουσίαση της πρώτης αφορά σε μια εκτενέστατη επιστολή από το Βερολίνο, γραμμένη «παρά μαθητού ενθουσιώντος δια παν το ελληνικόν» και δημοσιεύθηκε σε δύο συνέχειες στην *Αθηνα* (23, 24.5.1842). Η δεύτερη είναι εκτενής ανταπόκριση του γνωστού λογίου Θεαγένη Λιβαδά και δημοσιεύθηκε στην *Κλειώ* Τεργέστης (20/9-2/10.1875, πρβλ. Σιδέρης, 1976, 63-65). Ενδεικτική για τη μεταστροφή, που παρατηρείται αργότερα, ήταν η παρουσίαση της Οιδιπόδειας τριλογίας σε σκηνοθεσία και διασκευή του Άντολφ Βίλμπραντ στο Μόναχο (1886) (*Δελτίον της Εστίας*, 520, 14.12.1886, και 525, 18.1.1887).

90 Πληροφορήθηκε π.χ. για τους φιλολογικούς κανυγάδες, που προέκυψαν ανάμεσα στο Σαρντού και τους αρχαιολόγους, σχετικά με το ζήτημα της ιστορικής ακρίβειας «του εν τω δράματι της Θεοδώρας διακόσμου» (*Δελτίον της Εστίας*, 425, 17.2.1885, σ. 1).

γνωριμία του με το Δούκα του Σαξ Μάινινγκεν, την πιο σημαντική από ιστορική άποψη σκηνοθετική φυσιογνωμία της εποχής. Σκόρπιες αναφορές για το «φιλόκαλο» θίασό του και τη φροντισμένη «σκηνική διασκευή» του συναντά κανείς πολύ πρώιμα, από τη δεκαετία του 1870⁹¹. Στις αρχές της επόμενης δόθηκε μάλιστα η ευκαιρία στον Αλ. Ραγκαβή να συνεργαστεί με το θέατρο του Δούκα, αλλά η προσπάθεια ναυάγησε⁹². Η αφορμή για να γίνει κάπως ευρύτερα γνωστός ο θίασος στάθηκε η παράσταση των *Περσών*, μια και την μουσική της είχε συνθέσει ο γιός του, πρίγκηπας Βερνάρδος. Στο περιθώριο αυτής της ανάμιξης, το κοινό πληροφορήθηκε για τα επιτεύγματα του δονικικού θίασου και στα επόμενα χρόνια ο τελευταίος φαίνεται πως είχε πια κατακτήσει την εκτίμηση των Ελλήνων λογίων⁹³. Το ενδιαφέρον για τα επιτεύγματα του Δούκα επικεντρώθηκε στην «εντέλειαν της υποκρίσεως και της σκηνικής διασκευής» και κυρίως στην αυστηρή πειθαρχία που επέβαλλε, «μεταβληθείς ο ίδιος εις διευθυντήν, εις επόπτην του θεάτρου, παριστάμενος εις τας δοκιμάς, επιβλέπων και ρυθμίζων τα πάντα, συγκρατών δια στρατιωτικής πειθαρχίας την τάξιν και την ακρίβειαν»⁹⁴.

Παράλληλα όμως με την πρόσληψη των επιτευγμάτων των προδρόμων της γερμανικής σκηνοθεσίας, το ελληνικό κοινό άρχισε να πληροφορείται, με την ίδια συγχρονία, τις πιο πρόσφατες σκηνοθετικές εξελίξεις, τη δραστηριότητα δηλαδή των ελεύθερων θεάτρων. Οι πρώτες ειδήσεις για το Τεάτρ Λιμπρ δημοσιεύτηκαν στον ελληνικό Τύπο στις αρχές του 1888⁹⁵. στα αμέσως επόμενα χρόνια, το

91 *Νεολόγος* Αθήνας, 30.6.1876, *Εφημερίς*, 7.7.1878.

92 Το Μάρτη του 1881 ο Ραγκαβής συνάντησε στη Γερμανία το γιό του δούκα, το φιλέλληνα πρίγκηπα Βερνάρδο, για να συζητήσουν το ενδεχόμενο παράστασης των *Περσών* στην Αθήνα με μουσική του τελευταίου. Κατά τη διάρκεια της συζήτησης, προτάθηκε να παιχθεί το δράμα του Ραγκαβή *Δούκας* από το θίασο του Σαξ Μάινινγκεν. Η πρόταση έγινε δεκτή και ο συγγραφέας παρέδωσε το έργο στο θίασο την ίδια χρονιά (Ραγκαβής, ό.π. τομ. Δ', σσ. 321, 331). Σύμφωνα με την αφήγηση, ο Γεώργιος Β' διάβασε το έργο και θέλησε να το παραστήσει, μια επιθυμία, που είναι πιθανό να συνδέεται με τα ιστορικά του ενδιαφέροντα. Η παράσταση δεν υλοποιήθηκε όμως, καθώς ο σκηνοθέτης απαίτησε τροποποιήσεις στο δράμα για να σταθεί στη σκηνή, τις οποίες ο Ραγκαβής δε δέχτηκε. Οι προσπάθειες πάντως του τελευταίου να παιχτεί κάποιο έργο του σε μια ξένη επίσημη σκηνή αποτελούν μόνιμο χαρακτηριστικό της διπλωματικής του σταδιοδρομίας στη Γαλλία και τη Γερμανία (βλ. ό.π. σσ. 75, 299, 355-359, 443, 473). Το μόνιμο πρόβλημα ήταν η επίμονη άρνησή του στις διορθώσεις που του υποδείκνυαν καλλιτεχνικοί διευθυντές των θεάτρων με σημαντική σκηνική πείρα, όπως ο Δούκας του Σαξ-Μάινινγκεν, αλλά και ο λιγότερο γνωστός σήμερα Μπέοναρντ Πολλίι (1837-1897).

93 Ο Ξενόπουλος π.χ. στην παρουσίαση του Ίμπσεν στο ελληνικό κοινό χαρακτήριζε το δονικικό θέατρο ως «νέα Βαϊμάρη» (*Εστία*, 30.10.1894).

94 Δς [Γ. Δροσίνης;], «Οι ξένοι μας. Ο πρίγκηψ διάδοχος της Σαξωνίας Μάινινγκεν», *Ακρόπολις*, 13.10.1889.

95 «Επιστολαί εκ Παρισίων», *Εφημερίς*, 14.2.1888. Η είδηση για την ίδρυση του θίασου δημοσιεύεται και στη στήλη «Φιλολογία» του *Δελτίου της Εστίας* (582, 21.2.1888, σ. 2). Μια από τις εκτενέστερες και πιο ενδιαφέρουσες ανταποκρίσεις ήταν του Ζωρζ Μπουρντόν, που την εποχή εκείνη ήταν στο απόγειο της καταξίωσής του στο Παρίσι (Georges Bourdon, «Παρισινά Γράμματα», *Άστυ*, 11, 15.10.1893). Ο Μπουρντόν ήταν διευθυντής του Κύκλου των Εσκολιέ. Ο ημερασιτεχνικός αυτός θίασος συνέβαλε στην ανανέωση του γαλλικού ρεπερτορίου, στάθηκε πρότυπο για την ίδρυση του Τεάτρ Λίμπρ και ήταν ο θίασος στον οποίο ντεμπουτάρησε ο

ελληνικό κοινό ενημερώθηκε όχι μόνον για την πορεία του θιάσου του Αντουάν, αλλά και για τη λειτουργία άλλων μικρών σκηνών, της Φράιε Μπύνε το 1889, της Φράιε Φοκομπύνε το 1890, του Ιντιπένταντ Θήατερ και του Τεάτρ ντ' Αρ το 1891⁹⁶. Ενώ στο γύρισμα του αιώνα έμαθε με την ίδια ταχύτητα τη δράση κάποιων νεότερων, την πρωτοπορία του Μονάχου, το Ντόιτσερ Τεάτερ, το Θεάτρο Τέχνης της Μόσχας κ.ά⁹⁷. Μια μερίδα των Ελλήνων θεατών μάλιστα είχε την ευκαιρία να γνωρίσει άμεσα τη δραστηριότητα του Τεάτρ Λιμπρ, εξαιτίας της περιοδείας του στην Ανατολή την άνοιξη του 1894⁹⁸.

Τόσο οι πρώιμες ανταποκρίσεις για τον Αντουάν, όσο και τα δημοσιεύματα για τις παραστάσεις του θεάτρου του στην Πόλη, αναφέρονταν κυρίως στη θιασαρχική δραστηριότητα του Γάλλου σκηνοθέτη· αν και υπήρξαν αναφορές για «παραστάσεις πλήρους θιάσου», ο σχολιασμός τους αφορούσε τα ατομικά υποκριτικά επιτεύγματα των ηθοποιών και κυρίως του Αντουάν⁹⁹. Παρόμοια ήταν η εικόνα και στις αρχές του αιώνα, όταν ο Αντουάν είχε αναδειχθεί στο μεταξύ ως ο πιο πολυσυζητημένος σκηνοθέτης στην Ελλάδα· και μάλιστα, όταν το ελληνικό κοινό είχε πλέον τη δυνατότητα να συζητά τέτοιου είδους θέματα μέσα από τις νέες

συμβολιστής σκηνοθέτης Λυνιέ-Πο (βλ. John A. Henderson, *The First Avant-Garde 1887-1894: Sources of the Modern French Theater*, London, 1971, σσ. 137, 145, 152).

96 *Εστία*, 1890α, σ. 31, 1890β, σσ. 191, 288, 336, 352, 1891α, σσ. 15, 159, 175, 192, 228, 1893α, σσ. 112, 352, 1893β, σ. 256, τχ. 48, 28.11.1893, 1894, σ. 208. Οι ειδήσεις πάντως αφορούσαν τους νέους συγγραφείς, που προωθούσαν τα παραπάνω θέατρα και κυρίως τον Ίμπσεν. Χαρακτηριστικό της μεγάλης ταχύτητας με την οποία κατέφθαναν οι ειδήσεις είναι ότι το αθηναϊκό κοινό πληροφορήθηκε για την παράσταση των *Βρυκολάκων* από τη Φράιε Μπύνε νωρίτερα από το παρισινό. Βλ. Ν. Παπανδρέου, *Ο Ίψεν στην Ελλάδα*, Αθήνα, 1983, σ. 16.

97 Ανταποκριτές κάθε είδους το προμήθευαν με τις τελευταίες εξελίξεις· ο Γιάννης Καμπύσης π.χ. παρακολούθησε στα 1898/9 παραστάσεις έργων του Βέντεκιντ, του Χόφμανσταλ και του Στρίντμπεργκ στο Μόναχο, και του Χάουπτμαν από τον Όττο Μπραμ στο Βερολίνο και έδωσε πληροφορίες για τα έργα στο περιοδικό *Τέχνη* (Δεκ. 1898, σσ. 46-7, Φεβ. 1899, σσ. 90-3. Βλ. και επιστολή του από Μόναχο προς τον Κ. Χατζόπουλο (27.10.1898) στο «Ανέκδοτα γράμματα του Γιάννη Καμπύση», *Νέα Εστία*, 224, 15.4.1936). Παραστάσεις του Μπραμ παρουσίασε και ο ανταποκριτής των *Παναθηναίων* Ν. Πάπλος («Επιστολή εκ Βερολίνου», 10, Μαρτ. 1901, σσ. 391-4). Για το Θεάτρο Τέχνης της Μόσχας μάλιστα, το ελληνικό αναγνωστικό κοινό είχε το προνόμιο να πληροφορηθεί, ίσως και με πανευρωπαϊκή πρωτιά, για το ανέβασμα έργων όπως ο *Ιούλιος Καίσαρ*, ο *Βυσσινόκηπος* ή τα μονόπρακτα του Μαίτερλινκ (Μιχ. Λυκιαρδόπουλος, «Επιστολαί εκ Μόσχας», *Παναθήναια*, Ζ', 30.11.1903, σσ. 118-122, και Θ', 15.10.1904, σ. 32). Ο ανταποκριτής του περιοδικού στη Μόσχα ήταν γνωστός του Θεάτρου Τέχνης και μάθαινε από πρώτο χέρι τις σχετικές ειδήσεις. Έδωσε μάλιστα και την υπόθεση του *Βυσσινόκηπου* κι έτσι το ελληνικό κοινό την έμαθε πριν από το μοσχοβίτικο, δηλαδή δύο περίπου μήνες πριν την πρεμιέρα του έργου! Το ίδιο το έργο επίσης δημοσιεύτηκε πάρα πολύ γρήγορα στο ίδιο περιοδικό (από τχ. Θ', 15.2.1905, σ. 284).

98 Γ. Σιδέρης, «Ο Αντουάν στην Ανατολή», *Παρασκήνια*, τχ. 19, 17.9.1938.

99 Αναφέρονταν κυρίως στην ανανέωση του ρεπερτορίου, στην επαναστατική προσωπικότητά του ως λόγιου θιασαρχη και στη συμβολή του στη δημιουργία των υπόλοιπων ελευθέρων θεάτρων. Στην καταξίωσή του ως ηθοποιού συνέβαλε και η δεύτερη περιοδεία του στην Πόλη το 1897, όταν ήλθε πλέον ως πρωταγωνιστικό μέλος γαλλικού θιάσου βουλευάρτου. Βλ. *Νεολόγος* Κων/πόλεως, 20, 27, 30.4, 4 έως 9.5.1894, 7.1, 26.2, 4 έως 11.3.1897. Ο θίασος το 1897 έδωσε παραστάσεις και στη Σμύρνη (βλ. *Νέα Σμύρνη*, 10, 13.3.1897).

προσλαμβάνουσες παραστάσεις, που είχαν δημιουργήσει οι δραστηριότητες της Νέας Σκηνης και του Βασιλικού Θεάτρου. Οι ιδιότητες δηλαδή του θιασάρχη και του χαρισματικού υποκριτή συνέχισαν σε γενικές γραμμές να τον χαρακτηρίζουν. Σε κανένα όμως από τα εκτενή δημοσιεύματα ο Αντουάν δεν ονομαζόταν «σκηνοθέτης» και η δράση του παρουσιαζόταν ως εκείνη ενός λόγιου-θιασάρχη, που προωθούσε ένα μοντέρνο και εκλεκτό ρεπερτόριο¹⁰⁰. Καθώς όμως η ενημέρωση γύρω από τη μορφή του είχε ενταθεί, ο Τύπος έδειχνε πλέον ενδιαφέρον και για τις σκηνοθετικές πρωτοβουλίες του. Οι τελευταίες αφορούσαν επινοήσεις τεχνικού χαρακτήρα στη σκηνική εμφάνιση των έργων, στις παραστάσεις συνόλου των θιάσων του, στη διδασκαλία των ηθοποιών, ενώ άλλα δημοσιεύματα έδειχναν ενδιαφέρον για την αυστηρή πειθαρχία που είχε επιβάλει¹⁰¹. Η σχετική ειδησεογραφία πάντως αφορούσε στη συντριπτική της πλειοψηφία και πάλι το ρεπερτόριο και την υποκριτική, και μόνο στο περιθώριο εμφανίζονταν οι ειδήσεις που αναφέραμε. Οι παραπάνω διαπιστώσεις οδηγούν στο συμπέρασμα ότι η ανάγνωση του Αντουάν, όπως και των υπόλοιπων νεότερων σκηνοθετών, γινόταν υπό το πρίσμα των επιτευγμάτων της ευρωπαϊκής σκηνοθεσίας του 19ου αιώνα. Άλλωστε, το ενδιαφέρον του ελληνικού Τύπου για τους πρωτεργάτες της όχι μόνον δεν υποχώρησε, αλλά εντάθηκε στις αρχές του αιώνα¹⁰². Τα σχετικά με τη

100 Ο ανταποκριτής των *Παναθηναίων* αναφερόταν επιπλέον και στην ιδιότητά του «ως σκηνικού διαρρυθμιστού» (Θ', 31.12.1904, σ. 186). Την εποχή αυτή εμφανίστηκαν πάντως ολόκληρα άρθρα αφιερωμένα στο πρόσωπό του. Το πιο σημαντικό ίσως απ' αυτά ήταν του Μπριέ («Ο Αντουάν και το θέατρόν του», *Άστυ*, 14.4.1901). Επιπλέον, η παρακολούθηση της δράσης του ήταν πολύ πιο «στενή». Ο Αντουάν, σύμφωνα με το *Σκριπ* (9.12.1902), θα έδινε διάλεξη στις 17.12.1902 «περί σκηνοθεσίας» στο Παρίσι. Τα *Παναθήναια* (ΣΤ', 30.4.1903, σ. 448) πληροφορούσαν το κοινό τους ότι στο τεύχος Απριλίου της *Revue de Paris* δημοσιεύθηκε η διάλεξη. Η ομιλία, που όντως δημοσιεύτηκε στο παραπάνω περιοδικό, αφορά το σημαντικότερο ίσως δοκίμιο του Αντουάν για τη σκηνοθεσία, το «Causerie sur la mise en scène» (βλ. εδώ σημ. 203). Ο Σιδέρης αναφέρει, ότι η εφ. *Αθήναι* δημοσίευσε άρθρο του «Περί σκηνοθεσίας και σκηνογραφίας», αλλά δίνει λανθασμένη παραπομπή («Ο Χρησιμοποιούμενος και η σκηνοθετική του αξία», *Νέα Εστία*, 40, 1.12.1946, σ. 1238).

101 Ο Λάσκαρης τον ανέφερε π.χ. την άνοιξη του 1901 ως δάσκαλο ηθοποιών, σε μια προσπάθειά του να πείσει το κοινό για την ανάγκη δραματικής σχολής: «Αυτός ο Σαίξπηρ έδιδασκε τους ηθοποιούς του. Ο Αντουάν σήμερα διδάσκει τους ιδικούς του, και τέλος πάντες όσοι διέπρεψαν είχαν, είτε εν τω κρυπτώ, είτε εν τω φανερώ, τον διδάσκαλόν των» (*Εστία*, 4.5.1901). Ανταπόκριση για τη σκηνοθεσία του *Βασιλιά Ληρ* αναφερόταν στην «ευφυή» επινοήση του «δια της οποίας κατέστη δυνατή η αλλαγή των σκηνικών άνευ διακοπής της υποκρισεως» και τον χαρακτήριζε «απαράμυλλο» ως θιασάρχη, «ούτως ώστε αν ουδείς των υποκριτών του θιάσου του εφάνη μεγαλοφυής, όλοι υπήρξαν εξαιρέτοι, και το σύνολον παρείχε τελείαν αρμονίαν». Για τη σκηνοθεσία της *Καλής ελπίδος* ο ξένος ανταποκριτής έκανε λόγο για τα λεπτομερή «εμφέ εις την σκηνικήν διακόσμησην», την ακρίβεια στη σύνθεση της σκηνης πλήθους και την «τελείαν απομίμησιν της καταγίδος» (Roger Le Brun. «Η θεατρική κίνησις εις το Παρίσι», *Κριτική*, 1903 σ. 80, «Θέατρον», *Παναθήναια*, ΣΤ', 15.4.1903, σ. 414, Ζ', 31.3.1904, σσ. 379-381, Θ', 31.12.1904, σ. 186. «Ήρχε μετά τυρρανικής εξουσίας» σημείωνε χαρακτηριστικά το *Εμπρός* (6.11.1906).

102 Ένας από τους πρωτεργάτες σ' αυτού του είδους την πληροφόρηση ήταν ο Αρ. Κουρτίδης με δύο σημαντικές μονογραφίες για το Ντέιβιντ Γκάρρικ και το Χένρυ Ίρβινγκ («Ο μέγας ηθοποιός Γκάρρικ και η αναβίωσις του Σαίξπηρ», *Παναθήναια*, Α', 11, Μαρ. 1901, σσ. 462-4, «Ερρίκος

σκηνοθετική τέχνη άρθρα εμφανίζονται μάλιστα σε άμεση συνάρτηση με τις παραπάνω μορφές· μ' αυτήν την έννοια, οι πρωτεργάτες της ευρωπαϊκής σκηνοθεσίας του 19ου αιώνα εξακολουθούσαν να αποτελούν τυπικότερα δείγματα για το περιεχόμενο της πρώιμης πρόσληψης της σκηνοθετικής τέχνης στην Ελλάδα και στις αρχές του 20ού. Τελικά, όλες αυτές οι σχετικές μαρτυρίες είναι σύμφυτες με την εγχώρια πρωτοβάθμια σκηνοθετική παράδοση, είτε αναφέρονται σε λόγιους-σκηνοθέτες γερμανικών αυλικών θεάτρων, είτε σε συγγραφείς-δασκάλους, όπως ο Σαρντού, είτε σε Άγγλους σαιξπηριστές θιασάρχες, είτε τέλος σε νεότερους, όπως ο Αντουάν. Όλες τους εκθείαζαν τα σκηνοθετικά ζητήματα, που ενδιέφεραν την ελληνική λογιосύνη σ' όλη τη διάρκεια του 19ου αιώνα: την ευπρεπή αναβίωση των κλασικών, τις παραστάσεις συνόλου, την ιστορική πιστότητα στα σκηνικά και τα κοστούμια και κυρίως την πειθαρχημένη και σκληρή προετοιμασία της παράστασης¹⁰³.

Οι παραπάνω διαπιστώσεις μαρτυρούν ότι, σε γενικές γραμμές, στις αρχές του 20ού αιώνα, το ελληνικό κοινό ήταν ενημερωμένο για τις ευρωπαϊκές εξελίξεις. Το επόμενο βήμα της ελληνικής λογιосύνης, που παρακολουθούσε και προμήθευε το κοινό με τη σχετική ειδησεογραφία, ήταν να προσπαθήσει να μεταφέρει τις εξελίξεις αυτές στην Αθήνα. Τέτοιου είδους προσπάθειες δεν είχαν λείψει τελείως στο παρελθόν, ήταν όμως μεμονωμένες. Όπως π.χ. η πρωτοβουλία του Βερναρδάκη στα 1866 να μορφώσει τους Έλληνες ηθοποιούς με «τα χρωιδέστερα στοιχεία της υποκριτικής κατά το πρακτικώτατον [...] εγχειρίδιον του Γοιθίου»¹⁰⁴. Μόνον με τη δράση της σφριγηλής ερασιτεχνίας της δεκαετίας του 1880 παρουσιάστηκε όμως μια κινητικότητα στην προσπάθεια εισαγωγής των νέων εξελίξεων· συγκεκριμένα, στόχος ήταν να μεταφερθεί το ευπρόσωπο, πολυτελές και ιστορικά ακριβές θέαμα, που καλλιεργούσαν οι σκηνοθέτες των γερμανικών αυλικών θεάτρων, προεξάρχοντος του δούκα του Σαξ-Μάινινγκεν. Η σκηνική εμφάνιση των αρχαιοελληνικών παραστάσεων της ερασιτεχνίας ήταν βασικά προϊόν γερμανικών εργαστηρίων. Στον *Οιδίποδα Τύραννο* «αι αναγκαίαι σκηνογραφίαι και τα

Έρβιγγ», ό. π. Β', 15, Μάιος 1901, σσ. 89-95). Λίγα χρόνια αργότερα, τη νεκρολογία του Έρβιγγ ως ηθοποιού και θιασάρχη-σκηνοθέτη συνέταξε ο Α. Ανδρεάδης (ό.π., ΙΑ', 15.10.1905, σ. 14-16).

103 Στη νεκρολογία του Έρβιγγ, π.χ. γινόταν αναφορά στις παρεμβάσεις του θιασάρχη στα σαιξπηρικά κείμενα, με τις οποίες εξασφαλιζόταν και «η ταχύτης μεθ' ης αι σκηναί διεδέχοντο η μία την άλλην» (βλ. Ανδρεάδης ό.π.). Μερικές φορές ο Άγγλος καλλιτέχνης προβαλόταν ως πρότυπο προς μίμηση στους Έλληνες θιασάρχες της εποχής (βλ. Αθ. Κουρτίδης, *Παναθήναια*, 19, Ιουλ. 1901, σσ. 269-273). Σ' αυτή την κατηγορία δημοσιευμάτων ανήκουν τέλος και άρθρα, που αναφέρονταν αποκλειστικά στην προετοιμασία των παραστάσεων στα μεγάλα ευρωπαϊκά θέατρα και στη φροντίδα που έδειχναν για τη σκηνοθεσία (Λ. «Τα μυστήρια του θεάτρου», *Εθνική Αγωγή*, Γ', 4, 15.2.1900, σσ. 59-60 και Μ. Μαρίνος, «Τα θέατρα και η σκηνική πολυτέλεια», *Μηνιαίον Παράρτημα της εφημερίδας Αθήναι*, Β', 8, Αύγουστος 1909, σσ. 2074-5).

104 Δ. Βερναρδάκης, *Εφημερίς*, 18.11.1891.

ενδύματα παρηγγέλθησαν να κατασκευασθώσιν εν Μονάχω»¹⁰⁵. Τα ανάκτορα της *Αντιγόνης* σχεδιάστηκαν σε συνεργασία με τον αρχαιολόγο Ντέρπφελντ. Ενώ ο πρίγκιπας Βερνάρδος του Μάινινγκεν αναμίχθηκε ενεργά στη διδασκαλία των *Περσών* και έκανε ουσιαστικές σκηνοθετικές παρεμβάσεις στους ηθοποιούς και στα σκηνικά¹⁰⁶. Το επόμενο βήμα ήταν μια πιο οργανωμένη και συστηματική εισαγωγή του παραπάνω προτύπου με το Βασιλικό Θέατρο στις αρχές του αιώνα¹⁰⁷. Την ίδια εποχή, η απόπειρα μεταφύτευσης της ξένης σκηνοθετικής εμπειρίας ολοκληρώθηκε με τη Νέα Σκηνή, που ιδρύθηκε ως το ελληνικό παράρτημα του πανευρωπαϊκού κινήματος των ελεύθερων θεάτρων. Όπως συνέβη και σε άλλα πεδία, οι δύο αυτές προσπάθειες αποπειράθηκαν επιπλέον να συνθέσουν τη μικρή σκηνοθετική παράδοση που είχε δημιουργηθεί στον τόπο, μέρος της οποίας ήταν και η πρόσληψη των ξένων εξελίξεων. Το εγχείρημα όμως αποπειράθηκε πλέον να εισαγάγει και τη μορφή του Ευρωπαϊού σκηνοθέτη, που, όπως είδαμε, ήταν απύσχα στο ελληνικό θέατρο του 19ου αιώνα.

Θα μπορούσε βέβαια να ισχυριστεί κάποιος ότι το ελληνικό κοινό είχε γνωρίσει τον Ευρωπαϊό σκηνοθέτη του 19ου αιώνα και μάλιστα με αξιοθαύμαστη συγχρονία. Μια τέτοιου είδους διαπίστωση όμως είναι κάπως παραπλανητική, ένα μάλλον αυθαίρετο και μεταγενέστερο συμπέρασμα, που δεν έχει σχέση με τον τρόπο που αντιμετωπίστηκαν τότε οι εξελίξεις. Για το ελληνικό κοινό της εποχής (όπως ίσως και για την πλειοψηφία του ευρωπαϊκού), ο Δούκας του Σαξ Μάινινγκεν ή ο Αντουάν, δεν ήταν σκηνοθέτες, αλλά διευθυντές θεάτρων με καλλιτεχνικά ενδιαφέροντα. Τα ελεύθερα θέατρα, την ίδρυση των οποίων πληροφορήθηκαν ταχέως οι Έλληνες λόγιοι, δεν ήταν οι χώροι, όπου μπήκαν οι βάσεις της νεότερης σκηνοθετικής τέχνης, όπως εμείς γνωρίζουμε σήμερα, αλλά νέοι καλλιτεχνικοί θίασοι, που παρουσίαζαν μοντέρνο δραματολόγιο. Επιπλέον, οι ειδήσεις για την ξένη σκηνοθετική δραστηριότητα που αναπτύχθηκε τον 19ο αιώνα δε συνδέονταν με κανέναν τρόπο εκείνη την εποχή με τη λέξη «σκηνοθέτης». Οι όροι ήταν έξω και πέρα από το πλαίσιο δράσης τους, έτσι όπως το πληροφορήθηκε η ελληνική κοινωνία, επειδή ακριβώς ήταν ουσιαστικά ανύπαρκτος στην κοινωνία αυτή. Όπως καταλαβαίνει κανείς, στο σημείο αυτό πρέπει να γίνει μια μικρή διερεύνηση στους σχετικούς όρους στο τελευταίο τέταρτο του 19ου αιώνα.

105 *Εφημερίς*, 27.3.1887.

106 «Ο πρίγκιπς Σαξ-Μάινινγκεν εις τας δοκιμάς των Περσών», *Ακρόπολις*, 15.10.1889.

107 «Με βάση αυτές τις παραστάσεις ο Γεώργιος ξεχώρισε τον Κορομηλά και του ζήτησε να μπει επίσημα επικεφαλής στην κίνηση για την ίδρυση Εθνικού Θεάτρου» (Χατζηπανταζής, ό.π. 29, 226).

III. Η εμφάνιση της ορολογίας γύρω από το σκηνοθέτη

Μέχρι τα μέσα περίπου της δεκαετίας του 1870 η αρχαιοελληνική λέξη «διδάσκαλος» ήταν ο μοναδικός όρος, που χρησιμοποιούνταν για να καλύψει νοηματικά όλους όσους αναλάμβαναν να σκηνοθετήσουν (να «διδάξουν») ένα έργο, δηλαδή τους λόγιους, τους συγγραφείς και τους ηθοποιούς¹⁰⁸. Με την έννοια αυτή, ο όρος αντιπροσωπεύει την περίοδο προετοιμασίας του επαγγέλματος το 19ο αιώνα· με μεγάλη συχνότητα χρησιμοποιήθηκε ωστόσο και στις πρώτες δεκαετίες του 20ού, αλλά και αργότερα, για σκηνοθέτες όπως ο Δημήτρης Ροντήρης ή ο Κάρολος Κουν. Παράλληλα όμως με τη χρήση της λέξης αυτής, άρχισαν από τη δεκαετία του 1870 να εμφανίζονται οι όροι, που προέρχονταν από τη σύγχρονη ευρωπαϊκή σκηνική οργάνωση. Σ' ένα πρώτο στάδιο, που κράτησε περίπου μέχρι και τη δεκαετία του 1890, εμφανιζόταν αραιά από τις στήλες του Τύπου ο γαλλικός όρος «régisseur». Η λέξη είχε πλαίσιο αναφοράς τη δράση των ξένων περιοδευόντων μουσικών θιάσων και μεταφράστηκε ως «διευθυντής σκηνης»¹⁰⁹. Δε θα πρέπει να θεωρηθεί τυχαίο το γεγονός ότι η πρώτη εμφάνιση του όρου régisseur συνδέεται με τους τεχνίτες σκηνης των ξένων λυρικών θιάσων. Γενικότερα, η πιο εύγλωττη ίσως απόδειξη της δράσης τους, που φανερώνει ακόμα και σήμερα τα ίχνη του περάσμάτος τους από το ελληνικό θέατρο, βρίσκεται στη σκηνική ορολογία. Οι όροι που χρησιμοποιούσε το επαγγελματικό θέατρο ήταν σχεδόν αποκλειστικά ξενόγλωσσοι (κυρίως ιταλικοί) τουλάχιστον μέχρι και το Μεσοπόλεμο και το πρώτο θεατρικό λεξικό που κυκλοφόρησε στη χώρα δεν ήταν ελληνικό, αλλά γαλλο-ελληνικό¹¹⁰.

Στο σημείο αυτό θα μπορούσε κανείς να οδηγηθεί σε μια εύλογη και βάσιμη υπόθεση· ότι, ενδεχομένως, ένας από τους πρώτους δίαυλους πρόσληψης του επαγγέλματος στην ελληνική κοινωνία αφορούσε τις σχέσεις των καλλιτεχνών των

108 «Οι αρχαίοι απεκάλουν διδάσκαλον τον κυριολεκτικώς διευθυντήν λεγόμενον σήμερον το θέατρον» (*Εθνοφυλάξ*, 7.11.1877). Απ' αυτήν την αντιστοιχία με το ένδοξο παρελθόν πάντως προέκυψαν και κάποιες ενστάσεις από κάποιους λόγιους, καθώς η έννοια του όρου παρέπεμπε νοηματικά και στην αυστηρά διδακτική λειτουργία, που έπρεπε να χαρακτηρίζει τη θεατρική τέχνη. Στα μάτια των λογίων αυτών, φορείς της λειτουργίας αυτής δεν μπορούσαν να είναι οι Έλληνες ηθοποιοί αλλά μόνον οι Έλληνες συγγραφείς (βλ. «Ετέρα λεξικολογική παρατήρησις», *Εκλεκτική*, 25.10.1874). Οι ενστάσεις όμως αυτές είναι αμελητέες.

109 Η παρούσα εργασία τον συνάντησε για πρώτη φορά σε σύνθεση μελοδραματικού θιάσου, που έπαιζε το καλοκαίρι του 1874 στο θέατρο Φαλήρου (*Στοά*, 14.5.1874). Και οι επόμενες εμφανίσεις του όρου, στις δεκαετίες του 1870 και 1880, συνδεόνται με ξένους λυρικούς θιάσους· μεταφραζόταν είτε ως «διευθυντής σκηνης» είτε ως «ο επί της σκηνικής διευθετήσεως» (*Εφημερίς*, 22.11.1875, 16.1.1889, *Θέατρον*, Α', 1, 26.9.1876).

110 Ν. Λάσκαρης, *Θεατρικόν Λεξικόν (Γαλλο-ελληνικόν)*, Αθήναι, 1923. Για την επικράτηση γαλλικών και ιταλικών όρων (maquette, claque, maquillage, monter, quinta, buca, boschetto, palanca, attrezaria, vecchio, attacca, cambiamento, contrapeso, κ.ά.) στη νεοελληνική γλώσσα βλ. Γ. Σιδέρης, *Θεατρικό Γλωσσάριο*, Ανάτυπο από το *Θέατρο 65*, σσ. I-XXVIII.

ιταλικών και γαλλικών θιάσων με την ελληνική σκηνή. Η υπόθεση ενισχύεται από το γεγονός ότι, γενικότερα, ο ρόλος αυτών των καλλιτεχνών στη διαμόρφωση της ελληνικής θεατρικής τέχνης ήταν μεγάλος, αν για παράδειγμα αναλογιστεί κανείς τη συμβολή του γαλλικού βωντβίλ στη δημιουργία του ελληνικού κωμειδυλλίου¹¹¹. Επιπλέον, δίπλα στα παραπάνω πλανόδια συγκροτήματα δρούσαν (από το 1837) και οι ξένοι θιάσοι παντομίμας, που ο πρωτοποριακός ρόλος τους σε ζητήματα σκηνικής παρουσίασης έχει σημειωθεί από παλιά¹¹². Κάποιοι απ' αυτούς τους καλλιτέχνες της σκηνής αποφάσισαν, όπως είδαμε, κάποια στιγμή να παραμείνουν στην Αθήνα και άρχισαν να συνεργάζονται με τους ελληνικούς θιάσους. Αν όμως πρέπει να θεωρείται βέβαιο το παραπάνω γεγονός, δεν υπάρχει καμμία μαρτυρία που να επιβεβαιώνει σκηνοθετική δραστηριότητα ξένου καλλιτέχνη σε ελληνικό θίασο. Παρ' όλο δηλαδή που ο όρος «régisseur» συναντιέται νωρίς στη σύνθεση ξένων λυρικών θιάσων, δε συναντάμε κάποιον régisseur να εργάζεται σε ελληνικό θίασο· ή, πολύ περισσότερο, να παραμένει στην Ελλάδα για να μεταδώσει, σε μια επόμενη φάση, τις σκηνοθετικές του γνώσεις σε Έλληνες τεχνίτες. Από τον κατάλογο των ξένων τεχνιτών απουσιάζει το επάγγελμα του régisseur¹¹³.

Από την παρούσα έρευνα ο «régisseur» εντοπίστηκε για πρώτη φορά με πλαίσιο αναφοράς το ελληνικό δραματικό θέατρο το 1881, σε κριτική από την πρώτη εμφάνιση του Λεκατσά στο κοινό της πρωτεύουσας¹¹⁴. Η απόδοση αυτή τη φορά ήταν «διευθυντής» και η αναφορά στον όρο γινόταν με στόχο να καταδειχθεί η απουσία του παράγοντα αυτού από την εγχώρια επαγγελματική σκηνή, με στόχο να κατακριθεί η τελευταία ως οπισθοδρομική με βάση τα ευρωπαϊκά πρότυπα. Σε παρόμοια συμφραζόμενα παρουσιάστηκε ο όρος και σε μια δημοσιευμένη επιστολή

111 Άλλωστε, για μισό τουλάχιστον αιώνα η μόνη συστηματική θεατρική διασκέδαση του αθηναϊκού κοινού ήταν ξενόφερτη: από το 1840 μέχρι το 1869 δέσποζε το κρατικά επιχορηγούμενο ιταλικό μελόδραμα· ενώ από το 1871 μέχρι το 1892 τη σκυτάλη πήραν οι γαλλικοί θιάσοι όπερας και οπερέττας. Για το θέμα βλ. Χατζηπανταζής, *ό.π.*, σσ. 13, 50-52.

112 Γ. Σιδέρης, «Η Παντομίμα: ένας άγνωστος αγωνιστής και πρωτοπόρος του θεάτρου μας», *Νέα Εστία*, 40, 1.8.1946, σ. 863.

113 Συναντάμε μια μόνον περίπτωση· πρόκειται για ενδεχόμενη ανάμιξη δύο Ιταλών σκηνοθετών και ενός σκηνογράφου σε παραστάσεις του θιάσου που κατάρτισαν οι επιχειρηματίες αδελφοί Δημητράκου στην Πόλη το φθινόπωρο του 1863. Η παλαιότερη βιβλιογραφία θεωρούσε την ανάμιξη αυτή όχι μόνο δεδομένη, αλλά και περισσότερο φιλόδοξη (Λάσκαρης, 1941, 815-6 και Γ. Σιδέρης, «Παλαιοί πόθοι για την αναβίωση της τραγωδίας», *Θέατρο*, 12, 1963, σ. 32 και 1976, σ. 34). Η διερεύνηση των *Απομνημονευμάτων* του Δ. Ταβουλάρη (Αθήνα, 1930) και δύο αποδελτιωμένων πολιτικών εφημερίδων της εποχής από το αρχείο του Ινστιτούτου Μεσογειακών Σπουδών (*Τηλέγραφος* και *Ομόνοια*) δεν επιβεβαιώνει τίποτε από τα παραπάνω. Στην πραγματικότητα, υπήρξε συνεργασία ανάμεσα στον ιταλικό μελοδραματικό θίασο, που φιλοξενούσε η πόλη, και στον ελληνικό σε μια παράσταση, στο δεύτερο μέρος της οποίας τραγούδησαν «τινες των ηθοποιών της εταιρίας του ιταλικού μελοδράματος» (*Τηλέγραφος*, 7.10.1863). Η σκηνοθετική ανάμιξη κάποιου καλλιτέχνη του ιταλικού μελοδράματος, που έπαιζε εναλλάξ με τον ελληνικό θίασο στο θέατρο Ναούμ παραμένει υπόθεση. Όπως και να' χει όμως το θέμα, το περιστατικό είναι απομονωμένο και δεν αλλάζει την εικόνα, αφού δεν εμφανίζονται ανάλογες περιπτώσεις στη συνέχεια.

114 *Ραμπάγας*, 303, 30.8.1881.

του Βερναρδάκη το 1891· υπογραμμίζοταν δηλαδή και πάλι με δηκτικό τρόπο η απουσία του από το ελληνικό θέατρο της εποχής¹¹⁵. Οι παραπάνω αναφορές στον όρο δεν είναι τυχαίες, καθώς προδίδουν τη σαφή καταδίκη της εγχώριας σκηνης για την έλλειψη *régisieur* και η πρόθεση που υποδηλώνουν είναι ουσιαστικά η ανάγκη παρουσίας του. Η σημαντικότερη όμως εξέλιξη στο ζήτημα της ορολογίας για το σκηνοθέτη σημειώθηκε στη δεκαετία του 1890. Τότε άρχισαν να κάνουν δειλά την εμφάνισή τους οι ελληνικοί όροι για το επάγγελμα: «σκηνοστόλος», «σκηνοθεσιάρχης», «σκηνοθέτης». Αφορούσαν βασικά τους τεχνίτες των παρασκηνίων, που εμφανίστηκαν εκείνη την εποχή στην αθηναϊκή επαγγελματική σκηνή και οι οποίοι αναλάμβαναν τη φροντίδα του στολισμού και τη διεύθυνση της¹¹⁶. Ο όρος «σκηνοθέτης» ήταν σπάνιος, όπως όλοι βέβαια οι σχετικοί νεολογισμοί. Η παρούσα έρευνα τον εντόπισε για πρώτη φορά το 1889, με πλαίσιο αναφοράς τους γαλλικούς μελοδραματικούς θιάσους, ως μετάφραση δηλαδή του γαλλικού όρου «*régisieur*»¹¹⁷. τον ξανασυνάντησε, με διαφορετική όμως σημασία, το 1893 στην ανταπόκριση του Ζωρζ Μπουρντόν για τον Αντουάν· ο «σκηνοθέτης» δεν αποδιδόταν όμως, όπως ίσως θα περίμενε κανείς, στο πρόσωπο του ιδρυτή του Τεάτρ Λιμπρ, αλλά στο Σαρντού και ήταν συνδεδεμένος νοηματικά με τη δραματοουργία¹¹⁸. Οι παραπάνω διαπιστώσεις οδηγούν στο συμπέρασμα ότι η πρώιμη εμφάνιση των ξένων και ελληνικών όρων γύρω από το σκηνοθέτη συντελέστηκε κατά την περίοδο προετοιμασίας της ανάδυσής του στο ελληνικό θέατρο· ήταν δηλαδή παράγωγο της πρωτόβαθμιας σκηνοθετικής παράδοσης του τόπου.

115 Ο Βερναρδάκης πάντως δεν τόνιζε τόσο τη σημασία της παρουσίας *régisieur* στις πρόβες των θεάτρων της Δύσης αυτό που τον απασχολούσε κυρίως ήταν η επιβεβλημένη παρουσία του συγγραφέα (βλ. *Εφημερίς*, 18.11.1891).

116 «Οι σκηνοθέται και οι λοιποί μηχανικοί μετέπιπτον από σφαλμάτων εις σφάλματα, κατεβίβαζον άλλην σκηνήν αντί άλλης» (*Εμπρός*, 23.4.1900).

117 *Εφημερίς*, 31.7.1889. Το δημοσίευμα δίνει πληροφορίες για τις προπαρασκευές (που είχε αναλάβει μάλλον ο εργολάβος Β. Κυριακού) για πρόσκληση γαλλικού θιάσου το χειμώνα του 1889/90. Η εφημερίδα έχει υπόψη της πλήρη κατάλογο των μελών του θιάσου και αναφέρει: «Πλην των ανηκόντων εις το διοικητικόν τμήμα του θιάσου, διευθυντών, κοσμητόρων, σκηνοθετών, μηχανικών κ.τ.λ. εις είκοσιν εν όλω αριθμούνται οι αοιδοί αυτού».

118 «Μόλον ότι [ο Σαρντού] έγραψεν έργα τινα οξείας παρατηρήσεως, είνε κυρίως σκηνοθέτης και απαράμιλλος μηχανουργός δραμάτων, δραματοργός, υπό έννοιαν μάλλον ειδικήν της κοινής εκδοχής» (*Άστυ*, 11.10.1893, για το Μπουρντόν βλ. εδώ σημ. 95). Με το Σαρντού ήταν συνδεδεμένη και η λέξη «σκηνοστόλος» (εφ. *Εστία*, 29.8.1894, πρβλ. Χ. Καράογλου «Φιλολογικά τεκμήρια για την καθιέρωση της σκηνοθεσίας στην Ελλάδα (1890-1930)», *Εντευκτήριο*, τχ. 6, 1989, σ. 54).

3. ΟΙ ΠΡΟΣΠΑΘΕΙΕΣ ΣΥΝΘΕΣΗΣ ΤΗΣ ΕΠΑΓΓΕΛΜΑΤΙΚΗΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΛΟΓΙΑΣ ΣΚΗΝΟΘΕΤΙΚΗΣ ΠΑΡΑΔΟΣΗΣ

I. Η ίδρυση του Βασιλικού Θεάτρου και της Νέας Σκηνής

Στο γύρισμα του αιώνα, η πρωτοβάθμια σκηνοθετική παράδοση του τόπου έδειχνε να έχει μπει σε μια φάση έντονης ζύμωσης και όχι μόνο στο ζήτημα της ορολογίας. Στην επαγγελματική σκηνή οι διεργασίες στην περιοχή των ηθοποιών και στον κόσμο των συγγραφέων είχαν διαμορφώσει δύο πρωτοβάθμια σκηνοθετικά πρότυπα. Στους ηθοποιούς είχε σημειωθεί στο πρόσωπο του Λεκατσά η ζεύξη του ευρωπαϊκής πείρας δασκάλου-ηθοποιών και του θιασάρχη-δασκάλου στον κόσμο των συγγραφέων είχε ολοκληρωθεί για πρώτη φορά το γεφύρωμα ανάμεσα στη δραματολογία και την επαγγελματική σκηνή στο πρόσωπο συγγραφέων-δασκάλων, όπως ο Σουρής. Ανάλογες ήταν οι εξελίξεις και στην πρωτοπόρο για το σκηνοθετικό ζήτημα ερασιτεχνία. Στη μαθητική, το αρχέτυπο του δασκάλου της εποχής του Διαφωτισμού είχε οδηγηθεί στο Μιστριώτη στον κύκλο των κοσμικών η ολοκλήρωση του λόγιου-δασκάλου στην παράδοση του Ραγκαβή είχε ολοκληρωθεί από τον Κορομηλά. Ανάλογη τέλος ήταν όπως είδαμε η κινητικότητα στην πρόσληψη και στην προσπάθεια μεταφοράς των ευρωπαϊκών σκηνοθετικών πρακτικών από την κοσμική ερασιτεχνία. Η δραστηριότητά της τελευταίας είχε φτάσει στο απόγειό της στα τέλη της δεκαετίας του '80 και από τις αρχές της επόμενης έδειχνε να έχει διαγράψει τον ιστορικό της κύκλο· οι παραστάσεις της λιγότεψαν και δεν εμφανίστηκαν νεότεροι λόγιοι ως σκηνοθέτες της, με εξαίρεση ίσως το Στέφανο Στεφάνου¹¹⁹. Η σκηνοθετική της δράση πάντως δε σταμάτησε, απλά μεταφέρθηκε στην περιοχή του επαγγελματικού θεάτρου. Έπειτα δηλαδή από τις μεγάλες ανακατατάξεις που δημιούργησε το κωμειδυλλιακό κίνημα, τα πιο δραστήρια μέλη της κοσμικής ερασιτεχνίας άρχισαν να παρεμβαίνουν ενεργά στην επαγγελματική σκηνή της χώρας και, για πρώτη ίσως φορά, η προσέγγιση ανάμεσα στους λαϊκής καταγωγής θεατρίνους και τους λόγιους αστούς φαινόταν εφικτή. Χρονολογικά, η πρώτη απόπειρα διασκέλισης της λόγιας θεατρικής παράδοσης με την επαγγελματική σκηνή συντελέστηκε με την ίδρυση του

¹¹⁹ Ανάμεσα σ' αυτές που σκηνοθέτησε ήταν μια φιλανθρωπική παράσταση, που δόθηκε στο Δημοτικό Θέατρο της Αθήνας, υπό την προστασία της βασίλισσας Όλγας. Την πληροφορία την δίνει ο ίδιος, αρκετά χρόνια αργότερα (βλ. Στεφάνου, ό.π.).

Βασιλικού Θεάτρου· όταν μερικοί κορυφαίοι εκπρόσωποι της ερασιτεχνίας, όπως ο Κορομηλάς, ο Βλάχος και ο Στεφάνου, πρωτοστάτησαν σε μια απόπειρα ριζικού εκσυγχρονισμού του θεάτρου της χώρας. Την ίδια εποχή ένας κύκλος νεότερων λογίων με επικεφαλής το Χρηστομάνο πήρε την πρωτοβουλία για μια ανάλογη ως προς τους στόχους της ζεύξη με την ίδρυση της Νέας Σκηνης.

Και οι δύο προσπάθειες των λόγιων και κοσμικών κύκλων αποπειράθηκαν να συνθέσουν τη μικρή σκηνοθετική παράδοση που είχε διαμορφωθεί στη χώρα κατά τη διάρκεια του 19ου αιώνα, τόσο στην επαγγελματική όσο και στην ερασιτεχνική σκηνή. Η επέμβαση τους στόχευε σε μια υπέρβαση του ισχύοντος καθεστώτος, μεταξύ άλλων, και δια της εισαγωγής ενός νέου θεσμού στο ελληνικό θέατρο: του σκηνοθέτη. Και οι δύο εξορμήσεις επιχείρησαν συνειδητά να εισαγάγουν δύο μορφές σκηνοθέτη από την ευρωπαϊκή σκηνή του 19ου αιώνα, που ήταν ήδη γνωστές στο ελληνικό αναγνωστικό κοινό: το Βασιλικό Θέατρο προσπάθησε να μεταφέρει το σκηνοθετικό πρότυπο του αυλικού γερμανικού θεάτρου, ενώ η Νέα Σκηνή αποπειράθηκε να εισαγάγει το σκηνοθέτη των ελευθέρων θεάτρων¹²⁰. Οι ζυμώσεις δηλαδή, που οδήγησαν στις παραπάνω πρωτοβουλίες, είχαν ως καταλύτη τους τις ευρωπαϊκές σκηνοθετικές εξελίξεις, όπως τις είχε βέβαια προσλάβει ως τότε η ελληνική κοινωνία. Οι σκηνοθετικές εξελίξεις της δεκαετίας του 1890 ήταν οι αναγκαίες ιστορικές προϋποθέσεις, που έκαναν εφικτή αυτή την απόπειρα εισαγωγής του νέου θεσμού¹²¹.

II. Η περίπτωση του Βασιλικού Θεάτρου και ο Θωμάς Οικονόμου

Η ίδρυση του Βασιλικού Θεάτρου είχε αναγγελθεί από το 1891, αλλά ο άνθρωπος που θεωρούνταν ο πιο ενδεδειγμένος για διευθυντής του, ο Κορομηλάς, είχε πεθάνει πρόωρα, τον Ιούνιο του 1898¹²². Σχεδόν αμέσως μετά το θάνατό του, διευθυντής του ιδρύματος διορίστηκε ο Βλάχος και γενικός γραμματέας ο Στεφάνου, δύο συγγραφείς δηλαδή που ανήκαν στη λόγια σκηνοθετική παράδοση

120 Σε συνέντευξή του, σχετικά με τους στόχους του θιάσου του, ο Χρηστομάνος ανέφερε ότι η Νέα Σκηνή «θεωρητικόν σκοπόν είχε την ίδρυσιν του κατ' εξοχήν καλλιτεχνικού θεάτρου, του αντιδρώντος προς πάσαν ρουτίαν από δραματικήν και σκηνικήν έποψιν όπως εν Γαλλία το θέατρον "Αντουάν" και το "Οευνρε"» (*Ακρόπολις* 10.5.1901). Για την απόπειρα εισαγωγής του σκηνοθέτη των αυλικών γερμανικών θεάτρων βλ. Α. Γλυτζουρή, «Η δημιουργία θέσης σκηνοθέτη στο Βασιλικόν Θέατρον (1898-1902)», *Μνήμων*, 18, 1996, σσ. 61-88.

121 Θέση σκηνοθέτη δεν υπήρχε, όπως είδαμε, στις προσπάθειες του 1840, 1843 και 1857, αλλά ούτε και στα κατά καιρούς υπομνήματα και σχέδια ίδρυσης, που δημοσιεύτηκαν κατά τη διάρκεια του 19ου αιώνα, όπως του Α. Σούτσου (*Αιών*, 24.8.1876), του Αλ. Παγκαβή («Περί Ελληνικού Θεάτρου», *Παρθνασός*, Α', τχ. 1, 30.1.1877, σσ. 1-18) και του Βλάχου («Περί Εθνικού Θεάτρου», *Εστία*, 471, 6.1.1885, σσ. 35-9 και 472, 13.1.1885, σσ. 52-55).

122 Ν. Λάσκαρης, *Ακρόπολις*, 9.6.1898, 8.10.1901, Χατζηπανταζής (1981)29

του τόπου. Η πρωτοβουλία όμως των Ανακτόρων δεν αποσκοπούσε αυτή τη φορά στη διοργάνωση μερικών φιλόδοξων θεατρικών παραγωγών, σαν εκείνες που είχε επιδείξει η ερασιτεχνία στα τέλη της δεκαετίας του 1880· στόχευε πλέον σ' ένα συνολικό εκσυγχρονισμό και εξευρωπαϊσμό του θεάτρου της χώρας: τη μεταφορά δηλαδή ολόκληρου του μοντέλου του αυλικού γερμανικού θεάτρου στο νεόδμητο κτίριο της οδού Αγίου Κωνσταντίνου. Στο πλαίσιο αυτό, ως εξάρτημα δηλαδή του συνολικότερου αυτού σχεδιασμού, μεταφέρθηκε ο τύπος σκηνοθέτη (Regisseur) των αυλικών γερμανικών θεάτρων· και σε μια επόμενη φάση, στα τέλη του 1899, στη θέση αυτή προσλήφθηκε ο Θωμάς Οικονόμου¹²³.

Τα στοιχεία που έχουμε στη διάθεσή μας δείχνουν ότι η προσωπικότητά του Οικονόμου είχε διαμορφωθεί στο εξωτερικό. Γεννήθηκε και έζησε το μεγαλύτερο μέρος της ζωής του στην Αυστρία και τη Γερμανία και ήρθε στην Ελλάδα σε σχετικά ώριμη ηλικία. Σπούδασε στη Δραματική Σχολή της Βιέννης και εργάστηκε δέκα με δεκαπέντε χρόνια σε γερμανικά θέατρα. Απ' ό,τι φαίνεται, συνεργάστηκε ως ηθοποιός και με το θέατρο του Σάξ Μάινινγκεν, πιθανόν προς τα τέλη της δεκαετίας του 1890, σε μια εποχή που άρχιζε η παρακμή του θιάσου¹²⁴· ήταν επίσης γνωστός της διάσημης γερμανίδας πρωταγωνίστριας της εποχής Άγκνες Σόρμα¹²⁵. Τα παραπάνω στοιχεία προδίδουν πως η κύρια δραστηριότητά του στο γερμανικό θέατρο ήταν αυτή του ηθοποιού¹²⁶. Οι καταβολές του τον συνδέουν δηλαδή με το

123 Την πρόσληψη του Οικονόμου την ανακοίνωσε η *Εστία* της 27.12.1899. Ο μηνιαίος μισθός του ήταν 400 δραχ. και είχε σημειωθεί και στον πρώτο Οργανισμό του Βασιλικού Θεάτρου, που συνέταξε ο Βλάχος το 1899. Ο μισθός ήταν μικρότερος από εκείνον του Βλάχου και της πρωταγωνίστριας Άννας Φραγκοπούλου (500 δραχ), ίδιος με το μισθό του Στεφάνου και μεγαλύτερος από αυτόν του Γραμματέα Τέλη Πετσάλη το 1905 (350 δραχ), (*Ακρόπολις*, 7.5.1903, *Αθήναι*, 10.10.1905, *Ελεύθερον Βήμα*, 24.1.1931, Γλυτζουρής, ό.π.).

124 Η δημοσιευμένη περίληψη της επιστολής του Οικονόμου στο *Άστυ* (7.9.1898) αναφέρει ότι «έτυχε της τιμής να παραστήση και εις το διάσημον θέατρον του Μάινινγκεν», αλλά πληροφορεί παράλληλα, ότι εκείνη την εποχή βρισκόταν στο Σλέσβιχ (γερμανοδανικά σύνορα). Η *Εστία*, την επόμενη χρονιά, αναφέρει πάντως ότι ήταν «κατά τον χειμώνα τούτον μέρος του πεφημισμένου θιάσου» (27.12.1899). Τη συνεργασία του με το θίασο την αναφέρουν και άλλες πηγές της εποχής, καθώς επίσης και ο Στεφάνου («Αναμνήσεις από το Βασιλικόν Θέατρον», *Ελεύθερον Βήμα*, 4.3.1928). Σύμφωνα με το δημοσίευμα του *Άστεως*, ο Οικονόμου διέθετε συστατική επιστολή από τον Πάουλ Λιντάου (1839-1919) που ήταν γνωστός θεατρικός κριτικός, συγγραφέας και σκηνοθέτης· την τελευταία του ιδιότητα ανέπτυξε στο Μάινινγκεν, όπου εργάστηκε στο διάστημα 1895-1900 (Steven DeHart, *The Meininger Theater 1776-1936*, Michigan, ²1981, σσ. 52-55). Κάτι τέτοιο ενισχύει την πιθανότητα να συμμετείχε ο Οικονόμου στον υπό την καθοδήγηση του Λιντάου θίασο του Μάινινγκεν. Στο ενδεχόμενο συνηγορεί και το γεγονός ότι μερικά έργα του δραματολόγου του Βασιλικού είχαν παρασταθεί στο διάστημα 1895-1900 στο θέατρο του Μάινινγκεν· ένα απ' αυτά μάλιστα (*Η Προμάμμη*) αναγγέλθηκε στον Τύπο ως επιτυχία του γερμανικού θιάσου (*Εστία*, 21.1.1905, *Αθήναι*, 26.1.1905, *Ακρόπολις*, 25.1.1905). Το θέμα θα ξεκαθαριστεί όμως μόνον με μια εξαντλητική έρευνα στη Γερμανία.

125 Η πληροφορία για τη γνωριμία τους ήλθε μάλλον τυχαία στο φως, όταν η ηθοποιός περιόδευσε στην Αθήνα το 1900 και επισκέφτηκε τη Βασιλική Δραματική Σχολή, στην οποία εργαζόταν τότε ως καθηγητής ο Οικονόμου (*Εμπρός*, 8.11.1900).

126 Το δημοσίευμα του *Άστεως* τον παρουσιάζει ως «Έλληνα ηθοποιό εις Γερμανίαν», αλλά αναφέρει ότι είχε ασχοληθεί και με τη σκηνοθεσία. Πέρα από τη βάσιμη αυτή πληροφορία δεν έχουμε άλλη πηγή, που να τεκμηριώνει σκηνοθετική δραστηριότητα του Οικονόμου στο γερμανικό

χώρο των ηθοποιών και όχι με τις τάξεις των λογίων και συγγραφέων. Απ' την άλλη όμως, οι μαρτυρίες που διαθέτουμε δεν παραπέμπουν στον κόσμο των αυτοδίδακτων Ελλήνων θεατρίνων του 19ου αιώνα, αλλά δημιουργούν την εντύπωση ενός μορφωμένου νέου των ευπαιδευτων κοινωνικών στρωμάτων της ελληνικής παροικίας της Βιέννης, που επιδόθηκε στη συνέχεια «εξ έρωτος» στο επάγγελμα¹²⁷. Δε γνωρίζουμε επίσης τις αιτίες που τον παρακίνησαν να έρθει στην Ελλάδα· το σίγουρο είναι ότι η «αίτηση» που έκανε το 1898 έγινε δεκτή και προσλήφθηκε στη θέση του σκηνοθέτη την επόμενη χρονιά. Έρθε στην Αθήνα το Σεπτέμβριο του 1900 για να εργαστεί αρχικά ως καθηγητής της Βασιλικής Δραματικής Σχολής και σ' ένα επόμενο στάδιο άρχισε να εργάζεται στη θέση του σκηνοθέτη του Βασιλικού Θεάτρου.

Η δημιουργία αυτής της θέσης στάθηκε προβληματική από την αρχή, αφού ακόμα και η ίδια η μετάφραση του όρου, που αντιστοιχούσε στο νέο επάγγελμα, δε στάθηκε καθόλου εύκολη υπόθεση. Τα πράγματα στο ζήτημα της ορολογίας ξαφνικά περιπλέχθηκαν και δημιούργησαν μια πραγματικά τεράστια σύγχυση, αφού μέσα σε λίγα χρόνια όλοι οι σημαντικοί όροι γύρω από τον σκηνοθέτη, αλλά και όλοι οι διαφορετικοί τρόποι απόδοσής τους (*régisseur*, *Regisseur*, ρεζισιέρ, *metteur en scène*, σκηνοθέτης) έκαναν απότομα την εμφάνισή τους στο ελληνικό λεξιλόγιο. Τελικά, στη σύνταξη του οργανισμού λειτουργίας του Βασιλικού θεάτρου, ο Βλάχος επέλεξε ανάμεσα στο «διδάσκαλος» και «σκηνοθέτης» το δεύτερο όρο για να μεταφράσει τη γερμανική λέξη *Regisseur*. Κατοχυρώθηκε δηλαδή ένας όρος, που, την εποχή εκείνη, παρέπεμπε νοηματικά στους τεχνίτες των παρασκηνίων των αθηναϊκών θεάτρων¹²⁸. Η θέση σκηνοθέτη όμως στο Βασιλικό Θέατρο προέβλεπε έναν ανώτερο αυλικό υπάλληλο, που θα φρόντιζε για την άψογη διεκπεραίωση των παραστάσεων. Σε αντίθεση δηλαδή με τις εγχώριες πρακτικές, ο «σκηνοθέτης» του βασιλικού ιδρύματος, όπως προβλεπόταν στους Κανονισμούς λειτουργίας του, είχε εποπτικές δικαιοδοσίες, που αφορούσαν και τη διδασκαλία των ηθοποιών. Οι δικαιοδοσίες αυτές συνέδεαν αυτόματα το σκηνοθέτη με την εγχώρια παράδοση του ηθοποιού-δασκάλου του 19ου αιώνα· και ενισχύονταν από το γεγονός ότι ο ίδιος ο Οικονόμου προερχόταν από τις τάξεις των ηθοποιών και δίδαξε «μιμική» κατά τη διάρκεια της βραχύβιας Βασιλικής Δραματικής Σχολής.

θέατρο. Απ' την άλλη, το «ειδικώς ασχοληθείς και εις τούτο» δηλώνει έμμεσα, πως η σκηνοθεσία δεν ήταν η κύρια ασχολία του.

¹²⁷ *Παναθήναια*, Α'. Οκτ. 1900, σ. 57. Ο Κ. Χατζόπουλος τον αναφέρει μάλιστα ως μαθητή του Λιβαδά, εννοώντας προφανώς το γνωστό αρχαϊστή λόγιο Θεαγένη Λιβαδά της ελληνικής παροικίας της Τεργέστης (Επιστολή προς το Ντίτριχ, 15.11.1905, *Νουμάς*, 748, 1.11.1921, σσ. 138-9). Βλ. και Ευρετήριο Ελλήνων Σκηνοθετών στο τέλος της εργασίας.

¹²⁸ Γλυτζουρή, ό.π. σ. 67.

Άλλωστε, η παράδοση αυτή έβρισκε σύμφωνο από παλιά και τον Βλάχο (βλ. εδώ σημ. 85). Η διαφορά ήταν ότι οι δικαιοδοσίες του ηθοποιού-δασκάλου είχαν εκχωρηθεί σ' ένα νέο επάγγελμα¹²⁹. Ο σκηνοθέτης ωστόσο έπρεπε να ακολουθεί πάντοτε τις υποδείξεις του καλλιτεχνικού διευθυντή. Σύμφωνα με τον κανονισμό λειτουργίας, ο τελευταίος αφορούσε ουσιαστικά μια διασταύρωση του λόγιου-δασκάλου του 19ου αιώνα με το γερμανικό πρότυπο του διευθυντή του αυλικού θεάτρου. Ο Βλάχος έδινε τις κατευθυντήριες γραμμές για το ανέβασμα του έργου, αλλά και την τελική έγκριση του καλλιτεχνικού προϊόντος, επέλεγε μαζί με την κριτική επιτροπή το ρεπερτόριο, μοίραζε τους ρόλους, επέβλεπε τις πρόβες και αποφάσιζε για τα σκηνικά, τα κοστούμια και τις προτεινόμενες λύσεις στα τεχνικά ζητήματα της σκηνής. Θα ήταν λάθος να υποβαθμιστεί η σημασία που είχε ο διευθυντής σε ζητήματα σκηνοθεσίας, γιατί με τον τρόπο αυτό χάνεται από τα μάτια μας η διττή φύση της σκηνοθετικής δραστηριότητας, που είχε σχεδιαστεί αρχικά για το Βασιλικό Θέατρο· και υπάρχει κίνδυνος να υποτιμηθεί η σημαντική από ιστορική άποψη προσπάθεια σύνθεσης των δύο εγχώριων παραδοσιακών σκηνοθετικών προτύπων με καταλύτη το νέο πρότυπο του Ρεζισέρ: της παράδοσης του ηθοποιού-δασκάλου στο πρόσωπο του Οικονόμου και της παράδοσης του λόγιου-δασκάλου στο πρόσωπο του Βλάχου.

Κατά την περίοδο προετοιμασίας του θεάτρου υπό την ολιγόμηνη διεύθυνση του τελευταίου (Ιούλης-Νοέμβρης 1901), η σκηνοθετική εργασία κινήθηκε σε γενικές γραμμές μέσα στο πλαίσιο που έθετε ο κανονισμός. Ο Βλάχος είχε το σκηνοθετικό έλεγχο και η δραστηριότητα του Οικονόμου αφορούσε έναν ειδικευμένο τεχνικό, που παρευρισκόταν στις προγυμνάσεις του θιάσου¹³⁰. Στη συνέχεια όμως, το σκηνοθετικό ζήτημα προσέκρουσε στο ιδιότυπο καθεστώς που δημιουργήθηκε στο βασιλικό συγκρότημα, καθώς το θέατρο παρέμενε χωρίς διευθυντή μετά την παραίτηση του Βλάχου το φθινόπωρο του 1901, αλλά και του Στεφάνου τον Ιούνιο

129 Η διαφοροποίηση αυτή είχε μάλιστα αρχίσει να γίνεται ορατή, πριν από την υιοθέτηση του γερμανικού προτύπου. Σε μια πρώτη φάση, σημειώθηκε στον Τύπο μια επανεμφάνιση του γαλλικού όρου *régisieur*, καθώς αρχικά υπήρχε η σκέψη να ακολουθηθούν γαλλικά πρότυπα. Ήταν σαφές και πάλι ότι ο *régisieur* ήταν άγνωστη υπόθεση στην Ελλάδα: τα σχετικά δημοσιεύματα διευκρινίζουν ωστόσο ότι ο «διευθυντής σκηνής» θα δίδασκε στη Βασιλική Δραματική Σχολή· αυτό διαφοροποιούσε τον όρο σε σχέση με το παρελθόν, καθώς τον συνέδεε με τη διδασκαλία των ηθοποιών (*Άστν*, 17.7.1898, *Εστία*, 23.7.1898).

130 Ο Βλάχος κατάρτισε δραματολόγιο, όρισε μεταφραστές, στελέχωσε το βασιλικό θίασο και, όταν άρχισε η προετοιμασία των παραστάσεων, έκανε τη διανομή των ρόλων και διεύθυνε τις πρόβες (*Εστία*, 4, 13.10.1901, *Το Άστν*, 23.10.1901 και *Νυκτερίς*, 7.10.1901). Αντίθετα, ο Οικονόμου αντιμεπιζόταν από τον Τύπο της εποχής ως τεχνίτης με επικουρικό ρόλο στις πρόβες. Το *Άστν* π.χ. τον θεωρούσε υπεύθυνο «εις το τεχνικόν μέρος των παρουσιαζομένων έργων» (23.10.1901). Ο Βλάχος του έδινε «σημείωσιν των υπό δοκιμήν έργων, όπως προετοιμάξη μετά του αρχιτεχνίτου της σκηνής γερμανού κ. Μπίτνερ τα της σκηνοθεσίας [σκηνικού διακόσμου]» (*Ακρόπολις*, 2.10.1901).

του 1904¹³¹. Παρά το διευθυντικό κενό, η σκηνοθετική δραστηριότητα του Οικονόμου συνέχισε να υλοποιεί τη θέση που προέβλεπαν οι κανονισμοί. Η σχέση του με το προς παράσταση κείμενο αφορούσε τη σύνταξη ενός πρακτικού οδηγού ανεβάσματος¹³². Για τις θεαματικές παραγωγές, η «σκηνική διασκευή» ερχόταν από το εξωτερικό και ο σκηνοθέτης αναλάμβανε να προσαρμόσει τις γερμανικές οδηγίες στις ανάγκες της σκηνής και του θιάσου του Βασιλικού¹³³. Τα σχεδιαγράμματα σκηνής και οι ενδυματολογικές σημειώσεις του θεάτρου, που σώζονται στο Θεατρικό Μουσείο, επιβεβαιώνουν, μαζί με άλλες πηγές της εποχής, ότι παρόμοιες ήταν οι σχέσεις του σκηνοθέτη με τα σκηνικά και τα κοστούμια, που εισάγονταν από το εξωτερικό¹³⁴. Η διδασκαλία του στους ηθοποιούς στόχευε κατ' αρχήν στην κατάκτηση ενός υψηλού για την εποχή επαγγελματικού επιπέδου: την εκμάθηση του ρόλου (τα λόγια, τις εισόδους και τις εξόδους, τη θέση και τις κινήσεις στη σκηνή). Ενώ η σκληρή εργασία, η αυστηρή πειθαρχία στις πρόβες και τα πρόστιμα στις παραβιάσεις του κανονισμού μαρτυρούν την προσπάθεια να εφαρμοστούν τα πρότυπα της γερμανικής οργάνωσης της θεατρικής τέχνης που είχε ευδοκιμήσει το 19ο αιώνα¹³⁵. Βασικό δηλαδή μέλημα του Οικονόμου ήταν να υλοποιήσει παραστάσεις συνόλου ακολουθώντας την γερμανική «μέθοδο, τάξι

131 Μετά την παραίτηση του Βλάχου, η διεύθυνση ανατέθηκε στο Στεφάνου, ουσιαστικά όμως, το ρόλο του διευθυντή τον είχε ο Νικόλαος Θων (*Ακρόπολις*, 12.11.1901). Ο Στεφάνου αντικαταστάθηκε αμέσως από το Γεώργιο Βούλγαρη (*Αθήναι*, 7.6.1904), που υπέβαλε όμως κι αυτός την παραίτησή του το καλοκαίρι του 1904 και το θέατρο έμεινε ακέφαλο μέχρι το Νοέμβριο της ίδιας χρονιάς (*Εστία*, 14.8.1904), οπότε η θέση του Γραμματέα καλύφθηκε από τον Τ. Πετσάλη, τμηματάρχη ως τότε στο Υπουργείο Δικαιοσύνης (*Αθήναι*, 25.10, 18, 20.11.1904, *Ακρόπολις*, 19.11.1904). Για ορισμένα διαστήματα ο Οικονόμου ήταν πραγματικά «ο διευθύνων το Βασιλικόν Θέατρον» (*Εστία*, 21.10.1904).

132 Ο Βερναρδάκης π.χ. συνεργάστηκε με το σκηνοθέτη για το «τεχνικόν μέρος» της παράστασης του *Νικηφόρου Φωκά* (*Νέον Άστυ*, 4.1.1903). Εξάιρεση ίσως ήταν η καλλιτεχνική διαφωνία του Οικονόμου με τον Κ. Χατζόπουλο, σχετικά με τη μετάφραση ενός χωρίου του *Φάουστ*, που εκδηλώθηκε στις πρόβες του έργου, αλλά αφορούσε το κείμενο και όχι τη σκηνοθετική του απόδοση (*Εστία*, 21.11.1904).

133 Η *Ορέστεια* π.χ. παραστάθηκε μάλλον σε σκηνοθεσία Πάουλ Σλέντερ παρά Οικονόμου (*Εστία*, 24, 24.9 και 20.11.1903, Στεφάνου, ό.π., 9.3.1928). Η μόνη ίσως παράσταση κλασικού έργου, που δεν ήταν βασισμένη σε γερμανική διασκευή ήταν του *Οιδίποδα Τυράννου*, που παίχτηκε «κατά σκηνικήν διασκευήν της «Γαλλικής Κωμωδίας» (Στεφάνου, ό.π. 5, 13.3.1928). Δεν υπήρχε άλλωστε ζήτημα σκηνοθετικής ερμηνείας του έργου τότε. Ο Τύπος της εποχής αντιμετώπιζε ως φυσικό το γεγονός ότι ο σκηνοθέτης ακολουθούσε «πιστώσ και απαρεγκλίτως τας ενδείξεις του κειμένου της τριλογίας, όπως παρεστάθη εν τω Μπουργκτεάτερ της Βιέννης» (*Εμπρός*, 9.11.1903).

134 Τα σχεδιαγράμματα βρίσκονται στο χειρόγραφο «Βιβλίον σχεδιαγραμμάτων της σκηνής διαφόρων έργων» και αποτελούν εξαιρετικά πρόχειρες και στοιχειώδεις σημειώσεις, που προσδίδουν, μεταξύ άλλων, το συμβατικό χαρακτήρα των σκηνικών. Παρόμοια είναι η εικόνα και από το χειρόγραφο τετράδιο «Ανάλυσις ενδυματολογικών στοιχείων».

135 «Η κρατούσα τάξις εν γένει και πειθαρχία είνε ευρωπαϊκή», παρατηρούσε το *Νέον Άστυ*, «η διεύθυνσις δεν χωρατεύει» (26.8.1903). «Οι περισσότερον εργαζόμενοι Έλληνες κατά τους μήνας αυτούς», σχολίαζε η *Εστία*, «είναι χωρίς αμφιβολίαν οι ηθοποιοί του Βασιλικού Θεάτρου. Έχουν πρόβες εις τας 10-12 π.μ, εις τας 5-7 μ.μ. και εις τας 9-1 μ.μ. τις βραδιές που δεν έχουν παράστασιν [...] γίνονται πρόβαι κάθε ώραν που υπάρχει διαθέσιμος» (3.12.1903). Τα πρώτα πρόστιμα έπεσαν στη Βασιλεία Στεφάνου, το Θεόδωρο Θαλασσινό και το Διονύσιο Ταβουλάρη, επειδή είχαν έρθει καθυστερημένοι στις πρόβες (*Εστία*, 24.10.1901, *Ακρόπολις*, 31.10.1901).

και πειθαρχίαν»¹³⁶. Άλλωστε και ο ίδιος, αλλά και οι λόγιοι της εποχής, έβλεπαν τις ξένες εξελίξεις με ιδιαίτερη εμμονή σε ζητήματα «συνόλου» και πειθαρχίας¹³⁷. Παράλληλα, ο Οικονόμου πήρε πρωτοβουλίες για την επαγγελματική κατάρτιση των ηθοποιών και τη μόρφωση νέων με τη δημιουργία «τάξης δοκίμων» υπό τον έλεγχό του, όπως προέβλεπαν οι κανονισμοί λειτουργίας του ιδρύματος¹³⁸. Όπως θα δούμε σε επόμενο κεφάλαιο, τα παραπάνω στοιχεία δεν οδηγούν στο συμπέρασμα ότι ο Οικονόμου ακολούθησε τις σκηνοθετικές πρακτικές του Δούκα του Σαξ Μάινιγκεν. Ακόμα κι αν υποθέταμε ότι η μορφή του θυμίζει δυνητικά κάποιον από το θίασο Μάινιγκεν αυτός δεν είναι ο Δούκας, αλλά ο ηθοποιός-ρεζισέρ του Λούντβιχ Κρόνεγκ. Όλα αυτά όμως είναι υποθέσεις. Θα ήταν πιο φρόνιμο να δούμε στο πρόσωπο του σκηνοθέτη του Βασιλικού Θεάτρου την εικόνα ενός ηθοποιού, που ανέλαβε, απουσία διευθυντού, τη διδασκαλία των ηθοποιών και τη διεκπεραίωση του εκσυγχρονισμού της εγχώριας σκηνοθετικής πρακτικής στις αρχές του αιώνα. Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι, μετά το διευθυντικό κενό, το γερμανικό σκηνοθετικό πρότυπο απέμεινε στην εφαρμογή του ελλιπές ως προς το λόγιο σκέλος του· έτσι, η απόπειρα μεταφοράς του λειτούργησε αναγκαστικά ως μια προσπάθεια μεταμόσχευσής του στην παράδοση του ηθοποιού-δασκάλου. Από τη στιγμή δηλαδή, που η διευθυντική αρχή ενός λόγιου-δασκάλου ήταν απύσχα, η σκηνοθετική δραστηριότητα στο θέατρο ήταν κατ' ουσία μια μετεξέλιξη του ηθοποιού-δασκάλου στα πρότυπα του Λεκατσά, του Μανούσου, ή ακόμα και του Αριστία. Το 1840 ήταν «διδάσκαλος», το 1898 «σκηνοθέτης». Η μόνη, ουσιαστική όμως, διαφορά ήταν ότι ο Οικονόμου δεν άσκησε το επάγγελμα του ηθοποιού στο Βασιλικό Θέατρο (αν και, σύμφωνα με τους κανονισμούς, προβλεπόταν ότι, όποτε επιθυμούσε ο διευθυντής, ο σκηνοθέτης θα αναλάμβανε και χρέη ηθοποιού). Καθώς επίσης, ότι η δράση του αναπτύχθηκε μέσα στην οργάνωση και τα υλικά μέσα, που

136 «Ήτο σαν μηχανή. Σωστός Γερμανός. Πειθαρχία, τάξις, καθήκον» (Στεφάνου, ό.π. 4, 6.3.1928).

137 Στο κάπως μεταγενέστερο άρθρο του «Το σημερινόν θέατρον» διαμαρτυρόταν επειδή στην Ελλάδα βρισκόταν «εις πλήρη ακμήν» «το εν Ευρώπη από καιρού καταργηθέν σύστημα των "Stars"». Και ισχυριζόταν, ότι ένας μελλοντικός θίασος έπρεπε να στηριχθεί «ως πανταχού εν Ευρώπη επί του συνόλου (Ensemble)» (*Πινακοθήκη*, Ζ', 80, Οκτ. 1907, σσ. 131-2). Και οι ανταποκρίσεις από τη σύγχρονη γερμανική σκηνή επέμεναν σε ζητήματα πειθαρχίας: «Από ιδιοτροπίας καλλιτεχνικής και πρωτεία ηθοποιών δεν γνωρίζουν στην Γερμανίαν. Πειθαρχία είναι το σύστημα των γερμανικών θεάτρων. Το παν είνε καταφανές ότι διευθύνεται από εν άόρατον χέρι, το πνεύμα του regisseur. Ο ηθοποιός δεν έχει ειμή να ενσαρκώση τον ρόλον που θα του δοθή από τον τελευταίον υπό την οδηγίαν του πάντοτε» (*Εστία*, 29.1.1906).

138 Προσπάθησε π.χ. να εισαγάγει υποχρεωτικό μάθημα γυμναστικής για να διορθωθεί η ακαμψία στο σώμα τους («Η γυμναστική των ηθοποιών», *Εστία*, 12.5.1904). Ο θεσμός των μαθητευομένων ηθοποιών υπήρχε και στον Οργανισμό του 1899, αλλά άρχισε να λειτουργεί ανεπίσημα από το 1902 και επίσημα από το 1903 (βλ. *Καιροί*, 26.9.1902, *Νέον Αστυ* και *Εστία*, 16.7.1903).

επέτρεπαν οι πρωτοφανεείς για την εγγώρια σκηνή εργασιακές συνθήκες του Βασιλικού Θεάτρου.

Στο παραπάνω όμως διάστημα, ο Οικονόμου ανέπτυξε παράλληλα κάποιες πρωτοβουλίες, που δεν προβλέπονταν για τη θέση του από τους κανονισμούς. Συμμετείχε π.χ. στην ανανέωση του δραματολογίου του θεάτρου και του ανθρώπινου δυναμικού του θιάσου και αποφάσιζε σε μεγάλο βαθμό τις διανομές των ρόλων¹³⁹. Καθώς οι ενέργειες αυτές ξέφευγαν από τα καθήκοντα της θέσης του σκηνοθέτη, ο Οικονόμου άρχισε να εμφανίζεται στον Τύπο ως η «ψυχή» του ιδρύματος¹⁴⁰. Η εξέλιξη αυτή συνάντησε υποστηρικτές, κυρίως όμως δραστηριοποίησε μηχανισμούς, που στόχευαν, με συνεχείς επιθέσεις, στη συρρίκνωση της εργασίας του στο πριν το 1902 πλαίσιο· και αμφισβητούσαν έντονα όλες τις πρωτοβουλίες του, κυρίως τις επεμβάσεις του σε ζητήματα διανομής¹⁴¹. Με λίγα λόγια, η διαμάχη ξέσπασε γύρω από το πρόσωπό του, όταν έγινε αντιληπτό ότι ο νεαρός ρεζιζιέρ δεν ήταν φορέας μιας «καθαρώς ειδικής και περιορισμένης σκηνοθετικής δουλειάς»¹⁴², αλλά ότι είχε στο μεταξύ αναλάβει δικαιοδοσίες, που δε μπορούσε να έχει κανείς άλλος παρά μόνον ο διευθυντής¹⁴³. Αποτέλεσμα αυτής

139 Η ανανέωση δραματολογίου έγινε κυρίως με την προώθηση του κλασικού και του γερμανικού ρεπερτορίου στις μεταφράσεις του Κ. Χατζόπουλου. Η στρατολόγηση νέων ταλέντων γινόταν από παρακολούθησεις των υπαίθριων θεάτρων (*Ακρόπολις*, 1.10.1903, 5.11.1903). Η Μαρίκα Κοτοπούλη ισχυρίζεται πως ο Οικονόμου την είχε «προσέξει» πριν μπει στο βασιλικό θιάσο («Τα ωραιότερα επεισόδια της ζωής μου», *Ελληνικά Γράμματα*, 1.2.1929, σ. 142). Η σημαντικότερη ίσως παρέμβασή του στον τομέα της διανομής ήταν η ανάδειξη της σε πρωταγωνίστρια του θιάσου. Ανεξάρτητα από το αν η προτίμηση οφειλόταν στην ερωτική τους σχέση ή σε καλλιτεχνικές πεποιθήσεις του σκηνοθέτη, το σίγουρο είναι πως η νεαρή ηθοποιός έγινε το επίκεντρο των διαφωνιών του με την Αυλή και τον Τύπο και η στάση του ενίσχυσε τον ανταγωνισμό της με τη Φραγκοπούλου (βλ. Ε-Α. Δελβερούδη, «Μαρίκα Κοτοπούλη· Εικοσιπέντε χρόνια από τη ζωή της, 1887-1912. Σχέδιο Βιογραφίας», *Μνήμων*, 12, 1992, σσ. 48-50).

140 Ο *Νουμάς* κυρίως είχε ανακηρύξει τον Οικονόμου σε «αληθινό διευθυντή» του (26.3.1906).

141 Θεωρήθηκε ακατάλληλος για τη συμμετοχή του στην επιλογή ρεπερτορίου, υπεύθυνος για την απόρριψη των ελληνικών έργων και την εκκαθάριση καταξιωμένων ηθοποιών όπως η Ευαγ. Παρασκευοπούλου (*Αστύ*, 23.8.1901, 12, 13.5.1904, *Ακρόπολις*, 19.12.1903, 16, 18.3.1904, 2.11, 8.12.1905). Για τα ζητήματα της διανομής ο Τύπος αντανάκλούσε τους παρασηκηνιακούς ανταγωνισμούς των γυναικείων μελών του θιάσου, τους πυροδοτούσε και μερικές φορές προέτρεπε τους ηθοποιούς σε επανάσταση εναντίον του σκηνοθέτη (Οι τελευταίες εκφράστηκαν κυρίως από τον Τ. Σταθόπουλο, *Ακρόπολις*, 2.12.1903, 5.1.1904, 2.12.1904, 8.12.1905). Τα πράγματα οδηγήθηκαν σε μια πρώτη ανοικτή ρήξη την άνοιξη του 1905 με την αποχώρηση της Φραγκοπούλου. Λίγες μέρες μετά την παραίτηση της, έδωσε εκτενή συνέντευξη, με την οποία εξαπέλυσε μια σφοδρή επίθεση στον Οικονόμου: «ως σκηνοθέτης είναι πολύ καλός και κατάλληλος», παραδεχόταν, αλλά «να μην έχη πρωτοβουλία» (*Αστύ*, 13, 14.5.1905).

142 Π. Γιαννόπουλος, *Αστύ*, 3.8.1904. Όσο μια μικρή μερίδα του Τύπου αναγνώριζε τον Οικονόμου ως «πραγματικό» διευθυντή του Βασιλικού Θεάτρου, άλλο τόσο μια μεγαλύτερη τον θεωρούσε «μονόρχη», «Ιτζέτ-μπεη», και συνεχιστή της δυναστείας των Πεισιστρατιδών (*Ακρόπολις*, 5.1.1904, 31.10.1905 και *Εστία*, 27.4.1906). Σε μεταγενέστερο δημοσίευσμά του ο *Νουμάς* χαρακτήρισε τη δράση του Οικονόμου στο Βασιλικό ως «επανάσταση» (295, 11.5.1908).

143 Όσο το πρόβλημα της διεύθυνσης έμενε άλυτο, σχολίαζε ο Α. Ανδρεάδης, οι διάφορες εξουσίες «συνέρχονταν, όπως οι παραπόταμοι εις ένα μεγάλο ποταμόν», στον Οικονόμου, ο οποίος «ακουσίως προεχειρίσθη εις διευθυντήν γραμματέα, σκηνοθέτην και ανώτερον επόπτην του Βασ. Θεάτρου» (*Εστία*, 27.4.1906).

της κρίσης ήταν η παλινόρθωση του Βλάχου στη διεύθυνση, η παραίτηση του Οικονόμου από τη θέση του σκηνοθέτη και η αποχώρησή του από το θέατρο το Μάη του 1906¹⁴⁴.

Μετά από αυτά τα γεγονότα η κατάσταση άρχισε να επιστρέφει σταδιακά στη γνωστή σκηνοθετική πραγματικότητα του τόπου. Κάποιοι υποστήριξαν να γίνει μια νέα προσπάθεια και να αναλάβει το πόστο του ρεζισέρ ο Λεκατσάς, «όστις και ως ηθοποιός διεκρίθη και ως θιασάρχης και ως σκηνοθέτης έτι εν Αγγλία και Αμερική»¹⁴⁵. Τη θέση τελικά ανέλαβε ο έως τότε διευθυντής σκηνης Χριστόφορος Ταβουλάρης, την πραγματική ευθύνη όμως για την προετοιμασία και την απρόσκοπτη διεξαγωγή των παραστάσεων την είχε ο Βλάχος: «μόνος διευθυντής, γραμματέυς, σκηνοθέτης, προγυμναστής, εξελεγκτής»¹⁴⁶. Τα πράγματα, αναφορικά με το σκηνοθετικό ζήτημα, ξαναγύρισαν στην πριν το 1902 κατάσταση, αλλά χωρίς πλέον τη μορφή ενός ηθοποιού-σκηνοθέτη. Με την έννοια αυτή, το παραδοσιακό πρότυπο του λογίου-δασκάλου έμεινε μόνο του και η διττή φύση της σκηνοθετικής εργασίας, που προέβλεπαν οι Κανονισμοί και πάλι δεν υλοποιήθηκε, αφού ουσιαστικά θέση Regiseur δε λειτούργησε. Η απόπειρα σύνθεσης δηλαδή της λόγιας και επαγγελματικής σκηνοθετικής παράδοσης απέτυχε, από τη στιγμή που τα ίδια τα γεγονότα ακύρωσαν το 1901 (με την παραίτηση Βλάχου) και το 1906 (με την παραίτηση Οικονόμου) την απόπειρα να διασταυρωθούν οι δύο κόσμοι· έτσι, ο μόνος δρόμος που απέμενε ήταν η επιστροφή στη σκηνοθετική πραγματικότητα του 19ου αιώνα: είτε με τη μορφή του ηθοποιού-δασκάλου (στο διάστημα 1901-1906) είτε με τη μορφή του λογίου-δασκάλου (στο διάστημα 1906-1908). Η επιστροφή ολοκληρώθηκε οριστικά την άνοιξη του 1908, όταν το θέατρο έκλεισε οριστικά τις πύλες του.

Η παραπάνω οπισθοχώρηση γίνεται πληρέστερα κατανοητή, αν εξετάσουμε τις αντιδράσεις που συνάντησε η απόπειρα εισαγωγής του νέου επαγγέλματος· αν

144 Μετά την αποχώρηση της Φραγκοπούλου, ξέσπασε μια σοβαρή «επανάσταση» των ηθοποιών στα τέλη του 1905. Η κρίση αυτή, σε συνδυασμό με τις συνεχείς πιέσεις που δεχόταν το Παλάτι για να λυθεί η «αναρχία», είχε σαν αποτέλεσμα την επιστροφή του Βλάχου στη θέση του διευθυντή στις αρχές του 1906. Ο Βλάχος διορίστηκε επίσημα στις 22.3.1906, τέσσερις μέρες έπειτα από το θάνατο του Θών και συνάντησε τη θερμή υποδοχή και την ανακούφιση του Τύπου (Αθήναι, 22.3.1906, Ακρόπολις, 18.3.1906, Εστία, 18, 20.3.1906). Ο Οικονόμου θα σκηνοθετούσε πλέον και πάλι «υπό την εποπτεία εννοείται πάντοτε του διευθυντού του θεάτρου» και ο Βλάχος θα αναλάμβανε τα ουσιαστικά σκηνοθετικά καθήκοντα, που όριζε η θέση του, «απαλάσσων τον κ. Οικονόμου των προσθέτων τούτων βαρών, άτινα ούτος ηναγκάσθη ακουσία μάλλον, υποθέτομεν, ν' αναλάβη ως εκ μέχρι τούδε ανυπάρξεως οιασδήποτε διευθύνσεως» (Εστία, 31.3.1906). Οι σχέσεις του Οικονόμου με το Βλάχο είχαν ενταθεί, έπειτα από συνέντευξη του σκηνοθέτη στην εφημερίδα *Καιροί*, με την οποία δήλωνε «απροκαλύπτως» ότι «αδυνατεί να συνεργασθή μετά του διευθυντού του» (Χρόνος, 3.5.1906). Ο τόμος της εφημερίδας είναι αποσυρμένος από τις βιβλιοθήκες, άλλα όμως δημοσιεύματα αναφέρουν ότι κλήθηκε σε απολογία, «δεν απελογήθη και απεφασίσθη η απόλυσίς του» (Αθήναι, 26.3, 28.4.1906, Εστία, 31.3.1906).

145 *Το Κράτος*, 4.5.1906.

146 «Η χθεσινή έναρξις του Βασιλικου», Αθήναι, 3.11.1906.

δηλαδή λάβουμε υπόψη μας ότι, πέρα από τις επιθέσεις που αφορούσαν την υπέρβαση καθηκόντων του Οικονόμου, εμφανίστηκαν, ακόμα και πριν από την έναρξη λειτουργίας του θεάτρου, μηχανισμοί, που προσπαθούσαν να συρρικνώσουν τις δικαιοδοσίες που είχε το επάγγελμα με βάση το γερμανικό πρότυπο. Οι μηχανισμοί αυτοί προέρχονταν από κύκλους, που προσπαθούσαν να διατηρήσουν τη μικρή σκηνοθετική παράδοση του τόπου και να διαφυλάξουν τους σχετικούς αρμόδιους σε ζητήματα σκηνοθεσίας: δηλαδή, τους ηθοποιούς για τη διάπλαση των ρόλων τους¹⁴⁷ και κυρίως του λόγιους και τους συγγραφείς για την εκλογή, τη σκηνική εμφάνιση και τη διδασκαλία των έργων. Οι τελευταίοι θεωρήθηκαν υπεύθυνοι να παρίστανται στις πρόβες των έργων τους, να διδάσκουν τους ηθοποιούς, να δίνουν οδηγίες για τη σκηνική φροντίδα της παράστασης¹⁴⁸ και κυρίως, να διανέμουν με ανιδιοτέλεια τους ρόλους¹⁴⁹. Αυτός ο αντιδραστικός μηχανισμός ήταν σταθερός ως προς τις παρεμβάσεις του, τόσο κατά τη διεύθυνση Βλάχου, όσο και αργότερα¹⁵⁰. Έτσι, ο Βερναρδάκης, ο τυπικότερος ίσως εκπρόσωπος του συγγραφέα-δασκάλου στο 19ο αιώνα, όχι μόνον έκανε τη διανομή και διεύθυνε τις πρόβες του *Νικηφόρου Φωκά*, αλλά εξέτασε τους ηθοποιούς του θιάσου στην απαγγελία¹⁵¹ ενώ άλλοι συγγραφείς επέλεξαν την Κοτοπούλη για τα δικά τους έργα μετά την ανάδειξή της σε πρωταγωνίστρια¹⁵². Ανάλογη ήταν η ανάμιξη των Ελλήνων συγγραφέων σε ζητήματα σκηνικών και κοστούμιών των ιστορικών δραμάτων τους¹⁵³. Τελικά, όλες αυτές οι παρεμβάσεις προσπαθούσαν να συρρικνώσουν τις αρμοδιότητες του Οικονόμου και να τον περιορίσουν στη θέση

147 «Ο, τι κατορθώνουν», ανέφερε η Φραγκοπούλου στη συνέντευξή της, «το κατορθώνουν μόνοι των. Μη νομίζετε ότι κάμνει τίποτε εις το ζήτημα της ερμηνείας ο κ. Οικονόμου. Δεν μαθαίνουν τίποτε από αυτόν διότι δεν πρόκειται περί σκηνοθεσίας! Το Βασιλικόν Θέατρον χρειάζεται διευθυντήν!».

148 *Εστία*, 4.11.1903, 3.1.1904, 18.2.1904, *Αθήναι*, 5.11.1903, 19.1.1905, *Ακρόπολις*, 5.11.1903, 19.12.1903, 18.3.1904, 31.10.1905.

149 *Εστία*, 18.2.1904, 27.4.1906, *Ακρόπολις*, 19.12.1903, 31.10.1905, *Αθήναι*, 2.11.1905.

150 Ήδη από τη συνάντηση των συγγραφέων με το Θων στην έπαυλη του τελευταίου, το Δεκέμβριο του 1901, «εζητήθη η άδεια, όπως έκαστος συγγραφέας παρακολουθεί τας δοκιμάς του έργου και την διανομήν των ρόλων» (*Εστία*, 10.12.1901). Για τις σχετικές τροποποιήσεις των γερμανικών κανονισμών από το Βλάχο βλ. Γλυτζουρή, ό.π. σσ. 74-77

151 «Προσεπάθει να εξακριβώση τον τόνον της φωνής των και αυτήν την κλίμακα της μουσικής ακόμη!» (*Εστία*, 2.7.1903, *Νέον Άστυ*, 4.1.1903). Δήλωνε μάλιστα ότι δεν έμεινε ικανοποιημένος από τους ηθοποιούς του θιάσου, γιατί ήταν όλοι «του ιδίου τόνου» (*Εστία*, 28.9.1903). Τα ίδια γεγονότα συνέβησαν και στη διανομή της *Φαύστας* το 1904. Ο Βερναρδάκης ισχυριζόταν πως καμία από τις ηθοποιούς δεν ήταν κατάλληλη για πρωταγωνίστρια· σύμφωνα με την *Εστία* (28.8.1904) πάντως, είχε δηλώσει πως επικρατέστερη ήταν η Φραγκοπούλου.

152 Η διανομή στη *Σαφώ* π.χ. έγινε από τον Καλαποθάκη, ο Πωπ απαίτησε ο πρωταγωνιστικός ρόλος του έργου του *Οι ερασιτέχναι της ζωής* να δοθεί στη Νίκα κ.λπ. (*Εστία*, 31.1.2.7.1902, *Νέον Άστυ*, 4.1.1903, Στεφάνου, ό.π., 11.3.1928, Κοτοπούλη, ό.π., σ. 145).

153 Ο Κλέων Ραγκαβής π.χ. επιστάτησε στην κατασκευή των σκηνικών και των κοστούμιών του έργου του *Ισαυροί* (*Εστία*, 18.2.1904). Τα σκηνικά και τα κοστούμια του *Νικηφόρου Φωκά* παραγγέλθηκαν υπό τις οδηγίες του Βερναρδάκη στο Βερολίνο με διαμεσολαβητή της παραγγελίας το Ραγκαβή, επειδή ήταν «βαθύς γνώστης» της βυζαντινής ιστορίας (*Νέον Άστυ*, 4.1.1903, *Εστία*, 1.1.1903).

του «σκηνοθέτη», όχι όπως τον προσδιόριζε το γερμανικό πρότυπο, αλλά όπως τον εννούσε η αθηναϊκή κοινωνία των αρχών του αιώνα, έναν τεχνίτη τύπου Λαγκαδά¹⁵⁴. Αν και η πρωτοβουλία των κοσμικών και των λογίων του Παλατιού να εισαγάγει το νέο επάγγελμα έπεσε στο κενό, έθεσε πάντως για πρώτη φορά ζήτημα σκηνοθέτη στο ελληνικό θέατρο· η τελευταία διαπίστωση επιβεβαιώνεται και από το γεγονός ότι σε όλα σχεδόν τα σχέδια και τα υπομνήματα για την ίδρυση Εθνικού Θεάτρου που θα ακολουθήσουν η θέση σκηνοθέτη διατηρήθηκε ως αναγκαίο εργαλείο εκσυγχρονισμού και εξευρωπαϊσμού της ελληνικής σκηνής. Αποδείχτηκε όμως παράλληλα ότι, σε πείσμα των ανακτορικών εκσυγχρονιστικών επιδιώξεων, ως σκηνοθέτες στα αμέσως επόμενα χρόνια θα φιγουράρουν τεχνίτες των αθηναϊκών θεάτρων, όπως ο Μήτσος ή ο Χριστόφορος Ταβουλάρης, ο τελευταίος μάλιστα με το εύσημο του τέως βασιλικού υπαλλήλου¹⁵⁵.

Το γεγονός ότι ο σκηνοθέτης στους αθηναϊκούς θιάσους της εποχής αφορούσε τον άνθρωπο, που θα ρύθμιζε τις εισόδους και τις εξόδους και θα τακτοποιούσε τα σαλόν φερμέ και τα είδη φροντιστηρίου ήταν, όπως φαίνεται, μια πικρή διαπίστωση για τον Οικονόμου. Τόσο οι πρώτες απογοητεύσεις, που εμφανίστηκαν ήδη από το καλοκαίρι του 1906, όσο και η αναχώρησή του για τη Βιέννη το χειμώνα της ίδιας χρονιάς αποτελούν εύγλωπτες μαρτυρίες για το γεγονός ότι δε μπορούσε να εργαστεί ως σκηνοθέτης στο ελληνικό θέατρο· ότι η προσφορά δεν ανταποκρινόταν σε καμία ζήτηση και ότι το επάγγελμα είχε αξία αγοράς και

154 «Οπωσδήποτε ως σκηνοθέτης, ως Λαγκαδάς - έστι δε Λαγκαδάς ο σκηνοθέτης του θεάτρου της Νεαπόλεως - [ο Οικονόμου] δεν ήτο και κακός. Αλλά έγινε κατόπιν κάκιος διότι συν τω χρόνω περιεβλήθη αν όχι με όλα, με τα σπουδαιότερα όμως των καθηκόντων αυτού του διευθυντού του Β. Θεάτρου. Δηλαδή την εκλογήν των περισσοτέρων έργων εξ όσων παίζει το Β. Θεάτρον. Δι' όσα δε δεν εκλέγει αυτός μεταχειρίζεται όλα τα δυνατά μέσα δια να αποτυγχάνουν. Αυτό εκλέγει τους ηθοποιούς τους οποίους προσλαμβάνει το Βασιλικόν Θεάτρον. Αυτό μοιράζει τα μέρη! Αυτό τέλος και διδάσκει τους ηθοποιούς.[...] Τα καθήκοντά του ως σκηνοθέτου δεν θα περιορίζοντο διόλου με αυτές τας περιέργους γνώμας. Η αντιπάθειά του δηλαδή προς τον Αισχύλον δεν θα μετέβαλε την τοποθέτησιν μιας καρέκλας, μιας πολυθρόνας, ενός καναπέ· το στρώσιμον ενός χαλιού. Και δεν θα υπήρχε ανάγκη να δοθή προσοχή εις το άτομόν του και να είνε επιβλαβής η μεταξύ των επίπλων της σκηνής διατήρησις του, όπερ δεν βλέπτονται ουδόλως τα κλειδιά του κυρ-Αναστάση, του αγαθώτατου κ. Μαρτίκα θυρωρού του Β. Θεάτρου, αν έχη την ίδιαν γνώμην με έναν συνάδελφον και φρονή ότι δια να κρίνη κανείς τον Σαίξπηρ πρέπει να διαβάξη τον Σαρδού και τον Ανατόλ Φρανς και όχι τους αστείους παντομμηματζήδες τον Αισχύλον και τον Σοφοκλέα. Φαίνεται όμως ότι άλλως έχουν τα πράγματα. Και είνε ανάγκη να χωθώμεν εις τα παρασκήνια του Βασιλικού θεάτρου και να ανακάλυψωμεν τι κάμνει εκεί μέσα ο περιέργος αυτός σκηνοθέτης, ο φόβος και τρόμος του Αισχύλου» (Τ. Σταθόπουλος, *Ακρόπολις*, 19.12.1903).

155 Σε κατάσταση του θιάσου Κοτοπούλη-Φυρστ το χειμώνα του 1908/9 συναντάμε ως «σκηνοθέτη» το Μήτσο Ταβουλάρη (*Ελλάς*, 48, 26.10.1908). Τον ίδιο συναντάμε ως «σκηνοθέτη» στο θίασο Νίκα-Φυρστ-Λεπενιώτη στο Πανελλήνιο το καλοκαίρι του 1912 (*Αθήναι*, 9.5.1912). Φυλλάδιο από εορτή του Σωματείου Τεχνιτών Θεάτρου (αρχές 1917), που φυλάσσεται στο Θεατρικό Μουσείο, αναφέρει: «Τον Πανηγυρικών της ημέρας εκφωνεί κατ' έτος ο πρώην Σκηνοθέτης του Βασιλικού Θεάτρου κ. Χριστόφορος Δ. Ταβουλάρης ο και ιδρυτής της οργάνωσης του Σωματείου Τεχνιτών και Κινηματογραφιστών».

χρήσης μόνο μέσα στους τοίχους του Βασιλικού Θεάτρου¹⁵⁶. Στα αμέσως επόμενα χρόνια, το εγχώριο επαγγελματικό καθεστώς τον ανάγκασε να αναλάβει το ρόλο του θιασάρχη και του δασκάλου νέων ηθοποιών για να ασκήσει σκηνοθετικές δικαιοδοσίες, τον υποχρέωνε δηλαδή να συνεχίσει κατά κάποιο τρόπο το δρόμο του Λεκατσά. Ενώ η σκηνοθετική του δραστηριότητα έφθινε συνεχώς, μετά το 1909 ο Οικονόμου αναδείχθηκε κυρίως ως δεξιότηχης της υποκριτικής τέχνης σε έργα βορειών και κλασικών συγγραφέων¹⁵⁷.

III. Η περίπτωση της Νέας Σκηνης και ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος

Η προσπάθεια που αναπτύχθηκε στη Νέα Σκηνή με το Χρηστομάνο ήταν διαφορετική ως προς τους στόχους και το περιεχόμενό της. Κατ' αρχήν, ο ιδιόρρυθμος καλλιτέχνης αντιμετωπίστηκε απ' την αρχή ως το τέλος της λειτουργίας του θιάσου ως ο μοναδικός υπεύθυνος για την καλλιτεχνική επιτυχία των παραστάσεων του¹⁵⁸. Από την πρώτη κιόλας επίσημη εμφάνιση της Νέας Σκηνης, αμέσως μετά την παράσταση της *Άλκηστης*, ανέβηκε στη σκηνή και χειροκροτήθηκε θερμά από τους θεατές της προεμιέρας, χωρίς να είναι ηθοποιός ή συγγραφέας¹⁵⁹. Όπως επαινέθηκε ή επικρίθηκε στα επόμενα χρόνια από τους κριτικούς της εποχής, που αναγνώρισαν στο πρόσωπό του τον υπεύθυνο για τα καλλιτεχνικά επιτεύγματα του συγκροτήματος και τον χαρακτήρισαν «ψυχή» του θεάτρου, επειδή ακριβώς είχε την καλλιτεχνική ευθύνη του. Την εμπειρία του χειροκροτήματος του κοινού δε δοκίμασε ποτέ ο Οικονόμου ως σκηνοθέτης στον βασιλικό θίασο. Τις φορές που οι κριτικοί αναγνώρισαν τη συμβολή του στις

156 Για τη ρήξη του με το θιασάρχη Δ. Κοτοπούλη βλ. Δελβερούδη, ό.π., σ. 50. Ένα ακόμα τεκμήριο για την παραπάνω διαπίστωση αποτελεί μια επιστολή του Οικονόμου, που στάλθηκε τα Χριστούγεννα του 1906 στο διευθυντή του Βασιλικού θεάτρου από τη Βιέννη. Γραμμένη σε ύφος αξιοπρεπούς απολογίας, ζητούσε από το Βλάχο την επαναπρόσληψή του στο βασιλικό θίασο και του υποσχόταν ότι στο πρόσωπό του ο τελευταίος θα έβρισκε στο εξής «συνεργάτην και βοηθόν ειλικρινή». Η προσφορά δε βρήκε ανταπόκριση, ο Οικονόμου αποφάσισε όμως να συνεχίσει τη δραστηριότητά του στην Ελλάδα. Η επιστολή στάλθηκε από τη Βιέννη με ημερομηνία 24/11.12.1906 προς «Monsieur A. Vlachos, Directeur du Théâtre Royale» και βρίσκεται στο Αρχείο Αγγέλου Βλάχου στο ΕΛΙΑ.

157 Βλ. Ευρετήριο Σκηνοθετών στο τέλος της εργασίας. Για το Λεκατσά σε ρεσιτάλ υποκριτικής βλ. Δημητριάδης, ό.π. σσ. 288-9.

158 «Δημιουργεί όλα· κάμνει τας σκηνοθεσίας· διδάσκει τα πρόσωπα· τοποθετεί τα πράγματα· επινοεί τα προγράμματα και εμπνύωνει αυτός μόνος μέχρι των ελαχίστων την καλλιτεχνικήν αυτήν επιχείρησίν του» (*Νέον Άστυ*, 31.12.1901). «Εδημιούργησε ηθοποιούς [...], εδίδαξε, είχε δε προπάντων την ικανότητα, την ειδικότητα, το δαιμόνιον του δημιουργού, αφού δεν ήτο μόνον δάσκαλος, αλλά και κριτικός, και αγαλματοποιός και ράπτρια και καμαριέρα και ζωγράφος και κομμωτής. Δια την Νέαν Σκηνήν δεν ήτο απλώς διευθυντής. Ήτο ψυχή. Και είνε ακόμη» (*Ακρόπολις*, 30.8.1905).

159 *Ακρόπολις*, 23.11.1901.

επιτυχίες ή αποτυχίες του ήταν σαφές ότι η τελευταία προέκυπτε από υπέρβαση των καθηκόντων του, από τη στιγμή δηλαδή που η διευθυντική καρέκλα παρέμενε κενή¹⁶⁰. Το γεγονός όμως ότι ο Χρηστομάνος θεωρήθηκε ο καλλιτεχνικός υπεύθυνος των παραστάσεων δεν πρέπει να οδηγήσει στο αβασάνιστο συμπέρασμα ότι αντιμετωπίστηκε τότε ως σκηνοθέτης. Όταν τα δημοσιεύματα του Τύπου, ανάμεσα στις πολλές ιδιότητες που του απέδιδαν, τον ονόμαζαν και «σκηνοθέτη» εννοούσαν την ιδιότητά του να αναλαμβάνει με επιτυχία το στολισμό της σκηνης¹⁶¹. Αναφέρονταν δηλαδή σε ιδιότητες, που είχαν την ίδια εποχή τεχνίτες σαν τον Λαγκαδά και το Χρ. Ταβουλάρη, ή θιασάρχες σαν το Νικόλαο Κοκκίνη και τον Αντώνιο Νίκα¹⁶². Αυτό βέβαια δε σημαίνει ότι ο Χρηστομάνος δεν είχε εποπτικές δικαιοδοσίες, αλλά ότι απλά αυτές δεν εντάσσονταν στις δραστηριότητες ενός σκηνοθέτη της εποχής. Η εκλογή δηλαδή των έργων, η διανομή των ρόλων, ή η διδασκαλία των ηθοποιών ήταν θιασαρχικές ή συγγραφικές αρμοδιότητες και όχι σκηνοθετικές. Ο Χρηστομάνος κρινόταν αρνητικά ή θετικά ως διευθυντής ενός θεάτρου, όχι ως σκηνοθέτης του¹⁶³. Στο πλαίσιο αυτό αναλάμβανε π.χ. την ευθύνη για τη σκηνική εμφάνιση του θιάσου, όπως έκανε την ίδια εποχή και ο Παντόπουλος¹⁶⁴. Παράλληλα όμως, η δράση του ακολουθούσε και το πρότυπο του λογίου ή συγγραφέα-δασκάλου, καθώς από τη σκηνή του θεάτρου του παρουσιάστηκαν δικές του μεταφράσεις και δραματουργικές συνθέσεις¹⁶⁵. ο Χρηστομάνος συνέχιζε δηλαδή τη σκηνοθετική παράδοση της επαγγελματικής σκηνης του 19ου αιώνα. Στη Νέα Σκηνή άλλωστε δεν τέθηκε ζήτημα θέσης σκηνοθέτη, αφού δεν εμφανίστηκε ο καταμερισμός εργασίας που υπήρχε στο

160 Δεν είναι τυχαίο ότι οι υποστηρικτές του Χρηστομάνου τον προόριζαν για τη θέση του διευθυντή του Βασιλικού Θεάτρου και όχι για τη θέση του διευθυντή σκηνης, θέση για την οποία προοριζόταν ο Οικονόμου. (Γρ. Ξενόπουλος, *Παναθήναια*, Δ', 15.4.1902, *Νουμάς*, 30, 17.4.1903, 13.6.1904, *Ακρόπολις*, 18.10.1902, 7.6.1904, 28.4.1905).

161 «Αυτός ήτο το παν: Διευθυντής, διδάσκαλος, γραμματεύς, ταμίας, οικονόμος, ράπτης, σκηνοθέτης, κομμωτής, υποβολεύς» (*Ελληνική Επιθεώρησης*, 49, 30.11.1911, σσ. 23-4).

162 «Παρητήθη, ότι ο διάκοσμος είναι επιτυχής αφ' ότου regisseur είναι ο κ. Κοκκίνης» (*Νυκτερίς*, 30.9.1901). Ο Νίκας εθεωρείτο μάλιστα «σκηνοθέτης πρώτης τάξεως» από το Σταθόπουλο: «Τοιούτων έχει έλλειψιν το ελληνικόν θέατρον. Επί του παρόντος έχουμε τρεις. Τον απαράμιλλον κ. Χρηστομάνον. Μετ' αυτόν τον κ. Νίκαν. Και μετά τούτον τον κ. Οικονόμου του Β. θεάτρου» (*Ακρόπολις*, 26.5.1904). Λίγες μέρες αργότερα, κριτική παράστασης του θιάσου Νίκα αναφέρει: «Ο σκηνικός διάκοσμος, η κωμωδία, η διδασκαλία, όλα υπερέρθεσαν, χάρις εις την ικανότητα του κ. Νίκα, όστις ούτω εξέρχεται του κύκλου των κωμικών θιασαρχών αιωρούμενος εις την περιωπήν εις την οποίαν πρέπει να ευρίσκωνται οι διευθυνταί των θεάτρων, ως άλλως τε το απέδειξεν ο κ. Χρηστομάνος», (*Ακρόπολις*, 28.5.1904, βλ. και *Εστία*, 27.5.1904).

163 Βλ. π.χ. Π. Ζητουνιάτης, «Από το σφυρί ως το αμόνι», *Κριτική*, Β', 1903, σσ. 483-5.

164 Φαίνεται μάλιστα ότι ο Παντόπουλος έδεινε μεγαλύτερο ενδιαφέρον για τη σκηνική εμφάνιση των έργων την εποχή αυτή, καθώς είχε να αντιμετωπίσει τον ανταγωνισμό που είχε προκύψει από τη λειτουργία του Βασιλικού και της Νέας Σκηνης· και παρουσίαζε θεαματικά έργα, όπως *Ο γύρος του κόσμου* (1904). Βλ. τις αναμνήσεις του Ροδά, 1944, σσ. 46-7 και Σιδέρης (1951)225-6.

165 Βλ. παραστασιολόγιο του Χρηστομάνου στο Ευρετήριο Σκηνοθετών.

βασιλικό θίασο· ο Χρηστομάνος δε διεύθυνε μια σύνθετη εργασία, αλλά, από ένα σημείο κι έπειτα, την εκτελούσε σχεδόν όλη μόνος του¹⁶⁶.

Η περίπτωση του ωστόσο δεν αφορούσε απλά ένα θιασάρχη ή ένα συγγραφέα που καταπιάστηκε με τη διδασκαλία· οι καταβολές της σκηνοθετικής δραστηριότητας που αναπτύχθηκε στη Νέα Σκηνή δεν εντοπίζονται τόσο στη σκηνοθετική παράδοση του επαγγελματικού θεάτρου του 19ου αιώνα, όσο στην περιοχή της ερασιτεχνίας και των λογίων δασκάλων της. Το ίδιο το καλλιτεχνικό συγκρότημα κατ' αρχήν διέφερε ταξικά από τους υπόλοιπους θιάσους της εποχής, καθώς ήταν επανδρωμένο με υλικό, το οποίο «δεν περισυλλέγη από τα πλήθη των αέργων και αμαθών, αλλ' από την εστίαν την περιθάλπουσας τας ευγενείς ορμάς και την καλλιτεχνικήν ιδιοφυϊαν»¹⁶⁷. Οι περισσότεροι από τους «μύστες» προήλθαν από τη ναυαγημένη Βασιλική Δραματική Σχολή¹⁶⁸ και ήταν σε γενικές γραμμές άβγαλτοι στο επάγγελμα νέοι (Κυβέλη Αδριανού, Ειμαρμένη Ξανθάκη, Άγγελος Σικελιανός, Δημοσθένης Βρατσάνος), μαθητές γυμνασίου (Σωτήρης Σκίπης) και αρσακειάδες (Μαρία Δημοπούλου, Θεώνη Δρακοπούλου)· ενώ ένα δυναμικό τμήμα τους προερχόταν από τη φοιτητική ερασιτεχνία των κύκλων του Σιγάλα και του Μιστριώτη (όπως ο Πάνος Καλογερίκος, ο Αριστείδης Ζήνων, ο Πέτρος Λέων και ο Νικόλαος Παπαγεωργίου¹⁶⁹). Επρόκειτο για υλικό εύπλαστο, που, σε αντίθεση με τους επαγγελματίες με τους οποίους βρέθηκε αντιμέτωπος ο Οικονόμου, θα πειθαρχούσε πιο εύκολα στα προστάγματα ενός καλλιτέχνη, που όχι μόνον δεν προερχόταν από τον επαγγελματικό στίβο, αλλά ούτε καν ερασιτεχνική προϋπηρεσία δε διέθετε σε σκηνοθετικά ζητήματα. Οι λόγιες και ερασιτεχνικές καταβολές του θιάσου προκύπτουν βέβαια και από τον ίδιο τον ιδρυτή του. Ο Χρηστομάνος προερχόταν από τον κόσμο των μεγαλοαστών συγγραφέων και ήταν γαλουχημένος με ευρωπαϊκή παιδεία και θεατρικές εμπειρίες, που προσπάθησε να τις εφαρμόσει στην πατρίδα του. Είναι ίσως χαρακτηριστικό των καταβολών του

166 «Προαναγγέλλει την παράσταση, γίνεται ο ίδιος εκατό κομμάτια, προγυμνάζει, υποβάλλει, τρέχει για προγράμματα, δανείζεται ρούχα, κουβαλεί έπιπλα από το σπίτι του, μαλώνει με μοδίστες, πιάνεται με καπελούδες, μπατσιίζει λούστρους, και ένα τέταρτο προ της παραστάσεως, εξακολουθεί να είναι προβληματική η παράσταση» (Νιοβάνας, ό.π.). Βλ. και σημ. 158, 161.

167 *Ακρόπολις*, 24.11.1901. Ο Συναδινός στα απομνημονεύματά του αναφέρει ότι η Νέα Σκηνή συγκέντρωσε μορφωμένα παιδιά, «που ανήκανε σ' οικογένειες αστικές» και που εναντιώθηκαν σε προλήψεις της εποχής (Θ. Ν. Συναδινός, «Πενήντα χρόνια Τύπος και Θέατρο», *Νέα Εστία*, τχ. 885, 15.5.1964, σσ. 684-5). Στην εξέλιξη αυτή, σημαντική ήταν η συμβολή του Λεκατσά στη δεκαετία του 1890.

168 Κυβέλη, Μ. Δημοπούλου, Θ. Δρακοπούλου, Μ. Πετρίδου, Ε. Σικελιανού, Α. Στάικου, Δ. Βρατσάνος, Π. Καλογερίκος, Μ. Μουράτης [Μυράτ], Ν. Παπαγεωργίου, Ν. Ραυτόπουλος, Α. Χρυσομάλλης κ.ά. (βλ. *Εμπρός*, 25.10.1900).

169 Ήταν όλοι τους τελειόφοιτοι της νομικής. Τα στοιχεία βρίσκονται στις αιτήσεις που υπέβαλαν οι υποψήφιοι στις εισαγωγικές εξετάσεις της Βασιλικής Σχολής (*Ακρόπολις*, 13, 25.10.1900). Ο Σιγάλας είχε αναλάβει μάλιστα το φροντιστήριο για τις εξετάσεις αυτές σε πολλούς από τους υποψηφίους (ό.π., 15.9 και 16.10.1900, *Εμπρός*, 17.9.1900).

ότι, ως συνεργάτης των *Παναθηναίων* στις αρχές του αιώνα, δεν ανέλαβε τον τομέα του θεάτρου, όπως ίσως θα περίμενε κανείς, αλλά τον τομέα της ποίησης. Τέλος, ο γενικότερος χαρακτήρας της Νέας Σκηνης προσδιοριζόταν από τους λόγιους, που προσυπέγραψαν τις εξαγγελίες του ιδρυτή της. Μάλιστα, ως προς το ζήτημα της διδασκαλίας των ηθοποιών, σημειώθηκε μια ενδιαφέρουσα παρέκκλιση από τους αρχικούς στόχους. Αρχικά προβλεπόταν ότι την επίβλεψη της διδασκαλίας των ηθοποιών θα την είχε η ομάδα των συνιδρυτών· ο Χρηστομάνος ανέλαβε τελικά σχεδόν μόνος του τη διδασκαλία των «μυστών», μόνον αφότου ήρθε σε ρήξη με τους συνεργάτες του (και μάλιστα με τους νεότερους και πιο δυναμικούς απ' αυτούς) και αναδείχτηκε αποκλειστικός διευθυντής του νέου θιάσου¹⁷⁰. Η εξέλιξη αυτή δημιούργησε ένα βαθύ τραύμα στο λόγιο χαρακτήρα του εγχειρήματος, αλλά δεν ανέστειλε και τη λειτουργία του σκηνοθετικού προτύπου του λόγιου-δασκάλου, αφού η τελευταία συνεχίστηκε στο πρόσωπο του Χρηστομάνου και έπαιξε ρόλο στη σκηνοθετική του δραστηριότητα. Γνωρίζουμε π.χ. ότι διάβαζε ο ίδιος το έργο στους ηθοποιούς, «τους το εξηγούσε, ανέλυε ψυχολογικά κάθε ρόλο». Το αβίαστο συμπέρασμα στο οποίο οδηγείται κανείς είναι ότι η σκηνοθετική δραστηριότητα που αναπτύχθηκε στη Νέα Σκηνη αποτελούσε μια συνέχεια διεργασιών, που κυφορούνταν στην επαγγελματική και ερασιτεχνική σκηνη σε όλο τον 19ο αιώνα και οδηγήθηκαν σε μια πρώτη ολοκλήρωση στη δεκαετία του 1890.

Υπήρχαν βέβαια και νέα στοιχεία, που εμπλούτισαν την παράδοση αυτή. Ο Χρηστομάνος προήλθε από τους κύκλους του νεορομαντικού κινήματος της Βιέννης και ήρθε ως αναγνωρισμένος λογοτέχνης στην Ελλάδα, λίγο πριν την έναρξη της Νέας Σκηνης¹⁷¹. Ωστόσο, ο ποιητής λειτουργούσε έξω από τον κύκλο των εγχώριων δραματικών ποιητών της εποχής. Έχοντας παρακολουθήσει ευρωπαϊκό θέατρο, είχε αποφασίσει, ήδη από την εποχή που ζούσε στη Βιέννη, την ίδρυση μιας νεωτεριστικής σκηνης¹⁷². Είχε ήδη δηλαδή εκφράσει μια επιθυμία διαφορετική από «το θέατρο του νου» που, όπως θα δούμε στο επόμενο μέρος, υποστήριζαν οι

170 Βλ. την προσφώνηση του Χρηστομάνου που δημοσιεύθηκε για πρώτη φορά στο περιοδικό *Εθνική Αγωγή* του Δροσίνη (Δ', τχ. 6, 15.3.1901, σσ. 94-96), τη συνέντευξή του στην εφ. *Ακρόπολις*, 10.5.1901, και το «Θεμελιώδη Οργανισμό» του θιάσου (5.3.1901, Άρθρο Γ', Θεατρικό Μουσείο). Είναι ενδεικτικό ότι συγγραφείς που έμειναν πιστοί στο Χρηστομάνο, όπως ο Χρήστος Δαραλέξης, συμμετείχαν ενεργά στη σκηνοθεσία των έργων. Ο Μυράτ αναφέρει π.χ. ότι ο τελευταίος διεύθυνε τις δοκιμές και δίδασκε τους ηθοποιούς (*Η ζωή μου*, Αθήνα, 1928, σ. 211). Στη διδασκαλία των έργων συμμετείχαν επίσης κατά καιρούς και άλλοι συγγραφείς. Η *Εστία* (29.12.1901) αναφέρει ότι οι πρόβες στο *Κράτος του ζόφου* «γίνονται με πολλήν επιμέλειαν υπό την επίβλεψιν του μεταφραστή», δηλαδή του Α. Κωνσταντινίδη, (πρβλ Σιδέρης, 1960, 1481). Για τη μουσικοχορευτική σύνθεση στις *Εκκλησιάζουσες*, ο Χρηστομάνος μελέτησε αρχαία αγγεία μαζί με το μεταφραστή του έργου Π. Δημητρακόπουλο (*Εστία*, 13.8.1904).

171 Βάλτερ Πούχγκερ, *Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος ως δραματογράφος*, Αθήνα, 1997, σσ. 15-48.

172 Τα γεγονότα και τους στόχους της ανολοκλήρωτης απόπειρας σύστασης Ελευθέρας Σκηνης στη Βιέννη το 1898 τα αφηγείται ο ίδιος σε συνέντευξή του στην εφ. *Ακρόπολις*, 10.5.1901.

ομοϊδεάτες και συμπατριώτες του δραματουργοί. Από τα πρώτα βήματά του στο ελληνικό έδαφος είχε ξεκαθαρίσει ότι στόχος του ήταν η αναγέννηση και της δραματικής ποίησης, αλλά και της «σκηνικής τέχνης» της χώρας του. Βέβαια, πολλά από τα καλλιτεχνικά όνειρα ναυάγησαν κατά τη διάρκεια της λειτουργίας του συγκροτήματος. Ο ένας όμως από τους δύο στόχους, «η αναγέννησις της σκηνικής τέχνης», αν και τροποποιήθηκε στη συνέχεια, παρέμενε σταθερά στο πρόγραμμα της Νέας Σκηνης, με τον ίδιο τρόπο που παρέμενε και ο αισθητιστής λογοτέχνης αφοσιωμένος στο θίασό του μέχρι το καλοκαίρι του 1905. Ο ίδιος δήλωνε ότι επιθυμούσε να δημιουργήσει μια «καλλιτεχνική σκηνή» και, πράγματι, προσπάθησε στη συνέχεια να διαμορφώσει μια σκηνική καλλιτεχνία για την οποία θεωρούνταν αποκλειστικά υπεύθυνος. Δε θα ήταν υπερβολή, επαναλαμβάνοντας τα λόγια του Γεράσιμου Βώκου, να ισχυριστεί κανείς ότι, στην πραγματικότητα, ο καλλιτεχνικός χαρακτήρας της σκηνοθετικής του εργασίας, η πρόθεση δηλαδή να δημιουργεί μια καλαισθητή εμφάνιση των έργων που ανέβαζε, ήταν προέκταση της δικής του προσωπικότητας: «Αξιοί να δίδη εις όλα τα περί αυτόν ένα τόνον περικόμφου θεάματος, εις τας αίθουσας του οίκου του, εις το γραφείον του ακόμα και εις το ένδυσμά του καταστήσας αυτό κομψοτέχνημα παρ' όλην την φυσικήν δυσμορφίαν του σώματός του. Χαρίζει ρυθμούς εις την διάταξιν των εντελεστέρων αντικειμένων, είνε ήδη ένας σκηνοθέτης της ζωής, την οποίαν θέλει να βλέπη γύρω του ωραϊσμένην»¹⁷³. Η τάση για καλαισθησία εκδηλώθηκε σ' όλα τα έργα τα οποία ανέβαζε ο θίασος και είναι αυτή που αποτελεί κατά κάποιο τρόπο τον κοινό παρονομαστή της εργασίας του στη «Νέα Σκηνή»: είναι το στοιχείο εκείνο που συνθέτει, όχι μόνον τη σκηνοθετική του ιδιότητα, αλλά και την καλλιτεχνική του προσωπικότητα, η οποία, ακόμα και από τους ένθερμους υποστηρικτές του αντιμετωπιζόταν λίγο πολύ ως σχιζοφρενής: «ο ιερεύς του Διονυσιακού θεάτρου και ο ταπετσιέρης της Νέας Σκηνης»¹⁷⁴. Ακόμα κι όταν τα όνειρα προώθησης ντόπιων και ξένων «φιλολογικών» δραμάτων υποχώρησαν, ακόμα κι όταν ο βεντετισμός της Κυβέλης ή της Ξανθάκη, ή η κοκοτολογία του βουλευβάργου έγιναν

173 Γεο. Βώκος, «Κωνσταντίνος Χρηστομάνος», *Ο Καλλιτέχνης*, 23, Δεκ. 1911, σ. 312.

174 Νιρβάνας(1988)136. Ο Νιρβάνας θεωρούσε την απόσταση ανάμεσα στα αρχικά οράματα και την εποχή του *Κοραλία και Σια* αγεφύρωτη και ασυμβίβαστη, καταλήγοντας από νωρίς στο συμπέρασμα ότι ο Χρηστομάνος ήταν δύο άνθρωποι κι όχι ένας: «Είναι σα να θέλετε να γεφυρώσετε το χάος μεταξύ του Χρηστομάνου της κόγχης του Διονύσου και του Χρηστομάνου, που τοποθετεί μόνος του την τελευταία καρέκλα στο κλειστό σαλόνι, που κρατά μισή ώρα ακόμη κατεβασμένη την αυλαία για να φρεσκάρη με τα ίδια του δάκτυλα το τελευταίο καπέλο της Κυβέλης και τη στιγμή που χωρίζεται σε δύο το παραπέτασμα, το κρατεί με το ένα του χέρι, για να διορθώσει με το άλλο ένα φιόγκο της Ειμαρμένης Ξανθάκη. Γιατί ο Χρηστομάνος δεν είναι ένας. Είναι δύο». Στο παραπάνω απόσπασμα είναι διάχυτη βέβαια και η αίσθηση μιας άλλης απόστασης: αυτής που χωρίζει τον ιδεατό κόσμο της ποίησης από τον υλικό κόσμο της θεατρικής τέχνης, «απ' τ' όνειρο της κόγχης του Διονύσου, ως την πραγματικότητα του θεάτρου της πλατείας Ομοιοίας» («Χρηστομάνος. Δύο σιλουέται», *Παναθήναια*, Γ', 1.3.1902, σ. 331-2).

το σήμα κατατεθέν του συγκροτήματος, ακόμα κι όταν ο θίασος σερονόταν καραβοτσακισμένος σε περιοδείες, ο Χρηστομάνος συνέχιζε να αντιμετωπίζει ως καλλιτεχνική αυταξία την καλαισθητή εμφάνιση της σκηνης¹⁷⁵.

Απ' την άλλη όμως, το σύνολο της εργασίας του Χρηστομάνου κάθε άλλο παρά δημιουργεί την εντύπωση ότι τον ενδιέφερε το άψογο επαγγελματικό επίπεδο των παραστάσεων της Νέας Σκηνης,. Σκηνοθετικές ή σκηνογραφικές σημειώσεις δεν έχουν σωθεί βέβαια, αλλά το γεγονός αυτό αποτελεί κατά κάποιον τρόπο ένα έμμεσο τεκμήριο για την προχειρότητα της σκηνοθετικής εργασίας του Χρηστομάνου¹⁷⁶. Ο σεβασμός που έδειχνε ο θίασος απέναντι στα θεατρικά έργα ήταν ανύπαρκτος, αφού πολλές φορές ακόμα και ο ίδιος ο σκηνοθέτης αλλοίωνε τα κείμενα¹⁷⁷. Ενώ, το γεγονός ότι ο τελευταίος εκτελούσε, μεταξύ άλλων, και χρέη υποβολέα για να εναρμονίσει κατά την διάρκεια της παράστασης τους ηθοποιούς του, θυμίζει πρακτικές του 19ου αιώνα¹⁷⁸. Γενικότερα άλλωστε, τα δεδομένα που έχουμε για τον τρόπο εργασίας του θιάσου θυμίζουν περισσότερο την επαγγελματική κατάσταση του ελληνικού θεάτρου της εποχής και λιγότερο τον εκσυγχρονισμό που επιχειρούσε την ίδια εποχή το Παλάτι. Αναμφισβήτητα, η προσπάθειά του να ευπρεπίσει την αθηναϊκή σκηνή είναι μια σημαντική τομή στην ιστορία της, αποτελεί ωστόσο συνέχεια και τμήμα ευρύτερων εξελίξεων στο γύρισμα του αιώνα. Ο Χρηστομάνος έπρεπε ως θιασάρχης να αντιμετωπίσει τον επαγγελματικό ανταγωνισμό της εποχής με τα μέσα που χρησιμοποιούσαν και οι υπόλοιποι θίασοι (γρήγορη εναλλαγή έργων, βιαστικές πρόβες, εξάρτηση από το υποβολείο,

175 Ο Μυράτ αναφέρει ότι «η αναγκαστική υποταγή» του στην *Κοραλία και Σία* «δεν τον εμπόδισε να σκορπίσει ακόμα και σ' αυτή τη φάρσα τα αισθητικά του δώρα» (*Ο Μυράτ κ' εγώ. Πενήντα χρόνια ζωή και θέατρο*, Αθήνα, 1950, σ. 12). Όταν, σύμφωνα με τον Ξερόπουλο, ο θίασος «κατρακύλησε» στα άσημα έργα, ακόμα κι αυτά ήταν «ανεβασμένα τέλεια, όπως τ' άλλα». Σχολιάζοντας τις επιθέσεις των λογίων για το «κατάντημα» του θιάσου ο Χρηστομάνος του είπε: «Τι θα πη σοβαρό κι ελαφρό έργο; Και το πιο ελαφρό, όταν σκηνοθετείται και παίζεται όπως πρέπει, γίνεται καλλιτέχνημα!» («Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος και η Νέα Σκηνή», *Άπαντα*, τομ. 11, σ. 219). Υπήρχαν περιοδείες του θιάσου, που θυμίζουν πραγματικά «μπουλουκι», όπως π.χ. αυτή στη Μακεδονία (Μυράτ, 1928, 230-2). Σε μια τέτοιου είδους περιοδεία πάντως, η μαγία του Χρηστομάνου για καλαισθησία δεν τον εγκατέλειψε. Την ιστορία αφηγείται ο Ευ. Δαμάσκος και αφορά το χριστουγεννιάτικο δέντρο, που χρειαζόταν στη *Νόρα* του Ίμπσεν. («Ο Μυσταγωγός», *Ελληνικόν Θέατρον*, 147, 1.6.1932).

176 Ο Κώστας Γεωργουσόπουλος έχει στην κατοχή του χειρόγραφο υποβολείου της *Αλκηστης* με ημερομηνία 18.11.1901 και δίνει την πληροφορία ότι «υπάρχουν ελάχιστες σκηνικές οδηγίες και αναφέρονται κυρίως σε εισόδους, εξόδους και τόπους» («Η *Αλκηστις* του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου. Μια ανακοίνωση», *Η λέξη*, 56, Ιουλ.-Αυγ. 1986, σσ. 693-701).

177 Ο ανώνυμος λόγιος του φιλικού προς το Χρηστομάνο περιοδικού *Δάφνη* θυμόταν στα 1909 ότι ο θιασάρχης της Ν. Σκηνης «είχε προσθέσει τόσα ωραία πράγματα εις διαφόρους κωμωδίας που επαίχθησαν τότε, χάρις δε εις την ολόκληρον πράξιν που προσέθεσεν εις την *Πρώτην νύκτα του Γάμου*, κατώρθωσε να σταθή η περίφημος εκείνη κωμωδία» (τχ. 11, 15.10.1909 σ. 4). Ενώ ο Βάχος ανέφερε: «εγλάσαμεν με την καρδιά μας εις μερικάς κωμωδίας όπου αυτός κρυμμένος ο ίδιος ως υποβολεύς αυτοσχεδίαζε προσθέτων από το πνεύμα του και από την χαράν της σκωπτικής του ψυχής» (ό.π. σ. 314). Ο *Νουμάς* τέλος τον κατηγορήσε επειδή άλλαξε την τελευταία φράση στους *Κούρδους* (65, 19.10.1903, σ. 7). Βλ. επίσης και Μυράτ (1928)244-5.

178 Ξερόπουλος, ό.π. σσ. 219-220.

περιοδείες κ.λπ.)¹⁷⁹. Άλλωστε, οι ίδιες οι συνθήκες μέσα στις οποίες δίνονταν οι παραστάσεις της Νέας Σκηνης, ήταν ουσιαστικά όμοιες μ' εκείνες των υπόλοιπων υπαίθριων θεάτρων, δηλαδή πρωτόγονες, αλλά «χαριτωμένα» και «κομψότερα» πρωτόγονες. Οι αλλαγές των σαλονιών π.χ. γίνονταν με «σπαγκάγκια» εξαιτίας της απελπιστικά στενής σκηνης του θεάτρου Ομονοίας και ο Μυράτ θυμόταν πως ακόμα και μια απλή «αλλαγή σκηνης ήταν αληθινό μαρτύριο για κείνον αλλά και για μας κι ακόμη μεγαλύτερο για τους δυστυχείς μηχανικούς¹⁸⁰». Δεν είναι άλλωστε τυχαίο ότι η σημαντικότερη συμβολή του θιάσου σε επίπεδο παραγωγής, ήταν η εγκατάσταση μιας μικρής μονάδας ενδυματολογικού εργαστηρίου με «μοδιστρούλες υπό την εποπτεία του [Χρηστομάνου]»¹⁸¹. Το κύριο μέλημά του όμως δεν ήταν να δημιουργήσει μια επαγγελματική, άψογα οργανωμένη σκηνη, αλλά μια «ωραϊσμένη» σκηνη. Το ιδεολογικό περιεχόμενο και τα υφολογικά χαρακτηριστικά της καλλιτεχνικής αυτής εξιδανίκευσης δε θα μάς απασχολήσουν στο σημείο αυτό. Όμως, αυτή ακριβώς η πρόθεση ήταν που ανέδειξε τα καλλιτεχνικά χαρακτηριστικά της σκηνοθεσίας του. Επειδή ακριβώς σκηνοθετούσε ακολουθώντας ένα προσωπικό γούστο, η σφραγίδα του οποίου έμπαινε στη σκηνη και στα αξεσουάρ της, στα κοστούμια των ηθοποιών του, σ' ό,τι πέραγε από το χέρι του. Και βέβαια και στους ίδιους τους «μύστες». Η διδασκαλία άλλωστε των ηθοποιών αφορούσε περισσότερο τη δημιουργία μιας νοοτροπίας και όχι μιας επαγγελματικής κατάρτισης¹⁸². Οι ως τώρα διαπιστώσεις μάς οδηγούν στο συμπέρασμα ότι η διαμόρφωση του σκηνοθέτη σημειώθηκε, όταν ο αισθητιστής ποιητής δημιούργησε ένα μικρό ρήγμα στις τάξεις των νεορομαντικών συγγραφέων της εποχής, απέμεινε μόνος του και βρέθηκε να συνεργάζεται με συγγραφείς σαν το

179 «Είναι καταπληκτική η ταχύτης με την οποίαν ετοιμάζει τα έργα της η “Νέα Σκηνη”», σχολίαζε ο Ξενοπούλος για την παράσταση της *Απιστης* το καλοκαίρι του 1902· και θεωρούσε ότι αυτός ήταν ο λόγος για τον οποίο οι μύστες παρουσιάζονται «όχι μόνον αμελέτητοι (αυτό μ' ένα καλόν υποβολέα διορθώνεται) αλλά και αμεταμόρφωτοι» και κατέληγε: «Αλλά τι να κάμη και ο κ. Χρηστομάνος; Το κοινόν μας είνε ολίγον και είνε αφίκορον και ζητεί όλο νέα» (*Παναθήναια*, Δ', 46-7, 31.8.-15.9.1902, σσ. 345-7). Όποτε ο Μυράτ αναφέρεται στις πρόβες του θιάσου, αφηγείται μια κατάσταση ξένοιαστου και κεφάλτου μποεμισμού, καλαμπούρια και ατέλειωτα γλέντια (ό.π. σσ. 222-3, βλ. και Συναδινός, ό.π. τχ. 885, σ. 686). Είναι ατέλειωτες οι γκάφες και τα λάθη που συνέβαιναν κατά τη διάρκεια των παραστάσεων, αλλά και οι γκρίνιες του σκηνοθέτη για τους ηθοποιούς που βαριόνταν να παίξουν.

180 Μυράτ(1928)228-9. Το βάθος σκηνης ήταν 4 μέτρα και «σκαρφιζότανε χίλιες δύο τέχνες να εξοικονομήσει τα σκηνικά της εμπνεύσεώς του και τις αλλαγές» (Μυράτ, 1950, σσ. 10-12).

181 Μυράτ(1928)218-9. Μεταγενέστερο δημοσίευμα, που σχολίαζε την εισβολή της μοδίστρας στην επιθεωρησιακή σκηνη, αναφερόταν στον πρωτοποριακό ρόλο του Χρηστομάνου σ' αυτόν τον τομέα· επιβεβαίωνε τη μαρτυρία του Μυράτ, προσθέτοντας ότι ο ιδρυτής της Νέας Σκηνης είχε πάρει αυτή την απόφαση «για να μην τρέχουν κάθε ώρα και στιγμή να ζητούν την μοδίστρα» (*Ελλάς*, 765, 23.8.1916).

182 Στα λίγα έργα «εποχής» π.χ. που ανέβασε ο θιάσος οι ηθοποιοί, μπορεί να φορούσαν ιστορικές ενδυμασίες, αλλά «δεν εγυμνάστησαν να κινώνται με αυτάς ελευθέρως», με αποτέλεσμα να είναι «αδέξιοι επί της σκηνης και επρόσεχαν πάντοτε κωμικώτατα να μην πατήσουν τας ουράς των περιγρηπισών» (Γ. Ξενοπούλος, *Παναθήναια*, Ε', 15.10.1902, σσ. 21).

Δημητρακόπουλο. Η εξέλιξη αυτή ήταν ένα αγνό και πρωτοβάθμιο άνοιγμα προς την κατεύθυνση ενός «καλλιτέχνη» σκηνοθέτη, αν και στην παρούσα φάση έμεινε σε μια σπερματική μορφή, καθώς η προσπάθεια ναυάγησε γρήγορα και δε βρήκε συνεχιστές. Η απόπειρα υπέρβασης της σκηνοθετικής παράδοσης του 19ου αιώνα δεν υλοποιήθηκε όμως και για έναν ακόμη λόγο.

Όπως είπαμε, η πρωτοβουλία στόχευε γενικότερα στον εκσυγχρονισμό της εγχώριας σκηνης στο πρότυπο των ελεύθερων θεάτρων της Ευρώπης. Η σύνθεση της λόγιας και επαγγελματικής σκηνοθετικής παράδοσης της χώρας θα προερχόταν μέσω του συμβαδισμού της με τις δυτικές εξελίξεις, δηλαδή με την εισαγωγή του σκηνοθέτη τύπου Αντουάν ή Μπραμ. Όπως εξετάσαμε όμως αλλού, η ελληνική κοινωνία της εποχής δεν αντιμετώπιζε τις μορφές αυτές ως σκηνοθέτες, αλλά ως λόγιους θιασάρχες και ηθοποιούς. Τους αντιλαμβάνονταν δηλαδή με βάση την εγχώρια εμπειρία. Με τον ίδιο τρόπο όμως τους αντιμετώπιζε και ο Χρηστομάνος. Οι αναφορές του στη δραστηριότητα των νεότερων σκηνοθετών του 19ου αιώνα εστιάζονται κυρίως στο θέμα του δραματολογίου. Οι μόνες σκηνοθετικές πρωτοβουλίες του Αντουάν στις οποίες αναφέρεται ήταν η απόρριψη των αστέρων και «το σύστημα του συνόλου» που εφάρμοσε· ζητήματα που δε χαρακτηρίζαν βέβαια μόνον τις προσπάθειες του Αντουάν ή του Μπραμ, αλλά και κείνες σκηνοθετών από την εποχή του Γκαίτε στη Βαϊμάρη. Επιπλέον, από το υλικό που έχουμε στη διαθεσή μας, δεν υπάρχουν πηγές που να αποδεικνύουν ότι ο ιδρυτής της Νέας Σκηνης παρακολούθησε παραστάσεις του Αντουάν, του Μπραμ ή του Λυνιέ-Πο όσο βρισκόταν στην Ευρώπη· πολύ περισσότερο δεν έχουμε σχολιασμένες αντιδράσεις γι' αυτές¹⁸³. Η μόνη ασφαλής μαρτυρία που διαθέτουμε αφορά ένα συγγραφέα-δάσκαλο, γνωστό στο ελληνικό κοινό της εποχής, που βρισκόταν όμως στον αντίποδα του κινήματος των ελεύθερων θεάτρων, το Σαρντού. Το 1894, ο Χρηστομάνος είχε εκφράσει απροκάλυπτα το θαυμασμό του για τον τρόπο που ο συγγραφέας σκηνοθέτησε τη *Δούκισσα των Αθηνών*¹⁸⁴. Απ' την άλλη, στις

183 Υπάρχει μία ασχολίαστη μαρτυρία του ίδιου από την εποχή που ήταν συνοδός της Ελισάβετ. Στο ημερολόγιο των συναναστροφών τους αναφέρει ότι το Γενάρη του 1892 παρακολούθησαν *Αμλετ* στο Μπούργκτεάτερ της Βιέννης (*Το βιβλίο της αυτοκρατορίας Ελισάβετ*, Θεσσαλονίκη, ²1984, σσ. 82-83).

184 «Στις δοκιμές πήγαν όλα περίφημα. Ο Σαρντού έμεινε αυτή τη φορά ήρεμος σαν αγνάκι κ' η Κα Μπερνάρ δεν έπαθε ούτε μια νευρική κρίση [...] Τα σκηνικά και τα κοστούμια, είναι αφαντάστου πολυτελείας ... Ο Σαρντού απέδειξε σ' αυτή την περίπτωση ότι είναι, όχι μόνον ο πιο πεπειραμένος σκηνοθέτης, αλλά και ο πιο μεγαλοφυής σκηνογράφος και ταπετσέρης. Μόνος αυτός φτιάχνει τις ταπετσαρίες των δωματίων τοποθετεί τα καθίσματα στις θέσεις τους. Και δεν επιτρέπεται να τα μετακινήσει κανείς έστω κ' ένα εκατοστό δεξιά ή αριστερά. Επίσης αυτός κανονίζει κάθε αναπνοή και κάθε ματιά των ηθοποιών» (C. Chr. «Η Δούκισσα των Αθηνών», *Neue Freie Presse*, 31.10.1894, πρβλ Μ. Μαυρίκου-Αναγνώστου, *Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος και η Νέα Σκηνη*, Αθήνα, 1964, σ. 91). Η συγγραφέας, η μόνη από τους μελετητές που έχει εξετάσει μαρτυρίες για τη δράση του Χρηστομάνου στην Αυστρία, αναφέρει ότι είχε στείλει και άλλες ανταποκρίσεις για λογαριασμό της εφημερίδας. Καμμία απ' αυτές όμως δεν έχει σχέση με

συνεντεύξεις του επί ελληνικού εδάφους δήλωνε απερίφραστα ότι η πρόθεσή του να δημιουργήσει στην Ελλάδα μια καλλιτεχνική σκηνή στα πρότυπα των ελευθέρων θεάτρων υπήρχε μόνον στη Βιέννη· σ' ένα επόμενο στάδιο μεταφέρθηκε στην Αθήνα, αλλά μόνο «θεωρητικώς»· στη συνέχεια, όπως φαίνεται, ο Χρηστομάνος συνειδητοποίησε, ότι «παρ' ημίν τα πράγματα έχουσιν άλλως»¹⁸⁵ και τελικά, το Μάρτη του 1902, ισχυριζόταν, με σαφή τρόπο ότι στόχος του θιάσου ήταν «να ενσαρκώση το πρόγραμμα της Γαλλικής Κωμωδίας»¹⁸⁶!

Κλείνοντας αυτό το κεφάλαιο θα πρέπει να σχολιάσουμε ένα ακόμα ζήτημα. Όπως είδαμε, ο Χρηστομάνος δεν αντιμετώπιζε τον Αντουάν με πολύ διαφορετικό τρόπο απ' την αθηναϊκή κοινωνία του τέλους του 19ου αιώνα¹⁸⁷. Απλά, η μόνη, αλλά σημαντική, διαφορά ως προς την πρόσληψη του Γάλλου σκηνοθέτη στις αρχές του 20ού ήταν ότι, για πρώτη φορά, διεξαγόταν σε άμεση συνάρτηση με τις εγχώριες εξελίξεις¹⁸⁸. Ο Χρηστομάνος κατοχυρώθηκε στη συνείδηση του κοινού ως ο Έλληνας Αντουάν, κυρίως εξαιτίας των δημοσιογράφων της εποχής. Στην

το θέατρο. Όπως και να 'χει το πράγμα, η έρευνα για το Χρηστομάνο (και τον Οικονόμου) στο εξωτερικό είναι απαραίτητη για τη σύνταξη μιας μελλοντικής προσωπογραφίας του.

185 Δήλωνε ήδη από το Μάη του 1901: «Δεν πρόκειται μόνον να επιφέρωμεν αναμορφώσεις εκεί όπου τίποτε δεν υπάρχει» («Νέα από την Νέαν Σκηνή», *Ακρόπολις*, 10.5.1901).

186 «Η Ελλάς ευρίσκεται ως προς αυτήν την έποψιν εις καλλίτερον θέσιν από πολλά άλλα έθνη, διότι εδώ δεν έχομεν τίποτε να ρίψωμεν, τίποτε να καταπολεμήσωμεν μόνον δε η εκλογή μας μένει και η προθυμία να πλουτίσωμεν δι έργων υγιών και περιεχόντων το ωραίον, κτίζοντες το θεατρικόν ημών μέλλον επί της εργασίας άλλων εθνών, παραλαμβάνοντες αυτής ό,τι καλλίτερον υπάρχει [...] [Η Νέα Σκηνή] θεωρητικόν σκοπόν είχε την ίδρυσιν του κατ' εξοχήν καλλιτεχνικού θεάτρου, του αντιδρώντος προς πάσαν ρουτίαν υπό δραματικήν και σκηνηκήν έποψιν όπως εν Γαλλία το θέατρον “Αντουάν” και το “Οευντε” κατήντησε ακουσίως της ίσως και ακριβώς ελλείψει του αντικειμένου της αντιδράσεως -διότι πραγματικώς εξέλιξις της κατά παράδοσιν θεατρικής ρουτίνας εν Ελλάδι δεν υπάρχει- να ενσαρκώση το πρόγραμμα της Γαλλικής Κωμωδίας: Να περισυλλέγη τας ανεγνωρισμένας και εδραιωμένας θεατρικάς αξίας» (Α. «Έχομεν ή δεν έχομεν φιλολογίαν; Τι λέγει ο κ. Κ. Χρηστομάνος», *Ακρόπολις*, 12.3.1902).

187 Ορισμένες φορές μάλιστα ο τρόπος που παρουσιάζαν τα άρθρα της εποχής το Γάλλο σκηνοθέτη θύμιζε πιο πολύ τη μορφή του Χρηστομάνου: «αναρριχάται εκατοντάκις την μικράν κλίμακον την μεταξύ σκηνης και ακροατηρίου δια να κατορθώση κάτι εις την σκηνοθεσίαν [σκηνογραφία], να διευθετήση κανέν παρασκήνιον, να βάλη εις την θέσιν του κανέν έπιπλον» (*Άστν*, 17.4.1901 και «Ο Αντουάν εις το Ωδείο· μερικά σημειώσεις από τον βίον του· πώς έγινε μέγας και πολύς», *Εμπρός*, 6.11.1906).

188 Το θέατρο της Νέας Σκηνης είχε αναγγελθεί ως «το Αντουάν-Χρηστομάνου» από την *Εστία*, 29.7.1901 (πρβλ. Σιδέρης, 1946, 1238). Ο θιάσος συσχετιζόταν και με άλλα ελεύθερα θέατρα, όπως το Έβρ, ή τη Στέητζ Σοσάιετ (*Εστία*, 14.11.1905). Μάλιστα, σχετικά άρθρα προωθήθηκαν και στον ξένο Τύπο για να δημιουργηθεί η εικόνα ότι το θέατρο της χώρας δεν ήταν καθυστερημένο και ανταποκρινόταν γρήγορα στις εξελίξεις. Το πιο χαρακτηριστικό απ' αυτά ήταν του Ζαχαρία Μακρή, που δημοσιεύθηκε στη *Revue d' art dramatique* (1902, σσ. 40 κεξ.) και παρουσιάστηκε γρήγορα από το *Άστν* (10.11.1902). Σύμφωνα με το Μακρή, η Νέα Σκηνή (Nouvelle Scène) αποτελούσε τη τρίτη φάση της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου και αντιπροσώπευε «εις την Ελλάδα, ό,τι το ελεύθερον θέατρον του Αντων εις το Παρίσι». Οι αναλογίες του βασιλικού θιάσου με το θέατρο του Μάινινγκεν διαπιστώνονταν σπανιότερα, όχι όμως εξαιτίας του Οικονόμου. Όταν π.χ. ο πρίγκηπας Νικόλαος παραβρέθηκε σε πρόβες του θεάτρου του πατέρα του, μετά την αποχώρηση Βλάχου, η *Εστία* (9.12.1901) έσπευσε πρόθυμα να σχολιάσει: «κάτι ανάλογο έκανε και ο δούκας του Σαξ-Μάινινγκεν με τους ηθοποιούς του».

πραγματικότητα όμως, η απόπειρα ανάδυσης του Έλληνα σκηνοθέτη δια της εισαγωγής του σκηνοθετικού προτύπου των ελευθέρων θεάτρων είχε οδηγηθεί από πολύ νωρίς στο κενό. Η αποχώρηση του Χρηστομάνου από το θίασο, όπως και η διάλυση του τελευταίου, δήλωναν με το δικό τους τρόπο, πως η ώρα για το σκηνοθέτη δεν είχε σημαίνει ακόμα για το ελληνικό θέατρο. Με την έννοια αυτή, η απόπειρα δεν ήταν τόσο η αρχή νέων εξελίξεων, όσο η ολοκλήρωση μιας πορείας. Παρά το γεγονός όμως ότι η μορφή του Χρηστομάνου ολοκληρώνει την περίοδο της προετοιμασίας και δε συνδέεται με τη φάση της ανάδυσης του σκηνοθέτη, η δράση του δημιούργησε μια παρακαταθήκη για το μέλλον: ήταν ο πρώτος λόγιος της χώρας που έδρασε με κάποια συνέχεια στο επαγγελματικό κύκλωμα και καταπιάστηκε συστηματικά με τη σκηνοθεσία και τη διδασκαλία ηθοποιών. Αυτός είναι ίσως ο λόγος για τον οποίο ο Χρηστομάνος άρχισε να καθιερώνεται στην ελληνική συνείδηση ως σκηνοθέτης κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου, όταν σημειώθηκε μια ουσιαστικότερη και συνολικότερη παρέμβαση των Ελλήνων λογίων στη σκηνοθετική ζωή της χώρας¹⁸⁹.

IV. Η αποτυχία της εξόρμησης

Οι προσπάθειες του Οικονόμου και του Χρηστομάνου να βάλουν με τον έναν ή τον άλλο τρόπο το ελληνικό θέατρο στον αιώνα της σκηνοθεσίας οδηγήθηκαν γρήγορα σε αποτυχία: είτε σε σχέση με το επάγγελμα αυτό καθαυτό, όπως φανερώνει η δράση του πρώτου, είτε σε σχέση με τις διαστάσεις που επιχείρησε αρχικά να του δώσει ο δεύτερος. Αυτό δε σημαίνει βέβαια, ότι η δράση που ανέπτυξαν οι δύο καλλιτέχνες ήταν μια σπατάλη ενέργειας, που χάθηκε έτσι απλά, μαζί με το ναυάγιο των θιάσων στους οποίους εργάστηκαν. Οι επιπτώσεις της δραστηριότητάς τους, όσο βραχύβια και αποτυχημένη κι αν στάθηκε, είχαν αποφασιστική σημασία για τη θεατρική ιστορία του τόπου, καθώς εγκαινίασαν μια νέα περίοδο στη σκηνοθετική εμφάνιση και οργάνωση των ελληνικών θιάσων. Καθώς όμως η εξόρμηση των κοσμικών και λογίων στοιχείων ήρθε σε επαφή με την ισχύουσα σκηνοθετική παράδοση της επαγγελματικής σκηνης δημιούργησε τελικά ένα πλέγμα αντιφάσεων, που μόνον η απόσταση που έχουμε σήμερα από τα

¹⁸⁹ Είναι χαρακτηριστικό ότι, σε συζήτηση που προέκυψε στον Τύπο την άνοιξη του 1918, σχετικά με τη συμβολή του Χρηστομάνου στο ελληνικό θέατρο, ανάμεσα σε παλιούς «μύστες», το Λάσκαρη και τον Ξενοπούλο απουσίαζε ακόμα και η αναφορά στη λέξη «σκηνοθέτης», παρά το γεγονός ότι ο όρος είχε τότε διαδοθεί ευρέως στην ελληνική κοινωνία. Η συζήτηση αφορούσε μόνον «την αξίαν του Χρηστομάνου ως θεατρικού διευθυντού» ή, γενικότερα, ως καλλιτέχνη (*Αθήναι*, 19, 20.5.1918, *Βαλκανικός Ταχυδρόμος*, 18, 19.5.1918).

γεγονότα μπορεί να το καταστήσει κάπως σαφές. Χονδρικά, μπορούμε να ισχυριστούμε ότι η απόπειρα υπέρβασης της εγχώριας σκηνοθετικής παράδοσης με την προσπάθεια εισαγωγής του Ευρωπαϊού σκηνοθέτη ακολούθησε μια αμφίδρομη πορεία. Γιατί, οι ίδιες δυνάμεις που έθεσαν για πρώτη φορά ζήτημα σκηνοθέτη στο ελληνικό θέατρο ήταν αυτές, που, όχι μόνον αναγκάστηκαν τελικά να ακυρώσουν τη διαδικασία αυτή, αλλά και να βάλουν σε λειτουργία μηχανισμούς, που κινούσαν το όλο θέμα σε ακριβώς αντίθετη κατεύθυνση. Και οι δύο εξορμήσεις βρέθηκαν τελικά να ακολουθούν τις επιταγές που όριζε η ελληνική πραγματικότητα της εποχής, με αποτέλεσμα, τουλάχιστον ως προς τη σκηνοθετική πρακτική, τα πράγματα να ξαναγυρνούν στην προτεραία κατάσταση: το συγγραφέα-δάσκαλο, τον ηθοποιό-δάσκαλο και το λόγιο-δάσκαλο· χωρίς αυτές οι μορφές να δημιουργούν μια νέα χημική ένωση, που θα οδηγούσε στην ανάδυση ενός νέου καλλιτέχνη, του σκηνοθέτη. Στο πισωγύρισμα αυτό έπαιξαν οπωσδήποτε ρόλο και δυνάμεις, που αντιστρατεύονταν τη νέα κατάσταση και προσπάθησαν να συντηρήσουν το ισχύον θεατρικό καθεστώς· όπως π.χ. οι παρεμβάσεις των συγγραφέων και οι αντιδράσεις των ηθοποιών στην εργασία του Οικονόμου, ή η ρήξη του Χρηστομάνου με τους δραματικούς ποιητές. Το πισωγύρισμα ωστόσο προήλθε κυρίως από τη συνάντηση των προσπαθειών με την πραγματικότητα της εποχής ως σύνολο. Η τελευταία δεν πορευόταν προς την κατεύθυνση της ανάδυσης του Έλληνα σκηνοθέτη. Οι νέες μορφές που ξεπήδησαν μέσα από τη Νέα Σκηνή και το Βασιλικό Θέατρο σε καμία περίπτωση δεν ήταν σκηνοθετικές. Από τη δράση των δύο θιάσων προήλθαν τελικά νέοι ηθοποιοί και θιασάρχες, που, στα επόμενα χρόνια, ενίσχυσαν το τρέχον μοντέλο του θιασάρχη-δασκάλου και δε διαμόρφωσαν προοπτικές για την ιστορική ανάδυση του επαγγέλματος. Για μερικούς μάλιστα από αυτούς αναγνωρίστηκε αργότερα ότι η μαθητεία σε ζητήματα σκηνοθεσίας είχε καλλιεργηθεί από τους δασκάλους τους στη Νέα Σκηνή και το Βασιλικό¹⁹⁰. Η πιο αδιάφευκτη όμως μαρτυρία για το πισωγύρισμα στο σκηνοθετικό ζήτημα αποτελεί το γεγονός ότι από τα χέρια του Οικονόμου και του Χρηστομάνου προήλθαν οι δύο μεγαλύτερες βεντέτες που γνώρισε ποτέ το ελληνικό θέατρο. Μετά τη διάλυση της ελληνικής εκδοχής των μοντέλων του γερμανικού αυλικού θεάτρου και του ελεύθερου θεάτρου, όχι μόνο δεν εμφανίστηκαν ανάλογες προσπάθειες, αλλά στη

190 Ο Ξενόπουλος π.χ. θεωρούσε ότι οι σκηνοθετικές ικανότητες του Λεπενιώτη, όταν ανέλαβε το θίασο Κυβέλης το 1914, ήταν λίγο πολύ συνέχεια αυτών του Χρηστομάνου: «Φαίνεται δε ότι ο κ. Λεπενιώτης είνε καμωμένος δια θιασάρχης. Και υπ' αυτήν την έποψιν είνε ο μόνος ίσως που ωφελήθη από τα μαθήματα του μόνου θιασάρχου, τον οποίον είδομεν εις τας ημέρας μας, του μεγάλου Χρηστομάνου [...] επρόσεχε, φαίνεται, και την διδασκαλίαν αυτήν καθ' εαυτήν. Και φύσει προικισμένος δια τούτο, συνέλαβεν ευκόλως το μυστήριον, δια του οποίου ο μέγας μάγος διδάσκαλος του κατώρθωσε να εμφυσά την ιδικήν του πνοήν και από τα πλέον ανόμοια, και πολλάκις ατελή στοιχεία, ναπαρτίζη σύνολον οργανικόν, ομοιομερές, αρμονικόν» (Ελλάς, 550, 1.6.1914).

θέση τους δημιουργήθηκαν οι βεντετοκρατούμενες επιχειρήσεις εκείνου ακριβώς του είδους που αντιστρατεύονταν με πάθος οι Ευρωπαίοι σκηνοθέτες. Το ελληνικό θέατρο προχωρούσε στην εποχή του ηθοποιού-βεντέτας και όχι στην εποχή του σκηνοθέτη και η εξέλιξη αυτή δεν ήταν μεταγενέστερη των δύο εξορμήσεων· από τη διδασκαλία των δύο σκηνοθετών, τουλάχιστον από το 1903, είχαν προκύψει ηθοποιοί, οι οποίοι «δύνανται ασφαλώς από τούδε να θεωρηθώσιν ότι συν τω χρόνω θα καταστάσιν καλλιτεχνικοί αστέρες πρώτου μεγέθους»¹⁹¹. Ο βεντετισμός της Κυβέλης, της Ξανθάκη ή της Κοτοπούλη είχε αρχίσει να σφυρηλατείται και να εδραϊώνεται κατά τη διάρκεια λειτουργίας των δύο θιάσων¹⁹².

Η αποτυχία ωστόσο των δύο εξορμήσεων εκδηλώνεται σαφέστερα από τη μεταγενέστερη δράση των ηγετών τους. Η δράση του Χρηστομάνου μετά τη διάλυση της Νέας Σκηνης δύσκολα μπορεί να μη χαρακτηριστεί άτακτη οπισθοχώρηση. Το καλοκαίρι του 1906 τον συναντάμε να ακολουθεί λίγο πολύ την τακτική του Λαγκαδά δηλαδή, να «αρκείται ενοικιάζων τας σκηνογραφίας και το βεστιάριόν του»¹⁹³. Στα λίγα χρόνια που του έμεναν να ζήσει, εκτός από ορισμένες σκέψεις που έμειναν στα χαρτιά¹⁹⁴, περιορίστηκε σε μαθήματα απαγγελίας για κοσμικούς ερασιτέχνες στο Ωδείο Λόττνερ¹⁹⁵· και τελικά επέστρεψε στο σημείο που είχε ξεκινήσει, τη συγγραφή δηλαδή λογοτεχνικών και θεατρικών έργων¹⁹⁶. Ο Οικονόμου, μετά τις απογοητεύσεις της περιόδου 1906-1910, καλλιέργησε και προήγαγε τη βεντετοκρατία με τα ρεσιτάλ υποκριτικής του, είτε σε ημεροασιτεχνικές

191 *Απτική Ίρις*, ΣΤ', τχ. 13, 1.7.1903, σ. 155.

192 Στη Νέα Σκηνή η Κυβέλη είχε αρχίσει ακόμα και από τις πρώτες μέρες της λειτουργίας της να δείχνει σημάδια έντονης απειθαρχίας. Σύμφωνα με τον Μυράτ (1928, 211), στις πρόβες της *Πριγκήπισσας Μαλέν* «επεισμόσε» από τις παρατηρήσεις «κατέβηκε στην πλατεία μουτρωμένη και ηρνείτο να εξακολουθήσει την πρόβα». Ο Ροδάς αναφέρει ότι η Ξανθάκη μούτρωσε, επειδή η άλλη πρωταγωνίστρια θα έπαιζε την Έλδα στο έργο *Έλδα, η μικρή πριγκήπισσα* του Δαράλέξη, παρά το γεγονός ότι θα πρωταγωνιστούσε και η ίδια· η Ξανθάκη δυσανασχέτησε δηλαδή, επειδή η Κυβέλη θα είχε τον ίδιο ρόλο που είχε ο τίτλος του έργου. Και τελικά κατάφερε να τον αλλάξει σε *Φαία και Νυμφαία* (1944)28. Ο Ξενόπουλος, σε κριτική της εποχής, ανέφερε μεν ότι οι φάρσες «σκηνοθετούνται τελείως», θεωρούσε ωστόσο «περίεργον» και «θλιβερόν» το γεγονός ότι η Ξανθάκη «αρνεύεται ρόλους και προβάλλει δυσκολίας», ότι ο Μυράτ αυτοσχεδιάζει τους ρόλους του και ότι ο Παπαγεωργίου αρνεύεται να ξυρίσει τα γένια του «τα οποία δεν του επιτρέπουν ναλλάξει την μορφήν του» (*Παναθήναια*, 15-31.7.1903, σσ. 628-630). Τα «νάζια» των πρωταγωνιστριών μερικές φορές εκδηλώνονταν και κατά τη διάρκεια των παραστάσεων. Ο Μελάς π.χ. αφηγείται περιστατικό από περιοδεία της Νέας Σκηνης στην Πόλη, όπου η Κυβέλη παραλίγο να καταστρέψει την παράσταση επειδή βαριόταν να μιλήσει· τελικά την «κάλυψε» ο Παπαγεωργίου και η πρωταγωνίστρια «γύρισε προς το βάθος της σκηνης, για να μην αντιληφθούν στην πλατεία ότι γελούσε», (βλ. *Πενήντα Χρόνια Θέατρο*, Αθήνα, 1960, σσ. 113-4).

193 Γρ. Ξενόπουλος, «Θέατρον», *Παναθήναια*, ΙΒ', 15-30.6.1906, σ. 170.

194 Το φθινόπωρο του 1908 εκδηλώθηκε πρωτοβουλία σύστασης θιάσου από το Χρηστομάνο και το Τσοκόπουλο. Τελικά οι σκέψεις δεν οδήγησαν πουθενά (*Αθήναι*, 16.11.1908).

195 Βλ. *Παναθήναια*, 15.11.1908, σ. 95, *Παν*, 1, Νοεμ. 1909, Ν. Λαπαθιώτης, *Η ζωή μου*, Αθήνα, 1986, σσ. 89-91, Γ. Αργυρόπουλου, «Ο Χρηστομάνος και η απαγγελία», *Ελληνική Δημιουργία*, Δ', 83, 15.7.1951, σσ. 137-8.

196 Συμμετείχε επίσης ως συγγραφέας-σκηνοθέτης στη διδασκαλία του έργου του *Τα τρία φιλιά* από το θιάσο Κοτοπούλη (Μυράτ, 1950, 86-8).

εμφανίσεις, είτε σε «φιλολογικές βραδιές» του θιάσου Κυβέλης. Ο κύκλος των φανατικών οπαδών του πήγαινε για να θαυμάσει την υποκριτική ερμηνεία ενός ηθοποιού, που υποσκίαζε το κείμενο και τον υπόλοιπο θίασο¹⁹⁷. Όλα αυτά βέβαια, όχι μόνον δε συνέβαλαν στην ανάδυση του σκηνοθέτη, αλλά λειτούργησαν προς την ακριβώς αντίθετη κατεύθυνση, την εδραίωση του βεντετισμού. Από τα ίδια δηλαδή τα γεγονότα προκύπτει ότι, μετά την έντονη κινητικότητα της πρώτης πενταετίας του αιώνα, σημειώθηκε μια εξίσου έντονη υποχώρηση στο σκηνοθετικό ζήτημα, που κράτησε τουλάχιστον μέχρι την εποχή των Βαλκανικών Πολέμων· το πισωγύρισμα ήταν τελικά τόσο βίαιο, γρήγορο και ξαφνικό, όσο πιεστική, βιαστική και αιφνίδια ήταν η προσπάθεια εισαγωγής του ευρωπαϊκού θεσμού στην ελληνική πραγματικότητα. Αν και οι απόπειρες του Βασιλικού Θεάτρου και της Νέας Σκηνης προσπάθησαν να εισαγάγουν το σκηνοθέτη στη χώρα, έμειναν τελικά μόνο δύο, μικρές αν και σημαντικές, παρενθέσεις μέσα στη μακρόχρονη ιστορική του πορεία.

197 «Μα το κάτου κάτου», σημείωνε ο Νουμάς, «ποιός πήγε να ιδεί δράμα! Όλοι πήγαμε να δούμε Οικονόμου και τον είδαμε» (404, 12.9.1910). «Εν γένει αι φιλολογικαί παραστάσεις του «Πανελληνίου» είνε παραστάσεις “αστέρος” και όχι “συνόλου”», σχολίαζε ο Ξενόπουλος: «Δεν απολαμβάνει κανείς παρά τας στιγμάς που ευρίσκεται επί της σκηνης ο κ. Οικονόμου» (Ελλάς, 10.10.1910). Η κατάσταση αυτή εκδηλωνόταν πιο έντονα στις παραστάσεις κλασικών δραμάτων, όπως του Άμλετ : «Ο κόσμος χειροκρότησε κ' χειροκρότησε τον Οικονόμου. Γιατί κανένας δεν πήγε να ιδεί το έργο [...] Όλοι πήγαν να ιδούν τον Οικονόμου» (Νουμάς, 511, 5.10.1913, σσ. 164-5). Οι αντιδράσεις της κριτικής θυμίζουν εκείνες του Ξενόπουλου για το Λεκατσά, βλ. Δημητριάδης, ό.π. σ. 258.

ΜΕΡΟΣ Β΄ : Η ΑΝΑΛΥΣΗ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1. ΤΟ ΕΥΡΩΠΑΪΚΟ ΚΑΙ ΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΑ ΠΡΙΝ ΑΠΟ ΤΟΝ Α' ΠΑΓΚΟΣΜΙΟ ΠΟΛΕΜΟ ΧΡΟΝΙΑ

Ι. Η εμφάνιση της μονοκρατορίας του σκηνοθέτη και η διαμόρφωση του σκηνοθέτη-δημιουργού στο ευρωπαϊκό θέατρο

Την εποχή που αποτύγχαναν οι προσπάθειες του Βασιλικού Θεάτρου και της Νέας Σκηνης, σημειώνονταν ραγδαίες σκηνοθετικές εξελίξεις στο ευρωπαϊκό θέατρο, καθώς μια ομάδα νέων καλλιτεχνών έβαζε το σκηνοθέτη σε μια νέα ιστορική περίοδο. Με μια σειρά θεωρητικών δοκιμών, σχεδίων και άρθρων ο Έντουαρντ Γκόρντον Κρέηγκ υποβάθμιζε το ρόλο του συγγραφέα και του ηθοποιού, ορίζοντας τη φύση της θεατρικής τέχνης με οπτικούς και ρυθμικούς όρους¹⁹⁸ και έδινε στο σκηνοθέτη άλλες διαστάσεις απ' αυτές που είχε τον 19ο αιώνα: δε θα ήταν μόνον ο ρυθμιστής της παράστασης, ο άνθρωπος που θα διατηρούσε δηλαδή τον έλεγχο της ερμηνείας του κειμένου και τη σκηνική του απόδοση σ' ένα ευπρόσωπο σύνολο, ή ο οργανωτής στον οποίο θα όφειλαν απλά να πειθαρχήσουν όλοι οι υπόλοιποι συντελεστές. Δε θα ήταν ο μεταφραστής του δράματος πάνω στη σκηνή, αλλά ο ποιητής του. Ο σκηνοθέτης ανακηρυσσόταν ως ο δημιουργός της παράστασης, όλα τα στοιχεία της οποίας έπρεπε να βρίσκονται υπό τον απόλυτο έλεγχό του. Αυτός ο σκηνοθέτης-δημιουργός, θα έπλαθε μια προσωπική «ποίηση» της σκηνής, χρησιμοποιώντας ως υλικό όλα τα επιμέρους στοιχεία της θεατρικής τέχνης, συμπεριλαμβανομένων του κειμένου και των ηθοποιών¹⁹⁹. Σύμφωνα μάλιστα με τον Άγγλο θεωρητικό, ο ηθοποιός έπρεπε να

198 «Ο πατέρας του δραματουργού ήταν ο χορευτής», δήλωνε ο ίδιος το 1905, στο «The Art of the Theatre. The First Dialogue» (*Craig On Theatre*, ²1991, London, σ. 53). Βλ. και Denis Bablet, «Edward Gordon Craig & Scenography», *Theatre Research*, XI, 1971, σ. 10.

199 «Όταν [ο σκηνοθέτης] ερμηνεύει τα έργα του δραματουργού με τη βοήθεια των ηθοποιών του, των σκηνογράφων του και των άλλων τεχνιτών του, τότε είναι τεχνίτης- ένας αρχιτεχνίτης· όταν όμως θα γίνει κυρίαρχος των δράσεων, των λέξεων, της γραμμής, του χρώματος και του ρυθμού, τότε μπορεί να γίνει καλλιτέχνης. Τότε, δε θα χρειαζόμαστε πια τη βοήθεια του συγγραφέα, επειδή η τέχνη μας θα είναι πια αυτόνοχη» (ό.π. σ. 56 κ.εξ). Για το ρόλο της

χάσει τη μορφή που είχε ως τότε και να μεταμορφωθεί σε μια «Υπερ-μαριονέτα», πρόθυμη να υπηρετήσει το καλλιτεχνικό όραμα του σκηνοθέτη²⁰⁰. Οι παραπάνω εξελίξεις ήταν βέβαια μέρος ευρύτερων εξελίξεων και, χονδρικά, προήλθαν από το στρατόπεδο του αντιρεαλιστικού θεατρικού κινήματος. Οι πρώτες ζυμώσεις εντοπίζονται στη δεκαετία του 1890 στην περιοχή του συμβολισμού και προέκυψαν μαζί με την ανάγκη μιας μη-ψευδαισθησιακής σκηνικής παρουσίασης, που θα έδινε τέλος στην κυριαρχία της ρεαλιστικής σκηνης²⁰¹. Οι θεατρικές αυτές αναζητήσεις ακολουθούσαν σε γενικές γραμμές νιτσεικά και βαγκνερικά αισθητικά διδάγματα· ιδιαίτερο ρόλο έπαιξε π.χ. η ιδέα του «ολικού έργου τέχνης» του Βάγκνερ, αλλά και η επιθυμία για μια αισθητικής τάξης θεσμοθέτηση της πραγματικότητας του Νίτσε²⁰². Νατουραλιστές σκηνοθέτες όπως ο Αντουάν είχαν ήδη κατορθώσει να αναδείξουν την υλική πραγματικότητα (θεσμοθετημένη μέσα από τα διδάγματα του Ταιν και του Ζολά) στη σκηνοθετική τέχνη τους, με τον πρωταρχικό ρόλο που έδωσαν στο «σκηνικό περιβάλλον»²⁰³. Τα πρώτα γενναία βήματα για τη σκηνική παρουσίαση της μη-υλικής πραγματικότητας, μιας αντι-ρεαλιστικής δηλαδή σκηνοθεσίας, που θα υλοποιούσε παράλληλα την ένωση των τεχνών σημειώθηκαν με τον Άντολφ Άππια, στην προσπάθειά του να βρει μια λύση για την παράσταση των βαγκνερικών μουσικών δραμάτων· ωστόσο, στα κείμενα του Ελβετού

φαντασίας στη δημιουργία του σκηνοθετικού έργου, βλ. το άρθρο του «On the Ghosts in the Tragedies of Shakespeare» (1908) (ό.π. σ. 176).

200 βλ. ό.π. σ. 66 και «The Actor and the Über-marionett» (1907) ό.π. σ. 85-7.

201 Στην Ιρλανδία με τον Ουίλλιαμ Μπάτλερ Γέητς, στη Γαλλία με μορφές όπως ο Καμίλ Μοκλέρ, και ο Αλφρέ Ζαρρύ και στη Ρωσία με τους προβληματισμούς των συμβολιστών γύρω από το Βαλέρι Μπριούσοφ. Για το θέμα, βλ. Henderson (1971) 31-34, F. Deak, *Symbolist Theatre: The Formation of an Avant-Garde*, Baltimore, 1993, E. Braun, *The Director and the Stage*, London, ²1983, σσ. 44-58, M. Carlson, *Theories of the Theater*, Ithaca/London, ³1989, σσ. 289-293, J. L. Styan, *Modern Drama in Theory and Practice*, vol. 2: *Symbolism, Surrealism and the Absurd*, Cambridge, ³1990, σσ. 24 κεξ.

202 «Η αναζήτηση της εσωτερικής αλήθειας των πραγμάτων διαμόρφωσε για το Γερμανό φιλόσοφο την πίστη σε μια οντολογία, που βασιζόταν σε αξιώματα αισθητικής τάξης: “ο μόνος τρόπος, με τον οποίο η ύπαρξη και ο κόσμος μπορούν βασικά να δικαιωθούν είναι ως αισθητικό φαινόμενο” έγραφε στη *Γέννηση της τραγωδίας* (1872)» (Braun, ό.π. σ. 38).

203 Η πρωταρχική εργασία του σκηνοθέτη για τον Αντουάν ήταν «να δημιουργήσει το σκηνικό και το περιβάλλον, χωρίς να τον απασχολούν καθόλου τα γεγονότα που θα συμβούν πάνω στη σκηνή. Γιατί είναι το περιβάλλον που ορίζει τις κινήσεις των χαρακτήρων και όχι οι κινήσεις των χαρακτήρων αυτές που προσδιορίζουν το περιβάλλον», βλ. André Antoine, «Causerie sur la mise en scène», (1903), στο T. Cole, H. C. Chinoy (eds), *Directors on Directing*, New York/London, ³1976, σ. 94. Με την έννοια αυτή, ως ένα υποπροϊόν δηλαδή του νατουραλιστικού κινήματος, ο σκηνοθέτης του 19ου αιώνα έφτασε στο πρόσωπο του Αντουάν στην ιστορική του ολοκλήρωση· ήταν δηλαδή περισσότερο ένα τελικό στάδιο εξέλιξης αναζητήσεων της ευρωπαϊκής σκηνης από την εποχή του Διαφωτισμού, όπως άλλωστε γενικότερα ο νατουραλισμός στο θέατρο ήταν βέβαια ένα αυτοτελές κίνημα, αλλά όχι ανεξάρτητο της συνολικότερης πορείας προς το ρεαλιστικό θέατρο της ψευδαίσθησης και την «εικονογραφική» σκηνή. Μέσα από αυτό το πρίσμα, οι νατουραλιστές σκηνοθέτες ήταν η αναγκαία ιστορική προϋπόθεση για την εμφάνιση του σκηνοθέτη-δημιουργού, αλλά όχι η ιστορική του πραγμάτωση (βλ. D. Whitton, *Stage Directors in Modern France*, Manchester, 1987, σσ. 1-14).

θεωρητικού δεν εμφανίστηκε ο καλλιτέχνης, που θα αναλάμβανε να συνθέσει τα οράματα των συμβολιστών²⁰⁴. Ο άνθρωπος που συσχέτισε για πρώτη φορά τις παραπάνω αναζητήσεις με το πρόσωπο του σκηνοθέτη και διατύπωσε το 1905 την καλλιτεχνική ανεξαρτησία του και την ανάδειξή του σε «καλλιτέχνη του θεάτρου», που θα αναλάμβανε τη σύνθεση των επιμέρους στοιχείων της θεατρικής τέχνης ήταν ο Κρέηγκ. Καθώς όμως ο ίδιος δεν ήταν διόλου πρακτικός σε ζητήματα επαγγελματικής σκηνης, τρεις κυρίως σκηνοθέτες ανέλαβαν να υλοποιήσουν τα οράματα του: ο Μαξ Ράινχαρτ στη Γερμανία, ο Βσέβολοντ Μεγερχόλντ στη Ρωσία και ο Ζακ Κοπώ στη Γαλλία²⁰⁵. Ο Ράινχαρτ ήταν ο καλλιτέχνης που ενσάρκωσε περισσότερο από οποιονδήποτε τη μονοκρατορία του σκηνοθέτη από την πρώτη κιόλας δεκαετία του αιώνα· κατάφερε να προωθήσει τις απόψεις του Κρέηγκ στη γερμανική σκηνή και να δώσει λύση στη παρουσίαση του αντιρεαλιστικού δράματος, κυρίως με τις αναζητήσεις του πάνω στο θεατρικό χώρο των παραστάσεων²⁰⁶. Ο Ράινχαρτ είχε τον απόλυτο έλεγχο σε κάθε λεπτομέρεια της παράστασης και δίπλα στο κείμενο του συγγραφέα έγραφε ένα δικό του, πολύ μεγαλύτερο σε όγκο «έργο», το βιβλίο σκηνοθεσίας²⁰⁷. Διαμορφώνοντας τον εκλεκτικισμό ως κυρίαρχο καλλιτεχνικό δόγμα, ενορχήστρωνε παραστάσεις, μέσω του εκάστοτε προσωπικού σκηνοθετικού του οράματος· από ένα σημείο και μετά άρχισε μάλιστα να ανεβάζει το ίδιο έργο με διαφορετικές κάθε φορά σκηνοθετικές

204 Adolphe Appia, *Music and the Art of the Theatre*, [1898], Translated by Mary Douglas Dirks, Florida, 1981, *The Work of Living Art and Man is the Measure of All Things; A Theory of the Theatre* [1921], Translated by H. D. Aldbright & Barnard Hewitt, Florida, 1981. Η σημασία ωστόσο του Appia για την ανάδειξη του καλλιτεχνικού περιεχομένου της σκηνοθετικής τέχνης είναι σημαντική: «Εξακολουθούμε να συγχέουμε το θέατρο με το θέαμα [...] Ένα θέαμα γίνεται έργο τέχνης, μόνον όταν τα επιμέρους στοιχεία που το αποτελούν “προσδιορίζονται” με συστηματικό τρόπο στις μεταξύ τους σχέσεις. Αυτό είναι χαρακτηριστικό της τέχνης» «Comments on the Theatre» (1908) στο Richard C. Beacham (ed.), Adolphe Appia, *Essays, Scenarios and Designs*, Translated by Walther R. Volbach, Ann Arbor/London, 1989, σ. 174.

205 Μετά τα κινήματα της δεκαετίας του 1880 και 1890, άρχισε να διαμορφώνεται ένα εκλεκτικιστικό θέατρο, από το οποίο ο σκηνοθέτης ξεπρόβαλε ως ο δημιουργός της παράστασης και έφτασε στο απόγειο της δύναμής του στα «θεατρικά» θέατρα των Κοπώ, Μεγερχόλντ και Ράινχαρτ (βλ. H. C. Chinoy, «The advent of the director», στο *Directors on Directing*, ό.π., σ. 45). Το 1906 μπορεί να θεωρηθεί συμβατικά έτος τομή για την εκπλήρωση των συμβολιστικών οραμάτων στη σκηνή και την εισαγωγή του σκηνοθέτη-δημιουργού στο ευρωπαϊκό θέατρο: *Έντα Γκάμπλερ* σε σκηνοθεσία Μεγερχόλντ, *Βουκόλαξες* σε σκηνοθεσία Ράινχαρτ και *Ρόσμπερσχολμ* σε σκηνοθεσία Κρέηγκ είναι παραστάσεις ορόσημα στην ιστορική εξέλιξη του επαγγέλματος. Για τις παραστάσεις αυτές βλ. E. Braun, *The Theatre of Meyerhold*, London, ²1986, σσ. 59-64, J. L. Styan, *Max Reinhardt*, Cambridge, 1982, σσ.19-22, Denis Bablet, *The Theatre of Edward Gordon Craig*, London, ²1981, σ. 90. Και οι τρεις σκηνοθέτες που υλοποίησαν τις αρχές του Κρέηγκ ήλθαν σε επαφή με τον ίδιο και τις ιδέες του· ο Ράινχαρτ το 1905 (βλ. επόμενη σημείωση), ο Μεγερχόλντ μετά το 1907 (Braun, ό.π. σ. 91) και ο Κοπώ μετά το 1913 (John Rudlin, *Jacques Copeau*, Cambridge, 1986, σσ. 36-39).

206 Για τις σχέσεις των δύο καλλιτεχνών και τον τρόπο με τον οποίο ο Ράινχαρτ προώθησε τις ιδέες και τα σκηνικά του Άγγλου βλ. L. M. Newman, «Reinhardt and Craig?» στο *Max Reinhardt: The Oxford Symposium*, Oxford, 1986, σσ. 6-15 καθώς και τις απόψεις του Μεγερχόλντ για το θέμα, στο Braun, ό.π.

207 Βλ. Styan, ό.π. σσ. 120-124.

ερμηνείες²⁰⁸. Η παντοδυναμία του εξελίχθηκε γρήγορα στη βεντετοκρατία του σκηνοθέτη, ιδιαίτερα μετά τις θεαματικές υπερπαραγωγές του²⁰⁹.

Ο Μεγερχόλντ ανέδειξε το σκηνοθέτη ως την πιο δημιουργική δύναμη του θεάτρου, υποβιβάζοντας παράλληλα το έργο «σε μια απλή παρτιτούρα»²¹⁰. Ήδη το 1906 έδινε ένα σαφή διαχωρισμό ανάμεσα στο σκηνοθέτη του 19ου αιώνα και σ' εκείνον που οραματιζόταν ο ίδιος. Στην πρώτη περίπτωση ήταν ο ενορχηστρωτής της παράστασης και η εργασία του ήταν «ορατή» στο κοινό· στη δεύτερη ήταν ο ποιητής της και η εργασία του ήταν δημιουργικά ενσωματωμένη στο κύκλωμα της παράστασης²¹¹. Την ίδια εποχή άρχισε ν' ανεβάζει παραστάσεις υποταγμένες στην κυρίαρχη, έμμονη ιδέα του σκηνοθέτη και να αντιμετωπίζει το έργο του συγγραφέα ως ακατέργαστο υλικό, που διαμορφώνεται σύμφωνα με τις εμπειρίες, τις καλλιτεχνικές αρχές, τις ιδεολογικές απόψεις και τις επιθυμίες του σκηνοθέτη²¹². Με τη μονοκρατορία του σκηνοθέτη-δημιουργού άρχισε να συμπλέει στα χρόνια αυτά, αν και με τελείως διαφορετικό τρόπο, και ο Κονσταντίν Στανισλάβσκυ²¹³. Μετά από μια περίοδο κρίσης και συμβολιστικών αναζητήσεων, άρχισε να διαμορφώνει από το 1906 την Μέθοδο υποκριτικής του· οι σκηνοθετικές του δημιουργίες αφορούσαν στην αξιοποίηση του κειμένου του συγγραφέα και κυρίως των ηθοποιών του θιάσου του με βάση αυτή την Μέθοδο. Στη Γαλλία οι απόψεις

208 ό.π. σσ. 83-5. Οι σαιξπηρικές παραγωγές του Ράινχαρτ αποκαλύπτουν ίσως πιο καθαρά τον εκλεκτισμό του. Η πρώτη παράσταση του *Όνειρου καλοκαιρινής νύκτας* (1905) δόθηκε σα μαζικό θέαμα· λίγους μήνες μετά ο Ράινχαρτ ανέβασε τον *Έμπορο της Βενετίας* με πραγματικά κανάλια, γεφύρια, και γόνδολες κι ένα χρόνο αργότερα το *Χειμωνιάτικο παραμύθι* με σκηνικά απλά και υπαινικτικά. Το *Όνειρο* θα το ξαναπαρουσιάσει σα θέαμα στην τεράστια αρένα του Γκρόσεσπιλχάους (Βερολίνο, 1921), σαν μπαρόκ διακοσμητικό αριστοτέχνημα (Βιέννη, 1925), ως υπαίθριο βουκολικό (Οξφόρδη, 1933) και σαν ταινία της Γουόρνερ Μπρος (1935), ό.π., σσ. 51-68.

209 *Σουμουρούν, Οιδίπους Τυράννος και Θαύμα*, 1910-11. Ο Ράινχαρτ άρχισε να γίνεται διάσημος μετά το 1909, όταν ξεκίνησε μια διεθνή περιοδεία, που τον καταξίωσε στο εξωτερικό. Ενδεικτική της παντοδυναμίας του ήταν η παράλληλη οικοδόμηση της θεατρικής του αυτοκρατορίας, που θα ολοκληρωθεί σε μια πρώτη φάση το 1919, με τα εγκαίνια του μνημειακού Γκρόσες Σάουσπιλχάους, αφιερωμένου σε θεαματικές παραστάσεις μαζών κλασικού και μοντέρνου ρεπερτορίου.

210 Braun, ²1986, σ. 56.

211 «Στο άμεσο θέατρο ο σκηνοθέτης παίρνει το ρόλο του συγγραφέα και κάνει τον ηθοποιό να καταλαβαίνει το έργο του (συγγραφέας και σκηνοθέτης είναι το ίδιο πρόσωπο). Αφού ο ηθοποιός έχει ενσωματώσει το έργο του συγγραφέα με τον τρόπο του σκηνοθέτη, έρχεται πρόσωπο με πρόσωπο με τον θεατή (ο συγγραφέας και ο σκηνοθέτης βρίσκονται κρυμμένοι πίσω από την πλάτη του ηθοποιού)» (V. Meyerhold, «The Theater Theatrical», (1906), στο *Directors on Directing*, σσ. 170-2.

212 Η πιο χαρακτηριστική ίσως παράσταση για το θέμα ήταν εκείνη της *Έντας Γκάμπλερ* με το θίασο της Βέρα Κομισαρζέφσκαγια το 1906 (βλ. Braun, ²1986, ό.π., Styan, ³1990, σ. 27).

213 Ο Στανισλάβσκυ, ήδη από τις παραστάσεις των έργων του Τσέχοφ, είχε δημιουργήσει ένα «υπο-κείμενο», ανεξάρτητο από αυτό του συγγραφέα· παρά το γεγονός, ότι στόχος της σκηνοθετικής αυτής «παρτιτούρας» ήταν να αναδείξει τα θεατρικά έργα, στην παράσταση του *Βυσσινόκηπου* (1904) αποδείχτηκε τελικά ότι είχαν αλλοιωθεί οι προθέσεις του συγγραφέα και είχε αναδειχτεί το ερμηνευτικό όραμα του σκηνοθέτη. «Μια πράξη που έπρεπε να κρατά το πολύ 12 λεπτά», διαμαρτυρόταν ο Τσέχοφ στην Κνίππερ, «παίρνει 40 στην παράστασή σας. Το μόνο που μπορώ να πω, είναι ότι ο Στανισλάβσκυ έχει καταστρέψει το έργο μου» (Jean Benedetti, *Stanislavsky*, Methuen, London, 1988, σ. 134).

του Κρέηγκ και οι γερμανορωσικές εξελίξεις άρχισαν ουσιαστικά να γίνονται γνωστές μετά το 1910²¹⁴. Ο καλλιτέχνης που έμπασε τη χώρα στην περίοδο του σκηνοθέτη-δημιουργού ήταν ο Κοπώ με την ίδρυση του Βιε Κολομπιέ (1913). Ο Γάλλος σκηνοθέτης υπογράμμισε ωστόσο ότι η σκηνοθετική δημιουργία δε θα πρέπει να λειτουργεί εις βάρος του κειμένου, αλλά να αναδεικνύει τη θεατρική του δομή²¹⁵. Στην Αγγλία τέλος οι πρόσφατες εξελίξεις δε βρήκαν πρόσφορο έδαφος για να αναπτυχθούν, καθώς η παράδοση των θιασαρχών-σκηνοθετών παρέμενε ισχυρή. Το αγγλικό θέατρο ανέδειξε ωστόσο σκηνοθέτες-δημιουργούς, όπως ο Χάρλεϋ Γκράνβιλ-Μπάγκερ στο χώρο της σύγχρονης αναβίωσης των κλασικών, και ιδίως του Σαίξπηρ²¹⁶. Η δραστηριότητα αυτή ήταν στην πραγματικότητα τμήμα ενός άλλου φαινομένου, παράλληλου με την εμφάνιση της μονοκρατορίας του σκηνοθέτη: τη σκηνική ερμηνεία έργων της κλασικής ευρωπαϊκής δραματουργίας, ένα πεδίο, στο οποίο διακρίθηκε ιδιαίτερα ο Κοπώ²¹⁷. Συχνά δηλαδή, η ανάδειξη του σκηνοθέτη σε πρωταγωνιστή της παράστασης συντελέστηκε μέσα από πειραματισμούς με αντιρεαλιστικές θεατρικές συμβάσεις παλαιών έργων και με όχημα την αναβίωση προγενέστερων και περισσότερο «θεατρικών» εποχών και μορφών θεάτρου. Εκτός από το ελισαβετιανό θέατρο, οι νεότεροι σκηνοθέτες καταπιάστηκαν μέχρι τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο, με το αρχαιοελληνικό δράμα, το μεσαιωνικό θέατρο και την ισπανική αναγέννηση, το Μολιέρο και την κομέντια ντελ άρτε. Καταλαβαίνει κανείς, ότι οι εξελίξεις αυτές, εκτός από το γεγονός ότι έδιναν στο επάγγελμα του σκηνοθέτη νέες, πραγματικά ασύλληπτες ως τότε διαστάσεις, δημιουργούσαν ένα τεράστιο «άνοιγμα» ανάπτυξης της σκηνοθετικής έκφρασης και της θεατρικής τέχνης γενικότερα· αν και έπαιξαν αποφασιστικό ρόλο στην κρίση της ευρωπαϊκής δραματουργίας, πρόσφεραν δυνητικά άπειρες προοπτικές στην αξιοποίηση των κειμένων, πρόσφεραν δηλαδή ανεξάντλητες καλλιτεχνικές ερμηνείες τους, πολύ πιο σύνθετες απ' αυτές των ηθοποιών²¹⁸.

214 Σε μια πρώτη φάση με το μεταφραστή του Κρέηγκ στη Γαλλία Ζακ Ρουσσέ και το θεωρητικό του δοκίμιο *Σύγχρονη Θεατρική Τέχνη* (1910), βλ. Whitton, ό.π., σ. 56.

215 Jacques Copeau, «La mise en scène» (1935) στο *Directors on Directing*, σσ. 215-219 και John Rudlin, Norman H. Paul (eds), *Copeau: Texts on Theatre*, London, 1990, σσ. 123-131.

216 Anthony Jackson, «Harley Granville Barker as Director at the Royal Court Theatre 1904-1907», *Theatre Research*, XII, 2, 1972, 126-138, Christine Dymkowski, *Harley Granville Barker. A Preface to Modern Shakespeare*, Washington, 1986.

217 Οι D. Bradby & D. Williams (*The Director's Theater*, London, 1988, σσ. 1-23) θεωρούν ότι η αναβίωση των κλασικών έχει τις καταβολές της στην αναζήτηση της ιστορικής πιστότητας του 19ου αιώνα και συνέβαλε αποφασιστικά στην ανάδυση του σκηνοθέτη στο ευρωπαϊκό θέατρο. Τη σημασία που είχε η ιδέα του «κλασικού» στη διαμόρφωση του σκηνοθέτη-δημιουργού υποστηρίζουν και νεότεροι σκηνοθέτες, όπως ο Ροζέρ Πλανσόν (ό. π.).

218 Χαρακτηριστικό παράδειγμα ήταν μια επίδειξη σκηνοθετικής δεξιοτεχνίας του Εβρείνωφ, όταν παρουσίασε τον *Επιθεωρητή* του Γκόγκολ (1912) με βάση πέντε διαφορετικές σκηνοθετικές σχολές (μια αναπαραστατική στα πρότυπα του 19ου αιώνα, μια Στανισλαβσκή, μια σύμφωνα με τη σχολή του Ράινχαρτ, μια συμβολιστική αλά Κρέηγκ και μια σύμφωνα με τις ταινίες του Μαξ

Έπειτα από τις παραπάνω εξελίξεις, ο σκηνοθέτης κατοχυρώθηκε ως ο καλλιτέχνης της σκηνης, ο «σκηνικός συγγραφέας» και ποιητής της παράστασης, υποσκέλισε τον ηθοποιό και το συγγραφέα και άρχισε να εμφανίζεται ως ο νέος αστέρας του ευρωπαϊκού θεάτρου. Ενδεχομένως, η εξέλιξη αυτή σημειώθηκε από τη στιγμή, που ο Ευρωπαίος σκηνοθέτης έπρεπε να ανταποκριθεί στις νέες συνθήκες ανάπτυξης της θεατρικής τέχνης που επέβαλε ο νέος αιώνας. Η εμφάνιση του σκηνοθέτη-δημιουργού συντελέστηκε σε μια εποχή, που η περίοδος της μεγάλης ανάπτυξης της θεατρικής βιομηχανίας στο 19ο αιώνα είχε περάσει οριστικά, καθώς άρχισαν να ξεπροβάλουν νέες μορφές μαζικής διασκέδασης με κορυφαίο τον κινηματογράφο. Αν και το θέατρο στα επόμενα χρόνια έχασε τον χαρακτήρα της μαζικής ψυχαγωγίας, η βιομηχανία του δεν κατέρρευσε, αλλά συρρικνώθηκε σε μια νέα, «επινοητικότερη εκδοχή επιχείρησης», που απευθυνόταν σ' ένα φιλήσυχο κοινό, που πήγαινε πλέον στο θέατρο για αισθητική απόλαυση²¹⁹. Στη δημιουργία της τελευταίας ο σκηνοθέτης-δημιουργός είχε πλέον τον πρώτο λόγο.

II. Ο αντίκτυπος των ευρωπαϊκών εξελίξεων στην Ελλάδα

Η ενημέρωση του ελληνικού κοινού για τις εξελίξεις αυτές εμφανίστηκε μάλλον γρήγορα, στις αρχές της δεύτερης δεκαετίας του αιώνα. Βέβαια, και σ' αυτή τη φάση το κοινό παρέμεινε αναγνωστικό και όχι θεατρικό (κυρίως εξαιτίας των Πολέμων), το ενδιαφέρον των Ελλήνων λογίων για τις σκηνοθετικές εξελίξεις στη Δύση εξακολουθούσε να είναι περιορισμένο και οι ειδήσεις για τους Ευρωπαίους σκηνοθέτες αποτελούσαν και πάλι μια μικρή μειοψηφία σε σχέση με την ειδησεογραφία για τους Ευρωπαίους συγγραφείς και ηθοποιούς. Επιπλέον, μετά το κλείσιμο του Βασιλικού Θεάτρου και της Νέας Σκηνης το ζωνρό ενδιαφέρον για τους σκηνοθέτες του 19ου αιώνα υποχώρησε, αν και όχι τελείως²²⁰. Κάποιος μικρός

Λίντεν, βλ. Senelick Laurence, «Nikolay Evreinov's *Inspector General* », *Performing Arts Journal*, VIII, 1(1984)113-118 και Samuel L. Leiter, *The Great Stage Directors*, New York, 1994, σ. 101.

²¹⁹ βλ. I. W. J. Hemmings, *The Theatre Industry in Nineteenth-Century France*, Cambridge, 1993.

²²⁰ Ο γνωστός επιχειρηματίας Κ. Θεοδορίδης π.χ. δήλωνε απογοητευμένος το 1907 από τις παραστάσεις του Αντουάν, γιατί, παρά τη «σκηνοθετική» τελειότητα τους, δεν παρουσίαζαν σπουδαίους ηθοποιούς («Το θέατρο στο Παρίσι», *Νουμάς*, 237, 4.3.1907, σσ. 6-8). Την ίδια χρονιά, ο Ξενοπούλος σχολίαζε πλέον το ιδανικό της παράστασης συνόλου, ως «παλαιάν θεωρίαν του Αντουάν» (*Παναθήναια*, ΙΕ', 15.12.1907, σ. 154). Ο Γάλλος σκηνοθέτης συνέχισε πάντως να απασχολεί τον Τύπο· ο Π. Χορν π.χ. είδε το 1911 παραστάσεις του στο Οντεόν και εκδήλωσε το θαυμασμό του («Φιλολογικά Γράμματα», *Νέα Ζωή* Αλεξάνδρειας, τχ. 2, Δεκ. 1911, σσ. 85-91, τχ. 3, Ιαν. 1912, σσ. 162-6). Η μορφή του Αντουάν απέκτησε μάλιστα νέες πτυχές. Παρουσιάστηκε π.χ. η ανάμιξή του σε μια προσπάθεια εκσυγχρονισμού της τουρκικής σκηνης το 1914 (Β.

απόηχος ωστόσο των πρόσφατων εξελίξεων έφτασε στην ελληνική κοινωνία. Από τους σκηνοθέτες-δημιουργούς, που εμφανίστηκαν στην ευρωπαϊκή σκηνή την πρώτη δεκαετία του αιώνα, εκείνος που βρέθηκε στο επίκεντρο της ελληνικής δημοσιότητας και άρχισε να εδραιώνει από το 1910 την αδιαφιλονίκητη κυριαρχία του και στο ελληνικό βασίλειο ήταν ο Ράινχαρτ. Οι πρώτες ειδήσεις για το πρόσωπό του στον περιοδικό Τύπο έδειξαν ενδιαφέρον για τις αρχαιοελληνικές του παραστάσεις, ενδιαφέρον, που παρέμενε αδιάπτωτο από το 19ο αιώνα²²¹. δίπλα σ' αυτές όμως, το ελληνικό κοινό πληροφορήθηκε και για τις άλλες υπερπαραγωγές του και το 1911 ο Κωνσταντίνος Χατζόπουλος αποπειράθηκε να συνθέσει μια ολοκληρωμένη προσωπογραφία του²²². Η εμπόλεμη κατάσταση της χώρας στα επόμενα χρόνια σταμάτησε αυτόν το μικρό οργασμό, ο οποίος ξανάρχισε μόνον, όταν η ειρήνη άρχισε να αποκαθίσταται²²³.

Η ανταπόκριση του Χατζόπουλου είναι αντιπροσωπευτική για την πρόσληψη του σκηνοθέτη-δημιουργού στην Ελλάδα. Ο Γερμανός σκηνοθέτης παρουσιαζόταν ως μια καλλιτεχνική και, κατά βάση ρομαντική, φυσιογνωμία, που η αχαλίνωτη φαντασία της δημιουργούσε μια σειρά από στιγμιαίες και εντυπωσιακές «καλλιτεχνικές» εικόνες²²⁴. Το νέο στοιχείο στην πρόσληψη του Ευρωπαίου σκηνοθέτη ήταν ότι το ελληνικό κοινό πληροφορήθηκε πως ο τελευταίος

Ηλιάδης, «Το θέατρον και οι θεατροίνοι εις την Τουρκίαν», *Εφημερίς*, 5-8.3.1918). Για το θέμα βλ. και Metin And, *A History of theatre and popular entertainment in Turkey*, Ankara, 1963, 90-91.

²²¹ Πινακοθήκη, τχ. 116, Οκτ. 1910, σ. 164, τχ. 120, Φεβ. 1911, σσ. 240-3, *Καλλιτέχνης*, τχ. 13, Απρ. 1911 σ. 33-4).

²²² *Παναθήναια*, 15-30.9.1911, σσ. 293-5. Άρθρο του Φρ. Ντύζελ παρουσίαζε την ίδια εποχή τις απόψεις του Γκέοργκ Φουχς για τη «χειραφέτησιν της σκηνής από την φιλολογίαν» και προέβαλε το Ράινχαρτ ως τον καλλιτέχνη που κατόρθωσε να τις υλοποιήσει («Η Νέα Σετσεσιόν εις την δραματικήν τέχνην», *Ο Καλλιτέχνης*, τχ. 18, Σεπτ. 1911, σ. 223). Βλ. επίσης και τις ανταποκρίσεις για τις παραστάσεις του Σουμουρούν και του Θαύματος στο Λονδίνο στην *Ελληνική Επιθεώρηση*, τχ. 49, 30.11.1911, σελ. 13, τχ. 50, 31.12.1911, σ. 56 και «Η παράστασις του Οιδίποδος Τυράννου εις το Λονδίον», *Ο Καλλιτέχνης*, τχ. 24, Μάρτ. 1912, σσ. 451-3.

²²³ Οι ειδήσεις δεν είχαν σταματήσει βέβαια τελείως. Το 1916 π.χ. ο σκηνογράφος Βάλτερ Φυρστ παρουσίασε μια εκτενή εισαγωγή στις νέες εξελίξεις της σκηνογραφίας με παραδείγματα από τη συνεργασία του Ράινχαρτ με τους σκηνογράφους του, βλ. «Καλλιτεχνία και Σκηνή», *Νέα Ελλάς*, 21.2.1916. Για το Β. Φυρστ βλ. εδώ σημ. 283. Εξαιτίας της ακμής των ελληνικών θεατρικών επιχειρήσεων στα χρόνια του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου, παρουσιάστηκε και η ικανότητα του Ράινχαρτ να συνδυάζει με επιτυχία την καλλιτεχνική και την επιχειρηματική του ιδιότητα («Τέχνη και επιχειρήσις», *Λαός*, 13.10.1918). Από το 1922 έκαναν την εμφάνισή τους άρθρα για τις φεστιβαλικές εκδηλώσεις του Σάλτσμπουργκ. Ένα απ' αυτά περιέγραφε την παράσταση του έργου *Το μεγάλο θέατρο του κόσμου* ως προσωπικό θρίαμβο του Ράινχαρτ και απόγειο της τέχνης του, βλ. Μώμος [Θ. Ν. Συναδινός;], *Ελεύθερον Βήμα*, 12.9.1922.

²²⁴ Πληροφορούσε επίσης το κοινό για τις τεχνικές καινοτομίες που εισήγαγε: «Έχει εις την διάθεσίν του και γνωρίζει να εκμεταλλεύεται ό,τι επίσης του προσφέρει η σύγχρονη μηχανική». Στη συνέχεια, αναφερόταν στη χρήση του φωτισμού και της περιστροφικής σκηνής: η τελευταία του επέτρεπε «συχνάς αμέσους αλλαγάς», ενώ ο φωτισμός του έδινε τη δυνατότητα «να μεταβάλλη εις θάλαμον μαγικόν το θέατρον». Τα στοιχεία όμως αυτά δεν ήταν τα σημαντικά σημεία της παρουσίας. Όπως είδαμε, ειδήσεις για τεχνικές σκηναίες καινοτομίες ήταν γνωστές στο ελληνικό κοινό από το παρελθόν.

αντιμετωπιζόταν πλέον ως καλλιτέχνης. Για πρώτη ίσως φορά, η λέξη «σκηνοθέτης» άρχισε να συνδέεται μ' ένα καλλιτεχνικότερο και πνευματικότερο περιεχόμενο. Ο Έλληνας ποιητής σχολίαζε μάλιστα εκείνες τις όψεις της εργασίας του, που τον διαφοροποιούσαν από τους σκηνοθέτες του προηγούμενου αιώνα: δηλαδή, «ότι το θέατρον ανήκει εις το θέατρον» ή ότι το κέντρο βάρους είχε μετατεθεί «από την φαντασίαν του ποιητού εις την φαντασίαν του σκηνοθέτου». Παρά το γεγονός όμως ότι αναγνώριζε καλλιτεχνικές ιδιότητες στο πρόσωπο του διάσημου σκηνοθέτη, δε συμφωνούσε με τις απόψεις αυτές. Στην πραγματικότητα, απέρριπτε εκείνες ακριβώς τις αρχές, που είχαν διαμορφώσει στην ευρωπαϊκή σκηνή το σκηνοθέτη-δημιουργό και τον είχαν ανακηρύξει σε καλλιτέχνη της παράστασης²²⁵. Η στάση αυτή συμφωνεί με το γενικότερο χαρακτήρα της πρόσληψης των νέων εξελίξεων: προδίδει δηλαδή ότι ο τύπος του σκηνοθέτη-δημιουργού, που εμφανίστηκε στην ευρωπαϊκή σκηνή στην πρώτη δεκαετία του αιώνα, παρέμενε ουσιαστικά άγνωστος στην ελληνική κοινωνία αφού, στη συνείδηση των Ελλήνων λογίων, δεν υπήρχε ουσιαστική διαφορά με τις ξένες σκηνοθετικές μορφές του 19ου αιώνα. Μέσα στον καταιγισμό των ειδήσεων για τις μεγάλες βεντέτες και τους συγγραφείς του γαλλικού βουλευάτου, το ελληνικό αναγνωστικό κοινό διέκρινε θολά και αόριστα το νέο τύπο του σκηνοθέτη και έμαθε ελάχιστα και με αποσπασματικότητα για το νέο ρόλο του στο ευρωπαϊκό θέατρο: η πρόσληψη άλλωστε των πρόσφατων εξελίξεων αφορούσε κυρίως το διάσημο Ράινχαρτ και όχι τους άλλους πρωτεργάτες της πρώτης δεκαετίας του αιώνα. Δε θα πρέπει όμως να ξεχνάμε ότι η πρώτη αυτή προσπάθεια πληροφόρησης συντελέστηκε μέσα στις αντίξοες συνθήκες που δημιουργούσαν οι πόλεμοι. Η αναζωπύρωση του ενδιαφέροντος που σημειώθηκε μετά το 1918, αν και καθυστερημένη πλέον, δήλωνε ότι η πρώτη αυτή πληροφόρηση δε θα ήταν πρόσκαιρη: η πρόσληψη των ευρωπαϊκών εξελίξεων ξεπρόβαλε δυναμικά, μόλις το επέτρεψαν τόσο η έξοδος της χώρας από την εμπόλεμη και ανώμαλη πολιτική κατάσταση της περιόδου 1922-1923, όσο και οι μεγάλες ανακατατάξεις στη θεατρική ζωή του τόπου²²⁶. Προς το παρόν, ο απόηχος των πρόσφατων

225 Είχε σοβαρές ενστάσεις για τη σκηνοθετική του εργασία, που λειτουργούσε «με αρκετήν ζημίαν των ποιητικών έργων». Κυρίως όμως, θεωρούσε ότι «με την σημασίαν που δίδει εις τα οράματα, με τον τονισμόν που κάμνει εις τα καθέκαστα, με την δευτερεύουσαν θέσιν που αφήνει εις την ποιητικήν και υποκριτικήν ενέργειαν, η εσωτερική ουσία, η οποία μόνον ημπορούσε να δώσει την ενότητα, χάνεται και μένουν μόνον εικόνες ό,τι κατορθώνει να προσφέρει».

226 Μετά το 1918, το κοινό πληροφορήθηκε και για τη δράση της νεότερης γενιάς των Γάλλων σκηνοθετών. Ο Φιρμέν Ζεμιέ ήταν κάπως γνωστός και παλιότερα (*Ελλάς*, τχ. 349, 28.6.1912, σ. 4, *Πινακοθήκη*, 188, Οκτ. 1916, 114-6). Το 1917 συναντάμε την πρώτη ίσως εκτενή αναφορά στη σκηνοθετική εργασία του (Φ. Πολίτης, «Ένας εσφαλμένος σκηνικός νεωτερισμός», *Ο Ελληνικός κόσμος*, 1.7.1917, στο *Βιβλιογραφία κριτικών άρθρων*, Αθήνα, 1940, σ. 8. Τις σκηνοθετικές του πρωτοβουλίες σχολίασε και ο Γ. Τσοκόπουλος, στο άρθρο «Σκηνή και Πλατεία», *Ελληνική*

ευρωπαϊκών σκηνοθετικών εξελίξεων ήταν αχνός για το ελληνικό κοινό. Από μια άποψη πάντως το άρθρο του Χατζόπουλου αποτελεί την πρώτη ίσως ελληνική αρνητική αντίδραση απέναντί τους· ο ποιητής υπογράμμισε, ότι η «ουσία» της θεατρικής παράστασης δε βρισκόταν στον σκηνοθέτη, αλλά στον ηθοποιό²²⁷.

III. Η παγίωση της βεντετοκρατίας στην ελληνική σκηνή

Ενδεχομένως, η τελευταία άποψη του Έλληνα ποιητή δεν ήταν και τόσο άσχετη με την κατάσταση που διαμορφώθηκε στο ελληνικό θέατρο μετά το κλείσιμο του Βασιλικού Θεάτρου και της Νέας Σκηνής. Τη δεκαετία κατά την οποία στην ευρωπαϊκή σκηνή άρχισε η πιο λαμπρή περίοδος της βεντετοκρατίας του σκηνοθέτη, στην ελληνική άρχισε η παγίωση μιας άλλης βεντετοκρατίας: του ηθοποιού και της συναφούς μ' αυτήν επιχειρηματικής δομής. Η εξέταση του φαινομένου δεν έχει απασχολήσει ακόμα την ιστοριογραφία του ελληνικού θεάτρου· σε γενικές γραμμές πάντως γνωρίζουμε ότι οι θεατρικές δυνάμεις που αναδύθηκαν μετά τις αποτυχημένες εξορμήσεις των λόγιων και κοσμικών στοιχείων του 19ου αιώνα, άρχισαν να εργάζονται μέσα σ' έναν καπιταλιστικό τρόπο παραγωγής, που δημιούργησε νέες συνθήκες ανταγωνισμού²²⁸. Υπεύθυνοι για την παγίωση των βεντετοκρατούμενων οικογενειακών επιχειρήσεων ήταν βασικά οι θίασοι των δύο μεγάλων πρωταγωνιστριών του Βασιλικού Θεάτρου και της Νέας Σκηνής, της Μαρίκας Κοτοπούλη και της Κυβέλης· αυτός ο τρόπος εργασίας χαρακτήρισε σε γενικές γραμμές το μοντέλο παραγωγής του δραματικού θεάτρου, τουλάχιστον μέχρι και τη δεκαετία του 1920· και, όπως θα εξετάσουμε σε άλλο κεφάλαιο, είναι σε μεγάλο βαθμό υπεύθυνο για την εγκαθίδρυση του σκηνοθετικού ζητήματος στη χώρα. Θεωρητικά βέβαια, το μοντέλο αυτό θα μπορούσε ίσως να οδηγήσει σε μια ορθολογικότερη οργάνωση της θεατρικής εργασίας, στοχεύοντας στη βελτίωση του επιπέδου των παραστάσεων· και δίπλα στην κυριαρχία μεγάλων και μικρότερων

Επιθεώρησης, 138, Απρ. 1919, σσ. 595-6). Σκόρπιες αναφορές συναντάμε και για το Βιε Κολομπιέ, την ίδρυση του οποίου το κοινό την πληροφορείται πολύ γρήγορα (*Πινακοθήκη*, 154, Δεκ. 1913, σ. 163). Τα ονόματα του Πιτοέφ, καθώς και του Κοπώ και των μαθητών του όμως αρχίζουν να γίνονται ευρύτερα γνωστά μετά το 1922.

227 «Κάποιος στιγμάς [ο Ράινχαρτ] μάς ομιλεί εις την ψυχήν, άλλας μάς μαγεύει τας αισθήσεις, μάς εκπλήσσει, συχνότερα όμως μάς κουράζει με τον φόρτον και την επιτήδευσιν και το σύνολον μάς διαφεύγει. Τούτο πλησιάζει να το δώση μόνον όπου και όταν, κουρασμένος από την ακολουσίαν της φαντασίας του, προσφεύγει εις την απλότητα και όταν επίσης τύχη να ευρεθή υποκριτής, που φέρει το θέατρον δια μιας εις τον αληθινόν προορισμόν του, εις την επιδίωξιν της αισθητικής συγκινήσεως με καθαρώς ανθρώπινα, εσωτερικά στοιχεία».

228 Θ. Χατζηπανταζής, «Εισαγωγή στην Αθηναϊκή Επιθεώρηση», στο Θ. Χατζηπανταζής-Λ. Μαράκα, *Η Αθηναϊκή Επιθεώρηση*, τομ. Α', Αθήνα, 1977, σσ. 8-10.

αστέρων, θα μπορούσε να μείνει ανοιχτό ένα μικρό έστω παράθυρο για την εμφάνιση οργανωτικών ή εποπτικών θέσεων, που θα διαμόρφωναν ένα πλαίσιο για την εμφάνιση μιας αυτόνομης σκηνοθετικής μορφής· ή, τουλάχιστον, θα επέτρεπαν να δημιουργηθούν προϋποθέσεις για κάποια πρόοδο στην υλικοτεχνική υποδομή των θεάτρων και τη σκηνική εμφάνιση των παραστάσεών τους. Τίποτε απ' όλα αυτά δε συνέβη· ο ανταγωνισμός ανάμεσα στους θιάσους δε γινόταν στη βάση της ευπρόσωπης διεξαγωγής των παραστάσεων, αλλά με κριτήριο την όσο το δυνατό ταχύτερη κατανάλωση έτοιμων δραματουργικών προϊόντων, που εισάγονταν από τη Δύση²²⁹. Καθώς οι θίασοι ήταν αναγκασμένοι να ανεβάζουν ένα με δύο καινούργια έργα τη βδομάδα, οι επιπτώσεις στη σκηνική τους παρουσίαση ήταν αναμενόμενες: τα θεατρικά κτίρια ήταν ακατάλληλα, τα σκηνικά μέσα πρωτόγονα, τα σκηνικά πρόχειρα, δοκιμές δεν προλάβαιναν να γίνουν, οι ηθοποιοί συνήθως δεν ήξεραν τα λόγια τους και η εξάρτηση από τον υποβολέα είχε αναδείξει τον τελευταίο σε πρωταγωνιστή της παράστασης²³⁰. Με λίγα λόγια, τις παραστάσεις του θεάτρου πρόζας της εποχής δύσκολα θα μπορούσε να φανταστεί και να περιγράψει ένας σημερινός θεατής, που έχει, λίγο πολύ, γαλουχηθεί με τα ιδανικά μιας σκηνοθετημένης παράστασης. Ένας θεατής όμως της εποχής δεν αντιμετώπιζε παρόμοιες δυσκολίες, αφού είχε μάτια μόνον για τους πρωταγωνιστές²³¹. Υπό αυτές τις συνθήκες, κάθε σκέψη για τη δημιουργία θέσης σκηνοθέτη στο επαγγελματικό θέατρο της χώρας ήταν χωρίς νόημα· έτσι, οι βεντετοκρατούμενοι θίασοι συνέχιζαν να εργάζονται πάνω στα πρότυπα του 19ου αιώνα και η «σκηνοθεσία ήταν η πείρα και η αντίληψις της πρωταγωνιστρίας ή του πρωταγωνιστού»²³². Η εργασία τους εξακολουθούσε να αφορά μια στοιχειώδη φροντίδα για τη διεξαγωγή των παραστάσεων, όση δηλαδή επέτρεπε ο ιδιότυπος επαγγελματικός ανταγωνισμός που αναφέραμε. Καθώς μάλιστα ο τελευταίος είχε αποκτήσει μεγάλες διαστάσεις, οι πρωταγωνιστές είχαν αποκτήσει μεγαλύτερη δύναμη στην άσκηση των σκηνοθετικών τους καθηκόντων. Καμία ουσιαστική εξέλιξη όμως δε σημειώθηκε στο ζήτημα του σκηνοθέτη μέχρι τους Βαλκανικούς Πολέμους και η σκηνοθεσία της χώρας συνέχιζε την παράδοση του 19ου αιώνα.

229 «Μιάν Τετάρτην το εσπέρας», αναφέρει χαρακτηριστικά δημοσίευμα της εποχής, «το ταχυδρομείον έφερεν το Γαλλικόν κείμενον. Αμέσως δύο θίασοι ετέθησαν εις ενέργειαν. Και ο θίασος Κυβέλης και ο θίασος Κοτοπούλη το μετέφρασαν, έκαμαν δοκιμάς, ητοίμασαν σκηνογραφίας και το ανεβίβασαν επί σκηνης το Σάββατον, δηλαδή μετά τρεις ημέρας!» (*Εικονογραφημένη*, Μάιος 1913).

230 Χατζηπανταζής, ό.π., σσ. 12-15

231 Οι επικρίσεις για την «πρωτοφανή σκηνικήν φτώχειαν» επισκιάζονταν συνήθως από τα εγκώμια για το «αληθινόν κατόρθωμα» και την «καλλιτεχνική δημιουργία» των πρωταγωνιστριών (*Νέα Ελλάδα*, 26.4.1916). Στην παράσταση του έργου του Χάουπτμαν *Έλγα* π.χ. «την έλλειψιν της χλιδής αντικατέστησε και εις την περίστασιν αυτήν το τέλειον παίξιμο της Κυβέλης και του Βονασέρα» (*Ελληνική Επιθεώρησις*, 70/71, Αυγ.-Σεπ. 1913, 182).

232 Κ. Δουράκης, *Θεατρικά ανέκδοτα και αναμνήσεις*, Αθήνα, 1955, σσ. 66-70.

IV. Η πρόωμες αντιδράσεις στη βεντετοκρατία

Η παγίωση πάντως του βεντετοκρατούμενου τρόπου παραγωγής δε συνάντησε απόλυτη αποδοχή. Από νωρίς εμφανίστηκαν κάποιες αντιδράσεις που προέρχονταν από λόγιους, κριτικούς και συγγραφείς. Οι τελευταίες αφορούσαν περισσότερο την υποστήριξη του ελληνικού ρεπερτόριου και λιγότερο τον τρόπο της σκηνικής του παρουσίασης. Σε γενικές γραμμές άλλωστε, ο τομέας της σκηνοθεσίας των παραστάσεων εξακολουθούσε να καταλαμβάνει μια-δυο αράδες στις πολύστηλες κριτικές της εποχής· και οι αντιδράσεις των λογίων ποτέ δεν προχώρησαν σε μια αμφισβήτηση του σκηνοθετικού μοντέλου της χώρας²³³. Αυτό όμως δεν απαγόρευε σε μερικούς απ' αυτούς να ασκούν κριτική στο χαμηλό επίπεδο των παραστάσεων· άλλωστε, η συμπεριφορά των πρωταγωνιστριών απέναντι στους συγγραφείς έπαιρνε μερικές φορές χαρακτηριστικά σκανδάλου για το θεατρικό κόσμο της Αθήνας²³⁴. Οι περισσότερες από τις αντιδράσεις στόχευαν στην τσαπατσουλιά των παραστάσεων και τη βιασύνη με την οποία λειτουργούσαν οι επιχειρήσεις²³⁵. Υπήρχαν κριτικές για τις μεταφράσεις, που έκαναν αγνώριστα τα ξένα δράματα²³⁶, διαμαρτυρίες για τις αλλοιώσεις των κειμένων από τους ηθοποιούς και δυναμικές ενστάσεις για την αμελετησιά τους και την εξάρτησή τους από το υποβολείο²³⁷. Όπως επίσης υπήρχαν αντιδράσεις για την προχειρότητα και την

233 Με τη σταδιακή καταξίωση μάλιστα των ηθοποιών στην ελληνική κοινωνία, οι τελευταίοι αύξησαν το κύρος τους στο σκηνοθετικό ζήτημα ακόμα και στα μάτια των λογίων. Ο Νιρβάνας π.χ. θεωρούσε πως η Κοτοπούλη, «ως διευθύντρια σκηνής προνομιούχου και ανεξαρτήτου, θα εξέλεγε το δραματολόγιόν της με αριστοτεχνικήν διάκρισιν» (Αθήναι, 16.9.1910).

234 Οι δημοτικιστές του *Νουμά* π.χ. εξαγριώθηκαν όταν αναγγέλθηκε ότι το έργο του Ταγκόπουλου *Στην Οξώπορτα* θα παιζόταν από το θίασο Κυβέλης στη Σμύρνη «χωρίς νάχει κάνει ούτε μια πρόβα» (338, 5.4.1909). Σε ρήξη με τις πρωταγωνίστριες ήλθε ακόμα και ο Ξενόπουλος το 1916, επειδή ανακάλυψε ότι οι θιάσοί τους αλλοίωναν υφολογικά τα έργα του. Η ρήξη ήταν ένونه και απασχόλησε για καιρό τον Τύπο (*Τέχνη και Θέατρον*, 11.6-25.6.1916). Πιο κραυγαλέο παράδειγμα ήταν η διένεξη ανάμεσα στο Μιλτιάδη Ιωσήφ και την Κοτοπούλη το 1910. Η πρωταγωνίστρια έβαλε τα γέλια σε μια δραματική στιγμή της παράστασης ενός έργου του και στη συνέχεια το απέσυρε, επειδή δεν της άρεσε ο ρόλος. Ο συγγραφέας αντεπιτέθηκε με δριμύτητα και το θέμα πήρε διαστάσεις (*Ελλάς*, 154, 15.8.1910, *Ελληνική Επιθεώρησις*, 34/35, Σεπτ. 1910, σ. 1095).

235 Βλ. ενδεικτικά τα άρθρα του Γ. Ξενόπουλου στην εφημερίδα *Αθήναι*, 16.5.1910, 11.7.1910, και στο περιοδικό *Ελλάς*, 26.9.1910.

236 «Η μετάφρασις ξένων έργων εις το θέατρον θεωρείται πολύ χαμηλή επαγγελματική υπόθεσις», παραπονιόταν ο Δ. Χατζόπουλος: «Παραγγέλλονται συνήθως, όπως τα έτοιμα ρούχα. Απόψε δι' αύριον το πρωί». (Ο Αττικός, *Πρόσδος*, 18.10.1918). Ο Ξενόπουλος διαμαρτυρόταν, επειδή το δράμα *Λευκή Σελίδα* του Γκαστόν Ντεβόρ παρουσιάστηκε αγνώριστο από την Κυβέλη, δηλαδή σα γαργαλιστική φάρσα, αφού πρώτα κόπηκαν σκηνές και μια ολόκληρη πράξη, έτσι ώστε ο θίασος «να τονώσει την αισχύρη» που επεδίωκε (*Ελλάς*, 129, 16.5.1910). Ενώ διαμαρτυρίες υπήρξαν και για τη διασκευή της *Νανάς* του Ζολά που παίχτηκε από την Κοτοπούλη για να αναδείξει μερικές στιγμές της πρωταγωνίστριας, αφού πρώτα είχαν περικοπεί πολλές σκηνές, «αι οποίαι κατέστρεψαν την συνοχήν του έργου και της υποκρίσεως» (ό.π., 336, 13.5.1912).

237 Αν και, σύμφωνα με τον κριτικό της *Εστίας*, οι πρωταγωνιστές διέπρεψαν, στην παράσταση της *Ανθής*, «ο υποβολεύς εξημίωσε πολλά μέρη με την έντασιν της φωνής του»

μιζέρια της σκηνικής παρουσίασης, ιδιαίτερα σε παραστάσεις έργων καλλιτεχνικού ρεπερτορίου, που δίνονταν συνήθως στις τιμητικές των πρωταγωνιστριών²³⁸. Από ένα σημείο κι έπειτα όμως, δίπλα στις παραπάνω κατηγορίες, εμφανίστηκαν και άλλες, οι οποίες προέρχονταν από νεότερους κριτικούς που αμφισβητούσαν ριζικά τις βάσεις πάνω στις οποίες είχε στηθεί η θεατρική τέχνη στον τόπο. Ο Φώτος Πολίτης για παράδειγμα εξαπέλυσε το 1915 μια ολομέτωπη επίθεση στους αθηναϊκούς θιάσους για τον τρόπο της σκηνικής παρουσίασης των έργων. Οι κατηγορίες του όμως στηρίζονταν σε ηθικολογικά και ταξικά κυρίως κριτήρια και άρθρωναν με τις επιθέσεις των λογίων του 19ου αιώνα²³⁹. Η μόνη, ουσιαστική όμως διαφορά, ήταν ότι τα βέλη του στόχευαν πλέον και το «βιομηχανικό» χαρακτήρα των θιάσων, τους κατηγορούσε δηλαδή για έλλειψη «καλλιτεχνικής ηθικής»²⁴⁰. Η κριτική της βεντετοκρατίας στο σύνολό της, αν και αδύναμη, προετοίμασε το έδαφος για την ανάδυση ενός καλλιτέχνη, που θα έδινε τέλος στα προβλήματα του δραματικού θεάτρου.

(25.7.1918). Ο Ξενόπουλος π.χ. παραπονιόταν ότι καμμία παράσταση δεν έμοιαζε μ' εκείνη της προηγούμενης βραδιάς και ότι το έργο που παιζόταν ήταν «πάντοτε σχεδόν άλλο από εκείνο που έγραψεν ο συγγραφεύς». «Ο υποβουλεύς είναι το πάν», διαμαρτυρόταν ο Μελάς, «είνε ολόκληρος ο θιάσος» και συνέχιζε: «Η τέχνη την οποίαν θαυμάζομεν τοιουτοτρόπως εις μιαν “πρώτην” είνε η εξής περίπου: Πώς θα καταφέρη η Ουρανία να κάμη την δούκισσαν ντε Σουπερβίλ, χωρίς να ξέρη τρεις λέξεις από το μέρος της; Με άλλους λόγους μεταβαίνομεν να ίδωμεν αν θα παίξη καλά ο υποβουλεύς. Οποίος Άτλας! Αίρει επί των ώμων του τας αμαρτίας των θιάσων. Και δεν γίνεται κανείς λόγος περί αυτού. [...]. Ενταύθα δοκιμαί αυτό σημαίνουν: Να το μάθη [το έργο] ο υποβουλεύς. Κατά λάθος συμβαίνει κάποτε να παρευρίσκονται ως θεαταί, εις την εξάσκησιν ταύτην και μερικοί ηθοποιοί, ουδέποτε όλοι, όσοι έχουν μέρος εις το έργον [...] η δε πρωταγωνίστρια μουρμουρίζει από καιρού εις καιρόν μερικής φράσεις του έργου, όπως περίπου ο κουρασμένος ιερεύς τα τελευταία “κύριε ελέησον”. Προς τι να συμβούν τα πράγματα διαφορετικά; Είνε βέβαιον ότι το βράδυ, ο υποβουλεύς θα γνωρίζη καλά το μέρος του» (*Εμπρός*, 10.10.1918).

238 «Τι να γράψη κανείς δια μια πρόχειρον -παραχάραξιν θα έλεγα- αναβίβασιν έργου κολοσσιαίου, δια μιαν παράστασιν και αυτήν εκ των ενόντων; Τον *Φάουστ* έδωσε πέρυσι και η δνις Κοτοπούλη. Και τότε τα ίδια» (*Ελλάς*, 265, 8.9.1911). «Ο *Φάουστ* εδόθη από τον θιάσον Κυβέλης με όλας τας ατελείας ενός θερινού θεάτρου. Σκηνογραφίαί πενιχραί, φωτισμός ελαττωματικός, ακουστική αξιοθρήνητος...» (*Ελληνική Επιθεώρησις*, 46/7, Αυγ.- Σεπτ. 1911).

239 «Οι περισσότεροι εξ αυτών [ηθοποιών] τρομακτικώς αμόρφωτοι μετά δυσκολίας κατορθώνουν να εκφωνήσουν χωρίς γραμματικά λάθη τας λέξεις του ρόλου των», παρατηρούσε ο Πολίτης και κατέληγε: «ημπορούμεν, αλήθεια, να ελπίζομεν σοβαρώς, ότι οι άνθρωποι αυτοί θα συνεντισθούν ποτέ και θα παίξουν σοβαρά έργα ή ότι θα μάς εννοήσουν απλώς;». Σφοδρότερες ήταν οι επιθέσεις του ενάντια στις υπαίθριες σκηνές και το μουσικό θέατρο, που θυμίζουν εκείνες του Αγ. Βλάχου και του Ισ. Σκυλίση. Βλ. ενδεικτικά *Νέα Ελλάς*, 1.2.-1.3.1915, 6.9.1915 στο Φ. Πολίτη, *Επιλογή κριτικών άρθρων τομ. Α: Θεατρικά*, Αθήνα, 1984, σσ. 19κ.εξ. και 50 κεξ [Στο εξής: Πολίτης(1984)Α50κεξ].

240 Ένας καλλιτέχνης, έγραφε ο Πολίτης σχολιάζοντας τους αθηναϊκούς θιάσους της εποχής, «δια να ονομασθή καλλιτέχνης πρέπει να πιστεύη εις την σημασίαν του έργου, να έχη μιαν πίστιν θρησκευτικήν, όπως οι πρώτοι μάρτυρες του χριστιανισμού, να έχη την δύναμιν να θυσιάσθη. Αν δεν το κάμη αυτό είνε ένας παρείσακτος, απλούστατα ένας Ιούδας, πωλών την συνείδησίν του αντί μερικών αργυρίων, δεν έχει ουδεμίαν θέσιν εις τον κόσμον των καλλιτεχνών, του λείπει η “καλλιτεχνική ηθική”» («Εξ αφορμής της *Σαλώμης*», *Νέα Ελλάς*, 13.1.1916, 1984Α 53, βλ. και *Τέχνη και Θέατρον*, 30.7.1916).

V. Η εισβολή του ευρωπαϊκού και αμερικάνικου κινηματογράφου στην ελληνική κοινωνία και οι επιπτώσεις της στο σκηνοθετικό ζήτημα

Η πιο χειροπιαστή πάντως και ρηξικέλευθη αμφισβήτηση της σκηνικής εμφάνισης των βεντετοκρατούμενων αθηναϊκών θιάσων δεν προήλθε από τις αντιδράσεις της κριτικής, αλλά από το εξωτερικό. Ήρθε ως υποπροϊόν της εισβολής μιας νέας τέχνης στη χώρα, στην οποία μάλιστα ο σκηνοθέτης ήταν απαραίτητος· για την ακρίβεια, ήταν ο παράγοντας εκείνος, χωρίς τον οποίο η τέχνη αυτή, από ένα σημείο κι έπειτα δε θα μπορούσε να υπάρξει. Πρόκειται για την κινηματογραφική τέχνη. Κινηματογράφοι λειτουργούσαν σταθερά στην Αθήνα από τις αρχές του αιώνα, αλλά από τις αρχές της δεύτερης δεκαετίας απέκτησαν «ίδια τεμένη, πάγια και εστεγασμένα»²⁴¹· για πρώτη φορά άρχισε τότε να διαπιστώνεται ότι «περισσότερος είνε ο κόσμος που παρακολουθή τα έργα του Σινεμά από τον θεατριζόμενον τοιούτον»²⁴². Στα χρόνια του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου ο κινηματογράφος επεκτάθηκε ακόμα περισσότερο και μέχρι τη λήξη του η προέλαση της νέας τέχνης στη χώρα είχε αρχίσει να παίρνει ραγδαίους ρυθμούς και να εκτοπίζει το θέατρο²⁴³.

Σε μια πρώτη φάση, η σημασία της νέας τέχνης για το θέμα μας φαίνεται πως ήταν ανάλογη με τη συμβολή των παραθεατρικών θεαμάτων στον κήπο του Αρνιώτη. Καθώς όμως η εξέλιξη της κινηματογραφικής τέχνης στη δεύτερη δεκαετία του αιώνα ήταν θεαματική και η διάδοσή της αστραπιαία, το αθηναϊκό

241 Το χειμώνα, ο κινηματογράφος αποτελούσε τη μόνη σχεδόν διασκέδαση των Αθηναίων. Το 1909 λειτουργούσαν «τρια θεατρίδια κινηματογράφων καθημερινώς εν τη οδῷ Σταδίου». Το χειμώνα του 1910/1 μετατράπηκε σε κινηματογράφο το Πολυθέαμα και τον επόμενο χειμώνα το Πανελλήνιον από την Πατέ. Το φθινόπωρο του 1913 η Αθήνα είχε τέσσερα τουλάχιστον μεγάλα «ειδικά θέατρα» κινηματογράφων: Παλλάς, Αττικόν, Πανελλήνιον, Κυβέλης, ενώ την άνοιξη του 1915 προστέθηκε και ο Απόλλων. Βλ. επίσης, Γ. Σιδέρης, «Η βρεφική ηλικία του κινηματογράφου στην Ελλάδα μας», *Πάνθεον*, 23-30.11.1933, σ. 17 και Φεσσά (1994)B75κεξ.

242 *Ελλάς*, 367, 30.8.1912. Την εποχή αυτή εμφανίστηκαν επίσης και τα πρώτα εκτενή δημοσιεύματα για τον κινηματογράφο στις στήλες των περιοδικών (βλ. π.χ. «Τα θαύματα του κινηματογράφου», *Εικονογραφημένη*, Φεβ. 1910).

243 «Η πλημμυρίδα των κινηματογραφικών αιθουσών που παρουσιάζει εφέτος η Ελληνική πρωτεύουσα είναι πρωτοφανής και εκπληκτική», σημειώνει το 1916 η *Εικονογραφημένη* (Οκτ.-Νοε). Από παλιά είχαν κάνει την εμφάνισή τους ειδήσεις σχετικά με τον ανταγωνιστή του θεάτρου (βλ. π.χ. *Καλλιτέχνης* 30, Σεπτ. 1912, σ. 205). Αφορούσαν όμως τότε την ευρωπαϊκή και όχι την εγχώρια πραγματικότητα· στη δεύτερη δεκαετία του αιώνα ο ανταγωνισμός ανάμεσα στον κινηματογράφο και το θέατρο ήταν λανθάνων και ανεπαίσθητος εξαιτίας της άνθισης του θεάτρου. Τα πρώτα σημάδια ανησυχίας άρχιζαν να εμφανίζονται στις αρχές της επόμενης δεκαετίας: «Εν αναλογία πληθυσμού έχομεν θέατρα διπλάσια και από το Παρίσι και από το Λονδίνον!», σχολίαζε άρθρο του περ. *Ελλάς* με τον εύγλωττο τίτλο «Μία κρίσις». Ισχυριζόταν στη συνέχεια ότι το κοινό είχε αρχίσει να κουράζεται από τη «μονοφαγία» της Επιθεώρησης, πρόσθετε όμως ότι, «εν τω μεταξύ, ο Κινηματογράφος εργάζεται θαυμάσια: Ποικιλία, περιπέτεια, ωραία σαλόνια, λίμνες, φεγγάρια, Καρμινάτι, Μενικέλλι και (όπερ σπουδαιότερον)...σκοτάδι!...» (1129, 7.2.1921).

κοινό άρχισε να θαυμάζει μεγαλύτερες σε έκταση θεαματικές παραγωγές, όπως *Οι τελευταίες ημέρες της Πομπηϊας*, ή μεταφορές κλασικών έργων στην οθόνη, όπως ο *Βασιλεύς Ληρ*²⁴⁴. Βέβαια, σ' αυτή τη φάση, ο κινηματογράφος μάλλον ενίσχυσε την παγίωση της βεντετοκρατίας, αφού οι Αθηναίοι θεατές άρχισαν να σαγηνεύονται με τα μεγάλα αστέρια της οθόνης του καιρού, σαν τη Φραντζέσκα Μπερτίνι, αλλά και με βεντέτες του θεάτρου σαν τη Μπερνάρ και το Νοβέλλι. Δίπλα όμως σ' αυτές, άρχισαν, για πρώτη φορά στη ζωή τους, να παρατηρούν επαγγελματικού επιπέδου «αριστοτεχνήματα εις πλούτον σκηνοθετικόν, εις ανσάμπλ, εις σκηνάς εναλλασσούσης συγκινήσεως, εις έκφρασιν και εξωτερίκευσιν του εσωτέρου ανθρώπου κατά την φρικιαστικωτέραν έξαρσιν του πάθους»²⁴⁵. Πέρα από τις τεράστιες επιπτώσεις που είχε στους Έλληνες πολίτες η νέα τέχνη στο ζήτημα των ηθών και των νοοτροπιών, ο αμφιβληστροειδής τους εθίστηκε στο θέαμα ιστορικών παρελάσεων με αυθεντικά κοστούμια και ντεκόρ, σε φυσικά τοπία, σε μάχες και πομπές και ασκήθηκε στην ενορχήστρωση σκηνών πλήθους· ο Έλληνας θεατής μαθητεύσε στο σχολείο της σκηνοθετικής ενορχήστρωσης των εικόνων²⁴⁶ και η νέα τέχνη άρχισε να λειτουργεί σαν υποκατάστατο στην καχεξία παραστάσεων του δραματικού θεάτρου, που, μπροστά στη σαγηνευτική οθόνη, έδινε την εντύπωση πρωτόγονης παλιατσαρίας²⁴⁷. Ως απόρροια των παραπάνω εξελίξεων, άρχισε να αναγνωρίζεται η σημασία του σκηνοθέτη στον κινηματογράφο: «Η φαντασία του συγγραφέως, η επιτηδειότης του σκηνοθέτου, η ικανότης των ηθοποιών, όλα αυτά είναι σπουδαίοι παράγοντες δια την επιτυχίαν της ταινίας»²⁴⁸. Μια μερίδα της

244 Για τη μετάβαση του κινηματογράφου στο νέο αυτό στάδιο βλ. το ενδιαφέρον άρθρο του Γ. Τσοκόπουλου «Κινηματογραφικά», *Αθήναι*, 16.11.1914.

245 «Οι κινηματογράφοι», *Εικονογραφημένη*, 131, Σεπ. 1915, σ. 122. Το ίδιο τεύχος έδινε περίληψη της ταινίας *Γόησσα Αρτεμις*, όπου εμφανιζόταν η Μπερτίνι. Η τελευταία κοσμούσε και το εξώφυλλο του τεύχους.

246 «Η σκηνοθέτησις του [Ιούλιος Καίσαρ] είναι πολυτελεστάτη και πολύ τεχνικά συγκινητική. Υπάρχουν μερικά εικόνες που προξενούν καλλιτεχνικές συγκινήσεις» (η αναχώρηση των γαλέρων της Πομπηϊας, η εμφάνιση του Καίσαρα και η είσοδος του στη Ρώμη κ.λ.π.) (*Τέχνη και Θέατρον*, 3, 11.6.1916).

247 Για την ταινία του *Βασιλέως Ληρ* π.χ, δημοσίευμα της εποχής σχολίαζε ότι «είνε ζήτημα αν εξετελέσθη με τόσην τελειότητα εις το πραγματικόν θέατρον». Αυτός ήταν άλλωστε και ο λόγος για τον οποίο οι συχνές θεατρικές διασκευές των ταινιών απογοήτευαν το κοινό: «Το έργο παρεστάθη όχι μετά της δεούσης μεγαλοπρεπείας ης ιδέαν έχουν όσοι είδαν το έργο εις τον κινηματογράφον», σχολίαζε η *Πινακοθήκη* (172/3, Ιουν-Ιουλ. 1915, σ. 63 κξ), έπειτα από παράσταση της *Ιουδήθ* του Χέμπελ από το θίασο Κυβέλης. Και συνέχιζε: «Έργα ιστορικά, απαιτούν έκτακτον σκηνοτικόν πλούτον, ον δεν δύναται να διαθέση ελληνικόν θέατρον, όταν μάλιστα αναβιβάζει εν έργο το οποίον θα κάμη 4-5 παραστάσεις». Παρόμοια ήταν τα συμπεράσματα και για διασκευές, όπως ο *Σεβέρος Τορέλλη* (θίασος Οικονόμου-Βονασέρα, ό.π. 179, Ιαν. 1916, σ. 170), η *Χορεύτρια της μαύρης ταβέρνας* (θίασος Νίκα-Ροζάν), η *Ανδρείνη* του Σαρντού, που «ανεσύρθη εκ της λήθης» το 1917 από το θίασο Κομπότη-Δημοπούλου εξαιτίας της κινηματογραφικής της επιτυχίας, το *Ένστικτον*, από τον ίδιο θίασο, κ.ά. Επιπλέον, το κοινό πήγαινε σε κτίρια, που δεν είχαν σχέση με τις υπαίθριες θεατρικές μάντρες. Είχε μάλιστα εκφραστεί από τότε η άποψη ότι «τα θέατρα που πρέπει να κτισθούν εις το μέλλον πρέπει να παραδειγματισθούν από το “Αττικόν”» (*Ελλάς*, 980, 13.6.1919 και Φεσσά, ό. π.).

248 Βασίλειος Κουβέλης, «Τα μυστήρια του κινηματογράφου», *Ελλάς*, 789, 15.9.1916, σ. 12.

σχετικής με το σκηνοθέτη ορολογίας στον Τύπο είχε ως πλαίσιο αναφοράς της τον κινηματογράφο, σε μια εποχή μάλιστα, που τα όρια ανάμεσα στα δύο είδη μαζικής ψυχαγωγίας ήταν πολύ θολά²⁴⁹. Στη φάση βέβαια αυτή οι ρεζισέρ των ξένων κινηματογραφικών βιομηχανιών δεν είχαν τις καλλιτεχνικές διαστάσεις που απέκτησαν αργότερα· πολύ περισσότερο δεν είχαν σχέση με τους διάσημους σκηνοθέτες-δημιουργούς τύπου Ράινχαρτ²⁵⁰. Δίπλα όμως στην πρόσληψη των τελευταίων το ελληνικό κοινό πληροφορήθηκε για το σκηνοθέτη ως ενορχηστρωτή μαζών και σχεδιαστή εντυπωσιακών εικόνων. (Κατά ένα τρόπο δηλαδή, που δε διέφερε και πολύ από την πρόσληψη του Ράινχαρτ από το Χατζόπουλο). Η σπουδαιότερη όμως εξέλιξη ήταν ότι το κοινό που παρακολουθούσε την εργασία των σκηνοθετών του κινηματογράφου δεν ήταν το αναγνωστικό, αλλά το θεατρικό κοινό της εποχής, που δε διάβαζε στις εφημερίδες για σκηνοθετικά επιτεύγματα που γίνονταν στη Δύση, αλλά τα έβλεπε μπροστά του· επιπλέον, η πρόσληψη δεν αφορούσε μια μικρή μειοψηφία λογίων, αλλά το μεγάλο τμήμα της πρωτεύουσας. Και τέλος, η πληροφόρησή του για το σκηνοθέτη στον κινηματογράφο πήρε

249 Την εποχή εκείνη και για ένα κοινό, που δε γνώριζε άλλο θέατρο από την ιλουζιονιστική, μετωπική σκηνή του αθηναϊκού βουλευάριου, ο κινηματογράφος θεωρούνταν ένα είδος θεάτρου, ένα νέο παρακλάδι της θεατρικής τέχνης. Πέρα όμως απ' αυτό υπήρχαν και ουσιαστικότερες επαφές, που προέκυπταν ακριβώς από αυτήν την προσπάθεια του θεάτρου να προσεταιριστεί τη νέα τέχνη για να αντιμετωπίσει τα εκφραστικά της μέσα. Ηθοποιοί του θεάτρου συχνάζαν στις κινηματογραφικές αίθουσες και έπαιξαν στις πρώτες ελληνικές ταινίες, ενώ η επιθεωρησιακή σκηνή είχε αρχίσει να ενσωματώνει κινηματογραφικά φιλμ από το 1911 και έχουν διαπιστωθεί οι επιπτώσεις της νέας τέχνης στη σκηνοθεσία και κυρίως στην υποκριτική των επιθεωρησιακών παραστάσεων (Χατζηπανταζής, 1977, 54-5). Ακόμα και η κοσμική ερασιτεχνία της εποχής συμπεριέλαβε ταινίες στις εκδηλώσεις της (*Εστία*, 26.4.1914, *Νέα Ημέρα*, 26.4.1914). Ενώ και το θέατρο πρόζας διασκέυασε, όπως είδαμε, κινηματογραφικές επιτυχίες της εποχής, παρόλο που η σύγκριση ήταν πάντοτε εις βάρος του.

250 Δεν είναι βέβαια στους στόχους αυτής της εργασίας να καταπιαστεί με το εξαιρετικά πολύπλοκο ζήτημα της εμφάνισης του σκηνοθέτη στον κινηματογράφο. Θα πρέπει ωστόσο να σημειώσουμε, για να παρακολουθήσουμε τις εγχώριες εξελίξεις, ότι, μέχρι το 1907, κυριαρχούσε «το σύστημα του κάμεραμαν» στη κινηματογραφική παραγωγή, σύμφωνα με το οποίο, οι καλλιτέχνες που ήταν υπεύθυνοι για τη δημιουργία της ταινίας ήταν κατά κάποιο τρόπο «τεχνίτες»· γνώριζαν και έλεγχαν δηλαδή όλη τη διαδικασία παραγωγής και η σύλληψη με την εκτέλεση του προϊόντος ήταν ενιαία. Με την τεράστια επέκταση όμως της κινηματογραφικής βιομηχανίας μετά το 1907 δημιουργήθηκε η ανάγκη ενός νέου καταμερισμού εργασίας, αποτέλεσμα του οποίου ήταν η διάσπαση ανάμεσα στη σύλληψη και την εκτέλεση της ταινίας. Σε μια πρώτη φάση, ο κινηματογράφος υιοθέτησε το πρότυπο του θεατρικού σκηνοθέτη (director), ο οποίος ελόπτει το σύνολο της παραγωγής: τη δράση, τα σκηνικά, τα κοστούμεια, τους ηθοποιούς κ.λπ. (ενώ ο κάμεραμαν πλέον τα φωτογράφιζε). Το «σύστημα του σκηνοθέτη» κράτησε μέχρι το 1909 και αντικαταστάθηκε από το «σύστημα του παραγωγού», που κυριάρχησε μέχρι το 1931. Εδώ σημειώθηκε ένας ακόμα καταμερισμός στα διευθυντικά επαγγέλματα, αφού την ευθύνη της μαζικής παραγωγής ανέλαβε ο «παραγωγός» (producer). Ο σκηνοθέτης διατήρησε το διευθυντικό του ρόλο στα γυρίσματα και τη προετοιμασία της ταινίας, αλλά αποτελούσε πλέον τον επικεφαλής ενός ιδιαίτερου, τεχνικού, τμήματος. Ο παραγωγός διάλεγε έναν σκηνοθέτη για τα γυρίσματα (όπως θα επέλεγε έναν κάμεραμαν, ένα σχεδιαστή ή ένα σεναριογράφο) και ήταν αυτός που έπαιρνε τις κρίσιμες αποφάσεις για το συντονισμό της εργασίας. Μ' αυτόν τον τύπο σκηνοθέτη ήρθε, σε γενικές γραμμές βέβαια, σ' επαφή το αθηναϊκό κοινό στη δεύτερη και τρίτη δεκαετία του αιώνα. Για το θέμα βλ. David Bordwell, Janet Staiger and Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, London, 1988, σσ. 116-120, 134-137.

διαστάσεις στα χρόνια του Πολέμου, την ίδια δηλαδή εποχή, που η πρόσληψη του θεατρικού σκηνοθέτη γινόταν εξαιρετικά αποσπασματικά. Για όλους αυτούς τους λόγους, οι ξένοι ρεζισέρ σάθηκαν αντιπροσωπευτικότερα δείγματα της επαφής του αθηναϊκού κοινού με τον ξένο σκηνοθέτη και την τέχνη της σκηνοθεσίας γενικότερα. Εκτός από το γεγονός ότι κάλυψαν πρώτοι το μεγάλο κενό στο χώρο του οργανωμένου και επαγγελματικά άριτου μαζικού θεάματος, εξαιτίας τους άρχισε να καθιερώνεται στη συνείδηση του θεατρικού κοινού της εποχής μια λαϊκότερη και εμπορικότερη μορφή σκηνοθέτη, που συμμετείχε αποφασιστικά στη δημιουργία του ευπρόσωπου θεάματος που παρακολουθούσαν.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2. Η ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΟΥ ΣΚΗΝΟΘΕΤΗ ΣΤΟ ΜΟΥΣΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

I. Η διασταύρωση της λόγιας και επαγγελματικής παράδοσης και η ολοκλήρωση των σκηνοθετικών τύπων του συγγραφέα-δασκάλου και του θιασάρχη-δασκάλου

Η εμφάνιση του σκηνοθέτη στο δραματικό θέατρο της χώρας, περίπου μέχρι και τους Βαλκανικούς Πολέμους, έμοιαζε με χαμένη υπόθεση. Κατά κάποιον τρόπο λοιπόν ήταν αναγκαίο οι μηχανισμοί που τέθηκαν σε λειτουργία για την ανάδυση του να εμφανιστούν πρώτα στο κύκλωμα του μουσικού θεάτρου, την Επιθεώρηση και την Οπερέτα²⁵¹. Ο πρώτος λόγος αφορά το χρόνο που είχαν στην διάθεσή τους οι μουσικοί θίασοι σε αντίθεση με αυτούς της πρόζας²⁵². Ο δεύτερος λόγος αφορά την ευρύτερη περιοχή των παραθεατρικών θεαμάτων· καθώς σε μερικές από τις παραστάσεις τους, τα εκτός κειμένου στοιχεία της παράστασης (χορός, μουσική, θέαμα, κ.λ.π.) έπαιζαν πρωταγωνιστικό ρόλο, η σημασία τους για το σκηνοθετικό ζήτημα αποκτά άλλες διαστάσεις· πολύ περισσότερο μάλιστα, αν τις συγκρίνει κανείς με την καχεκτικότητα που χαρακτήριζε αυτά τα παραστασιακά στοιχεία στο δραματικό θέατρο. Ο Σιδέρης π.χ., στη μοναδική μονογραφία για την παντομίμα, αναφέρει, ότι η σκηνογραφία και οι σκηνές αποθέωσης στις παραστάσεις της ήταν πολύ πιο εξελιγμένες και πολυτελείς από κείνες του δραματικού θεάτρου²⁵³. Ενώ ο Χατζηπανταζής ισχυρίζεται ότι ο Λεωνίδας Αρνιώτης ήταν ο πρώτος άνθρωπος που σκηνοθέτησε επιθεώρηση· ανέλαβε δηλαδή να συνθέσει σε μια ενιαία

251 Για την Επιθεώρηση υπάρχει η ολοκληρωμένη μονογραφία του Χατζηπανταζή. Η οπερέτα περιμένει ακόμα τον ιστορικό της μουσικής και του θεάτρου, που θα καταπιαστεί μαζί της. Στην παρούσα εργασία τα δύο είδη μπαίνουν κάτω από τον τίτλο «μουσικό θέατρο» συμβατικά, καθώς ακολουθούσαν διαφορετικά καλλιτεχνικά ιδεώδη και ιδεολογικά πρότυπα. Για το θέμα βλ. Χατζηπανταζής (1977)134-5.

252 Στα 1914 π.χ. μια επιθεώρηση στεκόταν τουλάχιστον 30 μέρες στο πρόγραμμα ενός θιάσου, μια οπερέτα 10, ενώ οι αντίστοιχοι αριθμοί για τις κωμωδίες ήταν 4 και για τα δράματα 3 μέρες. Στα 1916 οι αριθμοί ήταν 35 για την επιθεώρηση, 12 για την οπερέτα 4 για τις κωμωδίες και 3 για τα δράματα. Οι παραπάνω μετρήσεις προκύπτουν από στοιχεία που βρίσκονται στους λεπτομερείς ετήσιους απολογισμούς της θερινής περιόδου, που δημοσίευε το περιοδικό *Ελλάς* (τχ., 588/90, 12-19.10.1914 και τχ. 798-801, 16.10-23.10.1916). Σύμφωνα με τα στοιχεία αυτά, από τα 15 έργα που ξεπέρασαν τις 20 παραστάσεις το 1914, μόνον δύο ανήκαν στην πρόζα (*Το μωρό μου* και *Φιόρο του Λεβάντε*)· ενώ το 1916, από τα 15 έργα που ξεπέρασαν τις 30 παραστάσεις, και πάλι μόνο δύο ανήκαν στην πρόζα (*Το κουρέλι* και *Η βασιλοπούλα μας Αλεξάνδρα*). Για το θέμα βλ. και Χατζηπανταζής (1977)190-1.

253 Σιδέρης(1946)992 και (1951)176-7.

παράσταση αμιγώς θεαματικά, μουσικά και χορευτικά στοιχεία· και μάλιστα στον πιο ευπρόσωπο και εκσυγχρονισμένο θέατρο που διέθετε η πρωτεύουσα²⁵⁴. Η επιτυχία μάλιστα που παρουσίαζε η επιχείρησή του προδίδει κατά κάποιον τρόπο, ότι το κοινό εμφάνιζε μια προτίμηση προς τα «εξω-κειμενικά» στοιχεία της παράστασης²⁵⁵. Την ίδια εποχή, το δραματικό θέατρο, ακόμα και στις καλύτερες στιγμές του, στηριζόταν στις υποθέσεις των έργων και στην ακτινοβολία των πρωταγωνιστών του, και όχι σε τέχνες όπως ο χορός²⁵⁶.

Από ένα σημείο και μετά, τα στοιχεία αυτά αφομοιώθηκαν από την Επιθεώρηση και η τελευταία έγινε το επίκεντρο των εξελίξεων στο ζήτημα της σκηνοθεσίας, επειδή ακριβώς οι παραστάσεις της συνθέταν με οργανικό τρόπο λόγο, χορό, μουσική και εικαστικές τέχνες²⁵⁷. Ιδιαίτερα μετά την εισβολή της φαντασμαγορίας στην επιθεωρησιακή σκηνή το 1915, διαμορφώθηκε μια νέα κατάσταση, που έστρεψε πλέον τα βλέμματα του κοινού σ' εκείνα τα στοιχεία της παράστασης, που ήταν πέρα από τον έλεγχο του συγγραφέα και του ηθοποιού· η διαδικασία αυτή ανέδειξε πλέον σε ίσης ή και μεγαλύτερης σημασίας για την επιτυχία της παράστασης στοιχεία όπως τα σκηνικά, τα κοστούμια και ο χορός²⁵⁸. Από τη στιγμή που τα στοιχεία αυτά απέκτησαν αποφασιστική σημασία για τις επιτυχίες των θιάσων, δημιουργήθηκε αυτόματα και η ανάγκη να παρουσιαστούν με μια καλλιτεχνική ενότητα. Η διασταύρωση δηλαδή επιμέρους στοιχείων από διαφορετικές τέχνες δημιούργησε την ανάγκη ενός καλλιτέχνη, που θα αναλάμβανε να τα συνθέσει σε μια ενιαία παράσταση· να συλλάβει δηλαδή μια θεατρική παράσταση όχι μόνον με όρους εκμάθησης ρόλου, απαγγελίας ή σκηνικής διακόσμησης, όπως γινόταν έως τότε· αλλά να συνθέσει το επιθεωρησιακό κείμενο με τις τέχνες της υποκριτικής, του χορού, της μουσικής και της εικαστικής σύλληψης της παράστασης σε ένα ενιαίο καλλιτεχνικό σύνολο. Ο καλλιτέχνης αυτός δεν ήταν

254 Χατζηπανταζής(1977)48, Φεσσά (1994)B52.

255 Δεν είναι τυχαίο ότι για να μπορέσει να παρασταθεί η πρώτη όπερα του Θ. Σακελλαρίδη (*Ο Πειρατής*, 1907) ο συνθέτης επεδίωξε τη σύμπραξη όλων αυτών των στοιχείων στο θέατρο Αρνιώτη (βλ. διαφημιστικό πρόγραμμα της παράστασης που σώζεται στο Θεατρικό Μουσείο, *Σκριπ*, 7.10.1907 και Θ. Σακελλαρίδη, «Πώς ήταν η πρώτη μου προεμέρα!», *Εβδομάς*, 12.1.1934).

256 Ο Χρηστομάνος είχε αναγκαστεί να καλέσει δύο έκτακτους Ρώσους χορευτές για να διδάξουν στους «μύστες» τους χορούς που απαιτούσε *Το κράτος του ζόφου* (*Εστία*, 29.12.1901, πρβλ Σιδέρης, 1960, 1481). Ενώ για την προετοιμασία στο θεαματικό *Όνειρον θερινής νυκτός*, το Βασιλικό προσέλαβε μια χορεύτρια του Αρνιώτη για να διδάξει το μπαλέτο (*Εστία*, 26.8.1902).

257 Χατζηπανταζής ό. π. σσ. 48-50.

258 «Μια επίσημος εγκαθίδρυσις πλέον εις την Επιθεώρησιν της φεερί με τον πλούτον των κοστούμιών, των πολυποικίλων, πολυχρώμων και εξωτικών αμφιέσεων και φαντασμαγορικών σκηνογραφιών. Έτσι, με την νέαν αυτήν μορφήν που επήρην η Επιθεώρησις κοντά εις τους συγγραφείς παρεκάθησαν τώρα και ακόμη δύο συνεργάται εξ ίσου σπουδαίοι και εξ ίσου απαραίτητοι, ο σκηνογράφος και η μοδίστρα» (*Εικονογραφημένη*, Ιουν. 1916) και Χατζηπανταζής, ό.π. σσ. 113-4.

άλλος από το σκηνοθέτη²⁵⁹. Όπως είναι γνωστό, ο τελευταίος πήρε για πρώτη φορά σάρκα και οστά με συγγραφείς της επιθεώρησης, όπως ο Τίμος Μωραϊτίνης και ο Αντώνης Βώττης, που αναλάμβαναν και τη σκηνοθεσία των έργων τους²⁶⁰. Για την ακρίβεια, με τους επιθεωρησιογράφους αυτούς συντελέστηκε το γεφύρωμα ανάμεσα στους συγγραφείς και την αθηναϊκή σκηνή, που είχε αρχίσει στη δεκαετία του 1890· και το αρχέτυπο του συγγραφέα-δασκάλου οδηγήθηκε έτσι στην ολοκλήρωσή του. Εμφανίζεται μάλιστα η τάση στον παραπάνω διπολικό τύπο (συγγραφέας-δάσκαλος), το δεύτερο τμήμα του, αυτό δηλαδή του σκηνοθέτη, να υποσκελίζει το πρώτο²⁶¹.

Οι εξελίξεις στην περιοχή του θεάματος προχώρησαν μάλιστα τόσο, ώστε να δοθούν ακόμα και παραστάσεις όπερας με έργα όπως η *Αϊντα*²⁶². Παράλληλα, ενώ επαγγελματίες τύπου Λαγκαδά, άρχισαν να δύνουν, έκαναν την εμφάνισή τους στη μουσική σκηνή τα άστρα των πρώτων Ελλήνων σκηνογράφων (Πάνος Αραβαντινός, Θεόδωρος Αρμενόπουλος, Ιωάννης Αμπελάς κ.ά.) και εμφανίστηκαν οι πρώτοι χορογράφοι. Ο πιο γνωστός ίσως απ' αυτούς, ο Βίλλυ Μπαρκουϊλέρο, είναι από τους πρώτους Έλληνες καλλιτέχνες, στον οποίο αποδίδονταν στα προγράμματα οι σκηνοθεσίες των έργων. Το γεγονός δεν είναι τόσο αυθαίρετο, όσο φαίνεται με μια πρώτη ματιά. Ο χορογράφος και όχι πλέον ο «σκηνοστόλος», αντιμετωπιζόταν ως σκηνοθέτης, με την έννοια ότι συνέθετε σε εικαστικά σύνολα τα χορευτικά συμπλέγματα των μπαλέτων, σε συνδυασμό με τα υπόλοιπα στοιχεία της παράστασης²⁶³. Και εδώ σημειώνεται μια εξέλιξη σε σχέση με το παρελθόν, αφού στον κατάλογο των ανθρώπων που αναλάμβαναν τη σκηνοθεσία προστίθεται πλέον και ο χορογράφος.

259 Μερικοί μάλιστα κριτικοί της εποχής έσπευσαν να κάνουν συγκρίσεις ανάμεσα στις απόψεις του γενάρχη της σύγχρονης ευρωπαϊκής σκηνοθετικής θεωρίας για το ολικό έργο τέχνης, του Βάγκνερ, και την Επιθεώρηση, εις βάρος βέβαια της δεύτερης («Επιθεωρήσεις», περ. *Φυλλίς*, Β', 3, Μάρτης, 1914, σ. 15). Ανεξάρτητα πάντως απ' αυτό, οι απόψεις είναι ενδεικτικές για τη διασταύρωση των τεχνών, που επιτεύχθηκε για πρώτη φορά με συνέπεια και συνέχεια στην επιθεωρησιακή σκηνή.

260 Χατζηπανταζής, ό.π. 187-8.

261 «Από ένα σημείο κι έπειτα το θέαμα πήρε την πρώτη θέση, ο σκηνοθέτης υποσκελίσε τον συγγραφέα και εφοδίαζε αυτός πια την Επιθεώρηση με το ιδεολογικό της μήνυμα» (Χατζηπανταζής ό.π.)

262 «Είναι η πρώτη φορά καθ' ην μελόδραμα παρεστάθη με τόσον σκηνικόν πλούτον και με τόσην ευσυνειδησίαν εις τας Αθήνας» (*Νέα Ελλάς*, 10.5.1916). Γενικότερα, το ελληνικό μελόδραμα βγήκε στα χρόνια αυτά, για πρώτη ίσως φορά, από την αφάνεια που το χαρακτήριζε επί δεκαετίες. Ο Αντ. Χατζηπαποστόλου θεωρεί την περίοδο 1916-1918 ως το μεσουράνημα της όπερας στο ελληνικό θέατρο (1949)84.

263 Ο Μπαρκουϊλέρο συνέθετε τις χορογραφίες, αλλά αναλάμβανε και τη διδασκαλία των ξένων ως επί το πλείστον μπαλέτων της Επιθεώρησης, όπως στα *Νέα Παναθήναια του 1916*. «Σκηνοθεσία υπό του κ. Μπαρκουϊλέρο» αναφέρεται και σε προγράμματα παραστάσεων όπερέτας, όπως *Τα κόκκινα γάντια* (θίασος Κοτοπούλη, 29.7.1917), *Αγαπάτε αλλήλους* (θίασος Μηλιάδου, 23.6.1921), *Γλυκειά Νανά* (θίασος Μηλιάδη, 20.10.1921) κ. ά.

Οι επαναστατικές αυτές αλλαγές είχαν όμως επιπτώσεις και στον τύπο του θιασάρχη-δασκάλου· οι θιασάρχες που καταπιάστηκαν με τα μουσικοθεατρικά είδη παρουσιάστηκαν πολύ πιο ενεργητικοί σε ζητήματα σκηνοθεσίας από τους προκατόχους τους, και εξαιτίας βέβαια του σκληρού ανταγωνισμού, αλλά κυρίως επειδή ήταν υποχρεωμένοι να συντονίζουν την πολύπλοκη εργασία που απαιτούσε ένα θεατρικό είδος με θέαμα, μουσική, χορωδίες και μπαλέτα. Το πιο αντιπροσωπευτικό παράδειγμα του νέου αυτού τύπου θιασάρχη-δασκάλου είναι ο Γιάννης Παπαϊωάννου, που στην εποχή του είχε αποκτήσει φήμη «σατράπη» στην προετοιμασία των παραστάσεων του οπερετικού θιάσου του²⁶⁴. Οι σκηνοθετικές δικαιοδοσίες του παρέμεναν βέβαια πάντοτε θιασαρχικές, όμως «δύσκολα θα ξεχώριζε κανείς ποιά ιδιότητά του είχε την υπεροχή, ηθοποιός, σκηνοθέτης, οργανωτής δουλειάς»²⁶⁵. Έτσι, ξεχώρισαν από νωρίς οι επαγγελματικά σκηνοθετημένες για την εποχή παραστάσεις του θιάσου του²⁶⁶. Αν μάλιστα λάβει κανείς υπόψη του τη δυναμική σκηνοθετική παρουσία της Κοτοπούλη στην προετοιμασία των *Παναθηναίων* ή του Τηλέμαχου Λεπενιώτη και του Εδμόνδου Φυρστ στις παραστάσεις της Ροζαλίας Νίκα, οδηγείται στο συμπέρασμα ότι, στη φάση αυτή, δίπλα στη μορφή του συγγραφέα-δασκάλου, ολοκληρώθηκε και το πρότυπο, του θιασάρχη-σκηνοθέτη²⁶⁷· η διαμόρφωση του οποίου είχε επίσης ξεκινήσει στη δεκαετία του 1890.

264 Η *Πατρίς* αναφέρει ότι για να ανεβαστεί η οπερέτα *Πικ Νικ* «εγένοντο τριάκοντα δύο δοκιμαί υπό την επίβλεψιν του Παπαϊωάννου και του Ιταλού χοροδιδασκάλου Γκουαρντίνο» (5, 8.7.1915 βλ. και *Πατρίς*, 7.1.1915). Το σημαντικότερο ντοκουμέντο που έχει μείνει από τη δράση του Παπαϊωάννου είναι το πολύτιμο «Ημερολόγιο» του θιάσου του, που σώζεται στο Θεατρικό Μουσείο. Είναι ενδεικτικό για την προσπάθεια επιβολής πειθαρχίας από το θιασάρχη με παρατηρήσεις, απολύσεις και κυρίως με πρόστιμα απέναντι στους ηθοποιούς, τους κορίστες και το προσωπικό της σκηνης. Αυτά αφορούσαν αργοπορία στις πρόβες, λάθη κατά τη διάρκεια των παραστάσεων, αμέλεια στην εμφάνιση των ηθοποιών κ.λ.π.

265 Γ. Σιδέρης, «Ι. Παπαϊωάννου», στο πρόγραμμα του Σ. Ε. Η. για την *Ημέρα Ηθοποιού αφιερωμένη στον Γιάννη Παπαϊωάννου και τον Γιάννη Αγγελόπουλο*, Αθήνα, 1958, σ. 28.

266 «Επέρασα μian θελκτικήν βραδυάν», διαπίστωνε ο Ξερόπουλος για την παράσταση της *Μοντέρνας Καμαριέρας* το 1916 και συνέχιζε: «Και πρώτα-πρώτα μian καλαισθητικωτάτην μιζαν-σεν, από εκείναι των οποίων ο κ. Παπαϊωάννου κατέχει το μυστικόν. [...] Με μικρά μέσα, εις μικράν σκηνήν, ο άνθρωπος αυτός κατορθώνει πάντοτε να μάς παρουσιάζει κάτι ωραίων. Όλα εκεί είνε εις την θέσιν των. Τίποτε δεν σοκάρει ως ανορθογραφία» (*Νέα Ελλάς*, 18.7.1916). Για τις αυξημένες σκηνοθετικές του αρμοδιότητες βλ. και Τιμ. Σταθόπουλος, *Έθνος*, 21.8.1916, *Πατρίς*, 7.1.1915 και Γ. Σιδέρης, «Η ελληνική οπερέττα», *Θέατρο*, 43, Ιαν. -Φεβ. 1975, σ. 67.

267 βλ. Χατζηπανταζής (1977)186, 179-180.

II. Η ανάδυση του ρεζισέρ στην αθηναϊκή μουσική σκηνή ως αποτέλεσμα της συγκυριακής ακμής της θεατρικής επιχείρησης στα χρόνια του Α' Παγκοσμίου Πολέμου

Οι ανακατατάξεις που έφερε το μουσικό θέατρο προχώρησαν όμως ακόμα περισσότερο το ζήτημα του σκηνοθέτη. Στο τέλος του καλοκαιριού του 1915 ανακοινώθηκε στον Τύπο ότι ο θίασος του Απόστολου Κονταράτου προσέλαβε το Μιλτιάδη Λιδωρίκη ως ρεζισέρ και καλλιτεχνικό διευθυντή του δραματικού τμήματος του θιάσου του²⁶⁸. Ο επιχειρηματίας έκρινε αναγκαίο να δημιουργήσει τη θέση ενός αυτόνομου πλέον καλλιτέχνη, που θα επόπτευε την καλλιτεχνική παραγωγή του θιάσου του, και που θα ήταν υπεύθυνος για το καλλιτεχνικό προϊόν των παραστάσεων του. Η εποπτική αυτή εργασία ήταν μάλιστα εμφανώς αποκομμένη από τη θιασαρχική ή συγγραφική προϊστορία της. Ο Λιδωρίκης παρέμενε βέβαια συγγραφέας εκείνη την εποχή και προοριζόταν και για καλλιτεχνικός διευθυντής του δραματικού τμήματος, αλλά προσλήφθηκε και ως ρεζισέρ, και μάλιστα με μισθό ρεζισέρ. Με τον τρόπο αυτό συντελέστηκε μια ζεύξη ανάμεσα στην παράδοση του συγγραφέα-δασκάλου και του θιασάρχη-δασκάλου σε ένα πρόσωπο· κάτι τέτοιο, όπως είδαμε, είχε συμβεί και στην περίπτωση του Χρηστομάνου· το 1915 ωστόσο προέκυψε ένα νέο επάγγελμα, κάτι που δεν είχε συμβεί στην περίπτωση της Νέας Σκηνης. «Τοιοντοτρόπως», όπως το έθετε και δημοσίευμα της εποχής, «δια πρώτην φοράν εις το ελληνικόν θέατρον ιδρύεται και ιδιαιτέρα θέσις ρεζισέρ»²⁶⁹. Ο θίασος μάλιστα στον οποίο προσλήφθηκε ο ρεζισέρ ήταν μια επιχειρηματική μονάδα, για την οποία είχε σχεδιαστεί και δραματικό τμήμα²⁷⁰. Η λειτουργία του σχήματος ματαιώθηκε όμως εξαιτίας της επιστράτευσης, όπως και η εργασία του πρώτου ρεζισέρ της χώρας αναβλήθηκε στη φάση αυτή, αφού έσπευσε να καταταγεί «ως επιλοχίας εις το ευζωνικόν»²⁷¹. Ωστόσο, τη χειμερινή περίοδο του 1915/6 ο μουσικός θίασος Κονταράτου, δίπλα

268 *Πατρίς*, 31.8.1915.

269 *Πατρίς*, ό.π. «Ο κ. Λιδωρίκης λαμβάνει 600 δραχμάς μισθόν και ποσοστά επί των εισπράξεων».

270 Είχαν μάλιστα ανακοινωθεί τα ονόματα μερικών ηθοποιών, όπως της Ρεζάν, του Γαβριηλίδη, του Ιακωβίδη και του Σάββα· ο θίασος σκόπευε να κάνει έναρξη των παραστάσεων του με το *Γιό του ίσκιου* του Μελά σε σκηνικά του Αραβαντινού (*Αστήρ*, 31.8.1915). Σε συνέντευξή του ο Λιδωρίκης δηλώνει επίσης ότι είχε προχωρήσει στη σύνταξη κανονισμού λειτουργίας του «νέου δραματικού θιάσου» και ότι οι παραστάσεις του θα άρχιζαν το καλοκαίρι του 1916 (βλ. *Αθήναι*, 4.9.1915 καθώς και *Ακρόπολις*, 4.9.1915).

271 Η επιστράτευση αναγγέλθηκε λίγες μέρες μετά από τη συνέντευξη του Λιδωρίκη που αναφέραμε πιο πάνω και ενώ ο ρεζισέρ είχε αρχίσει να σκηνοθετεί τη *Μασκώτ*, που θα παιζόταν έπειτα από λίγες μέρες στο θέατρο Συντάγματος (*Πατρίς*, 31.8.1915, *Εσπερινή*, 13.9.1915, *Νέα Ημέρα*, 12.9.1915).

στις ξένες οπερέτες, παρουσίασε και μια σειρά από ελληνικά μελοδράματα, τη σκηνοθεσία των οποίων ανέλαβε ο Λιδωρίκης. Με τις παραστάσεις έργων, όπως οι όπερες *Μάρτυς* του Σαμάρα, και *Πρωτομάστορας* του Καλομοίρη, ή το μουσικό μιμόδραμα *Το όνειρον του Πιερόττου* του Λαυράγκα, ο Λιδωρίκης «επεβλήθη πλέον ως σκηνοθέτης και διδάσκαλος»²⁷². Το καλοκαίρι του 1916 ο Κονταράτος προχώρησε στο υπερθέαμα του *Ξιφίρ Φαλέρ* και ο Λιδωρίκης σκηνοθετούσε την πιο φιλόδοξη ίσως θεατρική παραγωγή που είχε δημιουργήσει ως τότε η χώρα. Μοιραία λοιπόν εμφανίστηκαν και τα πρώτα σκηνοθετικά «άγχη» για την άποψη σκηνική εμφάνιση που έπρεπε να παρουσιάσει η παράσταση²⁷³. περισσότερο από οποιονδήποτε άλλο συγγραφέα της εποχής, είχε μεταπηδήσει στον κόσμο της σκηνής και εργαζόταν πια σχεδόν σαν επαγγελματίας σκηνοθέτης. Είναι χαρακτηριστικό ότι, μια δεκαετία αργότερα, ο Λιδωρίκης θυμόταν πως είχε προτείνει τότε στον Αραβαντινό να ιδρύσουν «ένα ατελιέ σκηνογραφίας και σκηνοθεσίας των έργων στην Ελλάδα», αλλά ο τελευταίος αρνήθηκε²⁷⁴.

Αν θέλουμε να εξετάσουμε πληρέστερα τους λόγους για τους οποίους η ανάδυση του σκηνοθέτη συνέβη την εποχή των Πολέμων, πρέπει να απομακρυνθούμε από το πρόσωπο του Λιδωρίκη και να εξετάσουμε τις έως τώρα διαπιστώσεις μας σε συνάρτηση με μία ακόμα παράμετρο. Ο αναγνώστης δε πρέπει να ξεχνά ότι αναφερόμαστε σε μια ταραγμένη εποχή που, όπως είδαμε, δημιουργούσε πρακτικά εμπόδια στο επαγγελματικό θέατρο²⁷⁵. Μία από τις αντιφάσεις όμως αυτής της ανώμαλης κατάστασης, ήταν ότι στην περίοδο αυτή σημειώθηκε μια ραγδαία και συνολική ανάπτυξη της θεατρικής τέχνης. Η συνεχής και κατακόρυφη αύξηση του ενδιαφέροντος των θεατών δηλώνεται ενδεικτικά με

272 *Νέα Ημέρα*, 8.2.1916. «Δεν ηξεύρω αν έγινεν αντιληπτόν», σημείωνε ο κριτικός της *Εσπερινής* μετά την παράσταση του *Πρωτομάστορα*, «τι κατώρθωσεν ο κ. Λιδωρίκης με την χθεσινήν σκηνοθεσίαν που παρουσίασε με τόσους κόπους, αλλά όσοι παρευρέθησαν εις το χάος των πρώτων δοκιμών έσφιξαν θεομά το χέρι του χθές το βράδυ» (12.3.1916).

273 Γλαφυρή περιγραφή τους μάς δίνει κάποιος ανώνυμος δημοσιογράφος, που κατόρθωσε να «κατασκοπεύσει» τις πρόβες. Για να καταλάβει κανείς τις διαστάσεις του εγχειρήματος σε επίπεδα παραγωγής αναφέρουμε ενδεικτικά ότι οι πρόβες γίνονταν σε δύο θέατρα (Πανελλήνιον και Δημοτικό) και εργάζονταν «νυχθημερόν» τρεις σκηνογράφοι (Μπουαγιέ, Ζολύ, Αραβαντινός) και τρεις μουσικοί (Βαλτετσιώτης, Καίσαρης, Βουτσινάς) (*Νέα Ελλάς*, 10.5, 5.6.1916).

274 Ο Αραβαντινός αρνήθηκε, επειδή, όπως δήλωσε, ήθελε τότε να ασχοληθεί με τη ζωγραφική (Μ. Λιδωρίκης, «Ενας μεγάλος καλλιτέχνης», *Ελεύθερον Βήμα*, 18.3.1925). Αν και ο Λιδωρίκης παρέμενε βέβαια συγγραφέας του *Ξιφίρ Φαλέρ*, είχε γίνει ωστόσο και κάποιος συνεταιρισμός «υπό των κ.κ. Λάσκαρη, Παπ, Λιδωρίκη και Αραβαντινού, καθ' ον οι δύο πρώτοι θα γράφουν και οι άλλοι δύο θα σκηνοθετήσουν επιθεώρησιν, ην θα παίξη ο θίασος του κ. Κονταράτου κατά την θερινήν περίοδον» (*Πινακοθήκη*, 182, Απρ. 1916, σ. 32). Με αυτή την αφορμή, όπως φαίνεται, ο Λιδωρίκης έκανε στη συνέχεια την πρόταση, που απέρριψε αργότερα ο σκηνογράφος.

275 Οι συνεχείς πόλεμοι είχαν γενικότερα τεράστιες επιπτώσεις στη φυσιογνωμία του ελληνικού θεάτρου της δεύτερης δεκαετίας του αιώνα. Σε πρακτικό επίπεδο, σε συνδυασμό με την ανώμαλη πολιτική κατάσταση της χώρας, είχαν δυσάρεστα αποτελέσματα. Προβλήματα δημιουργούσε π.χ. η κατάσταση συνεχούς επιστράτευσης των καλλιτεχνών· επιπτώσεις όμως υπήρχαν και στις επιχειρήσεις. Τα θέατρα ανέστειλαν π.χ. την λειτουργία τους το καλοκαίρι του 1913, έπειτα από κυβερνητική απόφαση (*Ελλάς*, 458, 14.7.1913).

τη συνολικότερη αύξηση των παραστάσεων²⁷⁶. Η αύξηση αυτή ήταν σύμφυτη με την ανάπτυξη μιας εγχώριας βιομηχανίας μαζικής θεατρικής ψυχαγωγίας, αφού η τεράστια ανταπόκριση που βρήκε το μουσικό θέατρο στο αθηναϊκό κοινό και οι δυνατότητες για γρήγορα κέρδη που δημιούργησε το επιθεωρησιακό είδος έδωσαν άλλες προοπτικές στη θεατρική επιχείρηση. Επέτρεψαν ακόμα και τη δημιουργία μονοπωλιακών τάσεων και οδήγησαν στην ίδρυση του πρώτου ομίλου θιασαρχών, που στόχευε την προάσπιση των συμφερόντων του κλάδου²⁷⁷.

Μια από τις φυσιογνωμίες που ξεχώρισε γρήγορα στον κλάδο αυτό ήταν ο Κονταράτος. Ξεκίνησε τη θεατρική του σταδιοδρομία ως μπρεσάριος ξένων θιάσων κατά την πρώτη δεκαετία του αιώνα και αναδείχθηκε γρήγορα ως βασικός οργανωτής και εισαγωγέας του ξένου μουσικοχορευτικού θεάματος στην πρωτεύουσα. Εξαιτίας του οι Αθηναίοι παρακολούθησαν παραστάσεις οπερετικών θιάσων (όπως της Μίλαν Τέρεν, του Λομπάρδο κ.ά.), που άφησαν εποχή για τη θεαματικότητα και την πολυτέλειά τους και συνέβαλαν αποφασιστικά στη δημιουργία των νέων θεαματικών προτύπων²⁷⁸. Με την επιτυχία των επιχειρήσεων του ο μπρεσάριος φαίνεται ότι είχε κατορθώσει μάλιστα τη δημιουργία ενός μικρού Ανατολικού τραστ στην περιοχή των ξένων τουρνέ και φιλοδοξούσε να ανταγωνιστεί τους Ευρωπαίους συναδέλφους του, αλλά ο Πόλεμος σταμάτησε τα όνειρα αυτά²⁷⁹. Από το 1914 και μετά ο Κονταράτος αποφάσισε να επενδύσει στη δημιουργία μιας εγχώριας θεατρικής βιομηχανικής μονάδας, έχοντας την οικονομική και ηθική υποστήριξη της βασιλικής οικογένειας²⁸⁰. Πρόκειται ακριβώς

276 Σύμφωνα με τους ετήσιους απολογισμούς του περ. *Ελλάς*, στη θερινή σαιζόν του 1908 δόθηκαν συνολικά 730 παραστάσεις (τχ. 49, 2.11.1908, σ. 3). Στην αντίστοιχη του 1914 οι παραστάσεις ήταν υπερδιπλάσιες, 1570 (τχ. 588-590, 12.10-19.10.1914), ενώ το 1916 σημείωσαν νέο ρεκόρ με 2169 (τχ. 798-801, 16.10-23.10.1916).

277 Για τις μονοπωλιακές τάσεις βλ. Χατζηπανταζής (1977)114. Διευθύνων έφορος του ομίλου ήταν ο Κονταράτος και γραμματέας ο Εμπέογλου (*Πινακοθήκη*, 184/5, Ιουν-Ιουλ 1916, σ. 64 και *Τέχνη και Θέατρον*, 11.6.1916).

278 Ο θιάσος Λομπάρδο π.χ. άφησε άφωνο το «εκλεκτό» κοινό της προεμιέρας της αμερικάνικης οπερέτας *Ο πρίγκηπας του Πίλσεν*, που δόθηκε το φθινόπωρο του 1910 στο Δημοτικό Θέατρο Αθηνών. Μεταξύ άλλων, ο Τύπος διαφήμιζε πως το συγκρότημα διέθεσε για την παράσταση και τις 318 ενδυμασίες που απαιτούσε το έργο, ενώ είχε μαζί του συνολικά 700 καπέλλα (*Πινακοθήκη*, 116, Οκτ. 1910, σ. 168).

279 βλ. Δ. Πίπης, «Απόστολος Κονταράτος» στο *Καλλιτεχνικόν Λεύκωμα Ελληνικού Λυρικού Θεάτρου - Έλσας Ένκελ*, Αθήνα, χ.χ., σσ. 65-76 και *Εικονογραφημένη*, Ιαν, Δεκ. 1909, Οκτ. 1911, *Ελλάς*, 170, 10.10.1910, *Πινακοθήκη*, 116, Οκτ. 1910, σ. 168.

280 Ο «Ελληνικός Μουσικός Θιάσος» εξασφάλισε βασιλική επιχορήγηση και τελούσε επίσημα υπό την προστασία του βασιλιά, γεγονός που του έδινε βέβαια επιπρόσθετο κύρος (*Αθήναι*, 29.8.1915). Για τις προετοιμασίες μάλιστα του θιάσου στην όπερα του Σαμάρα *Πόλεμος εν Πολέμω*, συμμετείχε η πριγκίπισσα Αλίκη, επιβλέποντας τα κοστουμια (*Ελλάς*, 537, 17.4.1914, σ. 2). Για το θίασο βλ. *Εικονογραφημένος Παρνασσός*, 293, 22.11.1915, 299, 3.1.1916, *Αθήναι*, 29.8.1915, Λαυράγκας, ό.π. σσ. 244-245. Ο Κ. Τομανάς αναφέρει ότι το 1915, αλλά και αργότερα, ο Κονταράτος έπαιρνε χρηματική βοήθεια και από τον δήμο Θεσσαλονίκης για να συντηρεί τα θέατρα Πάνθεον και Έντεν της συμπρωτεύουσας και να προάγει την καλλιτεχνική κίνηση της πόλης (*Το θέατρο στην παλιά Θεσσαλονίκη*, Θεσσαλονίκη, 1994, σσ. 77-8)

για το θίασο στον οποίο προσλήφθηκε ο Λιδωρικής το καλοκαίρι του 1915. Η ανάδυση δηλαδή του σκηνοθέτη προέκυψε από τη στιγμή, που ένας οξυδερκής επιχειρηματίας της εποχής είδε νέα εδάφη για την εξέλιξη του ελληνικού θεάτρου²⁸¹.

Άλλωστε, άμεσο αποτέλεσμα της δραστηριότητας του Κονταράτου ήταν γενικότερα «μια καταφανής ανάπτυξις της καλαισθησίας εις το θέατρον», που προήλθε από τα νέα οικονομικά μεγέθη, αφού τα τελευταία είχαν άμεση επίπτωση στην ποσοτική αύξηση των συντελεστών της σκηνής²⁸². Μαζί με την πρόσληψη του Λιδωρική ανακοινώθηκε ότι ο επιχειρηματίας «προσέλαβεν ως σχεδιαστήν σκηνικών τον Βιεννέζον σκηνοθέτην κ. [Βάλτερ] Φυρστ», ενώ «την εποπτεϊάν του σκηνοθετικού και σκηνογραφικού μέρους» ανέλαβε ο Αραβαντινός²⁸³. Τα κοστούμια του *Ξιφίρ Φαλέρ* δεν περιορίζονταν μόνον στα συνολάκια των βεντετών των δραματικών θιάσων: «τώρα πρέπει να κάνουν τουαλέττες όλες η κυρίες του θιάσου, από την πρωταγωνίστρια όσο την τελευταία κορίστα». Η ίδια ποσοτική εκτίναξη συνέβη και στους υπόλοιπους συντελεστές της παράστασης και ως παράγωγο από αυτή την εισβολή της φαντασμαγορίας προήλθε ο σκηνοθέτης. Ο τελευταίος προέκυψε από τη στιγμή που ο καταμερισμός της καλλιτεχνικής εργασίας ήταν πλέον περισσότερο σύνθετος, και μια διευθύνουσα μορφή, που θα έλεγχε την ποιότητα του καλλιτεχνικού προϊόντος ήταν πλέον μια οργανική ανάγκη, και όχι ένα ζήτημα επιβολής μέσω διαταγμάτων, όπως το 1899· κι αυτό, επειδή ανταποκρινόταν πλέον στα κελεύσματα και στα γούστα του αθηναϊκού κοινού: στην απόλυτη δηλαδή κυριαρχία του μουσικού θεάτρου, που επέτρεψε κατ' αρχήν στον Κονταράτο τα μεγαλόπνοα επιχειρηματικά του σχέδια. Η οικονομική

281 «Ο κ. Κονταράτος εν τη οξύτητι της αντιλήψεώς του διέγνωσε πού πρέπει ν' αρχίση να κατευθύνεται το άγχιςτρον της επιχειρήσεώς του, ήτις δεν αποβλέπει μόνον εις κέρδη, αλλά και εις την ανύψωσιν του θεάτρου. Ο πολυσχιδής θιάσός του αποκτά ήδη ως ρεζισαίρ ένα συγγραφέα και εις τους κόλπους του θα σεμνύνεται, ότι εδέχθη την πρώτην μεσόφωνον διπλωματούχον, την δευτερίαν Αλεξάνδραν Δημητρακοπούλου» (*Πινακοθήκη*, 175, Σεπ. 1915, σσ. 97-8).

282 «Χιλιάδες επί χιλιάδων δαπανώνται, τουαλέτες πολυτελείς δια τας κυρίας κατασκευάζονται, ρεζισιέρ προσλαμβάνονται και ακριβοπληρώνονται, αι ορχήστραι συμπληρούνται, το προσωπικόν των θιάσων συμπυκνούται, εκστρατείαι προς ανεύρεσιν επιθεωρησιακών ταλέντων ενεργούνται, μπαλέτα μετακομίζονται εξ Ευρώπης. Μια κίνησις ασυνήθης και μια συγκίνησις μεγάλη επικρατεί μεταξύ των θεατρικών κύκλων, συγκίνησις, την οποίαν επιτείνουν οι ολοέν καταφθάνοντες προς εξόφλησιν λογαριασμοί των χρωματοπωλών, ξυλουργών, μοδιστρών, ραπτών, υποδηματοποιών και τόσων άλλων συνεργατών». Ο Κονταράτος παρουσιάζεται ως «ο ηθικός αυτουργός της γενομένης επαναστάσεως εις τα οικονομικά του θεάτρου», ο άνθρωπος που εισήγαγε «νέα βάσανα δια τους θεατρώνας των Επιθεωρήσεων» (*Ελλάς*, 765, 23.6.1916).

283 *Πατρίς*, 31.8.1915, *Αθήναι*, 29.8, 4.9.1915. Ο Φυρστ, που, όπως είδαμε, ήταν ενημερωμένος για τις πρόσφατες σκηνοθετικές εξελίξεις στην Ευρώπη, εργάστηκε ως σκηνογράφος και παρέμεινε στην Ελλάδα μέχρι το 1919 περίπου. Στη συνέχεια είχε επιτυχημένη σταδιοδρομία στο γαλλικό θέατρο του Μεσοπολέμου και επισκέφτηκε ξανά, περαστικός αυτή τη φορά, την Αθήνα το 1940 (βλ. Ν. Θ. Συναδινός, «Ο Γάλλος σκηνογράφος κ. Βάλτερ Ρενέ Φυρστ, που βρίσκεται στην Αθήνα», *Τα Παρασκήνια*, 101, 20.4.1940, σσ. 1,4 καθώς και το θεωρητικό του δοκίμιο «Ο σκηνικός διάκοσμος και τα προβλήματά του», ό.π., τχ. 104, 11.5.1940, σ. 4).

και τεχνική ανάπτυξη της ελληνικής σκηνής βρισκόταν δηλαδή σε άμεση συνάρτηση προς την ανάπτυξη και μαζικοποίηση της μουσικοθεατρικής ψυχαγωγίας· ο συνδυασμός αυτός οδήγησε τελικά στη σύνθεση των δύο σκηνοθετικών παραδόσεων του επαγγελματικού θεάτρου της χώρας (συγγραφικής και θιασαρχικής) με την ανάδυση του σκηνοθέτη. Με λίγα λόγια, η θέση δημιουργήθηκε, όταν αποπειράθηκε μια διαρθρωτική αλλαγή στην οργάνωση της ελληνικής θεατρικής επιχείρησης· όταν έγινε δηλαδή προσπάθεια δημιουργίας μιας διαφορετικής κλίμακας επιχείρησης δίπλα στην μικρή οικογενειακή μονάδα.

Παρόμοιες ποσοτικές ανακατατάξεις εμφανίζονται και σε άλλους θιάσους, όπως π.χ. του Παπαϊωάννου²⁸⁴. Ο τελευταίος όμως δεν επιχείρησε ανάλογα σχέδια με αυτά του Κονταράτου, και αυτός είναι ένας από τους λόγους, που τα εκάστοτε θιασαρχικά του σχήματα δεν περιλάμβαναν ρεζισέρ, αλλά ενίσχυσαν και ολοκλήρωσαν το αρχέτυπο του θιασάρχη-δασκάλου. Αυτός είναι όμως και ο λόγος, που η ανάδυση του σκηνοθέτη δεν επεκτάθηκε στο ελληνικό θέατρο της εποχής. Συζητήσεις για «ρεζισέρ» γίνονταν, το θέμα είχε γίνει μάλιστα κάπως της μόδας, άλλοι θιάσοι σχεδίαζαν να εισαγάγουν το νέο θεσμό, αλλά τελικά νέοι σκηνοθέτες δεν προέκυψαν²⁸⁵. Παραστάσεις ξένων ρεζισέρ εμφανίστηκαν στο ελληνικό θέατρο προς τα τέλη της δεκαετίας, κανείς όμως απ' αυτούς δεν παρέμεινε για να εργαστεί στην Ελλάδα²⁸⁶. Ο μετασχηματισμός τον οποίο αναφέραμε δεν επεκτάθηκε ούτε,

284 Η υπεροχή του Παπαϊωάννου ως ηθοποιού κρινόταν ως «ασημαντος προ της άλλης ικανότητος του, ως θιασάρχου. Διευθύνοντος και διοικούντος την δυσκολωτέραν θεατρικήν εργασίαν [...] Διότι είνε ευκολώτερον να διευθύνη ένας άνθρωπος μίαν μεραρχίαν, ένα σώμα στρατού, παρά μιαν χούφταν καλλιτεχνών μελοδραματικού θιάσου [...].Μ' ένα τέτοιο πλήρωμα εν τούτοις, η σκηνή και τα παρασκήνια του θεάτρου Παπαϊωάννου καμνούν την εντύπωσιν καταστρώματος πολεμικού πλοίου» (*Εθνος*, 21.8.1916).

285 «Η μόδα των θεατρικών ρεζισέρ επεξετάθη και εις τον Πειραιά. Μετά τον κ. Διομήδη της Αλάμπρας, τον κ. Λιδωρίκην του Συντάγματος έχομεν και τον Παπαντώνην εις το θέατρον Διονυσιάδου εις τον Πειραιά. Το επιόν έτος τρία ακόμη θέατρα θα εγκαινιάσουν το σύστημα τούτο. Ούτω λέγεται ότι ο κ. Δεληκατερίνης θα αναλάβη ως ρεζισέρ του θεάτρου Κοτοπούλη, ο κ. Δαραλέξης του θεάτρου Κυβέλης και ο κ. Δεπάστας του νέου θεάτρου το οποίον θα λειτουργήση τη πρωτοβουλία των λαϊκών συγγραφέων» (*Εφημερίς*, 12.9.1915). «Έφτασα να παίρνω εγώ», παραπονοιάταν αργότερα ο Παπαϊωάννου, «για τις τέσσερες δουλειές πούκανα -ηθοποιός, σκηνοθέτης, χορογράφος, διευθυντοδιαχειριστής του θιάσου- τρεις δραχμές μίντζα κάθε βράδυ» («Η ζωή μου ήταν θέατρο. Από το πολύκροτον ημερολόγιον του Παπαϊωάννου», *Βραδυνή*, 9.5.1931).

286 Τον Άγγλο σκηνοθέτη Ουέστ έφερε για την αθηναϊκή παράσταση της οπερέτας *Πρίγκηψ Βαλεντίνο*ς ο Ν. Λαμπελέτ. Ο Ουέστ ήταν ρεζισέρ και χορογράφος και ανέλαβε τη διδασκαλία του μπαλέτου, το οποίο μεταφέρθηκε από το Λονδίνο μαζί με τα σκηνικά και τα κοστούμια της παράστασης. Ο σκηνοθέτης είχε διδάξει το έργο, όταν ανέβηκε στην αγγλική πρωτεύουσα και επιμελήθηκε και την ελληνική παράσταση (*Νέα Ελλάς*, 19.4.1920, *Βαλκανικός Ταχυδρόμος*, 17, 24.4.1920, *Πινακοθήκη*, 231/2, Μαιος-Ιούν. 1920, σσ. 26-7). Ρεζισέρ είχε επίσης ο θιάσος της περιβόητης τότε Σαμπανιέβα, που παρουσίασε παραστάσεις όπερας το καλοκαίρι του 1920 (*Πινακοθήκη*, 233/4, Ιουλ.-Αυγ 1920, σ. 42). Οι ξένοι ρεζισέρ δεν ευδοκίμησαν στο μουσικό θέατρο της χώρας πάντως και αργότερα. Χωρίς συνέχεια έμεινε η προσπάθεια του Γερμανού σκηνοθέτη Χανς Φον Νόρντεν να εργαστεί στον οπερετικό θιάσο της Πέπης Ζάμπα σε μια προσπάθεια εξευρωπαϊσμού του είδους, που αποπειράθηκε η πρωταγωνίστρια στα 1924. Ο σκηνοθέτης πάντως θεωρούταν πλέον απαραίτητος: «υπενθυμίζει με την εργασία που κάμνει εις αυτό [το θέατρο] πόσο

πολύ περισσότερο, μεταφέρθηκε στην περιοχή της πρόζας. Αυτό που αποδείχτηκε εκ των υστέρων, ήταν ότι οι κινήσεις του Κονταράτου κατά τη διάρκεια του Πολέμου είχαν συγκυριακό χαρακτήρα. Μια μεγάλη θεατρική μονάδα, που θα προχωρούσε σε αλλαγές, όπως την καθετοποίηση της παραγωγής, και νέες διευθυντικές θέσεις στην οργάνωσή της δεν εμφανίστηκε²⁸⁷. Οι επιχειρηματίες λειτούργησαν τελικά σαν οξυδερκείς επαγγελματίες της εποχής και συνειδητοποίησαν γρήγορα τον πρόσκαιρο χαρακτήρα του οργανισμού, που ξεπετάχτηκε μετά τους Βαλκανικούς Πολέμους²⁸⁸. Τελικά, όπως συγκυριακοί ήταν οι λόγοι που δημιούργησαν τη θεαματική εκτίναξη του 1915/6 και επέτρεψαν την εμφάνιση του ρεζισέρ, έτσι και η στασιμότητα στο θέμα οφειλόταν σε νέες συγκυρίες. Στην ανώμαλη δηλαδή κατάσταση που βρέθηκε η χώρα, κυρίως εξαιτίας του πολέμου, που δημιούργησε μεγάλη ανασφάλεια στους θεατρικούς επιχειρηματίες το φθινόπωρο του 1916²⁸⁹. απ' ό,τι φαίνεται μάλιστα κόστισε πολύ στη θεατρική ζωή της χώρας η κρίση που έφερε ο αποκλεισμός του 1917²⁹⁰. Στα αμέσως επόμενα χρόνια, και μέχρι την αναχώρησή του για την Αμερική, ο «ρέκτης» επιχειρηματίας συνέχισε να εργάζεται ως ιμπρεσάριος παρουσιάζοντας πάντα μεγάλο και πολυτελές θέαμα, αλλά

πολύτιμο ρόλο μπορεί να παίξει σ' ένα θίασο ένας καλός ρεζισέρ. Προσέχει καλά και εκλέγει με ακρίβειαν, παίξιμον, ηθοποιούς σκηνογραφίες, κοστούμια, απαγγελίαν, τραγούδια, χορούς, φωτισμούς, σύνολα, ολόκληρον το έργον, από την μίαν άκρην εις την άλλην [...] Όλος ο θίασος φαίνεται μεταμορφωμένος, αιφνιδίως ανερχόμενος εις το διαπασών της δυναμικότητός του» (*Παρασκήνια*, 18.5.1924, 20-3).

287 Τα σκηνικά, το βεστιάριο, την επίπλωση κ.ά. δεν τα έφτιαχναν οι θίασοι, καθώς οι υπαίθριες μάντρες δε διέθεταν βέβαια ούτε σκηνογραφικά ούτε ενδυματολογικά εργαστήρια. Από αυτήν τη παράδοση δε μπόρεσε, όπως φαίνεται, να ξεφύγει ούτε ο θίασος του Κονταράτου, παρά το γεγονός ότι έκανε κάποια ανοίγματα με τις modίστρες που είχε προσλάβει στο θίασο (*Ελλάς*, 765, 23.6.1916).

288 Ο Μυράτ (1950)115-6 αναφέρει, ότι ο θίασος Κοτοπούλη αποπειράθηκε την εποχή εκείνη να βάλει μια τάξη στα οικονομικά του θιάσου, προσλαμβάνοντας ως λογιστή τον τραπεζικό Γιώργο Αναστασιάδη. Δεν είναι τυχαίο ότι «η πρώτη του ευεργετική πράξη» ήταν να αποκηρύξει την επιθεώρηση που άφηνε «ένα σημαντικό έλλειμμα».

289 Η ολοένα και πιο βέβαια πιθανότητα να βγει η χώρα στον πόλεμο είχε προκαλέσει σύγχυση στους θιάσους από το φθινόπωρο του 1916 (*Ελλάς*, 790, 18.9.1916, σ. 3), λίγους δηλαδή μόνον μήνες μετά την προεμέρα του *Ξιφίρ Φαλέρ*. Την εικόνα των παραπάνω συγκυριών μεταφέρει στις αναμνήσεις του και ο Δουράκης, που εργαζόταν εκείνη την εποχή στο θίασο του Κονταράτου ως διευθυντής ορχήστρας. Ο καλλιτέχνης θυμάται πως, μετά το 1913 ο εμπορικός κόσμος άρχισε άφοβα τις συναλλαγές του και η συναλλαγματική κίνηση λειτουργούσε απρόσκοπτα, με αποτέλεσμα το θέατρο «να βλέπει ευτυχείς ημέρας και υλικώς και ηθικώς» το κοινό πήγαινε στο θέατρο, «γιατί οι δουλειές του πήγαιναν καλά». Οι νέες όμως πολιτικές και πολεμικές συγκυρίες άλλαξαν την κατάσταση. «Καταλαβαίνει λοιπόν κανείς», συνεχίζει ο Δουράκης, «ότι υπό τοιαύτας συνθήκας, δεν μπορούσε όχι μόνον Θέατρον να σταθή όρθιον, αλλ' ούτε αυτή η καθημερινή ζωή των κατοίκων δεν ήτο εξησφαλισμένη [...] Ο Κονταράτος ο καϊμένος προσπαθούσε με όλους τους τρόπους και πάσαν δύναμιν, να συγκρατήσει τον θίασον, διότι, αν διελύετο δεν θα ήτο εύκολο να ξανασυσταθή» (ό. π. σσ. 35-41).

290 Η κατάσταση που προέκυψε τους πρώτους μήνες του 1917 είχε σαν αποτέλεσμα να ερημώσουν τα θέατρα και να αναγκαστούν να διακόψουν τη λειτουργία τους. Η Αθήνα γνώρισε τη χειρότερη ως τότε θεατρική περίοδό της, σε μια εποχή που ήταν ελπιδοφόρα και κυκλοφορούσε «άφθονον χρήμα» για θεατρικές επενδύσεις, (*Ελλάς*, 822, 5.2.1917, 842, 25.5.1917, *Ελληνική Επιθεώρησις*, 116, Ιουν. 1917, σ. 226).

ξένο²⁹¹. Καινούργια θέση ρεζιζιέρ δε φαίνεται να δημιουργήθηκε στο εγχώριο μουσικό θέατρο στα αμέσως επόμενα χρόνια· και τη σκηνοθεσία συνέχιζαν να αναλαμβάνουν θιασάρχες και συγγραφείς. Κατά κάποιο τρόπο, η εξέλιξη επιβεβαιώνει ότι η ανάπτυξη του Έλληνα σκηνοθέτη στη μουσική σκηνή ήταν αποτέλεσμα συγκυριών, που επικράτησαν κατά τη διάρκεια του πολέμου.

Έτσι, ο αιφνίδιος θάνατος της Επιθεώρησης το 1922 είχε άμεσες επιπτώσεις στο σκηνοθετικό ζήτημα. Νέοι συγγραφείς-σκηνοθέτες δεν παρουσιάστηκαν, αλλά και οι παλαιότεροι (με μικρή εξαίρεση το Λιδωρίκη) είτε αποσύρθηκαν, είτε ακολούθησαν το δραματικό θέατρο και δεν καταπιάστηκαν με τη σκηνοθεσία²⁹². Μεσουρανούσε πια το άστρο της οπερέτας, ενώ οι επιθεωρήσεις της δεκαετίας του 1920 στήριζαν την επιτυχία τους στην ακτινοβολία των ηθοποιών, των μπαλέτων και των σκηνικών. Οι εξελίξεις αυτές αποτυπώθηκαν στις δύο σκηνοθετικές μορφές, που πρωταγωνίστησαν σ' αυτή την δεκαετία, τον Αλέξανδρο Αρτάντωφ και τον Παρασκευά Οικονόμου. Ο Ρώσος καλλιτέχνης διακρίθηκε από νωρίς ως απαραίτητος συντελεστής «προόδου του ελληνικού μουσικού θεάτρου» για το «άρτιο μοντάρισμα των έργων» και την άψογη ρύθμιση των χορών· η καταξίωσή του έφτασε στο ζενίθ της στην περίοδο 1927-9, αλλά από το 1931 περίπου και μετά άρχισε η παρακμή του²⁹³. Ο Παρασκευάς Οικονόμου διακρίθηκε ως ηθοποιός σκηνοθέτης και χορογράφος μετά το 1927 και η σκηνοθετική του δεξιοτεχνία είχε πλέον καταξιωθεί την εποχή που έδυε το άστρο του Αρτάντωφ²⁹⁴. Αντίθετα με την προηγούμενη δεκαετία, οι δύο σκηνοθέτες καλλιέργησαν την συστηματική εισαγωγή σκηνοθετικών πρακτικών και καινοτομιών από τα μεγάλα ευρωπαϊκά θέατρα και μιουζικ-χωλς της εποχής· και συνέβαλαν στον εκσυγχρονισμό του μηχανικού και

291 Το χειμώνα του 1919/20 ο Κονταράτος έφερε στο Δημοτικό Θέατρο Αθηνών αγγλικό και γαλλικό μουσικό θίασο, που παρουσίασαν ευπρόσωπα, θεαματικά και αρμονικά σύνολα και είχαν καταργήσει τον υποβολέα (*Πινακοθήκη*, 226/7, Δεκ. 1919-Ιαν. 1920, σσ. 87-90, 228, Φεβ. 1920, σσ. 109-10. Χατζηπανταζής, 1977, 45). Το 1925 το περιοδικό *Ελληνική Τέχνη* αναφέρει ότι ετοίμαζε συναυλίες με καλλιτέχνες μελοδράματος στο Σικάγο (τχ.7, 15.2.1925, σσ. 8-10).

292 Χατζηπανταζής(1977)134-7. Ο Βώττης κι ο Μωραϊτίνης συνέχισαν να σκηνοθετούν έργα τους ως συγγραφείς. Από τους νεότερους, ο μόνος επιθεωρησιογράφος, που έδειξε ιδιαίτερα σκηνοθετικά ενδιαφέροντα ήταν ο Σύλβιος Παπαδόπουλος (βλ. *Παρασκήνια*, 1.1.1925, σσ. 3-4).

293 *Ελληνικόν Θέατρον*, 15.10.1927, *Παρασκήνια*, τχ. 4, 16.4.1924. Ο Αλέξανδρος Αρτάντωφ-Σλιτ (1889-1939) γεννήθηκε στη Ρουμανία αλλά ήταν ρώσικης καταγωγής και είχε αρχίσει τη θεατρική του σταδιοδρομία το 1907 στη Ρωσία. Ήρθε στην Ελλάδα μετά το 1923 και γράφτηκε στα μητρώα του ΣΕΗ στις 3.7.1924 (Θ. Έξαρχος, *Έλληνες Ηθοποιοί*, τομ. Α', Αθήνα 1995, σ. 161 και συμπλήρωμα τομ. Α', Αθήνα, 1997, σ. 25). Ξεκίνησε τη καριέρα του στην Ελλάδα ως ηθοποιός, χορευτής και κυρίως χορογράφος και «ρεζιζιέρ» στο θίασο Παπαϊωάννου, μαζί με τη σύζυγό του, δασκάλα του μπαλέτου, Ελένη Γιούζοβα (*Παρασκήνια*, τχ.3, 1.4.1924). Η εμφάνισή του ως ρεζιζιέρ το 1924 δεν είναι άσχετη με την προοπτική εκσυγχρονισμού της σκηνικής εμφάνισης της οπερέτας (βλ. εδώ σημ. 286). Οι πιο επιτυχείς σκηνοθεσίες του Αρτάντωφ ήταν *Το όνειρο της Ριβιέρας* (1925), *Ένας κλέφτης στον παράδεισο* (1926), *Σαπουνόφουσες* (1926, 1927), *Μπομπονιέρα* (1927), *Παριζιάνα* (1929) κ.ά.

294 *Πολιτεία*, 29.6.1927, *Ελεύθερον Βήμα*, 12.9.1929.

φωτιστικού εξοπλισμού της αθηναϊκής μουσικής σκηνής²⁹⁵. Δημοσίευμα της εποχής διαπίστωνε πλέον, ότι η επιθεώρηση, «ύστερα από την μορφήν που της έδωσαν οι νέοι μοντέρνοι σκηνοθέται, τείνει να λάβη εντελώς τον χαρακτήρα των Παριζιάνικων ρεβύ [...] κι έτσι σιγά-σιγά απομακρυνόμεθα από την παλιά αθηναϊκή επιθεώρηση και προχωρούμε με βήμα αργό αλλά ασφαλές προς τα θεάματα των μιούζικ-χωλλ»²⁹⁶. Οι σκηνοθέτες οδήγησαν το χορογράφο-ρεζισέρ του μουσικού θεάτρου, που είχε εμφανισθεί στην προηγούμενη δεκαετία με τον Μπαρκουϊλέρο στη φάση της ολοκλήρωσης. Κυρίως όμως, συνέχισαν μαζί με το Σπύρο Τριχά (στον οποίο ο Παπαϊωάννου εμπιστεύθηκε τα ζητήματα της σκηνοθεσίας του θιάσου μετά το 1927), την παράδοση του θιασάρχη-σκηνοθέτη²⁹⁷. Στα επόμενα χρόνια όμως ακόμα και αυτή η παράδοση άρχισε να παρακμάζει και το πρωτοπόρο σε ζητήματα σκηνοθεσίας μουσικό θέατρο καταδικάστηκε σ' έναν αργό και βασανιστικό θάνατο²⁹⁸. Στην δεκαετία του 1930 ήταν οι Έλληνες λόγιοι πλέον, που κατηγορούσαν την επιθεώρηση για απουσία σκηνοθέτη²⁹⁹. Πρόκειται

295 Η τάση αυτή, η μεταφορά δηλαδή των ξένων σκηνοθεσιών και μηχανημάτων από το εξωτερικό, εκδηλώθηκε στα μέσα της δεκαετίας (*Παρασκήνια*, τχ. 3, 1.4.1924, σσ. 18-20, *Ελεύθερον Βήμα*, 15.10.1924, *Πάνθεον*, τχ. 14, 29.8.1926). Μετά το 1928 φαίνεται πως είχε γίνει απαραίτητο εφόδιο των μουσικών επιχειρήσεων της χώρας, αν και θα πρέπει να είναι επιφυλακτικός κανείς για τις ηχηρές εξαγγελίες που διοχετεύονταν στις διαφημιστικές καταχωρήσεις του Τύπου. Για την *Παριζιάνα* π.χ. ανακοινώθηκε ότι ο θιάσος αποφάσισε «να πλουτισθή με ειδικά φωτιστικά μηχανήματα, βεστιάρια των Folies Bergéres και όλους τους νεωτερισμούς των Παρισινών Επιθεωρήσεων, τας οποίας παρακολούθησεν ο Καλλιτεχνικός Διευθυντής του θιάσου κ. Αρτάντωφ εις Παρισίους» (*Ελεύθερον Βήμα*, 28.4.1929, *Εσπερινή, Ελληνική* 30.4.1928). Η τάση αυτή ολοκληρώθηκε κατά κάποιον τρόπο, όταν οι δύο σκηνοθέτες εργάστηκαν στην επιχείρηση του Μακέδου (βλ. *Έθνος*, 2.4.1930, *Βραδυνή*, 19, 22.4.1930).

296 Χρ. Χαιρ. «Πώς ετοιμάζεται μια θεατρική Επιθεώρησις», *Εβδομάς*, τχ. 41, 21.7.1928, σσ. 803-4.

297 Ο Τριχάς διακρίθηκε ως σκηνοθέτης το καλοκαίρι του 1927 με τη φαντασμαγορική οπερέτα του Σακελλαριδίου *Χαλιμά (Πολιτεία)*, 11.6.1927). Σύμφωνα με συμβόλαιο της 14.3.1929 (Θεατρικό Μουσείο), ανάμεσα στην Εταιρεία Ε. Κραϊμέρ & Σια και Ήστερν Φιλμ Κο (που διαχειριζόταν τότε το θέατρο Σαλόν Ιντέάλ) και τον Αρτάντωφ, για την επιθεώρηση *Νέα Βαβυλωνία 1929*, οριζόταν ότι ο τελευταίος, ως θιασάρχης: «θα ενεργεί και μεριμνά δια την σκηνοθέτησιν των έργων, την διδασκαλίαν των μπαλέτων, ταύτην δε μετά της Ελένης Γιούζοβα, και την εν γένει διεξαγωγήν και εργασίαν από καλλιτεχνικής απόψεως συμβάλλων εις την ευόδωσιν της επιχειρήσεως και δια της παροχής της προσωπικής αυτού ως ηθοποιού εργασίας αν τού ζητηθή αυτή. Θα διδάσκη τους ηθοποιούς τους ανατιθεμένους αυτοίς ρόλους κτλ. Η Γιούζοβα θα διδάσκη τους χορούς». Σε άλλο συμφωνητικό, με την ίδια ημερομηνία, ανάμεσα στην παραπάνω εταιρεία και τους συγγραφείς και το μουσικό της επιθεώρησης (Λ. Καρακάσης, Σ. Παπαδόπουλος, Αιμ. Δραγάτσης, Γρ. Κωνσταντινίδης) οριζόταν ότι η διανομή, τα σκηνικά και το βεστιάριο θα γινόταν «υπό των κκ. Συγγραφέων εν συνεννοήσει μετά του Δ/ντου του θιάσου».

298 Ο Σιδέρης αναφέρει ότι μετά το θάνατο του Παπαϊωάννου σημειώθηκε το τέλος της οπερέτας (1975)⁷⁹. Σε μια αποτυχημένη προσπάθεια αναγέννησης της μέσω της συγκρότησης ενός συνεταιρικού θιάσου με κεφάλαια του Σωματείου Ηθοποιών το 1936/7 ο συγγραφέας Σύλβιος Παπαδόπουλος ανέλαβε χρέη διευθυντού σκηνής «επιφορτισμένος με την διεύθυνσιν των δοκιμών και την κατασκευήν του βεστιαρίου» (*Αθηναϊκά Νέα*, 14.10.1936, *Ελεύθερον Βήμα*, 5.10.1936). Ύπαρξη «ρεζισέρ» στη μεσοπολεμική μουσική σκηνή δεν αναφέρουν στα απομνημονεύματά τους οι Μ. Νέξερ (που θυμάται τον Αρτάντωφ ως «καλλιτεχνικό διευθυντή και χορογράφο», σσ. 60-1), Καλουτά και Σακελλάριος.

299 βλ. Κ. Μπαστιάς, *Πειθαρχία*, 7.12.1930, σσ. 216-7, Άγγ. Δόξας, «Ο σκηνοθέτης εις την επιθεώρησιν», *Παρασκήνια*, Α', τχ. 8, 2.7.1938, σ. 6, του ίδιου «Τα αίτια της καταπτώσεως του

όμως για τις διαπιστώσεις ενός κόσμου, που πρωταγωνιστούσε όχι μόνον στο ζήτημα του σκηνοθέτη, αλλά και στο θέατρο της χώρας, λίγο πριν την είσοδο της στο Β' Παγκόσμιο Πόλεμο.

Οι ανακατατάξεις που προήλθαν από την παρακμή του μουσικού θεάτρου ήταν όμως μεγαγενέστερες. Η μόνη σημαντική διεργασία, που βρισκόταν σε συνάρτηση με το παραπάνω θέμα στα χρόνια των Πολέμων, και η οποία άρχισε να δημιουργεί νέες κατευθύνσεις και χαρακτηριστικά στο επάγγελμα, ήταν ο διαχωρισμός ανάμεσα σε μουσικούς θιάσους και θιάσους πρόζας. Στο σημείο αυτό πρέπει να έχουμε υπόψη μας ότι ο διαχωρισμός δεν ήταν διόλου αυτονόητος μέχρι τη δεύτερη δεκαετία του αιώνα. Μέχρι τότε, «κανείς θιάσος (απολύτως χωρίς εξαιρέσεις) δεν είχε ποτέ ωρισμένο πρόγραμμα εις το οποίον να αφοσιωθή και ν' αναδειχθή. Όλοι οι θιάσοι παίζουν έργα οποιαδήποτε κι αν ήνε»³⁰⁰. Τα πρώτα βήματα προόδου πάνω στο θέμα σημειώθηκαν με τους θιάσους οπερέτας και κατά κάποιο τρόπο η διαδικασία αυτή ολοκληρώθηκε σε μια πρώτη φάση το 1917, με την απόφαση της Κοτοπούλη να μην εμφανιστεί ξανά στη σκηνή της επιθεώρησης³⁰¹. Η εξέλιξη αυτή δε σήμαινε μόνον ότι κάθε θιάσος θα ειδικεύονταν πλέον και θα αφοσιωνόταν σε ένα είδος καλλιτεχνικής παραγωγής, αλλά ότι, θεωρητικά, θα είχε την ευκαιρία να βελτιώσει τόσο τις συνθήκες παραγωγής, όσο και το καλλιτεχνικό προϊόν του³⁰². Αν και ο διαχωρισμός των θεατρικών ειδών είχε τελικά μόνον μακροπρόθεσμες επιπτώσεις στην οργάνωση και το χαρακτήρα της αθηναϊκής σκηνής, η εξέλιξη αυτή διευκόλυνε τη δημιουργία ενός δραματικού θεάτρου, καθώς έγινε ένα πρώτο ξεκαθάρισμα στις τάξεις και τις συνειδήσεις των καλλιτεχνών· παράλληλα, άρχισε να διαμορφώνεται μια περιοχή, που θα μπορούσε δυνητικά να αποτελέσει το «σοβαρό» θέατρο της χώρας, χωρίς να έχει επαφή με τα «κατώτερα» και ανηπόληπτα μουσικοθεατρικά είδη.

ελαφρού μουσικού θεάτρου», Ομιλία στο Πανθεατρικό Συνέδριο (1937), Δακτυλόγραφο, Θεατρικό Μουσείο.

300 *Ελληνική Επιθεώρησις*, 24, Οκτ. 1909, σ. 768.

301 Χατζηπανταζής (1977)175.

302 Τουλάχιστον με αυτό το επιχείρημα ο Ξερόπουλος αντέκρουε τους ισχυρισμούς όσων πίστευαν ότι το δραματικό θέατρο θα συρρίκνωνε ακόμα περισσότερο τη θέση του, καθώς η συντριπτική πλειοψηφία του κοινού της εποχής προτιμούσε το μουσικό θέατρο: «Φρονώ», έγραφε στα 1917, «ότι όταν τα δραματικά θέατρα θα επιμελούνται περισσότερο τα έργα των, θα τα γυμνάζονται πολύ και θα ταναβιβάζουν με όλην την απαιτούμενην προσοχήν θα έχουν συχνά μεγάλας επιτυχίας, δια των οποίων θα συναγωνίζονται τα λυρικά. Πόσα έργα δεν έπασαν μόνον και μόνον διότι, σφηνωθέντα μεταξύ δύο Επιθεωρήσεων, δεν επαίχθησαν όπως έπρεπεν» (*Εικονογραφημένη*, 155, Σεπ. 1917). Αυτοί ήταν οι λόγοι για τους οποίους ο διαχωρισμός των ειδών ήταν πάγιο αίτημα των λογίων (βλ. Φ. Γιοφύλλης, *Ελλάς*, 760, 5.6.1916, Νιρβάνας, *Τέχνη και Θέατρον*, 25.6.1916, *Πινακοθήκη*, 206/7, Απρ.-Μάιος 1918, σσ. 25-7).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3. Η ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΟΥ ΣΚΗΝΟΘΕΤΗ ΣΤΟ ΔΡΑΜΑΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

I. Οι νέες εξορμήσεις της κοσμικής ερασιτεχνίας

Και στο δραματικό θέατρο οι εξελίξεις σημειώθηκαν αναγκαστικά σε περιοχές, που δρούσαν έξω από το κύκλωμα των βεντετοκρατούμενων θιάσων: στην κοσμική ερασιτεχνία, στις δραματικές σχολές και στους θεατρικούς συγγραφείς. Στην πραγματικότητα επρόκειτο για συγκοινωνούντα δοχεία, των οποίων οι φορείς ήταν σχεδόν οι ίδιοι, η δράση τους επάλληλη και που μπορούν να αντιμετωπιστούν ως μια ενότητα: μια νέα δηλαδή παρέμβαση των εκτός επαγγελματικού κυκλώματος κοσμικών και λόγιων θεατρόφιλων. Έπειτα από μια μεγάλη περίοδο σιωπής, οι θεατρικές εκδηλώσεις της κοσμικής ερασιτεχνίας άρχισαν και πάλι να πυκνώνουν από τα πρώτα χρόνια της δεύτερης δεκαετίας του αιώνα και έφτασαν σ' έναν πρωτοφανή οργασμό κατά τη διάρκεια των πολέμων³⁰³. Ένα πλήθος από συλλόγους κοσμικών ερασιτεχνών καταπιάστηκε με φιλανθρωπικές και μη παραστάσεις στις οποίες συνεχιζόταν η ίδια φροντίδα για τη σκηνοθεσία των έργων³⁰⁴. Σημειώθηκε μάλιστα μεγάλη πρόοδος στην περιοχή της σκηνικής εμφάνισης, κυρίως με τις παραστάσεις «πλαστικών εικόνων», που αποτελούσαν ένα εξελικτικό στάδιο από τις «ζώσες εικόνες» της οθωνικής περιόδου³⁰⁵. Ο άνθρωπος που τις ανέδειξε καλλιτεχνικά και αναδείχθηκε μέσα από αυτές ως

303 Για το θέμα βλ. Γ. Σιδέρης, «Κοσμική ερασιτεχνία στο θέατρο. Η λάμψη της στα επινίκια του 1912-1913», *Θέατρο*, 5, 1962, σσ. 36-42.

304 Διεξάγονταν π.χ. γενικές προβές σε ρυθμό παράστασης, ενώ στην πολυτελή σκηνοθεσία τους συμμετείχαν άνθρωποι της Αυλής, σαν τον πρίγκηπα Νικόλαο (βλ. Σιδέρης ό.π. 42). Ερασιτεχνικές ομάδες προέρχονταν και από τους κύκλους των δημοτικιστών, με διαφορετικές όμως φιλόδοξίες: σ' ένα τέτοιο σχήμα π.χ. συμμετείχαν οι Γ. Ν Πολίτης, Ταγκόπουλος, Ν. Λαπαθιώτης, Θ. Παππά και Αιμ. Καραβία, που σκόπευε να παρουσιάσει την *Τρισεύγενη* στο Βασιλικό Θέατρο (*Παναθήναια*, 31.1.1912, σ. 224).

305 Οι «πλαστικές εικόνες» ήταν φιλόδοξες, πολυτελείς και σύνθετες εικαστικές συνθέσεις με συνοδεία μουσικής, στις οποίες συμμετείχαν νέοι και «αθίδες» από τον κόσμο της Αυλής και της αθηναϊκής αριστοκρατίας: παρουσίαζαν καλλιγραφικά και ωραιοπαθή συμπλέγματα με ιστορικές συνήθως αναπαραστάσεις από την αρχαία Ελλάδα, το Βυζάντιο, αλλά και τη νεότερη Ελλάδα, τα οποία αναλάμβαναν ζωγράφοι. Μια από τις πρώτες εμφανίσεις τους π.χ. στο Βασιλικό Θέατρο ήταν «υπό την διεύθυνσιν του εκ Μονάχου αφιχθέντος ζωγράφου κ. Οθωναίου». Η παράσταση παρουσίαζε πομπή Παναθηναίων με μουσική υπόκρουση από το Φιντέλιο, την αυτοκράτειρα Θεοδώρα με τη συνοδεία της, με μουσική Μπαχ κ.λ.π. (*Ο Καλλιτέχνης*, τχ. 10, Ιαν. 1911, σ. 321). Παραστάσεις πλαστικών εικόνων διοργάνωνε και το Λύκειο των Ελληνίδων. (βλ. *Παναθήναια*, 15.1.1912, σσ. 189-90, *Πινακοθήκη*, 157/8, Μαρ.- Απρ. 1914, σ. 19).

σκηνογράφος ήταν ο Πάνος Αραβαντινός, ο πρώτος ίσως στο είδος του, που γνωρίσε τα χειροκροτήματα του μεγαλοαστικού κοινού της πρωτεύουσας³⁰⁶.

Από τους ερασιτεχνικούς αυτούς θιάσους, εκείνος του Συλλόγου Ερασιτεχνών, με πρόεδρό του τον πρίγκηπα Χριστόφορο, ήταν ίσως ο πιο δραστήριος. Ξεκίνησε τις παραστάσεις του γύρω στα 1911 και από τις πρώτες του εμφανίσεις φάνηκε η άμεση συγγένεια με τους ερασιτέχνες της δεκαετίας του 1880: μονόπρακτες κωμωδίες, παραστάσεις έργων σε γαλλική γλώσσα και έργα του Κορομηλά³⁰⁷. Η δράση του αποκτά όμως μεγαλύτερη σημασία για το θέμα μας, καθώς στους κόλπους του σημειώθηκε η επανεμφάνιση του Λιδωρίκη ως σκηνοθέτη. Ο συγγραφέας της *Ιουλίας* άρχισε, τουλάχιστον από την άνοιξη του 1914, να συμμετέχει ενεργά στις παραστάσεις του Συλλόγου Ερασιτεχνών³⁰⁸: στα τέλη της ίδιας χρονιάς ανέλαβε τη διεύθυνση του δραματικού του τμήματος και την ευθύνη για τη σκηνοθεσία των παραστάσεων του³⁰⁹. Η πιο σημαντική απ' αυτές δόθηκε τον Απρίλη του 1915, όταν ο θιάσος παρουσίασε σε σκηνοθεσία Λιδωρίκη μια πολυτελή παράσταση του *Αγαπητικού της βοσκοπούλας*, ως ένδειξη σεβασμού για τον «πρωτεργάτη» της ελληνικής σκηνής³¹⁰: η παράσταση αυτή καθιέρωσε το Λιδωρίκη ως σκηνοθέτη στο χώρο της κοσμικής ερασιτεχνίας, και, κατά κάποιο τρόπο, τον

306 «Ένας καλλιτέχνης με βαθύ αίσθημα της γραμμής και του χρώματος, με ποιήσιν ζωντανήν [...] ετίναξεν την σιωπηλήν τέχνην των πλαστικών εικόνων εις ύψος, εις το οποίον δεν είχε φθάση ακόμη. Δεν είναι υπερβολή το λεχθέν, ότι τίποτε το τελειότερον δεν θα ιδούμε πλέον. [...] Επροκάλεσε αληθινή φρενίτιδα και πρώτην φοράν η εθιμοτυπική αίθουσα του “Βασιλικού Θεάτρου” ηκούσθη κραυγάζουσα και ζητούσα ονομασί τον καλλιτέχνην. Από χθές ο Χρηστομάνος έχει τον συνεχιστήν του εις άλλα επίπεδα...» (*Εστία*, 26.4.1914, πρβλ. Σιδέρης, ό. π. σ. 40). Ο Αραβαντινός ξεκίνησε ως ζωγράφος και σπούδασε εικαστικές τέχνες στο Πολυτεχνείο και στο Βερολίνο. Στη συνέχεια αναδείχθηκε ως σκηνογράφος από τις συνεργασίες του με την κοσμική ερασιτεχνία. (βλ. *Πατρίς*, 10, 11.3.1914 *Εικονογραφημένη*, Απρ. 1914, και Δ. Καλλονά, *Ο Πάνος Αραβαντινός και η σκηνογραφία*, Αθήνα, 1946, σσ. 13-14).

307 βλ. *Ο Καλλιτέχνης*, τχ. 13, Απρ. 1911, *Πινακοθήκη*, τχ. 122, Απρ. 1911.

308 Ο Λιδωρίκης συμμετείχε στην παράσταση κατά την οποία χειροκροτήθηκε ο Αραβαντινός, που αναφέραμε πιο πάνω. Επρόκειτο συγκεκριμένα για μια δική του αναπαράσταση «χωρικής οικίας», στην οποία μάλιστα εμφανίστηκε ο ίδιος ως πρόεδρος του χωριού (*Πινακοθήκη*, 159, Μάιος 1914, σ. 38 κξξ). Δεν είναι όμως γνωστό, πότε ακριβώς ο Λιδωρίκης αποφάσισε να αναμιχθεί με την ερασιτεχνική σκηνή. Φαίνεται πάντως, ότι αυτό έγινε μετά του Βαλκανικούς Πολέμους. Ίσως η επανεργοποίησή του με τον κόσμο της σκηνής να οφείλεται σε παραστάσεις που δίνονταν στο μέτωπο. Αχρονολόγητη δακτυλόγραφη ομιλία που βρίσκεται στο Θεατρικό Μουσείο («Σαράντα χρόνια θεατρικής και δημοσιογραφικής ζωής», 1938;) αναφέρει ότι οργάνωνε ως επιλοχίας ευζώνων πατριωτικές παραστάσεις «εις τα οποίας ελάμβανε και ο ίδιος μέρος». Η πληροφορία δε μπόρεσε να διασταυρωθεί, συνδέεται όμως με την ευρύτερη θεατρική του επανεργοποίηση την ίδια εποχή με τη συγγραφή δηλαδή των πατριωτικών του δραμάτων (βλ. Ε.-Α. Δελβερούδη, «Η καλλιέργεια του πατριωτικού αισθήματος στη θεατρική παραγωγή των αρχών του 20ού αιώνα», στο Γ. Μαυρογορδάτος - Χρ. Χατζηϊωσήφ (επιμ.), *Βενιζελισμός και αστικός εκσυγχρονισμός*, Ηράκλειο, 1988, σσ. 306-310).

309 *Πινακοθήκη*, 165/6, Νοε-Δεκ. 1914, σ. 134.

310 Στην παράσταση συμμετείχαν «κατ' ευτυχίαν σύμπτωσιν» η κόρη και οι εγγονοί του Κορομηλά και ο εγγονός του Ζαλοκώστα (*Πινακοθήκη*, 171, Μάιος 1915, σ. 40). Μια από τις εγγονές ήταν και η Δόρα Στράτου, που θυμόταν πολλά χρόνια αργότερα την επιτυχία της παράστασης (βλ. *Μια παράδοση, μια περιπέτεια. Οι ελληνικοί λαϊκοί χοροί*, Αθήνα, 1964, σσ. 17). Σε άλλη εσπερίδα του Συλλόγου είχε παιχτεί το Μάρτη του 1915 το ανέκδοτο και άπαιχτο ως τότε έργο του Κορομηλά *Το ξέσχιμα της γάτας*.

έχρισε διάδοχο του παλιού της ηγέτη, του Κορομηλά. Υπήρχε άλλωστε οργανική συνέχεια ανάμεσα στους δύο σκηνοθέτες· στην ανέκδοτη αυτοβιογραφία του, ο Λιδωρίκης τις παραστάσεις που σκηνοθετούσε ο Κορομηλάς και οι άλλοι κοσμικοί στο θεατρίδιο των Ανακτόρων· ανέφερε μάλιστα ότι σε μερικές απ' αυτές είχε παίξει και ο ίδιος³¹¹. Η ιδιαιτερότητα όμως και η σημασία της κοσμικής ερασιτεχνίας της δεκαετίας του 1910 προκύπτει από το γεγονός ότι ο Λιδωρίκης αποφάσισε, όπως είδαμε, σ' ένα επόμενο στάδιο να μεταπηδήσει στο επαγγελματικό θέατρο. Η εξέλιξη δηλαδή προέκυψε, από τη στιγμή που ένας σκηνοθέτης της ερασιτεχνίας, πήρε την τολμηρή απόφαση να δρασκειλίσει την απόσταση που τον χώριζε από το πατάρι της επαγγελματικής σκηνής και να εργαστεί σ' αυτήν ως μισθωτός ρεζισέρ· κάτι που δεν είχε συμβεί στο παρελθόν με τον Κορομηλά. Ο πρώτος Έλληνας σκηνοθέτης προήλθε από μια επιτυχή διασταύρωση των εξελίξεων στην επαγγελματική σκηνή με τον κόσμο της κοσμικής ερασιτεχνίας, κάτι που δεν είχε καταστεί δυνατό στην περίπτωση του Βασιλικού Θεάτρου και της Νέας Σκηνής· συντελέστηκε όμως για πρώτη φορά στην δεκαετία του 1910 επειδή ακριβώς ήταν αποτέλεσμα ευρύτερων διεργασιών στην αθηναϊκή κοινωνία της εποχής³¹².

II. Οι πρώτες γενιές «μορφωμένων» ηθοποιών, η ανάδυση του σκηνοθέτη στο Θέατρον Ωδείου και η συμβολή του Θωμά Οικονόμου

Οι διεργασίες που επέτρεψαν την παραπάνω σύνθεση ήταν επιπλέον πιο πλούσιες και σύνθετες από εκείνες των αρχών του αιώνα. Η νέα παρέμβαση των κοσμικών και των λογίων μπορεί να ήταν λιγότερο επίσημη αλλά ήταν συνολικότερη και στηριζόταν στις ευρύτερες ανακατατάξεις στην περιοχή των ηθών· αφορούσε κυρίως τις προσπάθειες να δημιουργηθούν νέοι ηθοποιοί, που να μην προέρχονται από το κύκλωμα των αυτοδίδακτων θεατρίνων της επαγγελματικής σκηνής. Η διαμόρφωση τέτοιου είδους καλλιτεχνικού δυναμικού ήταν βέβαια παλιό, σοβαρό και άλυτο πρόβλημα, που είχε κληρονομηθεί από το 19ο αιώνα· αν και είχαν σημειωθεί κάποια μικρά βήματα προόδου, οι ηθοποιοί

311 Στο αρχείο Λιδωρίκη (Διεθνείς Σχέσεις Πολιτισμού) υπάρχει η αυτοβιογραφία του σκηνοθέτη με τίτλο *Πενήντα χρόνια ελληνικής ζωής, αναμνήσεις που δεν σβύνουν 1880-1930*. Πρόκειται για χειρόγραφα, δακτυλόγραφα και δημοσιευμένα κείμενα, των οποίων η αφήγηση φτάνει μέχρι τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο. Στο χειρόγραφο τμήμα της ο Λιδωρίκης αναφέρεται στις παραστάσεις της κοσμικής ερασιτεχνίας γύρω από τον Κορομηλά. Στις αμέσως επόμενες σελίδες η αφήγηση αφορά τη δεύτερη δεκαετία του αιώνα, και ο Λιδωρίκης αναφέρεται στις δικές του ερασιτεχνικές καλλιτεχνικές εκδηλώσεις, που είχαν την υποστήριξη του Παλατιού.

312 «Γενναία κοινωνική και καλλιτεχνική ένεσι», χαρακτήριζε την πρόσληψη του Λιδωρίκη «ως ρεζισσαίρ» στο θίασο Κονταράτου η *Εφημερίς* (31.8.1915).

συνέχιζαν να είναι «πατροπαραδότως» αυτοδίδακτοι, ενώ το ζήτημα δεν ήταν μόνον θέμα κατάρτισης, αλλά και ταξικής προέλευσης και παιδείας³¹³. Η αναζήτηση νέων ταλέντων έγινε επιτακτικότερη ανάγκη στις αρχές του 20ού αιώνα, αλλά μόνον κατά τη δεκαετία του 1910 άρχισε πραγματικά η εισροή νέου αίματος. Η τελευταία προερχόταν από διάφορες βαθμίδες της αστικής τάξης του τόπου και διοχετεύτηκε σχηματικά σε δύο κατευθύνσεις, τις δραματικές σχολές και την κοσμική ερασιτεχνία.

Οι εξελίξεις στην περιοχή των δραματικών σχολών μέχρι τότε ήταν άκρως απογοητευτικές. Παρά το γεγονός ότι από τη δεκαετία του 1890 το Ωδείο, υπό τη νέα διεύθυνση του Νάζου, έκανε γενναίες προσπάθειες για να αναβαθμίσει το δραματικό τμήμα του, η κατάσταση μάλλον χειροτέρευσε στα πρώτα χρόνια του αιώνα³¹⁴. Κάποια κινητικότητα άρχισε να παρουσιάζεται στις αρχές της δεύτερης δεκαετίας, όταν το τμήμα τελούσε υπό τη διεύθυνση του παλαιίμαχου ηθοποιού Νικόλαου Ζάνου. Σταδιακά δημιουργήθηκε ένας μικρός πυρήνας μαθητών και από ένα σημείο και μετά άρχισαν δημόσιες εμφανίσεις με μονόπρακτα σε διδασκαλία Ζάνου³¹⁵. Τα πολύπρακτα έργα διαδέχτηκαν τα μονόπρακτα, οι παραστάσεις πύκνωσαν μετά το 1915 και την ίδια χρονιά το δραματικό τμήμα επέκτεινε τη δράση του ανοίγοντας παράρτημα στον Πειραιά και αναθέτοντας τη διεύθυνσή του στο Θωμά Οικονόμου³¹⁶. Για τη γονιμότητα αυτή, έπειτα από σαράντα χρόνια

313 Στα τέλη του 19ου αιώνα παρουσιάστηκε μια μικρή κινητικότητα στο ζήτημα εξαιτίας κυρίως της δράσης του Λεκατσά (βλ. Δημητριάδης, 1997, σσ. 154-7). Το πρόβλημα όμως παρέμενε και ήταν πια μια ενοχλητική ιστορική διαπίστωση: «Από της συστάσεως του ελληνικού θεάτρου», έγραφε ο Λάσκαρης, ο πρώτος Έλληνας «όστις εφαντάσθη να γίνη ηθοποιός χωρίς ποτέ να ίδη θέατρον, ανήλθε εις τας σανίδας της σκηνής μιαν ωραίαν εσπέραν, εφώναξεν όπως ήθελεν, χειρονόμησεν όπως ήθελεν, εφόρεσεν ό,τι ήθελε» και στη συνέχεια «μετέδωσε την οιονεί αυτήν τέχνην του εις τον διάδοχον του, όστις μόνον τον προκάτοχόν του είχεν ιδεί παριστάοντα» (*Εστία*, 4.5.1901, βλ. και *Σκριπ*, 25.8.1902). Όπως το έθετε όμως και ο Βλάχος το 1900, το ζήτημα δεν ήταν μόνον «περί της υποκριτικής αξίας» των ηθοποιών, «αλλά περί της εν γένει κοινωνικής συμπεριφοράς» τους (*Εμπρός*, 15.4.1900). Η προσπάθεια του Χρηστομάνου είχε ανοίξει ένα δρόμο για τον εξαστισμό του επαγγέλματος, ωστόσο οι περισσότεροι από τους μύστες είτε δεν ακολούθησαν σταδιοδρομία ηθοποιού (Ξανθάκη, Δρακοπούλου, Πασαγιάννη, Σκίπης, Σικελιανός κ.λ.π.) είτε απορροφήθηκαν από την επαγγελματική ρουτίνα, παραμένοντας βέβαια αυτοδίδακτοι (Κυβέλη, Μυράτ, Παπαγεωργίου, Χρυσομάλλης, Λεπενιώτης κ.ά.).

314 Με βάση τις εκθέσεις του ιδρύματος, αν και εμφανιζόταν αύξηση των μαθητών του μουσικού τμήματος, η φοίτηση στο δραματικό περιορίστηκε σε 4 μαθητές το 1896/7, σε κανέναν το 1899/1900, 9 μαθητές το 1901/2, 12 το 1902/3 και 13 το 1906/7, βλ. και Γ. Δροσίνης (επιμ.), *Ο Γεώργιος Νάζος και το Ωδείο Αθηνών*, 1938, σσ. 114-9. Κανένα αποτέλεσμα δεν έφεραν οι προσπάθειες του Νάζου να εκσυγχρονίσει το δραματικό τμήμα, είτε με τη μετάκληση του εταίρου της Κομεντί Φρανσαίζ, Ζυλ Τρουφιέ το 1903 (*Ακρόπολις*, 28.4.1901, *Ωδείο Αθηνών Εκατονταετηρίς*, ό.π. σσ. 52-4), είτε με την πρόσληψη της διπλωματούχου του παρισινού Κονσερβατουάγ Άννας Φραγκοπούλου (1902-1905), του Θωμά Οικονόμου (1905-1906) και του Άγγελου Βλάχου (1902-1910) (βλ. *Πολιτεία*, 14.1.1918, πρβλ. Δροσίνης, ό.π. σσ. 114-9). Ενδεικτικό για το θέμα ήταν βέβαια και το θλιβερό νανάγιο της Βασιλικής Δραματικής Σχολής, παρά την προσωπική παρέμβαση του ίδιου του βασιλιά (*Ακρόπολις*, 25.6.1900).

315 *Πινακοθήκη*, 123, Μάιος 1911, 136/7, Ιουν-Ιουλ. 1912, σ. 92, 156, Φεβ. 1914, σ. 192

316 Η σχολή παρουσίασε για πρώτη φορά τρίπρακτο έργο στις αρχές του 1915, τη *Βδέλλα* του Μπριέ σε διδασκαλία του Ζάνου, που εμφανίστηκε και σε ένα μικρό ρόλο (*Πινακοθήκη*, 168, Φεβ.

λειτουργίας, δεν ήταν υπεύθυνο βέβαια, ούτε το ίδρυμα, ούτε ο Ζάνος· αλλά μια ολόκληρη ανατροπή σε ήθη και νοοτροπίες, που δημιουργήσαν οι πόλεμοι στην χώρα, όπως το φαινόμενο της «θεατρομανίας», που παρατηρείται στην ξέφρενη αθηναϊκή κοινωνία της δεκαετίας του 1910³¹⁷. Στις ανακατατάξεις αυτές δεν εντάσσεται άλλωστε μόνον η ανάπτυξη της δραματικής σχολής του Ωδείου· αλλά και η στρατολόγηση νέων ταλέντων από τους κοσμικούς κύκλους, με πρωτεργάτη του προσηλυτισμού στο θεατρικό δόγμα το Λιδωρίκη³¹⁸. Οι προσπάθειες του τελευταίου αποσκοπούσαν στη στελέχωση του θιάσου Κονταράτου ή στο σχηματισμό ενός ευπρόσωπου θιάσου³¹⁹. Δίπλα στις παραπάνω εξελίξεις, ένα πλήθος από ιδιωτικές δραματικές σχολές ξεπετάχτηκαν στα μέσα της δεκαετίας, για να καλύψουν τις ανάγκες μιας νέας αγοράς από νεαρούς αστούς, που επιθυμούσαν διακαώς να ασχοληθούν με το θέατρο³²⁰. Οι καθηγητές τους μερικές φορές ήταν συγγραφείς δυσαρεστημένοι με την κατάσταση του δραματικού θεάτρου, όπως π.χ. ο Μιλτιάδης Ιωσήφ, με την «αριστοκρατίζουσαν» σχολή του³²¹.

1915, σ. 173). Μετά από λίγες βδομάδες, η σχολή έκανε ακόμα μια επιτυχημένη εμφάνιση (ό.π. 169, Μαρ. 1915). Στις αρχές του 1915 έγινε η πρώτη εμφάνιση της σχολής του Πειραιά, με διδασκαλία του Οικονόμου και την άνοιξη της ίδια χρονιάς η δεύτερη (βλ. *Έθνος*, 8.4.1915, *Πινακοθήκη*, 169, Μαρ. 1915. 9, τχ. 171, Μάιος 1915, σσ. 40 κεξ). Την ίδια χρονιά το Ωδείο αναοίκησε την ίδρυση παραρτήματος στη Θεσσαλονίκη (*Πινακοθήκη*, Οκτ. 1915, σσ. 116-9).

317 «Ευρισκόμεθα προ αθρόας μετατροπής των σκέψεων, των πεποιθήσεων, των ιδεών, των διαταγμών μιας μεγάλης, της μεγαλειότερας κοινωνικής τάξεως», έγραφε χαρακτηριστικά ο Τσοκόπουλος και συμπλήρωνε ότι οι εξελίξεις δεν είχαν σχέση με προγενέστερες προσπάθειες: «Τώρα το φαινόμενον είναι γενικώτερον, συστηματικώτερον, περισσοτέρας προσοχής άξιον» (*Καιροί*, 31.8.1915). «Ήτο και αυτό εφέτος μια ψύχωση το θεατρίζεσθαι εκάστην εσπέραν» αναφέρει χαρακτηριστικά η *Ελληνική Επιθεώρησις* (τχ. 130/1, Αυγ. -Σεπ. 1918, σ. 505). Για τη «θεατρομανία» βλ. ομώνυμο άρθρο στο *Ελλάς*, 754, 17.5.1916.

318 *Αθήναι*, 4.9.1915 και Στράτου(1964)17-18. Ας σημειωθεί ότι δραστήρια δραματική σχολή είχε και ο Σύλλογος Ερασιτεχνών (*Πινακοθήκη*, 165, Οκτ. 1914, σ. 109).

319 Σε συνέντευξή του, όταν ανέλαβε τη διεύθυνση του δραματικού τμήματος του θιάσου, ο Λιδωρίκης δήλωνε ότι θα λειτουργούσε παράλληλα δραματική σχολή, που θα αποτελούσε τη βάση του νέου θιάσου (βλ. *Αθήναι*, ό.π. καθώς και το άρθρο του «Ερασιτεχνικόν Θέατρον», *Τέχνη και Θέατρον*, 28.5.1916). Το ίδιο τεύχος του περιοδικού πληροφορεί, ότι υπήρχε σκέψη για σύσταση θιάσου με πρωτεργάτες τους Λιδωρίκη και Άγγελο Βουτσιά. Αν και το ρεύμα είχε δυναμική και στα επόμενα χρόνια ενισχύθηκε ακόμα περισσότερο, παρέμενε πάντως ακόμα σε ερασιτεχνικό πλαίσιο· τα αποτελέσματα δεν ήταν εντυπωσιακά. Οι τυμπανοκρουσίες του Τύπου, που συνόδευαν κάθε φορά τη μεταπήδηση κάποιου γόνου της «καλής» τάξης στη σκηνή δημιουργούν την εντύπωση ότι οι περιπτώσεις αυτές μάλλον δεν ήταν τελικά πολλές (*Εμπρός*, 30.8.1915, *Αθήναι*, 3.9.1915, *Σκριπ*, 30.8.1915). Σε μια πρώτη φάση πάντως ξεπήδησαν νέοι και νέες σαν την Ιουλία Κωνσταντινίδου, την Έφη Άγρα, το Γεώργιο Σισιλιάνο, τη Βενετία Μπενη-Ψάλτη, τον Αντώνη Φωκά, την Κούλα Ζερβού, την Κλ. Βρασιβανοπούλου. κ. ά. Οι περισσότεροι απ' αυτούς ήταν ενεργά μέλη και του ερασιτεχνικού θιάσου του Ωδείου.

320 Το ζήτημα της ανάδυσης των δραματικών σχολών στην Ελλάδα δεν έχει γίνει ακόμα αντικείμενο επιστημονικής έρευνας. Η *Πινακοθήκη* (165, Οκτ. 1914, σ 109 και 168, Φεβ. 1915, σ. 116 κεξ.) αναφέρει ότι υπήρχαν στην Αθήνα πέντε τουλάχιστον σχολές από τις οποίες οι τρεις είχαν ιδρυθεί μέσα στο 1914, ενώ ο Χορν ανέβαζε τον αριθμό τους σε 6 (*Έθνος*, 8.4.1915). Η *Εικονογραφημένη* αναφέρει ότι το φθινόπωρο του 1916 εμφανίστηκαν 5 καινούργιες σχολές και έδινε ως συνολικό αριθμό 10 (Σεπτ. 1916).

321 *Ελληνική Επιθεώρησις*, 86, Δεκ. 1914, σ. 295.

Κυρίως ήταν ηθοποιοί: παλαίμαχοι, σαν το Διονύσιο Ταβουλάρη, το Δημήτριο Κοτοπούλη και τον Εδμόνδο Φυρστ³²² ή καλλιτεχνικά «ασυμβίβαστοι», σαν τον Ευτύχιο Βονασέρα³²³ ή τέλος σπουδαγμένοι στο εξωτερικό, που αρνήθηκαν να συνεργαστούν «με τους πλήρεις αμαρτημάτων ηθοποιούς της ρουτίνας», όπως ο Αχιλλεύς Μαδράς³²⁴.

Όπως και ο Ζάνος στο Ωδείο, στις πιο γνωστές απ' αυτές τις σχολές, οι καθηγητές αναλάμβαναν και τη διδασκαλία των δημόσιων εμφανίσεων τους. Μάλιστα, από ένα σημείο κι έπειτα, κάποιες απ' αυτές, όπως π.χ. η σχολή που θα άνοιγε το ζεύγος Καλογερίκου στις αρχές του 1918, διαφήμιζαν στον Τύπο ότι θα αναλάμβαναν και «την εκγύμνασιν» ερασιτεχνικών παραστάσεων³²⁵. Με τους καθηγητές αυτούς συντελέστηκε μια ενδιαφέρουσα εξέλιξη από τη σκηνοθετική παράδοση του 19ου αιώνα· οι σχέσεις δηλαδή της διδασκαλίας της υποκριτικής τέχνης και της «διδασκαλίας», με την έννοια της σκηνοθεσίας, διασταυρώθηκαν με καταλυτικό τρόπο. Το γεγονός δεν είναι περιεργό, αν σκεφτεί κανείς ότι, παραδοσιακά, η διδασκαλία της υποκριτικής ήταν χώρος δράσης για τους ηθοποιούς περισσότερο, παρά για τους συγγραφείς και τους λογίους. Ωστόσο, οι καθηγητές των δραματικών σχολών δεν καθοδηγούσαν πλέον τους μαθητές μόνον με την ιδιότητα του ηθοποιού, αλλά και με την ιδιότητα του δασκάλου. Ανάμεσα στους καθηγητές αυτούς, εκείνος που ξεχώρισε από νωρίς ήταν ο Θωμάς Οικονόμου. Σημαντικό ρόλο βέβαια γι' αυτή τη διάκριση έπαιξε το παρελθόν του· το γεγονός δηλαδή ότι ήταν λόγιος ηθοποιός με ευρωπαϊκή παιδεία και είχε αποκτήσει την ιδιότητα του σκηνοθέτη στο Βασιλικό Θέατρο. Η αναγνώρισή του προέκυπτε όμως και από τη μεταγενέστερη δράση του, τη διδασκαλία νέων ηθοποιών. Κατ' αρχήν ήταν μακρόχρονη και πολύπλευρη· ασκούνταν ακατάπαυστα στις δύο πρώτες δεκαετίες του αιώνα και εντοπίζεται σε δραματικές σχολές, στην κοσμική ερασιτεχνία και στα δικά του θιασαρχικά σχήματα³²⁶. Το στοιχείο όμως που τον διέκρινε από άλλους δασκάλους της εποχής ήταν η καλλιτεχνικά ασυμβίβαστη μορφή του· στην εποχή του ήταν ίσως ο μόνος καλλιτέχνης της σκηνης, που διατήρησε για χρόνια και με συνέπεια άσβεστη την ιδέα ενός καλλιτεχνικού

322 *Ελληνική Επιθεώρησις*, 54, Απρ. 1912, σ. 167, *Πινακοθήκη*, 175, Σεπ. 1915, σσ. 101-2).

323 *Ελληνική Επιθεώρησις*, 86, Δεκ. 1914, σ. 295, τχ. 100, Φεβ. 1916, σσ. 58-9, *Πινακοθήκη*, 181, Μαρ. 1916, σσ. 10-11, Σιδέρης, 1976, σ. 259. Ο Βονασέρας είχε αποκτήσει πάντως φήμη δασκάλου και στα δικά του θιασαρχικά σχήματα (Μυράτ, 1950, 23-24).

324 *Πινακοθήκη*, 144, Φεβρ. 1913, σ. 223, 148/9, Ιουν-Ιουλ 1913, σ. 78. Για την πρώτη σταδιοδρομία και τις σπουδές του βλ. *Αττική Τρις*, τχ. 14, 15.7.1903, σ. 160, τχ. 20-23, 15.10-15.12.1904, *Α.Ο.Δ.Ο.*, τχ. 39, 1.8.1904, σ. 633, *Πινακοθήκη*, Δ', 1904, σ. 154.

325 *Εικονογραφημένη*, Φεβ. 1918, *Ελληνική Επιθεώρησις*, 125, Μαρ. 1918, σ. 429. Και ο Μαδράς έδινε σε ιδιωτικά μαθήματα «την διδασκαλίαν σκηνοθεσίας, απαγγελίας και μιμικής τέχνης» (*Αθήναι*, 5.5.1916).

326 Μια μικρή σκιαγράφιση της δραστηριότητάς του βλ. το Ευρετήριο Σκηνοθετών στο τέλος αυτής της εργασίας.

θεάτρου. Με τον τρόπο αυτό δημιούργησε ένα μικρό κύκλο θαυμαστών, που παρακολουθούσαν τις παραστάσεις του για να μην «πάθουν από παντελή καλλιτεχνικήν ασitian»³²⁷. Αντίστοιχα, η διδασκαλία των νέων ηθοποιών έπαιρνε το χαρακτήρα μαθητείας δίπλα σ' έναν πνευματικό καθοδηγητή. Με την έννοια αυτή, ο Οικονόμου εμπλούτιζε την παράδοση του Λεκατσά, ως ηθοποιός-δάσκαλος, παράλληλα όμως, η δράση του είχε έναν παιδαγωγικό χαρακτήρα στον κύκλο των πιστών μαθητών του. Παρά το γεγονός ωστόσο ότι ο Οικονόμου είχε από νωρίς καταξιωθεί ως η αδιαφιλονίκητη ηγετική μορφή στο χώρο, η δράση του συντελούνταν μέσα σε βραχύβιες σχολές και αντίξοες επαγγελματικές συνθήκες, που δεν του επέτρεπαν να συνθέσει τα στοιχεία αυτά σε μια νέα ανεξάρτητη ιδιότητα.

Αυτό συνέβη μόνον όταν οι ζυμώσεις γύρω από τις πρώτες γενιές των «μορφωμένων» ηθοποιών οδηγήθηκαν σε μια πρώτη ολοκλήρωση· όταν δηλαδή το Ωδείο Αθηνών τελικά, και λόγω παράδοσης, αλλά και εξαιτίας του πρωταγωνιστικού ρόλου που διαδραμάτισε στις πρόσφατες εξελίξεις, κατόρθωσε να καρπωθεί τον οργασμό που σημειώθηκε στις δραματικές σχολές. Το 1917 το δραματικό τμήμα του είχε να επιδείξει τρεις επίδοξες αποφοίτους και το Μάη του 1918 είχε διαμορφωθεί πλέον ένας θίασος, που ήταν σε θέση να παρουσιάσει τη φιλόδοξη παραγωγή της *Αρλεζιάνας* του Ντωντέ σε σκηνοθεσία Οικονόμου³²⁸. Η επιτυχία της παράστασης έδωσε στο Νάζο την αφορμή να προχωρήσει στην ίδρυση μόνιμου θίασου, το Θέατρον Ωδείου³²⁹. Καθώς ο θίασος θα έδινε τις παραστάσεις του στο Βασιλικό Θέατρο, λυνόταν αυτόματα και το πρόβλημα της στέγης, αλλά και προβλήματα σκηνικών και βεστιαρίου, αφού θεωρήθηκε αυτονόητο ότι θα χρησιμοποιούσε τον εξοπλισμό του παλιού θεάτρου. Μ' αυτό τον τρόπο το βάρος έπεφτε βέβαια στο ζήτημα της διδασκαλίας των ηθοποιών· με μια έννοια άλλωστε, το νέο θέατρο ήταν μετεξέλιξη μιας δραματικής σχολής και η απόφαση για την ίδρυσή του πάρθηκε, επειδή, μεταξύ άλλων, έπρεπε να δημιουργηθεί το κατάλληλο θέατρο «δια να ανέλθουν επί της σκηνης οι διπλωματούχοι του Ωδείου»³³⁰. Αυτός

327 βλ. *Αττική Τρις*, 1-15.8.1915, σ. 16.

328 *Πινακοθήκη*, 193, Μάρτ. 1917, σσ. 11-13.

329 Δροσίνης, ό.π. σσ. 185-9. Το Θέατρο ήταν ανεξάρτητος οργανισμός με δικό του Διοικητικό Συμβούλιο με πρόεδρο τον Αλ. Διομήδη. Αρχικά επιχορηγούταν από το Ωδείο και στη συνέχεια πήρε και μια μικρή κρατική επιχορήγηση. Η διεύθυνση ανατέθηκε στο Νάζο και η Εφορία στο Ζάνο.

330 Ο θίασος καταρτίστηκε πράγματι από μαθητές και διπλωματούχους της σχολής, αλλά και από ηθοποιούς που είχαν εμφανιστεί στην κοσμική ερασιτεχνία, καθώς και κάποιους ημεροσυντεχνούς. Οι μέχρι τότε διπλωματούχοι του Ωδείου ήταν οι: Εαβερία Κανελλοπούλου, Κούλα Ζερβού, Αγγελική Κοτσάλη, Κλ. Βρασιβανοπούλου, Ιουλία Κωνσταντινίδου και Ορέστης Κοντογιάννης και Θ. Γαλάνης. Τελειόφοιτες ήταν η Βενετία και Μαρία Μπενη-Ψάλτη, Ε. Μπατιστάτου και Α. Βρασιβανοπούλου (βλ. *Πολιτεία*, 14.1.1918, *Πινακοθήκη*, 212/3, Οκτ-Νοε 1918, σσ. 76-8).

ίσως ήταν και ο λόγος, για τον οποίο το Θέατρον Ωδείου διατήρησε αυτόν τον ημερασιατεχνικό χαρακτήρα μέχρι το τέλος σχεδόν της λειτουργίας του³³¹.

Για τους ίδιους λόγους όμως, όταν πάρθηκε η απόφαση ότι ο θίασος έπρεπε να έχει και σκηνοθέτη, ως πιο ενδεδειγμένος θεωρήθηκε ο Οικονόμου. Ο τέως σκηνοθέτης του Βασιλικού, ο καταξιωμένος πρωταγωνιστής του δραματικού θεάτρου και ο πιο αναγνωρισμένος δάσκαλος ηθοποιών της εποχής προσλήφθηκε έπειτα από πρωτοβουλία του ίδιου του Νάζου³³². Η συμβολή του Οικονόμου στην ανάδυση του σκηνοθέτη στο ελληνικό θέατρο δε συνδέεται με τις φαντασμαγορίες που εισήγαγε το Βασιλικό Θέατρο, αλλά με τη δραστηριότητα που ανέπτυξε ως δάσκαλος ηθοποιών. Η πρώτη του δουλειά άλλωστε στην Ελλάδα ήταν κατά κάποιον τρόπο σημαδιακή για τη μετέπειτα δράση του. Κατά ένα περιεργό δηλαδή τρόπο, ο άνθρωπος που επιθυμούσε το 1898 να εργαστεί ως *régisseur* και *metteur en scène*, αφιέρωσε το μεγαλύτερο τμήμα της σταδιοδρομίας του στη διδασκαλία νέων ηθοποιών. Εργάστηκε, σχεδόν ακατάπαυστα, μ' αυτήν την ιδιότητα από το 1900 έως τον θάνατό του το 1927, είτε ως καθηγητής σε σχολές είτε ως δάσκαλος των ταλέντων, που ανακάλυπτε στα δικά του θιασαρχικά σχήματα. Από νωρίς είχε καταξιωθεί ως «ο μόνος παρ' ημίν διδάσκαλος της υποκριτικής Τέχνης»³³³. Ακόμα και πριν την αναχώρησή του από το βασιλικό θίασο ήταν γνωστό ότι «στον Οικονόμου χρωστάει το θέατρο και την ανάδειξη τόσων και τόσων ηθοποιών και πρωτ' απ' όλα τη μοναδική πρωτοτεχνίτρα της τραγωδίας δεσποινίδα Κοτοπούλη»³³⁴. Το ένα από τα δύο άρθρα που έγραψε στην Ελλάδα αφορούσε τις δραματικές σχολές· και εκεί υπογράμμισε την πρωταρχική και επιτακτική ανάγκη μόρφωσης νέων ηθοποιών³³⁵.

Δίπλα σ' αυτά, συνυπήρχαν η δράση του ως ηθοποιού (μετά το 1909) και ο ανυποχώρητος καλλιτεχνικός ιδεαλισμός του. Και αν για την πρώτη κέρδισε από νωρίς την καταξίωση, ο σκληρός επαγγελματικός ανταγωνισμός και η άρνηση του κοινού να υποστηρίξει τα θιασαρχικά του σχήματα συγκρούονταν συνέχεια με το δεύτερο· με αποτέλεσμα, ένα μεγάλο μέρος της δραστηριότητάς του να αναπτυχθεί σε σκληρές περιόδους στην ελληνική επαρχία. Κάτω από αυτές τις προϋποθέσεις, οποιαδήποτε σκέψη για πρωτοβουλίες σε θέματα σκηνικών ή κοστούμιών ήταν βέβαια απαγορευτική. Η σκηνοθετική δραστηριότητα που ανέπτυξε ως θιασάρχης

331 «Τας παραστάσεις αυτάς», σχολίαζε χαρακτηριστικά κριτική της εποχής, «δεν πρέπει να παρακολουθή κανείς με τα αυστηρά γυαλιά του κριτικού. Προκειμένου περί ερασιτεχνών, αξιέπαινος είναι και η προσπάθειά των» (*Παρνασσός*, τχ. 21, 8.9.1919).

332 Ο Δροσίνης αναφέρει ότι ο Νάζος «εθαύμαζε πολύ τον Θωμάν Οικονόμου, με τον οποίον ήτο εις αλληλογραφίαν από τα πρώτα έτη της διευθύνσεως του Ωδείου, και έλεγε συχνά: "Χωρίς τον Οικονόμου δεν γίνεται τίποτε, είναι ο μόνος δεν έχομεν άλλον"». (ό.π. 185-6).

333 *Ελλάς*, 162, 12.9.1910, σ. 14.

334 Λ. Σιγανός. «Θεατρικά», *Ο Νουμάς*, 184, 5.2.1906, σ. 8.

335 Θ. Οικονόμου, «Δραματικά σχολαί», *Ο Παν*, Α', 1, Νοεμ. 1908, σσ. 17-8.

των παραπάνω συγκροτημάτων ήταν κατά κάποιον τρόπο μοιραίο να προσανατολιστεί στη διδασκαλία των ηθοποιών³³⁶. Στη διαμόρφωση ωστόσο αυτού του προσανατολισμού δεν έπαιξαν ρόλο μόνον οι δύσκολες συνθήκες εργασίας· η έμφαση στη διδασκαλία των ηθοποιών ίσχυε και στις περιπτώσεις εκείνες που είχε τη δυνατότητα να καταπιαστεί δημιουργικά και με την εμφάνιση της σκηνής, όπως στο Θέατρον Ωδείου και κυρίως στο Βασιλικό Θέατρο. Η παραπάνω στάση αφορούσε δηλαδή περισσότερο μια συνειδητή επιλογή του ηθοποιού. Βασικός στόχος του, και μετά την αποχώρησή του απ' τον βασιλικό θίασο, ήταν οι παραστάσεις «αρμονικού συνόλου», παραστάσεις δηλαδή, που δε θα διέπονταν από τις αρχές ενός βεντετοκρατούμενου θιάσου. Η πραγματικότητα της εποχής δεν άφησε βέβαια περιθώρια για κάτι τέτοιο, κι έτσι οι εμφανίσεις των θιάσων του ήταν «παραστάσεις “αστέρος” και όχι “συνόλου”»³³⁷. Αυτό δεν αναιρεί ωστόσο το γεγονός ότι το μεγαλύτερο τμήμα τη εργασίας του Οικονομού στο Βασιλικό Θέατρο, στο Θέατρον Ωδείου, στις έκτακτες «φιλολογικές παραστάσεις» των θιάσων του και στις επιδείξεις δραματικών σχολών και κοσμικών ερασιτεχνών αφορούσαν την καθοδήγηση των ηθοποιών. Η μεγάλη όμως τομή συντελέστηκε μόνον μετά την ίδρυση του Θεάτρου Ωδείου· όταν συνάντησε, μεταξύ άλλων, τους νέους ενθουσιώδεις αστούς ηθοποιούς, που ξεπήδησαν την εποχή των Πολέμων και αποφάσισαν πρόθυμα να υποταχτούν σ' έναν πνευματικό καθοδηγητή. Ο ίδιος άλλωστε επιθυμούσε να εργαστεί με νέα ταλέντα, «αμόλυντα» από τη ρουτίνα του επαγγελματικού θεάτρου. Η επιθυμία αυτή, η στρατολόγηση δηλαδή νέων ηθοποιών, είχε ξεκινήσει όπως είδαμε ήδη από την εποχή του Βασιλικού και συνεχίστηκε από τα πρώτα βήματα της εργασίας του στο ελεύθερο επαγγελματικό θέατρο μέχρι το τέλος της ζωής του, δίπλα στη μαθήτριά του από το Θέατρον Ωδείου Τασία Αδάμ. Μόνιμη επιδίωξη ήταν η δημιουργία ενός θιάσου, ο οποίος να είναι «πλάσμα των χειρών του»³³⁸. Στο σημείο αυτό η ιδιότητα του ως δασκάλου ηθοποιών συνάντησε τον καλλιτεχνικό ιδεαλισμό του και έτσι διαμορφώθηκε ένας τύπος σκηνοθέτη, με μαθητές πιστούς και πρόθυμους ν' ακολουθήσουν την ασυμβίβαστη καλλιτεχνική μορφή του. Οι μαρτυρίες όμως που έχουμε για τα χαρακτηριστικά αυτής της διδασκαλίας είναι ελάχιστες και στην πλειοψηφία τους αφορούν την εργασία ή τις απόψεις του Οικονομού πάνω στην εκπαίδευση των

336 Υπάρχουν μαρτυρίες για τις πρώτες εξομήσεις του στο ελεύθερο επαγγελματικό θέατρο, που αναφέρονται σε φροντίδες για τον στολισμό της σκηνής (*Εικονογραφημένη*, 20, Ιούν. 1906, σ. 137). Δε διαφέρουν όμως από ανάλογες για άλλους θιάσους, που διαφημίζαν την καλαισθησία των παραστάσεών τους στο Τύπο.

337 «Δεν απολαμβάνει κανείς, παρά τας στιγμάς που ευρίσκεται επί της σκηνής ο κ. Οικονόμου. Ιδού το παλαιόν μέρος της νέας του Σχολής» (Γρ. Ξενόπουλος, *Ελλάς*, 170, 10.10.1910).

338 *Εικονογραφημένη*, Νοε. 1907

ηθοποιών και όχι τη δραστηριότητά του ως σκηνοθέτη. Η εργασία ενός σκηνοθέτη με τους ηθοποιούς, μέσα στη συνολικότερη προσπάθειά του να ερμηνεύσει πάνω στη σκηνή ένα θεατρικό έργο, είναι να αξιοποιήσει την επαγγελματική τους κατάρτιση ή τα χαρίσματα τους για την απόδοση αυτού του έργου. Η εργασία όμως που έχει στόχο την εκμάθηση βασικών στοιχείων της υποκριτικής τέχνης σχετίζεται περισσότερο με τον καθηγητή δραματικής σχολής, με το δάσκαλο και όχι το σκηνοθέτη ηθοποιών. Με την έννοια αυτή, το μεγαλύτερο τμήμα της εργασίας του Οικονόμου αφορούσε έναν ιδεαλιστή δάσκαλο της υποκριτικής τέχνης σε ηθοποιούς, που θα αφοσιώνονταν στο μέλλον στο «σοβαρό» καλλιτεχνικό θέατρο· ως προς αυτό το θέμα η εργασία του είχε σημαντικά αποτελέσματα, χειροπιαστά ήδη από την εποχή του. Η εμπλοκή της ιδιότητας του σκηνοθέτη-ηθοποιών μ' εκείνη του δασκάλου, οφείλεται στο γεγονός ότι το ένα σκέλος της ανάπτυξης του Έλληνα σκηνοθέτη στο δραματικό θέατρο συντελέστηκε ιστορικά μέσα στους κόλπους των δραματικών σχολών που εμφανίστηκαν μετά τους Βαλκανικούς Πολέμους. Αυτό είχε σαν αποτέλεσμα, να δημιουργηθεί από νωρίς μια σύγχυση των ιδιοτήτων του δασκάλου της υποκριτικής τέχνης και του σκηνοθέτη³³⁹.

Το βασικότερο χαρακτηριστικό της διδασκαλίας του Οικονόμου σχετίζεται με την ιδιότητα ενός ταλαντούχου ηθοποιού, που επιθυμούσε να μεταδώσει την πείρα του σε νεότερους. Ο Οικονόμου προσπαθούσε να δείξει στους νέους ηθοποιούς κατά τη διεξαγωγή των προβών, πώς να αποδώσουν ένα συγκεκριμένο ρόλο, παίζοντάς τον ο ίδιος. Το 1910 ο Ξενόπουλος, σε μια προσπάθειά του να αναδείξει την υποκριτική τέχνη του Οικονόμου, ανέφερε τα εξής για τη δράση του στο Βασιλικό Θέατρο:

«Δεν ήγησαν να το μάθουν [ότι ήταν μεγάλος ηθοποιός] οι ιδικοί μας, τους οποίους edίδασκεν εις το Βασιλικόν, διευθύνων τας απαραμίλλους εκείνας δοκιμάς, τας μοναδικάς εις την Ελλάδα. Λέγεται, ότι κάθε ηθοποιού, αρσενικού ή θηλυκού, ημπορούσεν εκτός της θεωρητικής διδασκαλίας να κάμνη τον ρόλον αυτούσιον και να του παρουσιάξει το ιδικόν του παίξιμον ως πρότυπον προς μίμησην».

Ανέφερε επίσης ότι στις πρόβες του *Φάουστ* ο σκηνοθέτης «έδειχνε» και πάλι στο Ζάνο-Μεφιστοφελή: «Όχι, έτσι! εφώναζεν ο κ. Οικονόμου· κύτταξέ με μέ!»³⁴⁰. Παρόμοιες πληροφορίες υπάρχουν και για τη μεταγενέστερη εργασία του καλλιτέχνη· ο σκηνοθέτης δίδασκε τους ηθοποιούς στις πρόβες, «έτσι που να

339 «Η Σχολή θα τους διδάξη», όπως σχολίαζε ο Σαμπρόλ της *Εστίας*, «ό, τι δεν δύναται, ό,τι δεν έχει καιρόν, ό,τι βαρύνεται να τους διδάξη ο ρεζισέρ ή ο θιασάρχης των κατά τας δοκιμάς του θιάσου» («Η Σχολή του Ωδείου», *Εστία*, 4.2.1903).

340 *Ελλάς*, 170, 10.10.1910.

φαίνεται πως ο ίδιος ο κ. Οικονόμου παρασταίνει στη σκηνή»³⁴¹. Τα παραπάνω στοιχεία προδίδουν ότι ο Οικονόμου δεν προσπαθούσε να εκμαιεύσει με μια συγκεκριμένη μέθοδο τη διάπλαση του ρόλου από τον ηθοποιό, αλλά του τον «έδειχνε» ο ίδιος· όπως δηλαδή ένας έμπειρος ηθοποιός θα τον έδειχνε σ' έναν νεότερο συνάδελφό του, κι όχι όπως ένας σκηνοθέτης, που θα δημιουργούσε τις ερμηνευτικές προϋποθέσεις οικοδόμησης του ρόλου από τον ίδιο τον ηθοποιό. Αν και η συμβολή του Οικονόμου θα πρέπει να θεωρείται τεράστια στη μαθητεία και διάπλαση νέων ηθοποιών, η σκηνοθετική εργασία του ωστόσο παρέμενε προέκταση της υποκριτικής του τέχνης και ο σκηνοθέτης διατηρούσε τις παραδοσιακές καταβολές του ηθοποιού-δασκάλου. Σε αντίθεση όμως με τον τελευταίο, ο Οικονόμου σταμάτησε να ασκεί την υποκριτική του τέχνη και εργάστηκε στο Θέατρον Ωδείου μέχρι το φθινόπωρο του 1921 αποκλειστικά ως σκηνοθέτης. Στο διπολικό παραδοσιακό αρχέτυπο του ηθοποιού-δασκάλου το δεύτερο σκέλος του αυτονομήθηκε σε σκηνοθέτη στο πρόσωπο του Οικονόμου. Κάτι που δεν είχε καταστεί εφικτό ούτε στην περίπτωση του Λεκατσά, αλλά ούτε και στο πρόσωπο του ίδιου του Οικονόμου το 1901. Η μετάβαση αυτή πραγματοποιήθηκε τελικά το 1918, επειδή ακριβώς, στο μεσοδιάστημα, είχαν συντελεστεί όλες εκείνες οι σύνθετες διεργασίες στην περιοχή των δραματικών σχολών, της κοσμικής ερασιτεχνίας αλλά και της δράσης του ίδιου του Οικονόμου.

341 *Νουμάς*, 365, 8.11.1909, σ. 7. Το περιοδικό, σε μια εποχή που οι σχέσεις του με τον καλλιτέχνη ήταν στη καλύτερη στιγμή τους, προέτρεπε τους ηθοποιούς των αθηναϊκών θιάσων να κλείνουν τα θεάτρά τους και «να πηγαίνουν στο “Πανελλήνιο” που με τις παραστάσεις του Οικονόμου μεταμορφώνεται σ' ένα είδος “θεατρικό φροντιστήριο” (ό.π., 404, 12.9.1910, σ. 90). Ένα από τα ταλέντα που ανακάλυψε εκείνη την εποχή ο σκηνοθέτης ήταν και ο Βασίλης Ρώτας, που έκανε το ντεμπούτο του ως ηθοποιός το 1909 με το θίασο Οικονόμου στο *Βυθό* του Γκόρκυ (ό.π.). Πολλές δεκαετίες αργότερα ο Ρώτας θυμόταν το δάσκαλό του «να πετάγεται σαν από ελατήριο και να δείχνει στον ηθοποιό πώς θα έπρεπε να το κάνει το μέρος του, παίζοντάς το ο ίδιος» (*Θέατρο*, 17, 1964, σ. 80 και αφήγηση στο Γ. Σιδέρη, στο «Θωμάς Οικονόμου», *Νέα Εστία*, 67, 15.5.1960).

III. Η παρέμβαση των συγγραφέων και η ανάδυση του σκηνοθέτη στην Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου. Η συμβολή του Φώτου Πολίτη και του Μιλτιάδη Λιδωρίκη.

Την ίδια περίπου εποχή ο σκηνοθέτης αναδύθηκε στο δραματικό θέατρο μέσα από μια άλλη διαδρομή· μέσα από ζυμώσεις που κυφορήθηκαν στη δεύτερη δεκαετία του αιώνα σε ένα άλλο τμήμα λογίων, που δρούσε και αυτό εκτός επαγγελματικού κυκλώματος. Πρόκειται για την περιοχή των δραματουργών. Είδαμε ότι στη δεκαετία του 1890 σημειώθηκε για πρώτη φορά ένα γεφύρωμα ανάμεσα στον κόσμο των συγγραφέων και την αθηναϊκή σκηνή. Στο δεύτερο μισό όμως της δεκαετίας αυτής εμφανίστηκε και μια άλλη ομάδα δραματουργών, που ακολουθούσε ακριβώς αντίθετη διαδρομή. Με επικεφαλής τους τον Κωστή Παλαμά και το Γιάννη Καμπύση, οι συγγραφείς αυτοί άρχισαν να γράφουν για τον εαυτό τους και όχι για το κοινό, «για το δράμα και όχι για το θέατρο» και καλλιέργησαν τη θεατρική συγγραφή ερήμην της σκηνικής τέχνης³⁴². Το θέμα έχει σίγουρα πολλές προεκτάσεις, αλλά μια βασική αιτία για την παραπάνω συμπεριφορά βρίσκεται στα καλλιτεχνικά πρότυπα των συγγραφέων αυτών· στους Ευρωπαίους συμβολιστές, που, με ηγέτη τους το Μωρίς Μαίτερλινκ, καλλιέργησαν το θέατρο του νου και έγραψαν ποιητικά δράματα για κατ' ιδίαν ανάγνωση κι όχι για παράσταση

342 Επιστολή του Καμπύση (24.8.1898) προς τον Ταγκόπουλο αναφέρει μεταξύ άλλων: «Η Τέχνη μου κι η Γλώσσα μου τόπα πως είνε ατομικό μου γούστο κ' εφκαρίστηση. Όταν γράφω δεν λογαριάζω τίποτε. Μέσα στο μυαλό μου είνε στημένο ένα θέατρο, όταν σακρώνω ένα δράμα μέσα στο θέατρο εκείνο όλοι οι θεαταί είνε σαν κεμένα. Όξω από εμένα δεν είνε άλλος. Δεν το περιφρονώ το κοινό, αλλά ικανοποιώ τον εαυτό μου. Γι' αψτό ποτές δεν θα γράψω ό,τι θελήσει το κοινό αψτό, παρά αν τεριάζει με την ατομική ικανοποίηση. Γι' αψτό δεν θα δόσω και να παρασταθεί ποτές έργο μου» (*Γρις των Αθηνών*, τχ. 24, 1.9.1898, σσ. 190-1, βλ. του ίδιου «Λίγες σημειώσεις», στον πρόλογο της μετάφρασής του στην *Δεσποινίδα Τζούλια* του Στρίντμπεργκ, *Η Τέχνη*, Α', 10/11, Αυγ-Σεπ. 1899, 241-3). Ο χώρος δε μάς επιτρέπει να επεκταθούμε περισσότερο στο ζήτημα, από το να παραθέσουμε ενδεικτικά το παρακάτω απόσπασμα του Παλαμά, γραμμένο ένα χρόνο μετά την παράσταση της *Ιουλίας* του Λιδωρίκη και ένα χρόνο πριν από τις *Νεφέλες* του Σουρή: «Ακόμη δεν κατόρθωσα να νοήσω κατά τι και διατί υπερέχει η από σκηνης διδασκαλία μεγαλοπνεύστου τινος δράματος της εκ του βιβλίου μελέτης αυτού [...] Όχι, όχι· κανείς Ταλμάς και κανείς Ίρβιγγ, καμμία Ριστόρη και καμμία Ραχήλ δεν δύνανται ποτέ ν' αναπλάσωσι τους ήρωας της δραματικής μεγαλονοίας και να περιβάλλωσιν εκείνους δι' όλης της αίγλης, της ανεκφράστου, της ασυλήπτου, της αορίστου, της φασματώδους, αλλά και δια τούτο τόσον ελευθέρας και πνευματικής και ιδεώδους, ως τούτο κατορθούσιν όχι οι βλέποντες και ακροώμενοι των ηρώων τούτων ενσαρκουμένων από της σκηνης μεθ' όλης της υλικής όμως δια τούτο και στενης και περιορισμένης λαμπρότητος, αλλ' οι κατ' ιδίαν αναγινώσκοντες και γινώσκοντες, μελετώντες και σκεπτόμενοι, και αναπλάττοντες ως άυλα οράματα και από των σελίδων του βιβλίου ανιστώντες ως υπερφυή οράματα τους ήρωας καθ' ον τρόπο λέγεται ότι οι θαυματοργοί φακίροι, βυθίζουσι τα βλέμματα των εις γάστραν πλήρη χώματος και ανιστώνσιν επί του χώματος εκείνου εκ μικροσκοπικού τινος σπόρου το δέντρον κατορθούντες εις λεπτών τινων διάστημα, ό,τι η φύσις εκτελεί μετά χρόνων πάροδον, και τη συνεργεία ποικίλων στοιχείων» («Μετά την παράστασιν του *Άμλετ*, Σκέψεις απόντος», *Ακρόπολις*, 1.10.1899 στο *Άπαντα*, τομ. 16, σσ. 143-148).

(άλλωστε ο Παλαμάς ήταν ο βασικότερος εισηγητής του Βέλγου συγγραφέα στην Ελλάδα)³⁴³. Κάτω από ορισμένες ιστορικές προϋποθέσεις, οι αναζητήσεις που προήλθαν από την ευρύτερη επικράτεια του ευρωπαϊκού νεορομαντικού κινήματος οδήγησαν, όπως είδαμε, στη δημιουργία αντιρεαλιστικών σκηνών και ανέδειξαν ανάλογους σκηνοθετικούς πειραματισμούς και σκηνοθέτες. Οι προϋποθέσεις όμως αυτές δεν υπήρξαν στο ελληνικό θέατρο για λόγους που δεν είναι της στιγμής να εξετάσουμε· πρέπει ωστόσο να υπενθυμίσουμε ότι η απόπειρα του Χρηστομάνου να δημιουργήσει μια «εξιδανικευμένη» σκηνή ήρθε αντιμέτωπη με τις αντιλήψεις των δραματικών ποιητών· παρά το γεγονός ότι κατόρθωσε να ανοίξει ένα μικρό ρήγμα στους κόλπους των τελευταίων, το εγχείρημα έπεσε γρήγορα στο κενό, χωρίς να δημιουργήσει κάποιου είδους παράδοση. Η διαμάχη του με τον ποιητή της *Τρισεύγενης*, αποκαλύπτει με χαρακτηριστικό τρόπο το ρήγμα αυτό³⁴⁴. Μια μεγάλη άλλωστε μερίδα των νεότερων δραματικών ποιητών, είτε αρνήθηκε τη συνεργασία μαζί του, είτε τον κατηγορήσε ανοικτά από τις πρώτες κιόλας παραστάσεις του θιάσου· τις περισσότερες φορές, επειδή έβλεπε στο πρόσωπό του έναν προδότη, που αυτομόλησε από τον αιθέριο κόσμο της ποίησης για να περιποιηθεί το πατάρι της υλικής σκηνής³⁴⁵. Οι κατηγορίες δηλαδή αφορούσαν το καθαυτό σκηνοθετικό έργο του, αφού το τελευταίο χαρακτηριζόταν ως ένας αντικαλλιτεχνικός συμβιβασμός, που επιζητούσε να ικανοποιήσει «άκριτα και τιποτένια ιδανικά σκηνικού πλούτου»³⁴⁶.

Τελικά, η ομάδα των συγγραφέων αυτών, που έδρασε κυρίως την πρώτη περίπου δεκαετία του αιώνα, κινήθηκε ακριβώς στους αντίποδες των ευρωπαϊκών σκηνοθετικών εξελίξεων, που συντελούνταν την ίδια εποχή. Αντιμέτωπισε δηλαδή τη θεατρική τέχνη ως παρακλάδι της λογοτεχνίας, καλλιέργησε το «θέατρο ιδεών»

343 Βλ. Μ. Μαίτερλινκ, «Η καθημερινή τραγικότητα» [1896] στο *Ο θησαυρός των ταπεινών*, μετ. Ν. Καζαντζάκης, Αθήνα, ¹1965 (¹1913), σ. 78. Ο Μαίτερλινκ πάντως άλλαξε απόψεις σε μεταγενέστερα κείμενα του, όπως τουλάχιστον προδίδει ο πρόλογος στο *Théâtre* (Βρυξέλλες, 1908-1910) και το άρθρο του «Le drame moderne» (1904) βλ. Carlson, ³1989, 296-7. Για τον Παλαμά ως εισηγητή του Μαίτερλινκ βλ. ενδεικτικά, «Φιλικά Γράμματα», *Εστία*, 1893β', σ. 94, «Ο Μαίτερλινκ και το δράμα», *Η Τέχνη*, Δεκ. 1898, σσ. 39-41, «Μαίτερλινκ», *Ακρόπολις*, 13.1.1904.

344 Ο ποιητής αντιστάθηκε στις προτάσεις του θιασάρχη για να τροποποιήσει το έργο και, «φοικιών εις την ιδέαν ταύτην», προτίμησε να μείνει το έργο νεκρό. Ο φημολογούμενος διάλογος Χρηστομάνου-Παλαμά είναι χαρακτηριστικός από μόνος του: - «Αν δεν δεχθής την εγχείρισιν, το παιδί σου θ' αποθάνη». - «Καλλίτερα ν' αποθάνη». (Π. Νιρβάνας, *Κριτική*, Α', 1903, τομ. Β', σσ. 715-6).

345 «Ένας τεχνίτης σήμερα», έγραφε ο Δ. Χατζόπουλος σχολιάζοντας την ίδρυση της Νέας Σκηνής, «ένας καλλιτέχνης δεν δύναται παρά να μένη αδιάφορος προ του θεάτρου. Είνε τόσοι αστοί σήμερα οι οποίοι έχουν ανάγκην από θέατρον και σπεύδουν προς αυτό δρομαίοι, επομένως θέσις δεν υπάρχει εις το θέατρον δια τα μάτια τα βλέποντα πέραν της αναπαραστήσεως της ζωής και της δεσμεύσεως της ιδέας μέσα εις τέσσαρας τοίχους. Ο αληθής τεχνίτης θέλει απερίφρακτον την σκέψιν του και ελευθέραν από τα χειροκροτήματα των θεατών ή των θεατρικών επιφυλλίδων των εφημερίδων. Εις τα λεπτά του ώτα ένας τέτοιος χαμηλός θόρυβος δεν φθάνει» (*Διώνυσος*, Α', 1, 1901, σσ. 69-70).

346 Ο *Νουμάς*, τχ. 63, 5.10.1903, σσ. 6-7.

και θεώρησε, στην καλύτερη περίπτωση, τη σκηνική διδασκαλία συμπληρωματικό στοιχείο της θεατρικής τέχνης³⁴⁷. Αποτέλεσμα της στάσης αυτής ήταν ότι οι ποιητές δεν αποπειράθηκαν να έρθουν σε επαφή με τη διαδικασία του ανεβάσματος ενός έργου στη σκηνή ή να διατυπώσουν έστω κάποιους θεωρητικούς προβληματισμούς για το θέμα. Οι δραματουργοί που αναδείχθηκαν στην πρώτη δεκαετία του αιώνα, (Γρηγόριος Ξενόπουλος, Σπύρος Μελάς, Παντελής Χορν, Παύλος Νιρβάνας, Νίκος Καζαντζάκης κ.ά.) δεν αναλάμβαναν τη διδασκαλία των έργων τους στους θιάσους· έτσι, δε σημειώθηκε πρόοδος στη μορφή του συγγραφέα-δασκάλου, παρά το γεγονός ότι δημιουργήθηκε μια μικρή «ευκαιρία» με τους βεντετοκρατούμενους θιάσους στα χρόνια 1906-1911³⁴⁸. Αν και οι σχέσεις των τελευταίων με τους Έλληνες συγγραφείς δεν έχουν ερευνηθεί, η πρώτη εντύπωση που δημιουργείται είναι, πως η υποχώρηση στο σκηνοθετικό ζήτημα, οφείλεται κυρίως στο γεγονός, ότι οι θίασοι ήταν πλέον οι κυρίαρχοι του παιχνιδιού³⁴⁹. Όπως και νάχει το πράγμα, οι σχέσεις αυτές κράτησαν περίπου μέχρι την ανακάλυψη του χρυσωρυχείου της Επιθεώρησης. Έτσι, ο Άριστος Καμπάνης δεν ήταν υπερβολικός, όταν έφτανε το 1911 στο συμπέρασμα ότι τα δραματικά έργα, που στόχευαν σε μια θεατρική αναγέννηση έμεναν « δια την ανάγνωσιν εδώ φιλιαναγνωστών»³⁵⁰. Καταλαβαίνει κανείς ότι, υπό αυτές τις προϋποθέσεις, η μετάβαση της θέσης του ρεζιζιέρ από το ένα είδος θεάτρου στο άλλο δεν ήταν καθόλου αυτονόητη υπόθεση. Ο Χρηστομάνος είχε ανοίξει βέβαια ένα παράθυρο στο θέμα, αλλά καθώς η προσπάθειά του είχε λήξει άδοξα λειτούργησε μάλλον ανασταλτικά για νέες εξορμήσεις³⁵¹. Η συμπεριφορά

347 «Το θέατρο σε όλες τις μεγάλες εποχές υπήρξε κτήμα και ιερό των ποιητών», έγραφε το 1909 ο Νιρβάνας, εξηγώντας στη συνέχεια ότι η δραματική τέχνη δε σχετίζεται με την τρέχουσα «γνώσι της σκηνής» («Το θέατρο στους ποιητάς», *Ο Παν*, 4-5, Μαρ.-Απρ. 1909, σσ. 117-121).

348 Τα πρωτότυπα έργα είχαν σημαντική παρουσία στη σκηνή ιδιαίτερα στα έτη 1907-1910 (βλ. *Νουμάς*, , 261, 16.9.1907, 315, 26.10.1908, 405, 19.9.1910). Είναι εντυπωσιακό το γεγονός ότι ο Μελάς, ένας από τους σημαντικότερους Έλληνες σκηνοθέτες στις επόμενες δεκαετίες, δεν αναφέρει στα απομνημονεύματά του ούτε μια περίπτωση στην οποία συμμετείχε σε διδασκαλία κάποιου από τα έργα του που ανέβασαν οι θίασοι Κοτοπούλη και Κυβέλης (1960, σσ. 12-128). Υπάρχουν βέβαια περιπτώσεις συγγραφέων που είχαν κάποιο λόγο στη σκηνοθεσία των έργων τους, όπως π.χ. ο Δαραλέξης (*Ελλάς*, 136, 13.6.1910). Αν όμως σκεφτεί κανείς τις εξελίξεις που είχαν συμβεί στις δύο προηγούμενες δεκαετίες και τις παράλληλες εξελίξεις στην περιοχή της επιθεώρησης, δεν μπορεί παρά να θεωρήσει τη στασιμότητα αυτή ως οπισθοχώρηση.

349 Οι συγγραφείς δηλαδή δε συμμετείχαν στη σκηνοθεσία των έργων τους, καθώς γνώριζαν ότι ο μόνος δρόμος για να τα δουν στη σκηνή περνούσε αναγκαστικά από την πόρτα των πρωταγωνιστριών. Καθώς οι τελευταίες δεν ήταν πρόθυμες να ξοδέψουν χρήμα και χρόνο για έργα που με το ζόρι θα ξεπερνούσαν δύο βραδιές, οι συγγραφείς φαινόταν συχνά διατεθειμένοι να δουν τα έργα τους ανεβασμένα, έστω και πρόχειρα, βρίσκοντας κάποιον «φιλόμουσο» χρηματοδότη που θα αναλάμβανε να στηρίξει το εγχείρημα (βλ. π.χ. την προμερία του *Γιου του Ισκιου*, στο Μελάς, ό.π. σσ. 35-36). Δεν έλειπαν τέλος περιπτώσεις, όπου οι θίασοι έπαιξαν έργο νέου συγγραφέα, αφού ο τελευταίος είχε προκαταβάλει στο ταμείο της επιχείρησης την αναγκαία εγγύηση (*Ελλάς*, 19.7.1912). Για τις σχέσεις συγγραφέων-θιασαρχών βλ. και Χατζηπανταζής (1977)19-22.

350 *Αττική Τρις*, 15.7.1911.

351 «Νομίζω, ότι δεν πρέπει ποτέ να λησμονώμεν την διδακτικήν ιστορία της Νέας Σκηνής», έγραφε ο Ξενόπουλος το φθινόπωρο του 1910, εκτιμώντας ότι ο θίασος του Χρηστομάνου είχε

μερικών συγγραφέων χαρακτηριζόταν, όπως είδαμε, από κάποια δυσφορία για τους βεντετοκρατούμενους θιάσους, οι διαμαρτυρίες τους όμως δεν ξεπέρασαν σε γενικές γραμμές το επίπεδο της γκρίνιας. Γενικότερα άλλωστε, το δραματικό θέατρο βρισκόταν σε εξαιρετικά δύσκολη θέση στη δεκαετία του 1910³⁵². Δράματα και κωμωδίες ήταν συνήθως μερικά διαλείμματα σφηνωμένα στο πρόγραμμα των μεγάλων ετήσιων επιθεωρήσεων. Επιπλέον, προστέθηκαν, λόγω πολέμου, προβλήματα και στο σύστημα εισαγωγής των ξένων έργων³⁵³.

Από ένα σημείο κι έπειτα είχε αρχίσει να γίνεται σαφές ότι οι συγγραφείς έπρεπε να στραφούν αναγκαστικά σε άλλες κατευθύνσεις για να δουν τα έργα τους στη σκηνή: την ίδρυση δηλαδή ενός θεάτρου εθνικού ή καλλιτεχνικού. Αν και τίποτε απ' τα δύο δεν υλοποιήθηκε, οι συζητήσεις δεν έλειψαν. Συντελέστηκαν στην περίοδο 1910-4, κατά την οποία δεν είχε παρουσιαστεί ακόμα ο διχασμός στην πολιτική ζωή του τόπου· εμφανίστηκαν εξαιτίας των σχετικών διακηρύξεων του Βενιζέλου αρχικά και των Ανακτόρων στη συνέχεια και εγκαταλείφτηκαν, όταν το θέμα ναυάγησε μπροστά στις πολεμικές περιπέτειες της χώρας. Ανεξάρτητα πάντως από την κατάληξη αυτή, σε μερικά άρθρα και σχέδια των συνομιλητών ο σκηνοθέτης κρινόταν πλέον αναγκαίος για την εύρυθμη λειτουργία ενός Εθνικού θεάτρου. Σε γενικές γραμμές, ο σκηνοθέτης αυτός ακολουθούσε τα πρότυπα περίπου που είχε θέσει το Βασιλικό· θα περιοριζόταν σε τεχνικά ζητήματα και θα είχε έναν επικουρικό ρόλο, αφού την καλλιτεχνική εποπτεία του συγκροτήματος θα αναλάμβανε ο λόγιος διευθυντής του³⁵⁴. Μια άλλη, σημαντικότερη εξέλιξη, σημειώθηκε το χειμώνα του 1913/4, όταν το ζήτημα του Εθνικού ανακίνησε ο πρίγκηπας Νικόλαος. Κάποιοι υποστήριξαν τότε ότι το θέατρο έπρεπε να ιδρυθεί αργότερα, «αφού σταλούν εις την Ευρώπην δαπάναις της Κυβερνήσεως, νέοι και

αποδειξει ότι δε θα μπορούσαν να βρεθούν ούτε τριακόσιοι θεατές που θα πλήρωναν κάθε βράδυ τις παραστάσεις ενός καλλιτεχνικού θιάσου (Αθήναι, 19.9.1910).

352 Ο Νιρβάνας δεν ήταν υπερβολικός, όταν υπογράμμιζε το 1916 ότι «το Δραματικόν Θέατρον βρίσκεται εν διαγνώ», βλ. «Αντί προλόγου», *Τέχνη και Θέατρον*, 1, 28.5.1916.

353 Αυτό θα μπορούσε να στρέψει τους δραματικούς θιάσους στη ντόπια δραματική παραγωγή, κάτι τέτοιο όμως δε συνέβη. Το 1916 π.χ. παρά το γεγονός, ότι το θεατρικό παράστημα της γαλλικής *Εικονογραφημένης* είχε διακόψει την έκδοσή του λόγω πολέμου, παρουσιάστηκαν στην αθηναϊκή σκηνή μόνον 11 νέα πρωτότυπα έργα και 24 ξένα. (βλ. Φ. Γ. «Ένα θεατρικόν ζήτημα. Διατί ξένα και όχι πρωτότυπα;», *Ελλάς*, 788, 11.9.1916).

354 Με παρέμβασή του ο Ποριώτης ζητούσε από το Βενιζέλο να ιδρύσει το Εθνικό και να μετακληθεί ο Κ. Χατζόπουλος από τη Γερμανία για τη θέση του διευθυντή (409, 17.10.1910). Ο Ξενόπουλος συμφωνούσε, επειδή ο Χατζόπουλος ήταν «μια εξέχουσα φιλολογική προσωπικότης» που είχε μελετήσει το θέατρο. Το μόνο πρόβλημα ήταν ότι «δεν έχει τας ειδικάς γνώσεις» για να διδάσκει και να διευθύνει το θίασο· το πρόβλημα θα λυνόταν, σύμφωνα με τον Ξενόπουλο, «αν ο κ. Χατζόπουλος περιοριζέτο εις τα καθήκοντα του φιλολογικου διευθυντού και αν ως σκηνικός διευθυντής προσελαμβάνετο άλλος, π.χ. ο κ. Οικονόμου» (*Ελλάς*, 24.10.1910).

νέαι δια να σπουδάσουν ηθοποιϊαν και σκηνοθεσίαν»³⁵⁵. Άλλοι πάντως ισχυρίζονταν ότι έπρεπε «να μετακληθή Γάλλος σκηνοθέτης ως οργανωτής»³⁵⁶. Η επικρατέστερη τάση, σύμφωνα με τον Ξενόπουλο, ήταν να γίνει «προς το παρόν» ένα σχήμα με παλιούς και νέους ηθοποιούς «και να μη σταλλούν εις την Ευρώπην παρά μόνον ένας ή δύο ηθοποιοί, δια να σπουδάσουν την ειδικήν τέχνην του ρεζισσέρ»³⁵⁷. Ανεξάρτητα από τις επιμέρους εκτιμήσεις, ήταν η πρώτη φορά που κυκλοφορούσαν ευρέως σκέψεις για σκηνοθετικές σπουδές Ελλήνων ηθοποιών στη Δύση. Όπως και στην περίπτωση του Βασιλικού Θεάτρου, τονίζοταν και πάλι η ανάγκη επέμβασης της ξένης σκηνοθεσίας στο θέατρο της χώρας· επιπλέον, η πρόταση ήταν μια συνέχεια της συλλογιστικής του 19ου αιώνα, και είναι ίσως χαρακτηριστικό ότι ως υποψήφιοι σπουδαστές προκρίνονταν από τον Ξενόπουλο ηθοποιοί κι όχι άλλοι καλλιτέχνες. Παρ' όλα αυτά όμως, εξέλιξη υπήρχε: αυτή τη φορά επρόκειτο για σπουδές σκηνοθεσίας και όχι υποκριτικής· επιπλέον, δεν επρόκειτο για μετάκληση αλλά για αποστολή Ελλήνων στο εξωτερικό. Ανεξάρτητα από το γεγονός ότι κάτι τέτοιο δεν πραγματοποιήθηκε στη φάση αυτή, οι σκέψεις προέδιδαν τη διάθεση των λογίων για μια ενεργητικότερη και συστηματικότερη εισαγωγή της ξένης σκηνοθετικής τέχνης.

Ανάλογες εξελίξεις σημειώθηκαν με τις απόπειρες ίδρυσης καλλιτεχνικού θεάτρου. Η κινητικότητα άρχισε σε μια πρώτη φάση με πρωταγωνιστή τον Παύλο Νιρβάνα, χωρίς όμως να υπάρχει ενδιαφέρον για το ζήτημα του σκηνοθέτη³⁵⁸. Η αποφασιστική ώθηση στο ζήτημα δόθηκε μόνον όταν εμφανίστηκε στο προσκήνιο μια νεότερη ομάδα λογοτεχνών, που είχε παρακολουθήσει από κοντά το ευρωπαϊκό θέατρο. Καθώς το τελευταίο είχε αρχίσει να διανύει την περίοδο της παντοκρατορίας του σκηνοθέτη, ήταν επόμενο στις σκέψεις των λογίων αυτών ο τελευταίος να παίζει πλέον έναν πρωτεύοντα ρόλο. Έτσι, η σημαντικότερη απόπειρα ίδρυσης καλλιτεχνικής σκηνής της εποχής βρέθηκε σε συνάρτηση με την πρόσληψη του μοντέρνου σκηνοθέτη· και ο πρωτεργάτης της ήταν ο εισηγητής του Ράινχαρτ στην Ελλάδα, ο Χατζόπουλος. Οι προετοιμασίες άρχισαν να δημοσιοποιούνται στα τέλη του 1914, όταν ανακοινώθηκε στον Τύπο ότι τρεις συγγραφείς, ο Παντελής Χορν, ο Φώτος Πολίτης και ο Χατζόπουλος είχαν αποφασίσει να ιδρύσουν το Θέατρον της Τέχνης· μια σκηνή «καθαρώς και αγνώς

355 Γρ. Ξενόπουλος, «Εθνικόν», *Ελλάς*, 23.2.1914. Το γεγονός επιβεβαιώνει ο Μυράτ. Στα απομνημονεύματά του αναφέρει ότι πριν από τον Α' Πόλεμο, και στο πλαίσιο της φήμης περί ανασύστασης του Βασιλικού Θεάτρου, είχε επισκεφτεί το Νικόλαο και του ζήτησε να τον στείλει με υποτροφία για δύο χρόνια στο εξωτερικό για να μάθει τη σκηνοθετική τέχνη, πράγμα που δεν έγινε (1950, σ. 112-113).

356 *Πινακοθήκη*, 152, Οκτ. 1913, σ. 128.

357 *Ελλάς*, ό. π.

358 *Αθήναι*, 16, 19, 21, 23.9.1910, *Ελλάς*, τχ. 166, 26.9.1910, τχ. 174, 24.10.1910.

καλλιτεχνική», που θα προέκυπτε από τη συνεργασία τους, «με πολλά έγκριτα μέλη της κοινωνίας μας αμφοτέρων των φύλων»³⁵⁹. Από την αρχή δόθηκε ιδιαίτερη σημασία στο γεγονός ότι η προσπάθεια ήταν συντονισμένη με την ευρωπαϊκή σκηνή και ο Χατζόπουλος υπογράμμισε ότι υπήρχαν στους συνεργάτες του εκλεκτοί λόγιοι, που «ηκολούθησαν συστηματικά Ευρωπαϊκά σπουδές εις την δύσκολον τέχνην του θεάτρου»³⁶⁰. Απ' αυτήν την άποψη, η προσπάθεια ήταν συνέχεια της Νέας Σκηνης, κάτι που είχε διαπιστωθεί και τότε³⁶¹. Η νέα εξόρμηση όμως αφορούσε την προσπάθεια εισαγωγής του τύπου του σκηνοθέτη-δημιουργού και όχι του σκηνοθέτη του 19ου αιώνα. Ο «ρεζισέρ» που οραματίζονταν οι πρωτεργάτες της εξόρμησης αφορούσε ένα δημιουργικό καλλιτέχνη και ο Χατζόπουλος δήλωνε ότι θα έδινε όχι μόνο μεγαλύτερη, αλλά και διαφορετική σημασία στο ζήτημα:

«Ο καλός ρεζισέρ δημιουργεί επί του έργου του συγγραφέως, όπως δημιουργεί και ο ηθοποιός. Δι' αυτό, εκτός του ειδικού σκηνοθέτου του θεάτρου μου, θα προσπαθήσω να συνηθίσω και τους συγγραφείς, όσοι έχουν σχετικόν τάλαντον, να σκηνοθετούν τα ίδια τους τα έργα. Τόσην σημασίαν δίδω εις το πράγμα, ώστε τακτικά εις τα προγράμματα θα σημειώνω και το όνομα του σκηνοθετήσαντος το έργον, ώστε να μνηθῆ και το πολύ Κοινόν να διακρίνη μια καλήν από μιαν κακήν σκηνοθέτησιν και ν' αποκτήση τους συμπαθητικούς του σκηνοθέτας, όπως θα έχη τους συμπαθητικούς του ηθοποιούς και τους συμπαθητικούς του συγγραφείς...»³⁶².

Ο Χατζόπουλος δεν έδινε διευκρινίσεις για το καλλιτεχνικό περιεχόμενο της δραστηριότητας αυτού του σκηνοθέτη. Δήλωνε βέβαια ότι επιθυμούσε «σύνολον αρμονικόν και κουρδισμένον από του πρωταγωνιστού, μέχρις του τελευταίου βωβού προσώπου», αλλά αυτή η επιθυμία σχετιζόταν με προγενέστερες κατακτήσεις της ευρωπαϊκής σκηνοθεσίας. Η τελευταία διαπίστωση συμφωνεί με μια άλλη θέση

359 *Ελληνική Επιθεώρησις*, 86, Δεκ. 1914, σ. 295. Ο Χατζόπουλος επεδίωκε την προσέλευση «κυριών και δεσποινίδων της καλλιτέρας μας κοινωνίας, που, χάριν του σκοπού, θα δοκιμάσωσιν το τάλαντόν τους». Δήλωνε πάντως ότι, σε μια πρώτη φάση, το θέατρο θα το αποτελούσαν και παλιοί ηθοποιοί (*Εστία*, 12.12.1914). «Νέοι και νεάνιδες καλής τάξεως στέργουν υπό τοιούτους όρους να ανέλθουν επί της σκηνης», προσυπέγραφε ακόμα και η συντηρητική *Πινακοθήκη* (167, Ιαν, 1915, σ. 142). Για το θέμα βλ. και *Ελλάς*, 610, 28.12.1914, *Νέα Ελλάς*, 22.12.1914, πρβλ. Γ. Σιδέρης, «Η πρώτη εξόρμηση του Φώτου Πολίτη», στο *Φώτος Πολίτης. Αφιέρωμα, 30 χρόνια από το θάνατό του*, Αθήνα, 1964, σ. 22.

360 *Εστία*, 12.12.1914 και *Νέα Ελλάς*, 13.12.1914. Ο Χατζόπουλος είχε παρακολουθήσει, όπως είδαμε, παραστάσεις του Ράινχαρτ και ο Χορν του Αντουάν· η περίπτωση όμως του Πολίτη, όπως θα δούμε στη συνέχεια, είναι κάπως προβληματική καθώς δε γνωρίζουμε με ασφάλεια, εάν και ποιές παραστάσεις του Ράινχαρτ ή άλλων σκηνοθετών παρακολούθησε στο διάστημα που ήταν στη Γερμανία. Δημοσίευμα της εποχής τον αναφέρει ως «γνωστόν δια τας τεχνοκρατικάς του εργασίας και ασχοληθέντα επί πολύ με το θέατρον εις την Γερμανίαν» (*Νέα Ελλάς*, 13.12.1914). Άρθρα για το θέατρο πάντως δεν είχε γράψει ως τότε κι έτσι, δε γνωρίζουμε τις αντιδράσεις και τον τρόπο με τον οποίο αντιλήφθηκε τις παραστάσεις, αν τελικά τις παρακολούθησε (βλ. σημ. 396). Μέχρι τις αρχές του 1915 ο Πολίτης είχε εμφανιστεί με δύο άρθρα ως μουσικοκριτικός στο *Νομμά* (βλ. *Βιβλιογραφία κριτικών άρθρων Φώτου Πολίτη (1914-1934)*, Αθήνα, 1940).

361 «Η ωραία απόπειρα του Χρηστομάνου, η οποία με την “Νέαν Σκηνήν” εσημείωσεν ένα σημαντικόν βήμα εις την θεατρικήν μας εξέλιξιν, επαναλαμβάνεται βέβαια επι νέων και στερεοτέρων βάσεων» έγραφε ο Νιοβάνας («Νέον Θέατρον», *Εστία*, 12.12.1914).

362 Παύλος Νιοβάνας, «Νέον Θέατρον», *Εστία*, 12.12.1914.

του: ο σκηνοθέτης του Θεάτρου της Τέχνης δε θα διέθετε κάποιου είδους αυτονομία, από τη στιγμή που την τέχνη του θα μπορούσαν να ασκήσουν και οι συγγραφείς για να ανεβάσουν τα έργα τους· κάτι δηλαδή, που, όχι μόνο δεν παρέπεμπε στις πρόσφατες ευρωπαϊκές εξελίξεις αλλά αποτελούσε συνέχεια της εγχώριας παράδοσης. Επιπλέον, αν και ο σκηνοθέτης αποκτούσε αναβαθμισμένη καλλιτεχνική υπόσταση, δε θα είχε πρωταγωνιστικό ρόλο στις παραστάσεις: το βάρος του νέου θεάτρου εξακολουθούσε να πέφτει στο συγγραφέα και στον ηθοποιό³⁶³. Παρ' όλ' αυτά, εμφανίστηκε για πρώτη φορά μια προσπάθεια σύστασης καλλιτεχνικού θεάτρου, στο οποίο το επάγγελμα του σκηνοθέτη αναδεικνυόταν σε τρίτο καλλιτεχνικό συντελεστή της παράστασης³⁶⁴. Λίγες βδομάδες μετά τη συνέντευξη του Χατζόπουλου, ο Πολίτης εξαπέλυε επίθεση στη σκηνοθεσία της *Τρισεύγενης* από τον Οικονόμου, κατηγορώντας τον τελευταίο για προσκόλληση στη σχολή του Μάινινγκεν και για έλλειψη καλλιτεχνικής ταυτότητας: «δεν έχει καλλιτεχνική αντίληψη, όχι ηθοποιού αλλά ρεζισέρ, ώστε να τολμήσει να αναπτύξει ιδίαν αντίληψη»³⁶⁵. Σ' έναν ανυποψίαστο αναγνώστη, που διαβάζει το παραπάνω σχόλιο χωρίς να γνωρίζει τη σκηνοθετική πραγματικότητα της χώρας, δημιουργείται η εντύπωση ότι το θέατρό της είχε μπει στην εποχή του μοντέρνου σκηνοθέτη, στην εποχή των σκηνοθετικών ερμηνειών και των σκηνοθετικών κανυάδων. Όπως έχουμε δει όμως, τα πράγματα δεν ήταν έτσι. Απλά, αυτό που συνέβαινε ήταν ότι μια μερίδα λογίων, ενημερωμένη για τις πρόσφατες ευρωπαϊκές εξελίξεις, προσπαθούσε να παρέμβει δυναμικά στο εγχώριο θέατρο σε μια προσπάθειά της να το εκσυγχρονίσει. Η παρέμβαση ναυάγησε πριν καν αρχίσει, μαζί με όλα τα φιλόδοξα καλλιτεχνικά σχέδια, αφού το Θέατρον της Τέχνης δεν πραγματοποιήθηκε ποτέ³⁶⁶.

363 «Ο, τι θα ενδιαφέρει το θεατρόν μου, θα είναι κυρίως το έργο - το έργο του συγγραφέως και του ηθοποιού», δήλωνε ο Χατζόπουλος· θεωρούσε μάλιστα επιβεβλημένη, σ' ένα πρώτο στάδιο, τη συνεργασία με παλιούς ηθοποιούς, που θα έπαιζαν «εις μεγάλα έργα όπου εδημιούργησαν ήδη ρόλους», αλλά τα οποία το νέο θέατρο θα τα παρουσίαζε με «εξαιρετικές καλλιτεχνικές φροντίδας» (ό.π.).

364 Ανάλογες απόψεις διατύπωνε την ίδια εποχή και ο Πολίτης, που είχε, όπως φαίνεται, αναλάβει να στηρίξει «θεωρητικά» την προσπάθεια στον Τύπο. Δημοσίευσε μια μεγάλη σειρά από μελέτες στη *Νέα Ελλάδα*, με τις οποίες, αφενός ελεεινολογούσε την κατάσταση του ελληνικού θεάτρου και απ' ετέρου προσπαθούσε να εισαγάγει τα νέα σκηνοθετικά πρότυπα. «Η υπόκρισις», έγραφε σ' ένα απ' αυτά τα άρθρα, «είναι εκείνη που θα δώσει την τελική σφραγίδα εις το έργο, και η οποία, μαζί με την καλλιτεχνική αντίληψη του διευθυντού της εκτελέσεως, του ρεζισέρ, δίδει και εις το θέατρον εν γένει καλλιτεχνικήν σημασίαν», (*Νέα Ελλάς*, 1.2.1915, 1984A22).

365 Φ. Πολίτης, «Η Τρισεύγενη», *Νέα Ελλάς*, 16.2.1915.

366 Οι κανυάδες δεν αφορούσαν ακόμα τους σκηνοθέτες αλλά τους συγγραφείς. Αιτία για τη διάλυση του σχήματος, αλλά και της φιλικής σχέσης του Χατζόπουλου με τον Πολίτη ήταν μια αρνητική κριτική του τελευταίου στο έργο του Χορν, *Παναγία η Κατηφόρισσα*, βλ. Σιδέρης (1964)20-22 και Π. Χορν, *Τα Θεατρικά*, τομ. Β', Εισαγωγικά, Σημειώματα, Επιμέλεια, Έφη Βαφειάδη, Αθήνα, 1996, σσ. 77-90.

Οι ενέργειες των δραματικών ποιητών μετά τη διάλυση της Νέας Σκηνης και του Βασιλικού δε δημιούργησαν εκείνες τις ρωγμές στο επαγγελματικό θεατρικό κύκλωμα, που θα έθεταν ενδεχομένως τις προϋποθέσεις για την ανάδυση του σκηνοθέτη στο θέατρο της πρόζας. Ωστόσο, η ύπαρξη του τελευταίου, με την παλαιότερη ή με την πιο πρόσφατη σημασία του, κρινόταν πλέον αναγκαία (ή και επιβεβλημένη) για το θέατρο που οραματιζόνταν. Το γεγονός αυτό ήταν μια εξέλιξη αδιανόητη στα τέλη του προηγούμενου αιώνα. Ας σημειωθεί ότι συντελέστηκε σε μια από τις δυσκολότερες περιόδους για τις σχέσεις των δραματικών ποιητών με την εγχώρια επαγγελματική σκηνή· καθώς επίσης ότι κάποιοι απ' αυτούς φάνηκαν πρόθυμοι να υποβαθμίσουν προς στιγμήν τη λογοτεχνική τους ιδιότητα, δίνοντας έναν πρωταγωνιστικό ρόλο στο σκηνοθέτη. Όλες αυτές διεργασίες προετοίμασαν το έδαφος για την ανάδυση του σκηνοθέτη στον κόσμο των δραματικών ποιητών, αλλά στη παρούσα φάση παρέμειναν άγονες· και καρποφόρησαν τελικά στην επόμενη δεκαετία, μόνον αφότου διασταυρώθηκαν με το ριζικότερο μετασχηματισμό του εγχώριου θεάτρου στο Μεσοπόλεμο. Προς το παρόν, οι πρωτεργάτες στο σκηνοθετικό ζήτημα ήταν άλλοι.

Δίπλα στους δραματικούς ποιητές που καλλιέργησαν το «θέατρο των ιδεών» δρούσε εκείνη την εποχή μια άλλη ομάδα συγγραφέων, περισσότερο ξεχασμένων σήμερα, εξαιτίας της απόρριψης που τους επιφύλαξαν αργότερα τα γούστα της λογοτεχνικής κριτικής. Πρόκειται για συγγραφείς σαν τον Άννινο, τον Τσοκόπουλο, το Δεληκατερίνη, το Δαραλέξη, το Δημητρακόπουλο και το Λιδωρίκη. Οι περισσότεροι ήταν επιθεωρησιογράφοι, αλλά ασχολούνταν παράλληλα και με το θέατρο πρόζας. Στην προσπάθειά τους να βρουν κάποια λύση στο να παίζονται τα δραματικά τους κείμενα κινήθηκαν σε πιο πρακτικές λύσεις από την προηγούμενη ομάδα, καθώς διέθεταν επιπλέον ένα ισχυρό όπλο υπό τον έλεγχό τους, την Εταιρεία Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων. Δημιουργημένη μέσα από την ακμή του κωμειδουλιακού κινήματος, η Εταιρεία κατά τη δεύτερη δεκαετία του αιώνα παρουσίαζε έντονη κινητικότητα και από το 1913 διέθετε ένα δραστήριο Γενικό Γραμματέα, το Λιδωρίκη. Μια από τις πρωτοβουλίες που ανέπτυξε η Εταιρεία ήταν οι τέσσερις δραματικοί διαγωνισμοί που οργάνωσε στα έτη 1913, 1914, 1915 και 1917³⁶⁷. Από το 1912 θέσπισε παραστάσεις για τα βραβευμένα έργα σε αθηναϊκά θέατρα, σε μερικές από τις οποίες συμμετείχαν οι ίδιοι οι συγγραφείς. Οι παραστάσεις ήταν ένα κοσμικό γεγονός στη θεατρική ζωή της Αθήνας, αφού τις παρακολουθούσε ο κόσμος της ανώτερης αστικής τάξης, ο κόσμος δηλαδή που

367 Για το θέμα βλ. και τα στοιχεία που παραθέτει η Κυριακή Πετράκου, *Οι δραματικοί διαγωνισμοί στην Αθήνα 1870-1925*, Διδακτορική Διατριβή, Αθήνα, 1996, σσ. 311-319.

παρεβρισκόταν και στις εμφανίσεις της κοσμικής ερασιτεχνίας³⁶⁸. Οι σχέσεις της τελευταίας με τους συγγραφείς της Εταιρείας ήταν στενές και ως προς τους συντελεστές των παραστάσεων και ο σημαντικότερος συνδεδειγμένος κρίκος ήταν και εδώ ο Λιδωρίκης³⁶⁹. Κοινά ήταν επίσης και τα καλλιτεχνικά αποτελέσματα· αν και βασικός στόχος στις εσπερίδες των συγγραφέων ήταν να παιχτούν νέα ελληνικά έργα, οι παραστάσεις δίνονταν με μεγάλη καλαισθησία. Σε μερικές μάλιστα συμμετείχαν στη σκηνοθεσία οι συγγραφείς των έργων· όπως π.χ. η πρωτοεμφανιζόμενη τότε στον κόσμο του θεάτρου κόρη του βουλευτή Νεγρεπόντη, Ελένη (Αλκης Θούλος)³⁷⁰.

Οι παραστάσεις εδραιώθηκαν και αυξήθηκαν στα επόμενα χρόνια, η μία παράσταση του 1912 έφτασε στις δύο το 1914, τις πέντε το 1915³⁷¹. Από το 1914 περίπου και μετά κάποιοι είχαν αρχίσει να βλέπουν το ζήτημα διαφορετικά· πρότειναν δηλαδή να καταρτιστεί μόνιμος θίασος για να παίζει τα έργα των μελών της Εταιρείας και φαίνεται μάλιστα ότι πάρθηκαν κάποιες αποφάσεις³⁷². Τελικά, το Δεκέμβριο του 1917 η Γενική Συνέλευση της Εταιρείας Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων πήρε την απόφαση σύστασης του θεάτρου των Συγγραφέων ή Εταιρείας Ελληνικού Θεάτρου, όπως έγινε πιο γνωστή αργότερα³⁷³. Στη συνέχεια, ξεπεράστηκε ο σκόπελος της οικονομικής βάσης του εγχειρήματος με την ίδρυση

368 Στην παράσταση του 1914 π.χ. παραβρέθηκαν ο διάδοχος, οι πρίγκιπες, λόγιοι άνθρωποι της Αυλής και η αριστοκρατία από την Κηφισιά με ειδικό τραίνο «εν σώματι» (Ελλάς, 578, 7.9.1914). Μέλη του Συλλόγου Ερασιτεχνών συμμετείχαν επίσης στην παράσταση μονοπράκτου της Εταιρείας το 1912 και 1914 (Παναθήναια, 15.5.1912, Πινακοθήκη, 156, Φεβ. 1914).

369 Σε ορισμένες από τις παραστάσεις συμμετείχαν και κοσμικοί ερασιτέχνες. Όπως π.χ. στην εσπερίδα που δόθηκε το Μάρτη του 1915 (Πινακοθήκη, 169, Μαρ. 1915, σ. 9). Ενώ παραστάσεις του Συλλόγου Ερασιτεχνών δίνονταν «υπέρ» της Εταιρείας Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων. Σε μια από τις παραστάσεις αυτές (Βασιλικό Θέατρο, 21.1.1914), ο Λιδωρίκης έπαιξε το ρόλο του Σαρτίδη στη μονόπρακτη κωμωδία του πρίγκιπα Νικολάου *Το θάρρος της άγνοιας* (Πινακοθήκη, 156, Φεβρ. 1914). Στις 22.2.1915, στο ίδιο θέατρο, παίχτηκε το μονόπρακτο δράμα του Σ' τη φυλακή και σε μια άλλη, στο θέατρο Κοτοπούλη το 1918, το έργο που έγραψε με το Λάσκαρη *Ο νέος θίασος*.

370 Στην παράσταση της κωμωδίας *Το θάρρος της άγνοιας*, που αναφέραμε πιο πάνω, επαινήθηκε «η σκηνοθεσία, καλαισθητός και πλουσία χάρις εις την προσωπικήν επίβλεψιν του πρίγκιπος Νικολάου». Ο τελευταίος αναλάμβανε συχνά τη σκηνοθεσία έργων του (Μυράτ, 1950, 112). Ο Θούλος είχε βραβευτεί το 1914 για το συμβολιστικό δράμα *Ο χορός του βορρά*. Συμμετείχε στις πρόβες του έργου και είχε επιμεληθεί τον καλαισθητό διάσκοσμο που απαιτούσε το έργο (Ελλάς, 578, 7.9.1914, Πινακοθήκη, 165, Οκτ. 1914, σ. 112 κξ).

371 Βλ. έντυπο της Εταιρείας Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων (Αθήνα, 1922) που παρουσιάζει τη δραστηριότητα της Εταιρείας στη δεκαετία του 1910 (Θεατρικό Μουσείο).

372 Πινακοθήκη, 165, Οκτ. 1914, σ. 118. Άλλοι πάντως είχαν διαφορετικές απόψεις. Με αφορμή την επιτυχημένη, ως προς την προσέλευση κόσμου, παράσταση των βραβευθέντων μονοπράκτων το φθινόπωρο του 1914 ο Ξενοπούλος θεωρούσε, ότι με το κύρος του το σωματείο θα μπορούσε να ενώσει «δια μίαν εσπέραν τους κορυφαίους των ηθοποιών μας και να τους κάμη να παίξουν με μίαν πρωτοφανήν αρμονίαν και τελειότητα εν αριστούργημα οιουδήποτε» (Ελλάς, 578, 7.9.1914).

373 «Υπόμνημα περί της Εταιρείας Ελληνικού Θεάτρου» (Θεατρικό Μουσείο). Πρόκειται για δακτυλόγραφο κείμενο, που παρουσιάζει τη δραστηριότητά της και θα πρέπει να συντάχτηκε στα τέλη του 1919, όταν η Εταιρεία στόχευε σε κρατική επιχορήγηση. Βλ. επίσης και Πινακοθήκη, 200/1, Οκτ.-Νοεμ. 1917, σσ. 98 κξ.

μετοχικής εταιρείας³⁷⁴. Το θέατρο θα διεύθυνε ένα διοικητικό συμβούλιο υπό τον έλεγχο του Σωματείου, ενώ καλλιτεχνικός διευθυντής και επικεφαλής του τέθηκε ο έμπειρος σε τέτοια ζητήματα και μεγαλομέτοχος της Εταιρείας Λιδωρίκης. Η εξέλιξη αυτή δημιούργησε μια τομή στην ιστορία του δραματικού θεάτρου του τόπου, καθώς συνέδεε αυτόματα την ακμή της θεατρικής τέχνης στο «σοβαρό» δραματικό θέατρο με την ευρύτερη οικονομική ανάπτυξη και τον εκσυγχρονισμό της χώρας³⁷⁵. Οι φιλοδοξίες των συγγραφέων που ξεκίνησαν την προσπάθεια στηρίζονταν στην ελπίδα ότι, με το πέρασμα του χρόνου, θα βρίσκονταν και άλλοι μέτοχοι. Οι προσδοκίες αυτές βασιζόταν με τη σειρά τους στην πρωτοφανή κυκλοφορία χρήματος και στο κλίμα της μεγάλης ευφορίας, που σημειώθηκε στη θεατρική αγορά αμέσως μετά το τέλος του αποκλεισμού της χώρας και καθώς η λήξη του πολέμου ήταν πια ορατή³⁷⁶.

Το εγχείρημα των συγγραφέων αποσκοπούσε πρώτιστα στο να παιχτούν ελληνικά έργα, στόχος που δεν ήταν άσχετος με το κλίμα οικονομικής άνθισης που αναφέραμε πιο πάνω, από σκέψεις δηλαδή σχετικές με τα κέρδη των ποσοστών από τις παραστάσεις των έργων³⁷⁷. Επίσης, υπήρχε η πεποίθηση ότι η ίδρυση της Εταιρείας θα έδινε τη δυνατότητα και σε άλλους νέους και νέες της εύπορης τάξης να πλησιάσουν τη σκηνή, καθώς ο θίασος στηριζόταν και σε «ηθικά κεφάλαια»³⁷⁸.

374 Εξέλιξεις παρόμοιες με αυτές του μουσικού θεάτρου δεν είχαν σημειωθεί βέβαια στην πρόζα, καθώς καμμία επιχειρηματική φυσιογνωμία δεν τόλμησε να στηρίξει το δραματικό είδος, από τη στιγμή που δεν παρουσίαζε τις ίδιες πιθανότητες κέρδους με την επιθεώρηση. Αυτός ήταν ο λόγος για τον οποίο η ομάδα των συγγραφέων, που πρωτοστάτησε στην ίδρυση της Εταιρείας, προχώρησε σε σύσταση μετοχικής εταιρείας. Το αρχικό μετοχικό κεφάλαιο των 100 χιλιάδων δραχμών το κατέθεσαν οι ίδιοι οι συγγραφείς. Συγκεκριμένα, ο Λιδωρίκης κατέθεσε 30 χιλιάδες δραχμές, ο Δαραλέξης 20, ο Τσοκόπουλος και ο Άννινος από 10 και μικρότερα ποσά μερικοί άλλοι (Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου, *Καταστατικόν*, Εν Αθήναις, 1918, Άρθρον 4).

375 «Το νεοελληνικόν θέατρον αρχίζει να γίνεται επιχειρήσις», σημείωνε το ποικίλο περιοδικό *Ελλάς* και εξηγούσε το λόγο: «Όταν σκεφθή κανείς ότι προ ολίγου καιρού ακόμη οι θίασοι εις την Ελλάδα ιδρύοντο με απεριόριστον αβέβαιαν πίστωσιν μόνον, ήτις ταχέως εγένετο πολύ περιορισμένη, δεν έχει να εκφράση την χαράν του δια την επελθούσαν σήμερον μεταβολήν. [...] Και δεν πρέπει να παροραθή προ παντός η οικονομική ενίσχυσις της χώρας κατά τα τελευταία έτη. Εις πτωχόν περιβάλλον δυστυχώς ουδεμία τέχνη δύναται ν' αναπτυχθή. Η καλλιτεχνική κίνησις ενός τόπου ακολουθεί πάντοτε την εμπορικήν, την βιομηχανικήν, την ναυτιλιακήν, την γεωργικήν κίνησιν. Η τέχνη είνε η τελευταία εκδήλωσις της ανόδου μιας κοινωνίας προς τον πολιτισμόν» (Σαντεκλέο, «Θεατρική Ζύμωσις», *Ελλάς*, τχ. 930, 23.9.1918).

376 Μέτοχος γράφτηκε και ο Βασιλιάς (*Πινακοθήκη*, 214, Δεκ. 1918). Ενδεικτικό του κλίματος ευφορίας είναι το άρθρο «Το Νεώτερον Θέατρον» (*Ελληνική Επιθεώρησις*, 132, Οκτ. 1918, σσ. 520-521). Η οικονομική ανάταση ίσχυε βέβαια και για τους άλλους θιάσους. Σύμφωνα με δηλώσεις της Κυβέλης, η επιχείρησή της το 1918 άφηνε καθαρό κέρδος 100 χιλιάδες δραχμές ετησίως (*Ελεύθερον Βήμα*, 5.6.1918, πρβλ Χατζηπανταζής, 1977, 11), ποσό δηλαδή που ισοδυναμούσε με το αρχικό κεφάλαιο της Εταιρείας. Παρ' όλ' αυτά η πρωταγωνίστρια δεν κινήθηκε σε ανάλογες κατευθύνσεις.

377 Γρ. Ξενόπουλος *Αθήναι*, 26.6.1918, Δ. Χατζόπουλος, *Πρόοδος*, 18.10.1918.

378 «Θεατρική Ζύμωσις», *Λαός*, 10.9.1918. Ο Ξενόπουλος διαπίστωνε ότι νέοι και νέες έρχονταν στη σκηνή χωρίς το φόβο να στιγματιστούν κοινωνικά, όπως συνέβαινε παλιότερα· και θεωρούσε ως βασική αιτία την ηθική και υλική εγγύηση που τους παρείχαν το Θέατρον Ωδείου και η Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου (Γρ. Ξ. «Νέον Στάδιον», *Αθήναι*, 4.10.1918).

Η δημιουργία της Δραματικής Σχολής της Εταιρείας το φθινόπωρο του 1918 ήταν το τελικό βήμα προς την κατεύθυνση αυτή: «Χαρακτηριστικά της μεταστροφής των ιδεών», όπως σχολίαζε η *Εστία*, «αι οποίαι μέχρι σήμερον επεκράτουν εις την κοινωνίαν δια την απο σκηνης εμφάνισιν νέων και νεανίδων καλών κοινωνικών τάξεων, είνε και αι αθρόαι εγγραφαί αι οποίαι έγειναν εις την Δραματικήν Σχολήν της Εταιρείας του Ελληνικού Θεάτρου»³⁷⁹. Είναι χαρακτηριστικό ότι η εγγραφή των μαθητών γινόταν «υπό τον ρητόν όρον και την υποχρέωσιν μετά την αποφοίτησιν των, αν κληθώσι παρά του διευθυντού να υπηρετήσουν ως ηθοποιοί του “Ελληνικού Θεάτρου”»³⁸⁰. Ανάμεσα στους λόγους όμως για τους οποίους πάρθηκε η απόφαση για την ίδρυση του θεάτρου ήταν και η δυσφορία του σωματείου «και όσον αφορά την εκλογήν των παιζομένων έργων και την σκηνηκήν εμφάνισιν αυτών και τον εντελώς επιχειρηματικόν τρόπον της διδασκαλίας»: έτσι, στόχος της προσπάθειας ήταν και «η επιμελής και καθ' όλους τους κανόνας της τέχνης διδασκαλία αυτών» και «η τελεία σκηνηκή εμφάνισις των έργων»³⁸¹. Στο πλαίσιο αυτό η Εταιρεία έκρινε ότι ο θίασος έπρεπε να έχει σκηνοθέτη και προσέλαβε τον Πολίτη στη θέση αυτή, παρά το γεγονός ότι ο τελευταίος δεν είχε ασχοληθεί ως τότε με τη σκηνοθεσία³⁸². Ο νεαρός λόγιος όμως διέθετε για τη κοινωνία της εποχής τα διαπιστευτήρια της παρακολούθησης των πρόσφατων σκηνοθετικών εξελίξεων στη Γερμανία: ήταν ίσως ο πιο ενημερωμένος λογοτέχνης της εποχής πάνω σε ζητήματα σκηνοθεσίας και είχε ασχοληθεί μ' αυτά θεωρητικά, μέσα από τις στήλες του Τύπου. Σε μια χώρα που έβλεπε εκείνη την εποχή τον εκσυγχρονισμό και τον εξευρωπαϊσμό ως έννοιες σχεδόν ταυτόσημες και ποθούσε

379 «Κοινωνία και Θεάτρον», 3.10.1918. Σύμφωνα με το δημοσίευμα, στις εισαγωγικές εξετάσεις παρουσιάστηκαν «άνω των εξήκοντα νέων μορφωμένων και κατεχόντων ήδη θέσεις άλλας και νεανίδων με όλα τα κοινωνικά εφόδια, πάντων αποφασισμένων, αν πετύχουν, ν' ακολουθήσουν το καλλιτεχνικόν στάδιον, δια του οποίου ανοίγεται εις αυτούς μέλλον τόσον ωραίον». Η σχολή δημιουργήθηκε για να τροφοδοτήσει το μελλοντικό θίασο και η λειτουργία της κράτησε ένα περίπου εξάμηνο. Καθηγητές της ήταν οι Αιμίλιος Βεάκης, Νικόλαος Λάσκαρης, Σπύρος Μελάς, Μιλτιάδης Λιδωρίκης, Γρηγόριος Ξενόπουλος, Οθωνάιος, Θεόδωρος Βελιανίτης (*Πινακοθήκη*, 201/1, Αυγ-Σεπ. 1918, σσ. 56 κεξ). Σύμφωνα με το μαθητολόγιο της σχολής, που φυλάσσεται στο Θεατρικό Μουσείο, γράφηκαν αρχικά 29 μαθητές. Μεταξύ τους ήταν και κάποιοι που σταδιοδρόμησαν αργότερα στο επαγγελματικό θέατρο, όπως οι Ανδρέας Παντόπουλος, Δημήτρης Ροντήρης, Ναυσικά Παντοπούλου, Κώστας Μουσούρης, Νικ. Βάχλας, Ειρήνη Μαρσέλλου, Τασία Αδάμ, Ανδ. Βεριοπούλος κ.ά.

380 *Οργανισμός Δραματικής Σχολής*, Αθήνα, 1918, (Θεατρικό Μουσείο).

381 «Υπόμνημα περί της Εταιρείας Ελληνικού Θεάτρου», ό.π.

382 Απ' ό, τι φαίνεται, ο Λιδωρίκης ήταν αυτός που προσκάλεσε τον Πολίτη (βλ. «Σαράντα χρόνια θεατρικής και δημοσιογραφικής ζωής Μιλτ. Γ. Λιδωρίκη», ό.π.). Στον εκθεσιακό χώρο του Θεατρικού Μουσείου υπάρχει φωτογραφία του Φ. Πολίτη αφιερωμένη στο Λιδωρίκη «που μ' έκαμε σκηνοθέτη». Η θεατρική δραστηριότητα του Πολίτη αφορούσε ως τότε τη συγγραφή δύο θεατρικών έργων (*Βρουκόλακας*, 1908, *Τσιμισκής*, 1915) και την ενασχόλησή του με την κριτική. Με το πρώτο έργο ο Πολίτης είχε πάρει μέρος στον Παντελίδειο διαγωνισμό του 1908, στον οποίο είχε ξανασυμμετάσχει το 1906. (Μουλλάς, 1992, σσ. 277-8, 280-90). Για το δεύτερο έργο βλ. Ρήγας Γκόλφης, «Η βυζαντινή τραγωδία *Τσιμισκής* του Φώτου Πολίτη», *Ελληνική Δημιουργία*, 145, 15.2.1954, σσ. 205-6.

τη «σοβαροποίησιν» του θεάτρου της με βάση ευρωπαϊκά πρότυπα, η γνώση της ξένης εμπειρίας ήταν το πρωταρχικό εφόδιο για ένα νεαρό λόγιο, που επιθυμούσε να σταδιοδρομήσει στο καινούργιο επάγγελμα. Άλλωστε, η στάση αυτή είχε μια παράδοση πίσω της: οι προσπάθειες του Βασιλικού Θεάτρου και της Νέας Σκηνης, στηρίχτηκαν στην άποψη αυτή· αλλά και οι πιο πρόσφατες απόπειρες για σύσταση εθνικού ή καλλιτεχνικού θεάτρου στη δεκαετία του 1910 θεωρούσαν, λίγο πολύ, αυτονόητο ότι η θέση θα στελεχωνόταν από καλλιτέχνες, που θα σπούδαζαν στην Εσπερία τη νέα τέχνη του ρεζισέρ. Έτσι, όταν εμφανίστηκαν κάποιοι προβληματισμοί το καλοκαίρι του 1919 για να επεκταθεί το νέο επάγγελμα και σ' άλλους θιάσους, θεωρήθηκε δεδομένο, ότι την έλλειψη προσφοράς σκηνοθετών στην εγχώρια αγορά, θα υποκαθιστούσαν καλλιτέχνες, «οι οποίοι παρηκολούθησαν με ενθουσιασμόν το θέατρον εις την Ευρώπην και απέκτησαν επαρκή στοιχεία, ώστε να είνε εις θέσιν να αναλάβουν την θέσιν ενός ρεζισσαίρ εις αθηναϊκόν θιάσον»³⁸³. Απ' την άλλη, η Εταιρεία, εξασφαλίζοντας τη συνεργασία του Πολίτη, ενίσχυε το καλλιτεχνικό της προφίλ και αποκτούσε μια «οικουμενικότερη» σύνθεση, η οποία τη θωράκιζε από ενδεχόμενες επιθέσεις κριτικών, που θεωρούσαν επιβεβλημένη την ύπαρξη ενός λόγιου-σκηνοθέτη³⁸⁴. Ανεξάρτητα πάντως απ' αυτό, η πρόσκληση του Λιδωρίκη και η απόφαση του Πολίτη να εργαστεί στη θέση αυτή οδήγησαν στην ολοκλήρωση της ανάδυσης του σκηνοθέτη στο ελληνικό θέατρο. Η πιο εύλωτη ενδεχομένως μαρτυρία είναι το γεγονός ότι η εργασία του κατοχυρωνόταν για πρώτη φορά επίσημα· ανάμεσα στους συντελεστές της παράστασης στα προγράμματα του θιάσου έμπαινε πλέον και το όνομα του σκηνοθέτη. Αν και οι Αθηναίοι θεατές είχαν δοκιμάσει για πρώτη φορά αυτήν την εμπειρία στον κινηματογράφο, η εξέλιξη ήταν πρωτοφανής για την ελληνική σκηνή:

«Πρώτην φοράν εις θεατρικόν πρόγραμμα αναφέρεται η σκηνοθέτησις ενός έργου και το όνομα του σκηνοθέτου μεταξύ των άλλων καλλιτεχνικών πληροφοριών. Εννοούμεν το πρόγραμμα της παραστάσεως του *Οιδίποδος*, με την οποίαν εμφανίζεται η “Εταιρεία του Ελληνικού Θεάτρου”. Ο νεωτερισμός, μολονότι γνωστός από τον κινηματογράφον εις τας εκλεκτάς ταινίας του οποίου αναφέρεται πάντοτε και το όνομα του ρεζισέρ, εξαφνίζει κάπως τους περισσοτέρους. Και όμως η σκηνοθέτησις είνε κλάδος του νεωτέρου Θεάτρου, όχι μόνον καθαρώς μηχανικός. Αποτελεί μιαν δημιουργικήν εργασίαν όσον αφορά την αντίληψιν του θεατρικού έργου και του καταλληλοτέρου τρόπου με τον οποίον ηδύνατο ν' αποδοθή σκηνικώς. Εννοείται δε, ότι, όπως υπάρχουν διαφορετικά αποδόσεις ενός και του αυτού ρόλου από διαφόρους ηθοποιούς, ημπορούν να υπάρξουν και διαφορετικά σκηνικά αποδόσεις ενός και του αυτού έργου από διαφόρους σκηνοθέτας. Οι κριτικοί

383 *Ελλάς*, 977, 2.6.1919.

384 Ο Καμπάνης π.χ. παρατηρούσε, ήδη από τις αρχές της προσπάθειας, «ότι χρειάζεται να επιστηθή η προσοχή των ιδρυτών του νέου θεάτρου επί της ανάγκης όπως στηριχθή τούτο εις τα φώτα μερικών θεοφωτίστων “ρεζισέρ” και διδασκάλων» και ισχυριζόταν ότι, αν οι συγγραφείς της Εταιρείας επιθυμούσαν «ανατολήν νέας θεατρικής δια την Ελλάδα», έπρεπε να παραγκωνίσουν «τουλάχιστον το ήμισυ του εγωισμού των. Χρειάζεται να προσοικειωθούν μερικά στοιχεία έχοντα στενωτέρας σχέσεις με την λογοτεχνίαν» (*Σημεία* Πειραιώς, 10.9.1918).

επομένως ας ετοιμασθούν μεθαύριον, μαζί με την τέχνην των ηθοποιών του “Ελληνικού Θεάτρου” να κρίνουν και την τέχνην του σκηνοθέτου ... »³⁸⁵.

Είναι επίσης ενδεικτικό της ωρίμανσης που είχε συντελεστεί, ότι ο «σκηνοθέτης» του τέως Βασιλικού Θεάτρου Χρ. Ταβουλάρης την περίοδο 1906-8 τοποθετήθηκε πλέον στη θέση του «διευθυντή σκηνης». Μια άλλη τέλος μαρτυρία για την ανάδυση του Έλληνα σκηνοθέτη, είναι το πρώτο τετράδιο σκηνοθεσίας στην ιστορία του ελληνικού θεάτρου, η σκηνοθεσία δηλαδή του Πολίτη στον *Οιδίποδα Τύραννο* ³⁸⁶.

Οι εξελίξεις όμως στη συνέχεια δεν ήταν ομαλές. Οι λεπτομέρειες της πρόσληψης του Πολίτη δεν είναι γνωστές, δεν υπήρξε πάντως συμβόλαιο ή κάποιου είδους επίσημη συμφωνία ανάμεσα σ' αυτόν και την Εταιρεία³⁸⁷. Επίσης, ο Πολίτης δε θα σκηνοθετούσε όλα τα έργα που θ' ανέβαζε ο θιάσος· τη σκηνοθεσία των πρώτων έργων ανέλαβαν στην αρχή και ο σκηνοθέτης, αλλά και ο καλλιτεχνικός διευθυντής του θιάσου³⁸⁸. Μετά την παράσταση όμως των *Αδελφών Καραμαζώφ*, ο Πολίτης αποχώρησε από τη θέση, επειδή, όπως ισχυρίστηκε, είχε σοβαρές καλλιτεχνικές διαφωνίες με το Λιδωρίκη κι έτσι, μαζί με την ανάδυση του επαγγέλματος δημιουργήθηκε κι ο πρώτος σκηνοθετικός καυγάς³⁸⁹. Μετά την άδοξη αυτή κατάληξη, ο Λιδωρίκης αναδείχθηκε ως ο σκηνοθέτης και διευθυντής του συγκροτήματος μέχρι το τέλος της λειτουργίας του, το καλοκαίρι του 1921. Επαναλαμβάνοντας κατά κάποιο τρόπο την από σκηνης εμφάνιση του Χρηστομάνου στην *Άλκηστη*, μετά το τέλος της προεμέρας του έργου *Αρλεκίνος*

385 «Σκηνοθέτησις» *Εστία*, 15.5.1919. Διδασκαλία και σκηνοθεσία Φ. Πολίτου» αναγράφει το Πρόγραμμα του *Οιδίποδα Τυράννου*. Στο πρόγραμμα του *Επιθεωρητού* υπάρχει μόνο «Σκηνοθεσία Φ. Πολίτου». Ανάλογες ενδείξεις υπάρχουν και σε δύο βιβλία με τίτλο «Σειρά παραστάσεων του Ελληνικού Θεάτρου, Έτος 1919», που κρατούσε ο Χρ. Ταβουλάρης και ο οποίος τα δώρησε αργότερα στο Θεατρικό Μουσείο. Τα βιβλία καταγράφουν το ημερολόγιο παραστάσεων του θιάσου και δίνουν τις σχετικές πληροφορίες. Δίπλα στο κάθε έργο προστίθεται η ένδειξη: «σκηνοθέτησις υπό Φ. Πολίτου» ή «σκηνοθέτησις υπό Μ. Λιδωρίκη».

386 Το χειρόγραφο αποτελείται από 26 φύλλα (50 σελίδες) δεμένα με σπάγγο. Σε κάθε σελίδα υπάρχει αριστερά το κείμενο και δεξιά περιθώριο για σκηνοθετικές σημειώσεις. Στο τέλος υπάρχει σφραγίδα με την άδεια της λογοκρισίας. Το τετράδιο φυλάσσεται στο Θεατρικό Μουσείο.

387 Επιστολή του Πολίτη προς τον Αντιπρόεδρο της Εταιρείας (6.7.1919), που δημοσιεύει ο Σιδέρης, αναφέρει ρητά ότι «ουδέν συμβόλαιον ή έστω και άλλου είδους συμφωνία καθόριζε τα της συνεργασίας μεθ' υμών» («Ελληνικές και ξένες διασκευές του Δοστογιέφσκι στο Θέατρό μας», *Νέα Εστία*, 90, 1.12.1971, σ. 1655).

388 Συγκεκριμένα, ο Πολίτης σκηνοθέτησε την πρώτη και την τρίτη παραγωγή (*Οιδίπους Τύραννος*, *Επιθεωρητής*) και ο Λιδωρίκης τη δεύτερη, την τέταρτη και την πέμπτη (*Μια γυναίκα πέρασε*, *μια βραδιά μονοπράκτων* και *Αδελφοί Καραμαζώφ*).

389 Βλ. τη σχετική αλληλογραφία Σιδέρης, ό.π. Ο αδελφός του σκηνοθέτη, Γιώργος Πολίτης, μεταφραστής της γαλλικής διασκευής του μυθιστορήματος του Ντοστογιέφσκι, έγραψε μια καταδικαστική κριτική για τη διασκευή, και, κυρίως, για τη σκηνοθεσία της. Ο Λιδωρίκης απάντησε με επιστολή στον Τύπο, με την οποία θεωρούσε την κριτική εσκεμμένη· άφησε δηλαδή υπαινιγμούς για έμμεση προώθηση του Φώτου Πολίτη ως αποκλειστικού σκηνοθέτη της Εταιρείας. Ο τελευταίος ανταπάντησε με άλλη επιστολή υποβάλλοντας την παραίτησή του. Στον καυγά συμμετείχαν και άλλοι λόγιοι και το ζήτημα πήρε χαρακτήρα σκανδάλου.

Βασιλεύς, «εκλήθη επί σκηνής και χειροκροτήθη θερμά υπό του εξαιρετικώς εκλεκτού κοινού για τη μεγάλη συμβολή του εις την ευπρόσωπον εμφάνισιν του ωραίου αυτού έργου»³⁹⁰. Τόσο το γεγονός της αποχώρησης, όσο και ο σκανδαλώδης τρόπος με τον οποίο συνέβη τραυμάτισε όμως αρκετά και την εικόνα του θιάσου αλλά και την εικόνα του νεογέννητου επαγγέλματος³⁹¹. Δεν πρέπει ωστόσο να δημιουργηθεί η εντύπωση ότι η διένεξη του Λιδωρίκη με τον Πολίτη είχε μόνον προσωπικά κίνητρα· θα ήταν σωστότερο να την εξετάσει κανείς υπό το πρίσμα μιας ευρύτερης αντιπαράθεσης μέσα στους κόλπους των θεατρικών συγγραφέων: των δραματικών ποιητών, στην παράδοση του Παλαμά απ' τη μια, και των εκπροσώπων της Εταιρείας Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων απ' την άλλη. Η αντιπαράθεση αυτή ήταν ορατή στην εργασία των δύο σκηνοθετών της Εταιρείας.

Οι μαρτυρίες που διαθέτουμε για την, πενιχρή σε όγκο, σκηνοθετική εργασία του νεαρού Πολίτη προδίδουν έναν καλλιτέχνη, που προσπαθούσε να ανεβάσει τα κείμενα με ευσυνειδησία, διατηρώντας παράλληλα τον έλεγχο στη σκηνική τους ερμηνεία. Οι σημειώσεις του στο τετράδιο σκηνοθεσίας του *Οιδίποδα Τυράννου* π.χ. περιέγραφαν με λεπτομέρεια τις εισόδους και εξόδους του Λαού, του Χορού (σπάνια και μερικών ηθοποιών) καθώς επίσης και τα ηχητικά και φωτιστικά σήματα που απαιτούσε το κείμενο. Υπήρχαν επίσης σημειώσεις για την απαγγελία, την κίνηση και μερικές φορές για τις χειρονομίες και τα εικαστικά συμπλέγματα του χορού· δηλώνονταν επίσης, αν το χορικό θα απαγγελθεί από Κορυφαίο ή από όλο το Χορό και μερικές φορές προσδιοριζόταν και το ύφος της απαγγελίας³⁹². Για τον *Επιθεωρητή* γνωρίζουμε ότι ο σκηνοθέτης αναζήτησε και μελέτησε τις «Οδηγίες» του Ρώσου συγγραφέα για τη διδασκαλία των ρόλων στους ηθοποιούς³⁹³. Όλες αυτές οι πρωτοβουλίες ξεκινούσαν από την πρόθεση του Πολίτη να δημιουργήσει παραστάσεις συνόλου, αυτή ήταν η βασική αρχή:

390 *Ελλάς*, 15.8.1919.

391 Ο Νικβάνας π.χ. σε ευθυμογράφημά του για το θέμα παρουσίαζε εικόνα πλήρους σύγχυσης και μπερδέματος και κατέληγε ειρωνικά στο συμπέρασμα ότι καταλληλότερος σκηνοθέτης της χώρας ήταν ο καραγκιοζοπαίχτης Μόλλας: «Είναι ο μόνος σκηνοθέτης που μάς πρέπει» (*Ο Νουμάς*, 30/369, 6.7.1919, σ. 455).

392 Στην αρχή του έργου η οδηγία αναφέρει: «ταμ-ταμ. Εισ. Λαός δεξιά αριστερά, βοή - χορός - εισ. Ιερέυς. Εισ. Λαός, άναμμα κοκκίνων». Στον πρώτο στίχο σημειώνεται «εισ. υπηρέται» και λίγο αργότερα «άναμμα των άσπρων - κάτω σειρά». Στην πάροδο οι οδηγίες υποδεικνύουν στο χορό να μπει «κατά στοίχους από τ' αριστερά». Σε άλλο σημείο διαβάζουμε: «Δευτέρα στάσις του χορού σ' αυτόν το στίχο με παρακλητική ανύψωση των χειρών. Η εκκίνησης γίνεται με το “σκιάζομαι εσένα κτλ” σε βαθείς τόνους». Στο στίχο «Μαύρα μιλά, μαύρα μηνά» δημιουργούνται εικαστικά συμπλέγματα: «Α' ημιχόριο (μαζύ), μουντά, 6 βήματα προς τα δεξιά, κι ένα μισό βήμα» κ.λ.π. Στα τελευταία λόγια του Κρέοντα «θα σβύσουν τα άσπρα και θα μείνουν τα κόκκινα χωρίς αντίσταση. Άμα φύγει ο Χορός θα ανάψουν τα εξωτερικά φώτα».

393 Ο Πολίτης αναφέρει ότι έλαβε υπόψη του «τας συντόμους οδηγίας της γαλλικής μεταφράσεως» και ότι «χάρις εις την ευγενή φροντίδα της Ρωσικής Πρεσβείας, εμελέτησα και πολύ εκτενεστέρας παρατηρήσεις του Γόγολ, επίτηδες δια το Ελληνικόν Θέατρον εκ του ρωσικού

«Ένα απ' τα σπουδαιότερα μέσα που θα μάς βοηθήσουν στην επιτυχία είναι και η αυστηρή πειθαρχία, η υποταγή της υποκορίσεως εκάστου ηθοποιού σε μian ωρισμένη γραμμή, σε μian ωρισμένη κατεύθυνση, γιατί μόνον έτσι θα μπορέσουμε να επιτύχουμε εκείνο, που είναι προϋπόθεση της καλλιτεχνικής μας εργασίας, που είναι ο πρώτος απαραίτητος όρος υπάρξεως ενός σοβαρού θεάτρου, τη δημιουργία ενός συνόλου. Καλλιτεχνική θεατρική εμφάνιση ενός έργου είναι ακατανόητη χωρίς την έννοια του συνόλου αυτού [...] Μην απατηθήτε να νομίζετε, πως το σύνολο εμποδίζει το ελεύθερο παίξιμο του ηθοποιού, την πλήρη ανάπτυξη της καλλιτεχνικής του δυνάμεως, ή την αυθόρμητη τυχόν συγκίνησή του»³⁹⁴.

Η έννοια του συνόλου πάντως σ' αυτή τη φάση προσδιοριζόταν με κριτήρια ηθικής, παρά καλλιτεχνικής τάξης· πήγαιζε δηλαδή από την πρόθεση του σκηνοθέτη να εφοδιάσει τους ηθοποιούς του θιάσου με μια «καλλιτεχνική ηθική», έτσι ώστε να υπηρετούν με «σεβασμό» και «σοβαρότητα» την «ιδέα του θεάτρου». Για τον ίδιο λόγο τούς ζητούσε να παίζουν με προθυμία τα μικρότερα μέρη: «Η μη δεν έχουν κι αυτά τη σφραγίδα του μεγάλου δημιουργού των;»³⁹⁵. Τελικά, είτε με την πολυσυζητημένη αρχαιοελληνική διασκευή της σκηνης του θεάτρου Ολύμπια, είτε με τις σημειώσεις του Γκόγκολ, ο Πολίτης προσπαθούσε να μην απομακρυνθεί από τα κείμενα και να μείνει πιστός στα οράματα των συγγραφέων τους. Απ' την άλλη έχουμε έναν σκηνοθέτη, που επιθυμούσε να έχει υπό την εποπτεία του και να παρεμβαίνει σ' όλες σχεδόν τις πτυχές της παράστασης: στη διασκευή της σκηνης, στο παίξιμο των ηθοποιών και τη ρύθμιση των οπτικοακουστικών στοιχείων. Η φροντίδα αυτή πιστοποιείται άλλωστε και από το πρώτο, ιδιαίτερα περιποιημένο, σκηνοθετικό τετράδιο της χώρας. Η διατήρηση του πνεύματος του συγγραφέα στην παράσταση, οι καλλιτεχνικές επιλογές και πρωτοβουλίες του Πολίτη και η ολική καλλιτεχνική διεύθυνση της παράστασης διαμορφώνουν την ανάδυση μιας σκηνοθετικής μορφής από τον κόσμο των λογίων. Οι αιτίες που οδήγησαν στην ανάδυση αυτού του σκηνοθετικού τύπου συνδέονται με την πρόσληψη των πρόσφατων ευρωπαϊκών εξελίξεων γύρω από το σκηνοθέτη, με την εγχώρια παράδοση των λογίων δασκάλων και με τις προσωπικές καταβολές του εικοσιεννιάχρονου σκηνοθέτη.

Όπως και ο Χρηστομάνος, ο Πολίτης ήταν φορέας ευρωπαϊκής θεατρικής εμπειρίας. Στην πρώτη του μάλιστα εμφάνιση στον κόσμο του θεάτρου, το 1914, συμμετείχε, όπως είδαμε, σε μια απόπειρα μεταφύτευσης της στα ελληνικά εδάφη. Και για την περίπτωση του Πολίτη ωστόσο δεν υπάρχουν επαρκή τεκμήρια, που να

μεταφρασθείσας» (*Νέα Ελλάς*, 3.7.1919). Στο Θεατρικό Μουσείο σώζονται σε δακτυλόγραφη μορφή οι μεταφρασμένες υποδείξεις του Γκόγκολ.

394 «Στους ηθοποιούς του Ελληνικού Θεάτρου» [1919], *Νέα Εστία*, 1.12.1954, σσ. 1745-6.

395 ό.π. σσ. 1743-6. «Ηρθατε», τούς τόνιζε στον παραπάνω λόγο, «για να συμβάλλετε στον καθαρό του θεάτρου και στην απολύτρωσή του από κάθε αρώσθεια που το σαπίζει σήμερα».

πιστοποιούν ότι ο νεαρός λόγιος γνώρισε από κοντά τις ξένες εξελίξεις· πολύ περισσότερο δεν υπάρχουν πηγές, που να αποδεικνύουν την επίδραση του Ράινχαρτ³⁹⁶. Η διαμονή του στη Γερμανία έπαιξε καταλυτικό ρόλο στη φυσιογνωμία του νεαρού λόγιου, κυρίως όμως για την απόφασή του να σταματήσει τις νομικές σπουδές, για τις οποίες τον προόριζε ο πατέρας του, και να αφιερωθεί στον κόσμο της τέχνης, για τον οποίο αισθανόταν προορισμένος· καθώς επίσης και για τη γνωριμία του με τον Χατζόπουλο³⁹⁷. Ενδεχομένως, δίπλα στο σαραντάχρονο θεατρόφιλο λόγιο, εκτός από τη μύηση στις σοσιαλιστικές ιδέες των δημοτικιστών του *Νουμά*, ο Πολίτης γνώρισε και τη μοντέρνα σκηνοθεσία· γιατί, ανεξάρτητα από το αν τελικά παρακολούθησε παραστάσεις του Ράινχαρτ ή άλλων σκηνοθετών στη Γερμανία, ο νεαρός λόγιος εκδήλωσε ενδιαφέρον για τις ευρωπαϊκές σκηνοθετικές εξελίξεις στη δεύτερη δεκαετία του αιώνα. Σε κάποιο από τα πρώιμα άρθρα του (1915) διαπιστώνει μάλιστα κανείς ακόμα και απόηχους προβληματισμών του Άππια για την αναντιστοιχία του τρισδιάστατου σώματος του ηθοποιού με τη σκηνή του 19ου αιώνα· ή απόψεων του Κρέηγκ για την υποκριτική

396 Η παρούσα έρευνα δεν κατόρθωσε να εντοπίσει ούτε μία αξιόπιστη μαρτυρία για το θέμα της σκηνοθετικής μαθητείας του Πολίτη στη Γερμανία. Ο ίδιος έκανε δύο όλες κι όλες μεταγενέστερες αναφορές στο θέμα. Η μία είναι εξαιρετικά έμμεση και αόριστη (*Νέα Ελλάς* 11.1.1915 στο 1984Α, 18). Η άλλη προέρχεται από τη δεύτερη επίσκεψη του στη Γερμανία (1931), όταν παρακολούθησε παραστάσεις του Ράινχαρτ και αναφέρθηκε εκτεταμένα πλέον σ' αυτές. Σε ανταπόκριση του λοιπόν στην *Πρωία* (7.3) αναφέρθηκε, μεταξύ άλλων, στο παίξιμο του Άλ. Μπάσσερμαν: «Ομολογώ, πως δεν μου έκαμε τόσην εντύπωση, όσην άλλοτε στο “Ντούτσες Τέατερ” του Βερολίνου». Ο Μπάσσερμαν ήταν μέλος του θιάσου του Ράινχαρτ την εποχή που ο Πολίτης ήταν στη Γερμανία και η φήμη φαίνεται να αποκτά κάποια βάση. Μια μεταγενέστερη αναφορά όμως δεν αρκεί για να στοιχειοθετήσει γνωριμία, και πολύ περισσότερο επίδραση, του Γερμανού σκηνοθέτη στο νεαρό φοιτητή· πολύ περισσότερο, από τη στιγμή, που δεν αναφέρεται στο Ράινχαρτ αλλά σε ηθοποιό του. Ενδεχομένως, ο Πολίτης επιθυμούσε να αποφύγει τον κίνδυνο να αντιμετωπιστεί ως η ελληνική εκδοχή ενός ξένου σκηνοθέτη· απ' την άλλη όμως, υπήρχαν κάποιοι, που αμφισβητούσαν τα γεγονότα: «Και πάλιν ο κ. Πολίτης ελησμόνησε ν' αναφέρει ονομαστικώς σχολήν και φροντιστήρια όπου εσπούδασε τη θεατρική τέχνη, καθώς και τινος Γερμανού σκηνοθέτου την υπογραφήν φέρει το σκηνοθετικόν του δίπλωμα, διότι μερικοί, ας πούμε περίεργοι ή και καλοθεληταί, ισχυρίζονται, ότι δεν είχε παρόμοια περιπέτεια ο κ. Πολίτης στη Γερμανία, και μάλιστα ότι δε πολυσύχναζεν εις τα θέατρα». Πρόκειται για άρθρο του Π. Καλογερίκου από τον *Ελεύθερο Άνθρωπο* [1933] (Αρχείο Πολίτη, Θεατρικό Μουσείο) που είναι γραμμένο με εμπάθεια, εξαιτίας προστριβών που υπήρχαν τότε γύρω από το Εθνικό Θέατρο. Παρόμοιους υπαινιγμούς, και πάλι εμπαιθείς όμως, είχε αφήσει και ο Π. Χορν, αφότου είχαν διαταραχθεί οι σχέσεις τους (*Εθνός*, 26.5.1915, πρβλ. Σιδέρης, 1964, 24). Απ' την άλλη δεν υπάρχει καμμία σχετική νύξη ούτε στις επιστολές του Φ. Πολίτη προς το Χατζόπουλο που δημοσίευσε η *Νέα Εστία* (332, 15.10.1942, 1304-6), ούτε στην αλληλογραφία που έχει εκδόσει ο Μουλλάς (1992), αλλά ούτε στο αρχείο του Ν. Πολίτη, του Φ. Πολίτη (Θεατρικό Μουσείο), ή στις δημοσιευμένες επιστολές του Χατζόπουλου, που αναφέρονται στο πρόσωπό του (*Νέα Εστία*, από τχ. 728, 1.11.1957, σ. 1271). Οι αναφορές στο ζήτημα έγιναν από δημοσιογράφους, είναι εξαιρετικά γενικές και πρέπει να ενταχθούν στην ίδια περίπου νοοτροπία, που διακατείχε τον ελληνικό Τύπο και για τις σχέσεις Αντουάν-Χρηστομάνου. Όπως και για κείνη τη περίπτωση, έτσι και γι' αυτή, είναι προς το παρόν πιο φρόνιμο να μιλάμε για μια σοβαρή πιθανότητα.

397 Η γνωριμία ξεκίνησε στις αρχές του 1909, αναπτύχθηκε σε φιλική σχέση στα επόμενα χρόνια και τέλειωσε άδοξα με τη διάλυση του Θεάτρου της Τέχνης το 1915 (Μουλλάς, ό.π., σσ. 329-33 και Ρ. Σταυρίδη-Πατρικίου, *Δημοτικισμός και κοινωνικό πρόβλημα*, Αθήνα, 1976, σσ. μζ'-μθ', 199-208).

ως συνένωση «μουσικών και χορευτικών εκδηλώσεων»³⁹⁸. Ο Πολίτης ήταν ενημερωμένος για τις εξελίξεις γύρω από το σκηνοθέτη-δημιουργό, όπως ήταν και μια μερίδα του ελληνικού κοινού. Φαίνεται μάλιστα πως, όταν τα νέα αυτά κατέφτασαν στην αθηναϊκή κοινωνία, οι δραματικοί ποιητές άρχισαν να βλέπουν με διαφορετικό μάτι το σκηνοθετικό ζήτημα: άρχισαν δηλαδή να αντιλαμβάνονται ότι υπήρχε πλέον η δυνατότητα δημιουργίας μιας σκηνης, που να είναι καλλιτεχνική, να μπορεί δηλαδή να αντέξει το ποιητικό φορτίο, να το διοχετεύει στο κοινό και συνεπώς να καθίσταται ικανή να έχει δοσοληψίες με τον κόσμο της ποίησης. Ακόμα και ο ηγέτης της ομάδας αυτής, ο Παλαμάς, έβλεπε, ήδη από το 1909, με ενδιαφέρον τα νέα επιτεύγματα³⁹⁹. Δεν έλαχε όμως στον πενήντάχρονο ποιητή να ηγηθεί της εισαγωγής των πρόσφατων εξελίξεων, αλλά σε νεότερους συγγραφείς, όπως ο Χατζόπουλος. Όταν ο τελευταίος παρακολούθησε από κοντά τις παραστάσεις του Ράινχαρτ, βρέθηκε μπροστά σε εξελίξεις αδιανόητες για τους προγενέστερους ομοϊδεάτες του στη δεκαετία του 1890. Ο σκηνοθέτης αφορούσε πια έναν καταξιωμένο καλλιτέχνη, που είχε αρχίσει να δεσπόζει στο ευρωπαϊκό θέατρο και ήταν επιπλέον ο αποφασιστικός παράγοντας για την εξύψωση της σκηνης σε «καλλιτεχνική» Έτσι, όταν, σ' ένα επόμενο στάδιο, το 1914, οι νέοι συγγραφείς αποφάσισαν να μεταφέρουν τις εξελίξεις αυτές στην αθηναϊκή σκηνή, έδωσαν στο σκηνοθέτη έναν πρωταγωνιστικό ρόλο. Καθώς μάλιστα οι ελληνικές προσλαμβάνουσες που είχαν για το επάγγελμα δεν του έδιναν φυσικά τέτοιες προοπτικές, αισθάνθηκαν την ανάγκη να δώσουν ακόμα μεγαλύτερη έμφαση σε ζητήματα καλλιτεχνικής διεύθυνσης, αφού η τελευταία ήταν η μόνη που θα εξασφάλιζε την ακεραιότητα του ποιητικού κειμένου πάνω στη σκηνή. Άλλωστε, οι λίβελτοι που εξαπέλυαν στα μέσα της δεκαετίας του 1910 ο Χατζόπουλος και ο Πολίτης στους Έλληνες ηθοποιούς δεν αφορούσαν, όπως είδαμε, τόσο την προχειρότητα της σκηνικής εμφάνισης, ή την απουσία σκηνοθέτη από τους θιάσους τους: αλλά την έλλειψη μιας «καλλιτεχνικής ηθικής», που θα αστυνόμει τις παρεκτροπές από τον κόσμο της «Τέχνης». Η έμφαση στα παραπάνω ζητήματα και όχι στα σκηνοθετικά επιτεύγματα ήταν το βασικό φίλτρο της πρώιμης πρόσληψης του μοντέρνου σκηνοθέτη. Αυτός άλλωστε ήταν ο λόγος για τον οποίο στην παρουσίαση του Ράινχαρτ από τον Χατζόπουλο ο Γερμανός σκηνοθέτης έδινε την

398 «Το θέατρον εις την Ελλάδα», *Νέα Ελλάς*, 1,2, 15.2.1915 (1984)A20, 27-8. Ανάλογοι απόηχοι δεν εμφανίζονται ωστόσο σε επόμενα άρθρα του.

399 «Μια μεταρρύθμιση ανάλογη μ' εκείνη που τώρα τελευταία έβλεπα πως βάλθηκε σ' ενέργεια στο Kunstler Theater του Μονάχου, και που δεν ξέρω αν καλά καλά συνταιριάζεται σε όλα με το δικό μου τόνειρο ενός παραδειγματικού θεάτρου, μα που, καθώς υποθέτω, σε πολλά το πλησιάζει» (*Νουμάς*, 361, 11.10.1909). Για το Γκέοργκ Φουξ και γενικότερα για τις εξελίξεις στο Μόναχο βλ. Peter Jelavich, *Munich and Theatrical Modernism*, Harvard, 1985, σσ. 161-85, 217-35, 285-309.

εντύπωση ενός προμηθευτή «καλλιτεχνικών» εικόνων, ενώ το κέντρο βάρους της θεατρικής τέχνης εξακολουθούσε να είναι ο ποιητής και ο ηθοποιός· η κυρίως σκηνοθετική δραστηριότητα εξακολουθούσε να έχει συμπληρωματικό, αν και καλλιτεχνικό χαρακτήρα. Οι Έλληνες λόγιοι δε διευκρίνισαν όμως, πώς προέκυπτε αυτός ο καλλιτεχνικός χαρακτήρας της εργασίας του νέου σκηνοθέτη-δημιουργού, αφού την ίδια στιγμή αντιμετώπιζαν την καθαυτό εργασία του όχι μόνον ως επουσιώδη, αλλά και έξω από «τον αληθινόν προορισμόν» του θεάτρου. Η εργασία των Ευρωπαίων σκηνοθετών αντιμετωπιζόταν ως προϊόν καταξιωμένων προσωπικοτήτων· όπως περίπου αντιμετώπιζε ο Βερναρδάκης του λόγιους διευθυντές των αυλικών θεάτρων της Γερμανίας το 19ο αιώνα.

Μέσα από αυτήν την αντίφαση, προέκυψε τελικά ένας σκηνοθετικός τύπος, οι καταβολές του οποίου, συνδέονται με την εγγώρια παράδοση του λόγιου-δασκάλου. Η διαπίστωση δεν προέρχεται μόνον από το περιεχόμενο της πρόσληψης, αλλά και από το ίδιο το πρόσωπο του Πολίτη. Κατ' αρχήν, οι πιθανολογούμενες επαφές του με τη γερμανική σκηνοθεσία ήταν μια βραχύβια παρένθεση στο διάστημα των σπουδών του στη Γερμανία (1908-1912). Το συνολικότερο πλαίσιο της γνωριμίας του με το γερμανικό θέατρο παρέμενε ίδιο σε γενικές γραμμές μ' αυτό των λογίων του 19ου αιώνα (του Ραγκαβή, του Βερναρδάκη, του Δροσίνη κ.λ.π.)· η γνωριμία γινόταν στον περιθώριο των κύριων δραστηριοτήτων του. Απ' την άλλη, οι βασικές ιδεολογικές και καλλιτεχνικές αναζητήσεις του Πολίτη ήταν θεμελιωμένες στην ελληνική πραγματικότητα, πριν, κατά τη διάρκεια και μετά τις σπουδές του στα γερμανικά πανεπιστήμια. Οι καταβολές του εστιάζονται στον κύκλο των Ελλήνων νεορομαντικών συγγραφέων των αρχών του αιώνα⁴⁰⁰ και οι απόψεις του πάνω σε ζητήματα σκηνικής παρουσίασης ακολουθούσαν - και μετά την επιστροφή του από τη Γερμανία - τα πρότυπα που είχε θέσει ο Παλαμάς⁴⁰¹. Σε αντίθεση όμως με τους δραματικούς ποιητές, ο Πολίτης ακολούθησε τελικά διαφορετικό δρόμο και

400 Ο Βρονκόλακας π.χ. ακολουθούσε την αγαπημένη τακτική των Έλλνων συμβολιστών των αρχών του αιώνα, τη θεατρική διασκευή δηλαδή της δημοτικής μας παράδοσης. Γενικότερα πάντως στα πρώτα λογοτεχνικά έργα του στην *Ηγησώ* και το *Νουμά* διακρίνονται βαγκνεरिकές και νιτσεικές επιδράσεις (ό.π., 1992, 262-3, 271-2).

401 Το 1915 π.χ. δήλωνε την απογοήτευσή του, επειδή «όλα έχουν πέσει εις το επίπεδο των αισθήσεων» και αναδείκνυε τον ποιητή της *Τρισεύγενης* προφήτη του νεοελληνικού θεάτρου, επειδή «συνέστησε να εργαζόμεθα “για το δράμα και όχι για το θέατρο”». Προέτρεπε μάλιστα τους συγγραφείς να απέχουν από τη σκηνή: «Δεν θα ευρεθεί ίσως θίασος που να παίζει τα έργα σας αυτά. Αλλά εσείς θα αναπτύσσεσθε και θα έχετε την γαλήνην εκείνου που είναι ειλικρινής με τον εαυτό του» (*Νέα Ελλάς*, 2.8.1915, 1984Α, 48). Λίγους μήνες πιο πριν προέτρεπε τους Έλληνες συναδέλφους του να ακολουθήσουν το παράδειγμα του Καμπύση, να μην γράφουν δηλαδή για τη σκηνή αλλά «δια τον εαυτόν των κατ' αρχάς»· διαφορετικά, «ας σπάσουν την πέναν των και ας αποτραβηχθούν από το θέατρον δια παντός» και συνέχιζε: «Αργότερα, όταν κατορθωθεί να δημιουργηθεί μια πραγματική σκηνή, θα υποταχθούν, θέλοντες και μη εις τας ανάγκας της» (*Νέα Ελλάς*, 1.3.1915, 1984Α, 38). Στο ίδιο άρθρο ισχυριζόταν ότι η *Τρισεύγενη* «βαρύνει πολύ περισσότερο εις την ιστορίαν του Νεοελληνικού θεάτρου από όλα τα σκηνικά των [Ελλήνων συγγραφέων] δράματα και τας θεατρικάς των κωμωδίας».

αποφάσισε να συνάψει σχέσεις με τον κόσμο της σκηνής. Στην απόφαση αυτή ίσως να έπαιξαν κάποιο ρόλο οι προσωπικές θεατρικές εμπειρίες από το παρελθόν· όπως τα πρώτα μαθητικά ενδιαφέροντα για το θέατρο στην οικογένεια του Νικόλαου Πολίτη. Επίσης, όπως ο ίδιος θυμόταν αργότερα, παρακολούθουσε ως έφηβος τις παραστάσεις του Βασιλικού Θεάτρου, ενώ το 1909 δήλωνε ένθερμος θαυμαστής της Κοτοπούλη⁴⁰². Τέλος, ο Πολίτης ήταν ένας από τους 13 εκείνους νέους που σπούδαζαν στη σχολή του Ωδείου το 1906, την εποχή δηλαδή που δίδασκε ο Βλάχος απαγγελία· ο νεαρός μαθητής μάλιστα είχε διακριθεί στον τομέα αυτό⁴⁰³.

Οι λόγοι όμως που διαδραμάτισαν καταλυτικό ρόλο για την απόφαση του να αποδεχτεί το χρίσμα του σκηνοθέτη στην Εταιρεία συνδέονται κυρίως με την ευρωπαϊκή και εγχώρια συγκυρία. Συνδέονται δηλαδή με την πρόσληψη της μοντέρνας σκηνοθεσίας, που επέτρεπε πλέον σ' έναν σκηνοθέτη να έχει δοσοληψίες με τον κόσμο της τέχνης και τον απεγκλώβιζαν από τον κόσμο των τεχνιτών της αθηναϊκής σκηνής. Κατά κάποιο τρόπο, ανάμεσα στους άλλους λόγους της εποχής, ο νεαρός Πολίτης ήταν εκείνος που έμελλε να ευθυγραμμιστεί πρώτος με τις νέες εξελίξεις. Ακόμα πιο αποφασιστικό ρόλο διαδραμάτισαν οι ανακατατάξεις που συντελέστηκαν στη χώρα εξαιτίας των πολέμων στο επίπεδο των ηθών. Γιατί, στα μάτια της κοινωνίας εκείνης της εποχής, αν η μετάβαση του Λιδωρίκη από την κοσμική ερασιτεχνία στην επαγγελματική σκηνή ήταν ένα απλό βήμα, η απόφαση του γιού του Νικόλαου Πολίτη να γίνει «σκηνοθέτης» και «ρεζισέρ», ήταν ένα άλμα. Και μπορούσε να πραγματοποιηθεί μόνο μέσα σ' ένα «σοβαρό» θέατρο, σ' ένα εκσυγχρονιστικό δηλαδή εγχείρημα, ανάλογο μ' εκείνο της Εταιρείας. Με την απόφασή του αυτή ο Πολίτης οδήγησε τον Έλληνα σκηνοθέτη στη φάση της ανάδυσης μέσα από την παράδοση του λογίου-δασκάλου του 19ου αιώνα. Δεν είναι τυχαίο, ότι καταπιάστηκε με τη σκηνική ερμηνεία δύο έργων της κλασικής δραματουργίας. Υπό ένα ευρύτερο πρίσμα δηλαδή η εργασία του συνδέεται οργανικά με σκηνοθέτες σαν το Βλάχο, ένα λόγοι τον οποίο άλλωστε είχε σε μεγάλη υπόληψη εκείνη την εποχή⁴⁰⁴. Ωστόσο, στις λίγες μέρες που έδρασε ως σκηνοθέτης της Εταιρείας η εργασία του δασκάλου αυτονομήθηκε σε μια ιδιαίτερη δραστηριότητα και με τον τρόπο αυτό αναδύθηκε ο σκηνοθέτης που σκηνοθέτησε τον *Οιδίποδα Τύραννο* και τον *Επιθεωρητή*. Θα ήταν υπερβολικό βέβαια, αν

402 Βλ. «Μνημείο στον Οικονόμου» (1984)Β64, Μουλλάς, ό.π. σσ. 260-1. Για την Κοτοπούλη βλ. επιστολή του Πολίτη από τη Γερμανία με ημερομηνία 7.7.1909 (Μουλλάς, ό.π. σ. 87).

403 Στο Θεατρικό Μουσείο σώζονται δύο έπαινοι του Ωδείου για τον Πολίτη με ημερομηνία 10.6.1906 ο πρώτος και 8.6.1908 ο δεύτερος. Ο Μουλλάς αναφέρει επίσης ότι απήγγειλε σε εορταστική εκδήλωση του Παρνασσού για τον Παπαδιαμάντη στις 13.3.1908 το ποίημα του τελευταίου «Η κοιμαμένη βασιλοπούλα» (ό. π. 280).

404 Ένα χρόνο μετά την αποχώρησή του από το Θέατρο των Συγγραφέων θα γράψει: «Λείπει ένας Άγγελος Βλάχος δημοτικιστής» (*Πολιτεία*, 23.7.1920, 1985Γ, σσ. 69 κεξ).

αναζητούσε κανείς ένα διαμορφωμένο τύπο σκηνοθέτη μέσα από δύο σκηνοθεσίες. Από την παρουσίαση όμως της εργασίας του διακρίνονται ήδη μερικά βασικά στοιχεία του τύπου, που προδίδαν παράλληλα και τη γενεαλογία του: η έμφαση σε ζητήματα πειθαρχίας και «συνόλου», η προσοχή σε ζητήματα απαγγελίας, ο σεβασμός στο κείμενο και τις προθέσεις του συγγραφέα και η δημιουργία «καλλιτεχνικών εικόνων», είτε με την αρχαιοπρεπή διασκευή του θεάτρου Ολύμπια, είτε με τη χρήση του οπτικοακουστικού του εξοπλισμού.

Στη φάση αυτή όμως οι καταβολές του Πολίτη από το χώρο των δραματικών ποιητών ανέστειλαν μια περισσότερο ολοκληρωμένη διαμόρφωση της σκηνοθετικής του μορφής· και ευθύνονται για το γεγονός ότι ο νεαρός λόγιος αποφάσισε να ακυρώσει γρήγορα το «άλμα» που αναφέραμε πιο πάνω. Αφού τα καλλιτεχνικά χαρακτηριστικά του νέου σκηνοθέτη αντιμετώπιζονταν ως προέκταση των δικαιοδοσιών που είχε ένας διευθυντής θεάτρου, ο Πολίτης μπορούσε να είναι σκηνοθέτης στην Εταιρεία, μόνον από τη στιγμή που θα ήταν και καλλιτεχνικός της διευθυντής· ή, έστω, αν υπήρχε μια ενιαία καλλιτεχνική διεύθυνση την οποία θα συνδιαμόρφωνε. Δε μπορούσε να εργαστεί ως σκηνοθέτης, που θα διεκπεραίωνε αποφάσεις της διεύθυνσης· τη στιγμή μάλιστα που το θέατρο των Συγγραφέων κινούνταν στους αντίποδες του κύκλου των δραματικών ποιητών και είχε συναντήσει τη δυσπιστία του, πριν καν αρχίσει τις παραστάσεις του⁴⁰⁵. Ο Πολίτης δε μπορούσε να συμμαχήσει με τον κόσμο της Εταιρείας, παραμένοντας ένας απλός σκηνοθέτης· αν έμενε υπό αυτούς τους όρους, θα αισθανόταν ότι συμμετείχε περίπου σε μια «προδοσία» ανάλογη μ' εκείνη του Χρηστομάνου (έναν καλλιτέχνη, που δεν είχε σε μεγάλη υπόληψη εκείνη την εποχή⁴⁰⁶)· θα αισθανόταν ότι «πουλάει» τους ιδεολογικούς του συντρόφους, οι οποίοι είχαν αμφισβητήσει, ή ακόμα και επιτεθεί στην προσπάθεια⁴⁰⁷. Ο νεαρός λόγιος βρισκόταν ξαφνικά να

405 Ο Δ. Χατζόπουλος π.χ. ισχυριζόταν ότι από την ίδρυση του θιάσου δε θα εξυπηρετηθεί παρά μόνον η επιχείρηση: «Το ιδανικόν θέατρον θα μείνη και πάλιν όνειρον, διότι τούτο είνε ελάχιστα επιχείρησις. Είνε κάποιον άλλο θέατρον, πολύ διαφορετικόν των υφισταμένων και δεν απευθύνεται παρά μόνον εις τους ολίγους» (*Πρόσδος*, 18.10.1918).

406 Σ' όλη τη διάρκεια της ζωής του ο Πολίτης αναφέρθηκε λίγες φορές στον ιδρυτή της Νέας Σκηνης. Τα λιγοστά κολακευτικά σχόλια ήρθαν όμως μετά το δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1920. Στην παρούσα φάση η μορφή του Χρηστομάνου μόνον αρνητικούς συνειρμούς προκαλούσε στον Πολίτη· κατακρίνοντας π.χ. την *Αρλεζιάνα* ως έργο τιποτένιο και ανάξιο, το θεωρούσε χαρακτηριστικό της ψυχολογίας του Χρηστομάνου, που συγγένευε με τα άσεμνα έργα. Η επιλογή του τελευταίου να το παρουσιάσει, αποδείκνυε «πως ο Χρηστομάνος δεν ήταν ο αναμενόμενος θεμελιωτής του νέου ελληνικού θεάτρου. Μα άνθρωποι με καλλιτεχνικό αίσθημα δεν υπήρχαν τότε, και φαίνεται πως δεν υπάρχουν μήτε σήμερα, αφού και στην εποχή μας γράφεται και πιστεύεται, πως το έργο της μακαρίτισσας “Νέας Σκηνης” ήτανε ταυτόσημο με θεατρική αναγέννηση» (*Νέα Ελλάς*, 13.5.1918, 1984Α, 76).

407 Το περιοδικό του Γ. Αποστολάκη είχε εκφράσει τις αμφιβολίες του για το θίασο πριν αρχίσει τις παραστάσεις του, βρισκόταν σε κατάσταση εμπόλεμης επιφυλακτικότητας και είχε ήδη εφοδιάσει τη φαρέτρα του για το ευαίσθητο ζήτημα του σκηνοθέτη: «Μ' όλα αυτά, η Εταιρεία φρόντισε να μην ξεχάσει στο επιτελείο της και τον “ρεζισέρ”. Αν τούτο έγινε από αληθινή

έχει διευθυντές επιθεωρησιογράφους και συνεργάτες «μαγαρισμένους» ηθοποιούς· καλλιτέχνες δηλαδή, που δεν άφηνε ευκαιρία να καυτηριάσει στο παρελθόν. Πως θα συγκατοικούσε λοιπόν με επιχειρηματίες σαν το Λιδωρίκη, που θεωρούσαν την επιθεώρηση «πραγματικόν είδος θεάτρου και μάλιστα δύσκολον εις την συγγραφήν»⁴⁰⁸; Από τη στιγμή που κάτι τέτοιο δεν ήταν εφικτό, το μόνο που απέμενε στο νεαρό λόγιο ήταν να υποχρεωθεί σε παραίτηση, είτε επικαλούμενος μια οποιαδήποτε πρόφαση, είτε εφευρίσκοντάς την. Δεν είναι τυχαίο ότι και τις δύο φορές που ναυάγησαν οι απόπειρες να δημιουργηθεί θέση ρεζισέρ με ευρύτερες καλλιτεχνικές δικαιοδοσίες ο Πολίτης επέστρεψε συνειδητά στον αποστειρωμένο κόσμο των λογίων. Το 1916 δήλωνε με αποφασιστικότητα ότι θα αφοσιωνόταν στον αναχωρητισμό της θεωρητικής αναζήτησης μακριά από οποιαδήποτε σχέση με την αθηναϊκή σκηνή⁴⁰⁹. Μετά το 1919 ασχολήθηκε με το θέατρο μέσα από τις επάλξεις της κριτικής και έκανε οκτώ χρόνια μέχρι να ξαναεμφανιστεί ως σκηνοθέτης· κι αυτό, μόνον όταν είχαν σημειωθεί αλλαγές και σε σχέση με το επάγγελμα, αλλά και σε σχέση με τον ίδιο και τις απόψεις του. Η παραίτηση του αποδεικνύει απλά ότι για το ελληνικό θέατρο δεν είχε σημαίνει η ώρα του Πολίτη, αλλά του Λιδωρίκη, του πιο γνήσιου ίσως εκφραστή της αθηναϊκής μπελ-επόκ.

Ο Λιδωρίκης μετά την *Ιουλία*, ουσιαστικά είχε αποσυρθεί από τον κόσμο της σκηνής· κατά τη διάρκεια της πρώτης δεκαετίας του αιώνα ακολούθησε πολιτική

πεποίθηση, πως θέατρο υπάρχει μονάχα άμα παρουσιάζουν ένα σύνολο υπόκρισης κι όχι κομματιαστό κι αυθαίρετο παίξιμο ηθοποιών, ή έτσι μόνο από απλή μίμηση και ρεκλάμα, θα το δούμε με τον καιρό. Γιατί θα φανή από τον τρόπο που θα παίζονται τα έργα, αν πρώτη φροντίδα των ιδρυτών του νέου θεάτρου, είναι, αληθινά, να κόψουν μια και καλή το βήχα των διαφόρων αρσενικών ή θηλυκών πρωταγωνιστών, βάζοντάς τους σε πειθαρχία, κι αναγκάζοντας τους να ρυθμίζουνε κάθε φορά το παίξιμό τους σύμφωνα με το ψυχικό περιεχόμενο και με την ενιαία ψυχική γραμμή, που κρύβει μέσα του το κάθε έργο. Ξέρουμε πόσο δύσκολα τούτο κατορθώνεται στην Ελλάδα, με το αμόρφωτο κι από τέχνη ανίδεο υλικό των ηθοποιών και γι' αυτό προσημένουμε σιγά-σιγά οριστικώτερα αποτελέσματα, κρίνοντας για την ώρα μ' επιείκεια τα πρώτα ασταθή κινήματα προς την κατεύθυνση αυτή (*Κριτική και Ποίηση*, Α', X-XIII, Ιούλιος 1919, σ. 237). Μετά την έναρξη των παραστάσεων ξέσπασε η επίθεση. Το περιοδικό θεωρούσε ότι, από το πρόγραμμά της Εταιρείας φαινόταν, πως «κάποιο καθαρώτερο κάπως ιδανικό και σταθερότερο καλλιτεχνικό κριτήριο λείπει ολότελα» και κατέληγε: «για την ώρα το θέατρο τούτο φαίνεται να τρικλίζει δώθε κείθε, ως που καθόλου απίθανο ναράξη καμμία βραδύα στο σίγουρο λιμανάκι της επιθεώρησης» (ό.π. σ. 387). Ο Πολίτης, εκτός από το θαυμασμό του στον ίδιο τον Αποστολάκη, είχε σταθεί από την αρχή της έκδοσης του περιοδικού του ξαδέλφου του ένθερμος υποστηρικτής του (*Νέα Ελλάς*, 22.3.1915, 1985Γ, 9-11).

408 *Αθήναι*, 4.9.1915. Στην ίδια συνέντευξη ο Λιδωρίκης υπογράμμιζε μάλιστα ότι δεν ήταν δυνατό, ούτε έπρεπε να αποφύγει κανείς το είδος: «Ο δε πολλαπλασιασμός της επιθεωρήσεως οφείλεται εις την άμιλλαν των θιάσων προς το κέρδος, το οποίον είναι εν τούτοις αναγκαίον δια την ύπαρξιν των ιδιωτικών θεατρικών μας επιχειρήσεων».

409 «Το θέατρον έχει καταδικασθή πλέον δια πολλά έτη εις την Ελλάδα. Όσοι το αγαπούν, ας το πάρουν απόφαση και ας εργάζωνται εν σιγή θεωρητικώς. Έτσι, ασυνειδήτως και αθόρυβα -ποιός ξέρει!- ημπορεί να συντελεσθή σιγά-σιγά μια αναγέννησις» (*Τέχνη και Θέατρον*, 30.7.1916).

σταδιοδρομία αλλά ασχολήθηκε περιστασιακά και με το θέατρο· εργάστηκε ως κριτικός και δημοσιογράφος σε θεατρικές στήλες στον Τύπο και ως μεταφραστής στο Βασιλικό Θέατρο, από την έναρξη της λειτουργίας του⁴¹⁰. Πάνω απ' όλα όμως ο Λιδωρίκης ήταν ίσως ο πιο χαρακτηριστικός «μπον βιβέρ» της αστικής τάξης της εποχής του· ένας ραφιναρισμένος κοσμικός «φορών μονύελον», που συναναστρεφόταν τον κόσμο του Παλατιού, αλλά κι ένας από τους πρώτους οδηγούς αυτοκινήτου της εποχής, που δεν παρέλειπε να επισκέπτεται τις μπουραρίες, τα καφωδεία και τα βαριετέ της πόλης⁴¹¹. Συμμετείχε επίσης ως εύζωνας στους Βαλκανικούς πολέμους, γεγονός που τον έκανε αρκετά λαοφιλή στον κύκλο του⁴¹². Επανεμφανίστηκε την ίδια εποχή ως θεατρικός συγγραφέας και από το 1912 ως το 1918 παίχτηκαν από επαγγελματικούς και ερασιτεχνικούς θιάσους μια σειρά από αστικά και πατριωτικά δράματά του. Οι κριτικές για τα έργα αυτά ήταν μάλλον μέτριες· όλες όμως αναγνώριζαν στο συγγραφέα ότι «η σκηνοθεσία του είνε πάντοτε κάτι έξοχον» και θεωρούσαν ότι ο ίδιος είχε έφεση σε ζητήματα σκηνικής διακόσμησης, και όχι δραματουργίας: «Είναι ένας μαιτρ της σκηνοθεσίας, του θεατρικού μηχανισμού εν γένει»⁴¹³.

Όπως είδαμε, η σκηνοθετική του δραστηριότητα ξεκίνησε ως παράγωγο και προέκταση της δραματουργικής, που από ένα σημείο κι έπειτα αυτονομήθηκε σε μια ασχολία με δική της υπόσταση. Ο Λιδωρίκης δεν ήταν ωστόσο μια τυπική περίπτωση Έλληνα θεατρικού συγγραφέα της εποχής, όπως π.χ. ο Ξενόπουλος.

410 Η πρώτη επιτροπή δραματολογίου του θεάτρου, με πρόεδρο το Βλάχο, τον όρισε μεταφραστή του μαζί με τους Ι. Δαμβέργη και Χ. Αννίνο (*Αστυ*, 16.7.1901, βλ. και Ευρετήριο Σκηνοθετών). Ο ίδιος, ως άνθρωπος του Παλατιού, είχε προσβάσεις στο Βασιλικό θέατρο. Προς το τέλος της ζωής του αναφέρει μάλιστα ότι είχε στη διάθεσή του σχετικό αρχειακό υλικό («Ο Άγγελος Βλάχος και το Βασιλικόν Θέατρον», *Νέα Εστία*, Χριστούγεννα, 1949, 64-6, και Σιδέρης, «Μιλτιάδης Λιδωρίκης», *Νέα Εστία*, 567, 15.2.1951, σσ. 270-1).

411 Τα απομνημονεύματά του αποτελούν την πιο εύγλωττη μαρτυρία για τις παραπάνω ιδιότητες. Οι πληροφορίες τους αφορούν την πολιτική και κυρίως την κοσμοπολίτικη ζωή της αθηναϊκής αστικής τάξης της περιόδου και αποτελούν σημαντική πηγή για τους συρμούς, τις νοοτροπίες και τις διασκεδάσεις της τάξης αυτής. Ο Λιδωρίκης θυμάται τις συναναστροφές του με τη βασιλική οικογένεια όπως και με τα πολιτικά και κοσμικά σαλόνια της εποχής: «Δέκα χρόνων μειράκιον είχα μεταβληθεί εις κομματάρχην του Χαριλάου Τρικούπη».

412 Στο Θεατρικό Μουσείο σώζεται το Δίπλωμα Απονομής Μεταλλίου στον επιλοχία για τη συμμετοχή του στους Βαλκανικούς (ημερομηνία απονομής 25.3.1914). Βλ. επίσης και Μιλτιάδου Γ. Λιδωρίκη, *Πολεμικαί εντυπώσεις ευζώνου*, Φέξης, Αθήνα, 1914.

413 Γρ. Ξενόπουλος, «Ένας βραβευμένος», *Ελλάς*, 572, 17.8.1914. Ο Ξενόπουλος, αν και του αναγνώριζε ειλικρίνεια πατριωτικού αισθήματος, τον θεωρούσε υποδεέστερο συγγραφέα από το Μελά, το Νιρβάνα και τον Παλαμά. Δεν έκρυβε όμως το θαυμασμό του για τις σκηνοθεσίες των έργων του: «Ενθυμηθείτε τον *Κρυφόν πόθον* και την τελευταίαν πράξιν της *Ψυχής του στρατιώτου*. Κάθε συγγραφεύς θα εξήλενε αυτά τα ωραία φόντα». Μια άλλη κριτική παρουσίαση του συγγραφέα τον θεωρούσε ασήμαντο ως λογοτέχνη, αλλά ταλαντούχο ως σκηνοθέτη. Για την *Ιουλία* π.χ. ανέφερε ότι ήταν «μια ασυναρτησία σκηνοθετημένη καλά», ενώ για το έργο *Εστίας* σημείωνε: «Η ίδια ωραιότης, κομψότης, καλαισθησία εις την σκηνοθεσίαν, και η ίδια ασάφεια εις το δράμα». Στο τέλος ο αρθρογράφος προέτρπε το Λιδωρίκη να παρατήρει τις δραματουργικές του φιλοδοξίες, θεωρώντας ότι δεν ήταν όλοι οι καλλιτέχνες γεννημένοι να γίνουν Ίμπσεν (Ο Παληός, «Αναμνήσεις κι συμπεράσματα», *Εφημερίς*, 10.7.1917).

Κατ' αρχήν, άρχισε να καταπιάνεται συστηματικά με τη δραματολογία μετά τα σαράντα του χρόνια· την ίδια όμως εποχή άρχισε και η σκηνοθετική του σταδιοδρομία. Η τελευταία δεν ακολούθησε δηλαδή τη συγγραφική, αλλά αναπτύχθηκε παράλληλα. Στη ζεύξη των δύο αυτών δραστηριοτήτων η κοσμοπολίτικη φυσιογνωμία του έπαιξε καθοριστικό ρόλο καθώς και οι δυό τους συνάντησαν τη δράση της κοσμικής ερασιτεχνίας. Η περίπτωση του δεν αφορούσε ένα λογοτέχνη, όπως ο Καζαντζάκης, ο Νιρβάνας ή ο Χορν· ήταν «από τους συγγραφείς, οίτινες δρώσι περισσότερο εις τα σαλόνια παρά εις το γραφείον των»⁴¹⁴. Στα έργα του, και κυρίως στις παραστάσεις του, μετέφερε όλον αυτόν τον κόσμο των σαλονιών. Το πρώτο του έργο, αλλά και η πρώτη σκηνοθετική του ανάμιξη το 1898, έδειξε από νωρίς το ευρύτερο πλαίσιο που θα κινούνταν στη συνέχεια: μεταφράσεις γαλλικού βουλεβάρτου, κομψά πατριωτικά δράματα, έργα σαλονιού. Η φροντίδα για την καλαισθησία των παραστάσεων είχε εκφραστεί στα «σαλόν φερμέ» της *Ιουλίας* αλλά συνεχίστηκε και στη σκηνική πολυτέλεια έργων, όπως *Η Κόρη των Κυμάτων*, που παίχτηκαν από τους επαγγελματικούς θιάσους⁴¹⁵ και βέβαια στις σκηνοθεσίες του με τους ερασιτέχνες. Στη συνέχεια, έπειτα από την καθοριστική συνάντηση του με το μουσικό θέατρο, ο Λιδωρίκης απέκτησε την εμπειρία του ανεβάσματος στην επαγγελματική σκηνή ως ρεζισέρ στις πολύπλοκες παραστάσεις των μελοδραμάτων. Από την εποχή της *Μάρτυρος* είχε αναδειχτεί «μοναδικός εις το “μοντάρισμα”» μουσικών έργων⁴¹⁶. Οι εξελίξεις αυτές οδηγήθηκαν σε μια πρώτη σύνθεση, όταν ο ρεζισέρ σκηνοθέτησε επιθεώρηση, όταν δηλαδή συναντήθηκε με το θεατρικό είδος στο οποίο η μορφή του συγγραφέα-δασκάλου είχε βρει ήδη την ιστορική της ολοκλήρωση. Η σκηνοθεσία του *Ξιφίρ Φαλέρ* αποτελεί τομή στη σταδιοδρομία του. Από την εποχή αυτή ο Λιδωρίκης ήταν πλέον μια λίγο πολύ «διχασμένη» περίπτωση συγγραφέα-σκηνοθέτη. Ο πυρήνας δηλαδή του αρχέτυπου αυτού είχε πλέον διασπαστεί. Ενώ συνέχιζε να γράφει θεατρικά έργα, είχε παράλληλα καταξιωθεί και ως σκηνοθέτης στην ερασιτεχνία, αλλά και ως ο επαγγελματίας ρεζισέρ, που γνώριζε να μοντάρει ένα μουσικό θεαματικό έργο και οραματιζόταν την ίδρυση σκηνοθετικού ατελιέ.

Σε μια επόμενη φάση, οι δύο αυτές καταβολές, η διακοσμητική του έφεση και η επαγγελματική οργάνωση στη σκηνική παρουσίαση των έργων, διοχετεύθηκαν στο δραματικό θέατρο, κάτι που ήταν άλλωστε στις προθέσεις και του ίδιου από το 1915. Ο σκηνοθέτης ωστόσο βρήκε την ιστορική του ωρίμανση στην Εταιρεία, όταν

414 «Οι συγγραφείς ομιλούν. Ο κ. Μίλτος Λιδωρίκης», *Αθήναι*, 4.9.1915.

415 «Σκηνικά πολυτελή και καλλιτεχνικά καθ' υπόδειξιν του κ. Λιδωρίκη, κατασκευάζει ο κ. Ζολύ», σημείωνε στην αγγελία παράστασης του έργου η *Εστία* (1.9.1918) και ισχυριζόταν ότι το έργο «θα εμφανισθή ως τέλειον σκηνικόν έργον».

416 « Η πρώτη της *Μάρτυρος*», *Νέα Ημέρα*, 28.1.1916.

συνάντησε δηλαδή τον ευρύτερο στόχο της προσπάθειας: τον εκσυγχρονισμό και εξευρωπαϊσμό του νεοελληνικού θεάτρου και της σκηνικής του εμφάνισης. Στο στόχο αυτό συνέβαλε βέβαια και ο ίδιος, ως πρωτεργάτης και καλλιτεχνικός διευθυντής του θιάσου, κυρίως όμως συνέβαλαν οι συνθήκες μέσα στις οποίες λειτούργησε το συγκρότημα. Ο θίασος για παράδειγμα, από το ξεκίνημά του, ήταν 25μελής, χωρίς τους έκτακτους, αρκετά μεγαλύτερος δηλαδή από τους υπόλοιπους θιάσους της χώρας· στελεχώθηκε σε γενικές γραμμές από επαγγελματίες και έδινε τις παραστάσεις του στο λειτουργικό θέατρο Ολύμπια, στο «πιο ευρύχωρο και πολυτελές δείγμα του νέου κτιριακού τύπου» της Αθήνας⁴¹⁷. Μέσα στο παραπάνω πλαίσιο, η πιο σημαντική συμβολή του Λιδωρίκη αφορούσε τον εκσυγχρονισμό που εκδηλώθηκε στην σκηνική εμφάνιση των έργων. Πολύ πριν ακόμα αρχίσει η δράση του θιάσου ο καλλιτεχνικός διευθυντής του είχε προνοήσει για τη σχετική ενημέρωση από την ευρωπαϊκή σκηνή· για συνδρομές ξένων θεατρικών περιοδικών και κυρίως για τη «διεξαγωγήν διαπραγματεύσεων μετά Σκηνογραφικών Εργοστασίων, καταστημάτων σκηνικών, ρούχων και λοιπών accessoires και παντός χρησίμου είδους εις το ελληνικόν θέατρον»⁴¹⁸. Ο θίασος φαίνεται όμως πως τελικά έφτιαχνε τα σκηνικά και τα κοστούμια των έργων του στην Αθήνα. Παράλληλα δηλαδή με τον καταρτισμό του δραματολογίου, ο διευθυντής του θιάσου φρόντιζε, ώστε «ητοιμάζοντο αι σκηνογραφίαι εκάστου έργου και το βεστιαρίον αυτού, κατόπιν επισταμένης μελέτης και εξονυχίσεως και της ελαχίστης λεπτομερείας εις τρόπον, ώστε τα έργα να εμφανίζονται τέλεια και καλλιτεχνικώς και ιστορικώς»⁴¹⁹. Η τακτική αυτή υλοποιήθηκε, τουλάχιστον στις καλύτερες στιγμές του θιάσου. Για την παράσταση π.χ. των *Αδελφών Καραμαζώφ* ο θίασος συνεργάστηκε με την εταιρεία Αρς για τα ζητήματα διακόσμησης· ενώ η Ρωσίδα πρόσφυγας Ειρήνη Κοδρίγκα Μακάρεβιτς σχεδίασε τις μακέτες της επίπλωσης και των κοστούμιων⁴²⁰. Μια εύγλωττη μαρτυρία για το ενδιαφέρον στα σκηνικά και τα κοστούμια αποτελεί και το γεγονός ότι ο θίασος ανέδειξε για πρώτη φορά στο δραματικό θέατρο Έλληνες σκηνογράφους, όπως ο Περικλής Βυζάντιος και ενδυματολόγους, όπως ο Αντώνης Φωκάς. Η μεγαλύτερη όμως απόδειξη για τον εκσυγχρονισμό στην περιοχή της σκηνικής διακόσμησης αποτελούν τα σχετικά

417 Φεσσά (1994)B82.

418 Επιστολή του Λιδωρίκη προς το Διοικητικό Συμβούλιο της Εταιρείας (26.11.1918, Θεατρικό Μουσείο). Η επιστολή στάλθηκε με αφορμή ταξίδι, το οποίο θα έκανε ως κυβερνητικός εκπρόσωπος ο αντιπρόεδρος της Εταιρείας Γ. Τσοκόπουλος στην Ιταλία, Γαλλία και Αγγλία. Ο Λιδωρίκης ζητούσε να αξιοποιηθεί η ευκαιρία και να μεριμνήσει ο Τσοκόπουλος «και περί πάντων των ζητημάτων των ενδιαφερόντων της εργασίας του Ελ. Θεάτρου».

419 «Υπόμνημα περί της Εταιρείας Ελληνικού Θεάτρου» (βλ. σημ. 373).

420 *Βαλκανικός Ταχυδρόμος*, 22.6.1919. Ο Σιδέρης αναφέρει, ότι σώζονται τρεις μακέτες έξι ενδυμασιών της Μακάρεβιτς στο Θεατρικό Μουσείο (1971)1653.

βιβλία, που βρίσκονται στο Θεατρικό Μουσείο⁴²¹· σε αντίθεση με τις στοιχειώδεις σημειώσεις των ανάλογων βιβλίων του Βασιλικού Θεάτρου, εδώ εμφανίζεται μια πλήρης και ολοκληρωμένη κάτοψη και περιγραφή της σκηνης για κάθε πράξη ή εικόνα των έργων· εκδηλώνεται μια πρωτοφανής φροντίδα για την παραμικρή λεπτομέρεια για το στολισμό της σκηνης με κατάλληλα είδη φροντιστηρίου. Απ' ό, τι δείχνουν μάλιστα τα σχεδιαγράμματα σκηνης και τα βιβλία των «χρεωδών» υπήρχε η πρόθεση να φτιάχονται καινούργια σκηνικά και κοστούμια για κάθε έργο, γεγονός επίσης πρωτοφανές για το θέατρο πρόζας της εποχής⁴²².

Οι παραπάνω διαπιστώσεις οδηγούν στο συμπέρασμα ότι, στον τομέα της διακόσμησης, οι παραστάσεις του Λιδωρίκη ακολουθούσαν το πρότυπο των παραστάσεων του Χρηστομάνου, του πρώτου διδάξαντα στον τομέα της λεπτολόγας διακοσμητικότητας. Απ' την άλλη όμως, δε συναντά κανείς καμμία προσπάθεια ανάλυσης του κειμένου. Ο Λιδωρίκης πάντως κατόρθωσε να δρομολογήσει νέες εξελίξεις· το κοινό του θεάτρου πρόζας άρχισε να εκτιμά τη σκηνοθετική τέχνη: «Τα σκηνικά και ο φωτισμός ενηρμονισμένα τελείως με το έργο, υπερέρσαν και το πυκνόν ακροατήριον χειροκρότησε στο τέλος της παραστάσεως [*Μια γυναίκα πέρασε*] περισσότερον την εκτέλεσιν, παρά το έργο»⁴²³. Η φροντίδα για τη σκηνική εμφάνιση των έργων δεν προήλθε μόνον ως αποτέλεσμα της προσωπικής καλαισθησίας του σκηνοθέτη, αλλά ήταν οργανωμένη με επαγγελματικό τρόπο. Αποτέλεσμα της περιποίησης που βρήκε η σκηνή στα χέρια του Λιδωρίκη ήταν ότι οι ηθοποιοί του θιάσου ασκούσαν πλέον την τέχνη τους μέσα σ' ένα πρωτόγνωρο γι' αυτούς σκηνικό περιβάλλον. Μια ευχαριστήρια επιστολή τους προς το διευθυντή του θιάσου είναι αρκετά αποκαλυπτική για το θέμα:

«Οι εταίροι ηθοποιοί του θιάσου της Εταιρείας του Ελλ. Θεάτρου, που τόσο άξια τη Διευθύνετε, αισθάνονται την ανάγκη να σας εκφράσουν και γραμμένο το θαυμασμό και την ευχαρίστηση τους, για το αληθινά θαυμάσιο σύστημα της διεξαγωγής των παραστάσεων, σύστημα που δημιουργός του είστε Σεις. Είνε η πρώτη μας φορά που αισθανθήκαμε πραγματικά, τι θα πη θέατρο. Είνε η πρώτη μας φορά που μπορέσαμε στη σκηνή συγκεντρωμένοι ολοκληρωτικά στο ρόλο μας, να ξεχάσουμε τους εαυτούς μας, μέσα σε όλες αυτές τις μικρολεπτομέρειες που φτιάχνουν αληθινή την ατμόσφαιρα της ζωής που απεικονίζει το έργο που παίζουμε. Είνε η πρώτη μας φορά, που μπαίνοντας στη σκηνή, νομίζομε αληθινά πως βρισκόμαστε εκεί, όπου για μια-δυο ώρες πρόκειται να ζήσωμε. Είνε η πρώτη μας φορά, που μάς έλειψε η αγωνία για τα μικροπράγματα εκείνα, που τόσα χρόνια, έλειπαν από κοντά μας και μάς έκαναν να θυμώμαστε κάθε στιγμή στη σκηνή

421 «Βιβλίον Σκηνογραφιών των διδασκομένων έργων» και «Τα χρεώδη των διδασκομένων έργων».

422 Η τακτική ακολουθήθηκε στις πρώτες παραγωγές του θιάσου, αλλά μάλλον υποχώρησε στη συνέχεια. Σύμφωνα με τις σημειώσεις που ακολουθούν τα σχεδιαγράμματα σκηνης, τα τέσσερα καρυδένια καθίσματα και το χαλί για την Γ' και Ε' πράξη των *Φοιτητών* ήταν παρμένα από τον *Επιθεωρητή* όλα τα υπόλοιπα πάντως ήταν καινούργια.

423 Κ. «Θέατρον και Τέχνη», *Ελλάς*, 979, 9.6.1919, σ. 2.

απάνω, πως εμείς είμαστε εμείς, πως το σαλόνι, το περιβόλι, το ξενοδοχείο, το μοναστήρι, η ταβέρνα ήταν κάτι ψεύτικο και κακοβαλμένο γύρω μας, πως ο κόσμος σε λίγο θα πρόσεχε περισσότερο στην αγωνία μας για την αναζήτηση μιας πέννας ή ενός ποτηριού, παρά στην υπόκριση μας, που και κείνη απ' όλα αυτά χαλαρωμένη, θα μάς έδειχνε τόσο κατώτερους από τους εαυτούς μας»⁴²⁴.

Η επιστολή αποτελεί μια από τις σπάνιες περιπτώσεις που ηθοποιοί εκφράζονται με τόση εγκαρδιότητα και θαυμασμό προς το σκηνοθέτη τους. Το περιεχόμενό της συμφωνεί όμως και με το γεγονός ότι δε συναντάμε στην ειδησεογραφία του Τύπου παρασημιακές ίντριγκες και σκάνδαλα ανάμεσα στους ηθοποιούς και το σκηνοθέτη. Ο λόγος γι' αυτό το καθεστώς ειρηνικής συγκατοίκησης είναι μάλλον απλός. Οι πηγές δε μαρτυρούν ότι ο Λιδωρίκης καθοδηγούσε τους επαγγελματίες ηθοποιούς του θιάσου ή ότι προσπάθησε να εμβαθύνει και να διδάξει τους ρόλους των έργων. Η τελική εικόνα που προκύπτει, αφορά ένα σκηνοθέτη, που εστίαζε το ενδιαφέρον του αποκλειστικά στην περιοχή της σκηνικής διακόσμησης. Η εργασία του παρέμενε δηλαδή ουσιαστικά μια διακοσμητική τέχνη. Έτσι, παρά το γεγονός ότι στο πρόσωπο του Λιδωρίκη ολοκληρώθηκε η μετάβαση από το συγγραφέα-δάσκαλο του 19ου αιώνα στο σκηνοθέτη του 20ού, η σκηνοθετική του δραστηριότητα παρέμενε στην ουσία, μια προέκταση της συγγραφικής του ιδιότητας· ήταν ένας σκηνοθέτης που υλοποιούσε με περισσή φροντίδα και επαγγελματισμό τις σκηνικές οδηγίες των έργων. Άλλωστε, παράλληλα με τη σκηνοθετική του εργασία ο Λιδωρίκης συνέχιζε να γράφει θεατρικά έργα και να τα σκηνοθετεί στο θέατρο των Συγγραφέων. Αυτό όμως δεν αναιρεί το γεγονός ότι με τον Οικονόμου στο Θέατρον Ωδείου και τον Πολίτη και το Λιδωρίκη στην Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου η ανάδυση του νέου καλλιτέχνη ολοκληρώθηκε και στο δραματικό θέατρο γύρω στα 1919. Οι εξελίξεις που οδήγησαν στην εμφάνιση του σκηνοθέτη, τόσο στο θέατρο της πρόζας, όσο και στο μουσικό, αποτυπώθηκαν την ίδια εποχή με εύγλωττο τρόπο στην ορολογία του επαγγέλματος.

424 Η επιστολή είναι χειρόγραφη με χρονολογική ένδειξη Ιούνιος 1919 και σώζεται στο Θεατρικό Μουσείο. Η επιστολή δεν φαίνεται πάντως να γράφτηκε αυθόρμητα και δημιουργεί την εντύπωση, ότι αποτελεί μια δήλωση νομιμοφροσύνης των ηθοποιών προς το Λιδωρίκη, κατά τη σύγκρουσή του εκείνες τις μέρες με τον Πολίτη. Το γεγονός αυτό ωστόσο δεν αναιρεί τα επιτεύγματα που παρουσιάζει, αν και με κάπως υπερβολικό τρόπο.

IV. Η καθιέρωση και διάδοση της ορολογίας γύρω από το σκηνοθέτη

Στα πρώτα χρόνια του αιώνα υπήρχε ευρύτερη χρήση των όρων που είχαν εισαχθεί στα τέλη της δεκαετίας του 1890⁴²⁵. Η εμφάνισή τους όμως σχετίζεται, στη συντριπτική τους πλειοψηφία, με το Βασιλικό Θέατρο και τη Νέα Σκηνή. Όταν αυτό το πλαίσιο αναφοράς σταμάτησε να υφίσταται, σημειώθηκε ποσοτική πτώση και στην εμφάνιση των όρων. Την ίδια εποχή επικρατούσε επίσης μεγάλη αστάθεια στη μετάφραση τους⁴²⁶: το πρόβλημα προέκυπτε από τη θολή εικόνα που είχε το περιεχόμενο του όρου «σκηνοθέτης», αφού, μέχρι τους Βαλκανικούς Πολέμους, συνυπήρχαν στον Τύπο επτά τουλάχιστον διαφορετικές σημασίες του⁴²⁷. Σε γενικές γραμμές πάντως, στο παραπάνω διάστημα, ο «σκηνοθέτης» εξακολουθούσε να αφορά τον άνθρωπο που αναλαμβάνει τη σκηνική διακόσμηση. Η ορολογία όμως ήταν ακόμα αδιαμόρφωτη και η εποχή αυτή αποτελεί συνέχεια της τελευταίας δεκαετίας του 19ου αιώνα. Η ιστορική σημασία της δηλαδή έγκειται στο ότι έθεσε για πρώτη φορά ζήτημα σκηνοθετικής ορολογίας και όχι ότι συντέλεσε στη διαμόρφωση της. Η καθιέρωση και διάδοση της ορολογίας γύρω από το σκηνοθέτη συντελέστηκε στα χρόνια 1914-1923 και η διαδικασία αυτή αποτελεί προϊόν της ανάδυσης του ίδιου του επαγγέλματος στην παραπάνω περίοδο. Πρώτα απ' όλα, παρατηρείται μια θεαματική ποσοτική εκτίναξη στη χρήση της ορολογίας, η οποία υπερδιπλασιάζει την παρουσία της στον περιοδικό Τύπο σε σχέση με την προηγούμενη φάση. Επίσης, οι σχετικοί όροι εμφανίζονται πλέον με σημεία αναφοράς πολλές και ποικίλες θεατρικές δραστηριότητες: αρχικά κάλυπταν όλο το φάσμα του μουσικού θεάτρου (επιθεώρηση, οπερέττα, όπερα) και τον κινηματογράφο, γεγονός που αποδεικνύει έμμεσα τον πρωτοποριακό ρόλο που έπαιξαν τα είδη αυτά στο σκηνοθετικό ζήτημα. Μετά το 1918 περίπου, οι όροι εμφανίστηκαν και στο θέατρο πρόζας, αλλά αυτή τη φορά συναντιούνται σε έξι τουλάχιστον θιάσους και επιπλέον συνόδευαν υπερδιπλάσιο αριθμό προσώπων απ' ό,τι στην προηγούμενη φάση.

425 Χρησιμοποιείται κυρίως ο όρος «σκηνοθέτης». Ο όρος «ρεζισέρ» συνανιέται λίγες φορές και ακόμα λιγότερες είναι οι εμφανίσεις της λέξης *régisieur*, ενώ ο *metteur en scène* δεν παρουσιάστηκε ξανά μετά από την επιστολή Οικονόμου το 1898.

426 Ο όρος «ρεζισέρ» π.χ. μεταφραζόταν και ως σκηνοθέτης αλλά και ως διευθυντής σκηνης, αλλά μερικές φορές σήμαινε, σε αντίθεση με το «σκηνοθέτη», και το δάσκαλο των ηθοποιών (βλ. π.χ. *Εστία*, 3.11.1902, 28.6.1901, 14, 15.11.1905).

427 Οι πηγές π.χ. που έχουν ως πλαίσιο αναφοράς τους τις εξελίξεις γύρω από το Βασιλικό Θέατρο συνδέουν το «σκηνοθέτη» με ευρύτερες οργανωτικές δικαιοδοσίες, ο όρος όμως μπορούσε να σημαίνει και το σκηνογράφο ή το φροντιστή σκηνης της παράστασης. Σε άλλες περιπτώσεις εξακολουθούσε να σημαίνει ακόμα το συγγραφέα που συνθέτει («σκηνοθετεί») τις σκηνές του δράματός του, όπως δηλαδή πρωτοεμφανίστηκε ως όρος στην δεκαετία του 1890 (*Εστία*, 22.7.1905, *Πινακοθήκη*, 159, Μάιος 1914). Ακόμα και το 1923 ο Παλαμάς αναφέρει ότι «τα δράματα του Πιραντέλλο σκηνοθετούν και παριστάνουν προβλήματα δια των οποίων δεικνύονται νέα απόψεις της ανθρωπίνης ζωής» (*Εμπρός*, 16.8.1923 πρβλ Γ. Σιδέρης, «Ελληνικές παραστάσεις του Πιραντέλλο», *Νέα Εστία*, 70, 1.12.1961, σ. 1600).

Σημαντικές είναι οι εξελίξεις και στη μορφολογία των όρων. Ο εξελληνισμένος τύπος «ρεζισέρ» όχι μόνον επικράτησε πλήρως του «régisseur», αλλά λειτουργούσε ισοδύναμα με τον όρο «σκηνοθέτης». Η λέξη εδραίωσε την παρουσία της μετά το 1915 και, τουλάχιστον μέχρι το 1920, χρησιμοποιήθηκε ως ο κυρίαρχος ελληνικός όρος γύρω από το επάγγελμα⁴²⁸. Μετά το 1916 περίπου ο «ρεζισέρ» αφορούσε τον άνθρωπο, που αναλάμβανε το «μοντάρισμα» του έργου και είχε οργανωτικές δικαιοδοσίες και στην εμφάνιση της σκηνης και στη διδασκαλία και πειθαρχία των ηθοποιών⁴²⁹. Η τέχνη του ήταν επιπλέον προϊόν μάθησης και παιδείας: ο ρεζισέρ μελετούσε και σχεδίαζε τα έργα, διεύθυνε τις πρόβες, μπορούσε να είναι κάποιος λόγιος ή κριτικός του θεάτρου και από κάποιους μάλιστα αντιμετωπιζόταν ως δημιουργός, όπως και ο ηθοποιός. Για πρώτη ίσως φορά, το περιεχόμενο του αποτυπώθηκε ολοκληρωμένα το 1919:

«Παντού, όπου ακμάζει το θέατρον ο ρεζισσαίρ δρα εις την πρώτην γραμμήν. Εις τα προγράμματα αναφέρεται το έργον του, εξ αυτού δε εξαρτάται η επιτυχία ή η αποτυχία ενός έργου υπό σκηνηκήν εννοείται έποψιν. Ο ρεζισσαίρ είναι ο κύριος διερμηνεύς του έργου. Αυτός το αναγινώσκει πρώτος, αυτός το αντιλαμβάνεται ως καλλιτεχνικόν σύνολον υπό των ηθοποιών. Δια το θέατρον ο ρεζισσαίρ είναι ό,τι ο αρχιμουσικός εις την ορχήστραν. Όπως άνευ ικανού αρχιμουσικού δεν είναι δυνατή η αληθής διερμηνεύσις ενός μουσικού έργου, το ίδιον άνευ ρεζισσαίρ είναι αδύνατος η αρμονική παράστασις ενός έργου. Ο ρεζισσαίρ μεταβιβάζει εις τους ηθοποιούς την γενικήν αντίληψιν του και τοποθετεί τον καθένα τούτων εις τον πραγματικόν ρόλον του, εις την απαραίτητον θέσιν του, φροντίζων ώστε να έρχωνται όλοι οι ηθοποιοί εις αρμονικήν επικοινωνίαν, χωρίς να παίξη ο ένας υπέρ του άλλου [...] Επομένως ένας ρεζισσαίρ είναι ο δημιουργός της καλλιτεχνικής ολότητας, μεταχειριζόμενος επιδεξιώς και καταλλήλως όλα τα απαραίτητα υλικά δια την γενικήν επιτυχίαν»⁴³⁰.

Όλες οι παραπάνω διαπιστώσεις οδηγούν στο συμπέρασμα ότι στις αρχές της δεκαετίας του 1920 ο «ρεζισέρ» είχε πια αναλάβει αρμοδιότητες, που παραδοσιακά ανήκαν στο «διδάσκαλο». Η χρήση του τελευταίου όρου συνεχίζεται βέβαια και αυτήν την περίοδο, συναντιούνται όμως πλέον εκφράσεις του τύπου: «κατά διδασκαλίαν του ρεζισέρ». Η ενσωμάτωση του «ρεζισέρ» στη θεατρική ορολογία στο δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1910 επιβεβαιώνεται και από την ποικιλία των μορφών του (ρεζισέρ, ρεζισσέρ, ρεζεσσέρ, ρεζισσαίρ κ.λ.π.) αλλά και από μια άλλη, μεταγενέστερη μαρτυρία. Ο Μιχάλης Κουνελάκης αναφέρει το 1927 ότι ο όρος είχε αφομοιωθεί τόσο πολύ από το εγχώριο θέατρο, ώστε εμφανίζονταν ακόμα πιο εξελληνισμένες μορφές του, όπως ο «ρισόρης»: γλωσσικοί τύποι δηλαδή, που αλλοίωναν πλέον αισθητά το γαλλικό πρωτότυπο και έδειχναν παράλληλα ότι ο

428 Ο «ρεζισέρ» συναντιέται στον περιοδικό Τύπο σε ποσοστό 49%, ο «σκηνοθέτης» σε 44% και ο «régisseur» σε 7%. Ο όρος *metteur en scène* δεν εμφανίζεται.

429 «Να κρίνη ο ρεζισσαίρ με το μάτι του θεατού και να προσθήκη ή ν' αφαιρέση, να συντονισθούν αι κινήσεις, να συνδεθούν τα κομμάτια των διαφόρων σκημών» (Στέμμα, 23.5.1922).

430 *Ελλάς*, τχ. 977, 2.6.1919, σσ. 4-5

όρος είχε διαβρωθεί πια από τη χρήση του στο ελληνικό γλωσσικό περιβάλλον. Δεν είναι μάλιστα τυχαίο ότι ο Κουνελάκης στόχευε στην οριστική αντικατάσταση της λέξης «ρεζισέρ» από την ελληνική λέξη «σκηνοθέτης»⁴³¹. Τα σχόλια του Κουνελάκη προδίδουν ότι η λέξη «ρεζισέρ» λειτούργησε ως μεταβατικό στάδιο ανάμεσα στο «régisseur» (που εξακολουθούσε να σημαίνει το διευθυντή σκηνής⁴³²) και το «σκηνοθέτη». Πράγματι, οι εξελίξεις στο ζήτημα της ορολογίας στα τέλη της δεκαετίας του 1910 αφορούν την μετάβαση από το «ρεζισέρ» στο «σκηνοθέτη».

Σε γενικές γραμμές ο τελευταίος όρος συνέχιζε στην παραπάνω δεκαετία να σημαίνει τον άνθρωπο που φρόντιζε τη σκηνογραφία κι όχι αυτόν που αναλάμβανε το «μοντάρισμα» της παράστασης⁴³³. Χονδρικά, μόνον μετά το 1919 ο «σκηνοθέτης» άρχισε να αποκτά σημασίες, που παρέπεμπαν σε οργανωτικές δικαιοδοσίες, σημασίες δηλαδή, που τον απεγκλώβιζαν από την περιοχή της σκηνικής διακόσμησης. Αυτή η σημασιολογική μετατόπιση στην ελληνική λέξη συντελέστηκε όμως αφού είχαν προηγουμένως σημειωθεί οι ζυμώσεις γύρω από τον όρο «ρεζισέρ». Ο «σκηνοθέτης» υποκατέστησε σταδιακά τον τελευταίο όρο, άρχισε δηλαδή να σημαίνει τον άνθρωπο, που «μοντάρει» την παράσταση, και να λειτουργεί κατά κάποιο τρόπο ως η ελληνική μετάφραση του «ρεζισέρ»⁴³⁴. Η εξέλιξη πάντως δε συνάντησε πλήρη ομοφωνία. Το 1916 ο Πολίτης παρενέβη δυναμικά στο ζήτημα της ορολογίας και θεώρησε τη μετάφραση του «ρεζισέρ» σε «σκηνοθέτη» λανθασμένη⁴³⁵. Παρά τη διαφωνία του όμως δεν πρότεινε κάποιο νεολογισμό και η ένσταση δε βρήκε ανταπόκριση⁴³⁶. Στα επόμενα χρόνια η λέξη «σκηνοθέτης» απέκτησε σταδιακά τις σημασίες του «ρεζισέρ»: ίσως το πιο αποφασιστικό βήμα προς την κατεύθυνση αυτή οφείλεται στον Πάνο Καλογερίκο.

431 Μ. Κουνελάκης, *Η Σκηνοθεσία*, [Πειραιάς], 1927, σ. 7. Βλ. επίσης και τη χρήση του ρήματος «ρεζισάρω» (=σκηνοθετώ) που συναντάμε σε δημοσίευμα του 1928 (εδώ σημ. 695).

432 «Régisseur, ουσ. αρσ. Υπό την γενικήν αυτήν ονομασίαν εννοείται συνήθως ο διευθυντής της σκηνής» (Ν. Λάσκαρης, *Θεατρικόν Λεξικόν (Γαλλο-ελληνικόν)*, Αθήναι, 1923).

433 Είδαμε, ότι ο Κονταράτος προσέλαβε το 1915 ως «ρεζισέρ» το Λιδωρίκη, αλλά ως σχεδιαστή σκηνικών το «σκηνοθέτη» Φυρστ, ενώ την εποπτεία του «σκηνοθετικού» και «σκηνογραφικού» μέρους είχε ο Αραβαντινός.

434 «Σκηνοθέτης, ρεζισέρ, του Βασ. Θεάτρου ήταν τότε ο Θωμάς Οικόνομου» (*Νουμάς*, 748, 1.11.1921, σ. 133).

435 Βλ. «Το πρόβλημα των επιθεωρήσεων», *Τέχνη και θέατρον*, τχ. 10, 3.7.1916, σ. 153. Ο Πολίτης ισχυριζόταν κατ' αρχήν ότι η «μετάφραση» του «ρεζισέρ» σε «σκηνοθέτη» είχε αρχίσει να εμφανίζεται στα χρόνια αυτά εξαιτίας της εισβολής της θεαματικής επιθεώρησης, γεγονός που επιβεβαιώνει κατά κάποιο τρόπο τα δικά μας πορίσματα. Η μετάφραση ήταν λανθασμένη, κατά τη γνώμη του, καθώς το επάγγελμα του «ρεζισέρ» είχε πολύ πιο αναβαθμισμένες καλλιτεχνικές αρμοδιότητες από αυτό του «σκηνοθέτη», αφού το τελευταίο ήταν ακόμα συνυφασμένο με τη σκηνική διακόσμηση. Το πρόβλημα για τον Πολίτη δημιουργήθηκε για δύο κυρίως λόγους. Επειδή, κατά τη γνώμη του, ο «ρεζισέρ» ήταν εξ ορισμού ένα καλλιτεχνικό επάγγελμα, ξένο με την Επιθεώρηση· κι επειδή ο όρος «σκηνοθέτης» τότε δεν ανταποκρινόταν σημασιολογικά στις ευρωπαϊκές εξελίξεις του σκηνοθέτη-δημιουργού· δε μπορούσε να συμβαδίζει με τα επιτεύγματα ενός Ράινχαρτ, από τη στιγμή που ήταν τότε συνδεδεμένος με τεχνίτες τύπου Χρ. Ταβουλάρη.

436 Την προηγούμενη χρονιά είχε εισηγηθεί έμμεσα τον όρο «διευθυντής της εκτελέσεως», αλλά η πρόταση δε συνεχίστηκε ούτε από τον ίδιο (*Νέα Ελλάς*, 1.2.1915, 1984Α, 22).

Σε άρθρο του με τον τίτλο «Ο Σκηνοθέτης» (1923), αφού αναφέρθηκε εκτεταμένα στα «πλείστα προσόντα», που έπρεπε κατά τη γνώμη του να διαθέτει η πολυσχιδής του προσωπικότητα, προσπάθησε να δώσει μια νέα και ολοκληρωμένη περιγραφή του ελληνικού όρου:

«Η σκηνοθεσία είναι το style του σκηνοθέτου. Όπως δε το ύφος δεν συνίσταται εις την απλήν χρήσιν λέξεων σπανίων και ηχηρών, αλλά εις την εκφραστικήν δύναμιν των και εις την κατά μυστηριώδη ρυθμόν διάταξιν των, ούτω και η τέχνη του σκηνοθέτου έγκειται ολόκληρος εις τον καθορισμόν μερικών απόψεων, εις την συγκρότησιν αριθμού λεπτομερειών προς αρμονικήν έκφρασιν. Ο σκηνοθέτης ενώ κανονίζει και συνδυάζει τον σκηνικόν διάκοσμον, ορίζει συγχρόνως την κίνησιν του διαλόγου, τους ελιγμούς των προσώπων, εξωτερικεύει ευχερώς τον χαρακτήρα μιας σκηνης δια μόνης της θέσεως των ηθοποιών, εις δεδομένην δε στιγμήν, με την εκλογήν μερικών συμπληρωματικών ειδών, με την επινόησιν μιας λεπτομερείας, με την στάσιν των ηθοποιών, με τον τόνον της φωνής των, με την έκφρασιν των, θα κατορθώση ν' αναδείξη εν τη συνολική του ευρυθμία την βαθείαν του έργου έννοιαν»⁴³⁷.

Με τον ορισμό του Καλογερίκου συντελέστηκε το τέλος μιας πορείας, που άρχισε στη δεκαετία του 1870 με την εμφάνιση του γαλλικού όρου. Ολοκληρώθηκε δηλαδή σε επίπεδο ορολογίας η μετάβαση από το «régisseur» στον «σκηνοθέτη» με αναγκαίο ενδιάμεσο σταθμό το «ρεζισέρ». Θα πρέπει ωστόσο να σημειώσουμε ότι και στον ορισμό του «ρεζισέρ» το 1919, και προπάντων στον ορισμό του «σκηνοθέτη» το 1923, ο όρος είχε αρχίσει να αποκτά και καλλιτεχνικές διαστάσεις. Στο δεύτερο ορισμό π.χ. έμπαιναν προβλήματα σκηνοθετικού ύφους, εκφραστικότητας και επινόησης και προέκυπτε ζήτημα ανάδειξης «της βαθείας του έργου έννοιας». Με την έννοια αυτή, ο ορισμός του Καλογερίκου σηματοδοτεί τις απαρχές μιας άλλης διαδικασίας, που ξεκινούσε στα μέσα περίπου της δεκαετίας του 1920.

Τα συμπεράσματα αυτά προδίδουν ότι η διαμόρφωση και η διάδοση των όρων προήλθαν από τη δραστηριότητα που αναπτύχθηκε μετά τους Βαλκανικούς Πολέμους: προήλθαν δηλαδή, όταν καταλάγιασε η σύγχυση που δημιουργήσε η βίαιη εισβολή τους στη στροφή του αιώνα· και η νέα φυσιογνωμία του επαγγέλματος άρχισε να διαμορφώνεται πιο πλουραλιστικά, αθόρυβα και σύμφωνα με τις εγχώριες ανάγκες. Στο πρώτο μισό της δεκαετίας του 1920 ο όρος «σκηνοθέτης» είχε καθιερωθεί σε γενικές γραμμές και η σημασία του, λίγο-πολύ, διαμορφώθηκε σύμφωνα με τον ορισμό του Καλογερίκου. Παράλληλα πάντως, συνεχιζόταν απρόσκοπτα και η χρήση του παραδοσιακού όρου «διδάσκαλος», όρου που κάλυπτε περισσότερο την περιοχή των ηθοποιών.

437 «Θεατρικά Σημειώματα. Ο Σκηνοθέτης», *Ελεύθερος Τύπος*, 13.8.1923.

V. Η ανάδυση του σκηνοθέτη στο ελληνικό θέατρο

Η ολοκλήρωση της ανάδυσης του Έλληνα σκηνοθέτη με τη μετάβασή του στο δραματικό θέατρο της χώρας στα τέλη της δεκαετίας του 1910 ήταν σύμφυτη με τη διάχυτη πεποίθηση και τη βέβαιη αισιοδοξία ότι το έθνος θα εκσυγχρονιζόταν και θα εξευρωπαϊζόταν· και ότι μαζί μ' αυτό θα σοβαρευόταν επιτέλους και το θέατρό του⁴³⁸. Δεν είναι τυχαίο λοιπόν ότι ένα ανυπόγραφο άρθρο του 1919 με το χαρακτηριστικό τίτλο «Η επέμβασις του ρεζισσαίρ» διατύπωνε, μεταξύ άλλων, τους παρακάτω συλλογισμούς σχετικά με την εμφάνιση του:

«Αρχίζομεν λοιπόν και εις τας Αθήνας να αισθανώμεθα την ανάγκην του ρεζισσαίρ εις το θέατρον. [...]. Τοιαύτην ανάγκην μέχρι τούδε δεν είχε αισθανθεί το ελληνικόν θέατρον, όπου τα πάντα περίπου συνέβαινον προχείρως, κατά έναν ευχαίον τρόπον. Δι' αυτό πολλάκις δεν είχαμεν μιαν αριάν θεατρικὴν παράστασιν, καίτοι δεν έλειπαν από έναν θίασον καλοί ηθοποιοί. Νέον λοιπόν έδαφος δράσεως ανοίγεται εις το ελληνικόν θέατρον δια της εισόδου εις αυτό του ρεζισσαίρ. Την ανάγκην ενός καλού ρεζισσαίρ ήρχισαν να αισθάνονται τώρα και άλλοι θίασοι και τον αναζητούν. Και αν δεν τον ανεζήτησαν ακόμη, θα αναγκασθούν να τον αναζητήσουν ταχέως. Θα προκληθῆ ζήτημα συναγωνισμού, μιμήσεως, προσεφαρμογῆς προς τας συγχρόνους απαιτήσεις [...]. Ευτυχώς δε ότι σήμερον τα περισσότερα θέατρα εις τας Αθήνας έχουν αρκετά κέρδη. Εκεί που δίδουν μεγάλους μισθούς εις τους ηθοποιούς θα είνε εις θέσιν να πληρώσουν και ένα γενναίον μισθόν, όπως επιτύχουν την απόκτησιν ενός καλού ρεζισσαίρ. Και μοιραίως εκεί βαίνομεν. Το ελληνικόν θέατρον αρχίζει να σοβαρεύεται επιτέλους [...]. Η αγάπη του κοινού προς το θέατρον είναι επιβεβαιωμένον γεγονός πλέον. Αι Αθήναι έγιναν μεγάλη πόλις, έχουν θεατάς, έχουν μέσα δια την υποστήριξιν, την ανάπτυξιν και την ευδοκίμησιν σοβαρών πλέον θεατρικών εργασιών. Μετά το πέρας δε του πολέμου δεν θα λείψουν τα κεφάλαια προς ανέγερσιν νέων, καλλιτέρων θεάτρων [...]. Όταν δε εκ του μηδενός κατώρθωσε το αθηναϊκόν θέατρον να έχη σχετικὰς επιτυχίας, είνε εύκολον να εννοηθῆ, ότι αυτά θα είνε μεγαλύτερα τώρα, ότε τα μέσα του καθίστανται καλλίτερα και πλουσιώτερα»⁴³⁹.

Το απόσπασμα είναι αντιπροσωπευτικό, επειδή ακριβώς συνδέει την ανάδυση του επαγγέλματος με την οικονομική ακμή που διένυε η αθηναϊκή θεατρική επιχείρηση. Πιστοποιεί δηλαδή κατά κάποιον τρόπο ότι η εμφάνιση του ήρθε ως αποτέλεσμα μιας νέας επιχειρηματικής τάξης πραγμάτων, που ξεπήδησε μετά τον πόλεμο και που έβλεπε ότι ο εκσυγχρονισμός αυτής της χώρας ήταν πλέον εφικτός. Ο αρθρογράφος μέσα στον ενθουσιασμό του δεν είχε βέβαια τη δυνατότητα να κάνει σωστές προβλέψεις· ιδιαίτερα μάλιστα, όταν θεωρούσε ότι θα εμφανίζονταν άμεσα κι άλλοι σκηνοθέτες στα αθηναϊκά θέατρα. Η αλήθεια είναι ότι το ζήτημα του ρεζισέρ είχε αποκτήσει πρωτοφανείς διαστάσεις για τα ελληνικά δεδομένα και

438 Ενδεικτικό του παραπάνω κλίματος είναι και το σχόλιο του περιοδικού *Ελλάς*: «Αι νέαι Αθήναι πλησιάζουν να φθάσουν εις το καλλιτεχνικόν ύψος των αρχαίων Αθηνών [...] Η πρόοδος η καλλιτεχνική και η θεατρική που εσημειώθη τους τελευταίους μήνας εις τας Αθήνας έγινε τόσο ραγδαίως, ώστε να φέρει τας πλέον βεβαίας πεποιθήσεις δια την πρόοδον του θεάτρου και της τέχνης, η οποία θα γίνη κατά τα προσεχή έτη εις την Ελλάδα» (τχ. 1069, 23.4.1920).

439 Ο Ρεπόρτερ, «Η επέμβασις του ρεζισσαίρ», *Ελλάς*, 2.6.1919.

η ανάγκη του τονίζοταν από διάφορες κατευθύνσεις⁴⁴⁰. Στην περίοδο 1919-21 δε θα εμφανιστούν όμως Έλληνες σκηνοθέτες σε άλλους χώρους πέρα από το Θέατρο των Συγγραφέων και το Θέατρον Ωδείου. Ίσως η αιτία να σχετίζεται με το ευαίσθητο ζήτημα του «γενναίου μισθού» για το νέο διευθυντικό πόστο, που έθετε το απόσπασμα που παραθέσαμε πιο πάνω. Και οι εξελίξεις όμως στους χώρους που σημειώθηκε η εμφάνιση του σκηνοθέτη ήταν αρνητικές. Η Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου, μετά από τη θερινή σαιζόν του 1919, δεν είχε ανάλογη πορεία. Νέοι μέτοχοι δε φάνηκαν, τα οικονομικά της δεν πήγαιναν καλά, αλλά το χειρότερο απ' όλα ήταν ότι τόσο ο θίασος των Συγγραφέων, όσο και ο θίασος του Ωδείου έπαιζαν «προ κενής σχεδόν πλατείας του θεάτρου»⁴⁴¹. Στα τέλη του 1919 αποφασίστηκε να δοθεί κρατική επιχορήγηση στα δύο καλλιτεχνικά σχήματα και, για πρώτη φορά, μια κυβερνητική απόφαση λάμβανε υπόψη την άρτια σκηνική εμφάνιση ως προϋπόθεση χρηματοδότησης⁴⁴². Η επιχορήγηση ήταν όμως πενιχρή, δε μπορούσε να στηρίξει τις προσπάθειες και κυρίως δε μπορούσε να ανατρέψει το κυρίαρχο ρεύμα της εποχής. Και το κυρίαρχο ρεύμα της εποχής ήθελε γλέντι και ξεφάντωμα, χορό και τραγούδι, θέαμα και πατριωτικές εξάρσεις. Τα ιδανικά και τα γούστα της αστικής τάξης της εποχής τα πρόσφεραν και τα έκφραζαν η επιθεώρηση, που διένυε τότε την πιο χρυσή εποχή της, και η οπερέτα που είχε αναδειχθεί πια σε επικύνδυνο αντίπαλο της πρώτης⁴⁴³. Ευφορία και αισιοδοξία συνέχισαν να χαρακτηρίζουν τη θεατρική αγορά, τουλάχιστον μέχρι το 1921, αλλά μόνον αναφορικά με τα μουσικοθεατρικά θεάματα. Κατά τη διάρκεια μιας περιόδου του θιάσου στην Πόλη, ο Λιδωρίκης αναγνώρισε ότι το κοινό ήθελε αποκλειτικά σχεδόν τα θεάματα αυτά· επίσης, κατά τη διάρκεια της ίδιας περιόδου, αλλά και των επόμενων που θα ακολουθήσουν, ο διευθυντής της Εταιρείας βρέθηκε αντιμέτωπος με το σκληρό

440 Την ανάγκη ρεζισέο στο ελληνικό θέατρο υπογράμμιζε π.χ. σε συνέντευξή της η ρωσίδα καλλιτέχνη της όπερας Σαμπανιέβα, που έδινε παραστάσεις εκείνη την εποχή στην Αθήνα. Οι Έλληνες ηθοποιοί της φάνηκαν καλοί, αλλά: «Αγωνίζονται ενώ τους λείπουν όλα. Όταν λείπει από ένα θέατρον ο Ρεζισσαίο δεν μπορεί να γείνη τίποτε. Και εις το ελληνικόν θέατρον ρεζισσαίο δεν υπάρχει. Αγωνίζονται λοιπόν να τα κάμουν όλα εκ των ενόντων και αυτό δεν μπορεί ποτέ να δώσει μια τέλεια εμφάνιση» (*Ελληνική Επιθεώρησις*, 141, Ιουλ. 1919, σσ. 650-1). Την άνοιξη του 1920 το περιοδικό *Κόσμος* σημείωνε ενδεικτικά: «οι ρεζισέο έγιναν πολύ της μόδας τελευταία» (19.4.1920, σ. 6).

441 *Ελλάς*, 1051, 20.2.1920, *Πολιτισμός*, τχ. 1, 19.9.1921.

442 Στο Θεατρικό Μουσείο υπάρχει το σχετικό βασιλικό διάταγμα με ημερομηνία 16.12.1919. Σύμφωνα με το άρθρο 5, τα δύο θέατρα υποχρεώνονταν μεταξύ άλλων να δίνουν λαϊκές απογευματινές παραστάσεις, οι οποίες «δεν πρέπει να υπολείπονται των εσπερινών ως προς την εκλογήν των έργων, τους μετέχοντας ηθοποιούς, την σκηνοθετικήν επιμέλειαν και την όλην αρτιότητα της εκτελέσεως». Βλ. και *Πινακοθήκη*, 226/7, Δεκ. 1919-Ιαν. 1920, σσ. 84-5.

443 Βλ. Χατζηπανταζής (1977)129. «Επιθεώρησις, επιθεωρήσεων, τα πάντα επιθεωρήσις», έγραφε χαρακτηριστικά ο απολογισμός της θερινής περιόδου του 1920 του περιοδικού *Παρνασσός* (τχ. 64, 5.7.1920). Η οπερέτα θα υποσκελίσει για πρώτη φορά την επιθεώρηση το 1922. Η θερινή περίοδος εκείνης της χρονιάς ήταν «αποκλειστικώς αφιερωθείσα εις την οπερέτταν» με έναν ιταλικό θίασο του είδους και πέντε τουλάχιστον μεγάλους ελληνικούς να πρωταγωνιστούν στην θεατρική ζωή (Σαμαρτζή, Δράμαλη, Μηλιάδη/Λαουτάρη, Παπαϊωάννου και Νίκα).

ανταγωνισμό του επαγγελματικού θεάτρου, αλλά και με προβλήματα στους κόλπους της Εταιρείας⁴⁴⁴. Έπειτα από μια πανηγυρική παράσταση των *Περσών* στο Ηρώδειο, έκανε μια προσπάθεια στην αρχή της χειμερινής σαιζόν του 1920/1. Καθώς όμως στηριζόταν πια σχεδόν στις δικές του οικονομίες, από το καλοκαίρι του 1921 η Εταιρεία είχε μετατραπεί ουσιαστικά σ' έναν από τους επιθεωρησιακούς θιάσους της πρωτεύουσας, μέχρι την οριστική του διάλυση, στα τέλη του 1921⁴⁴⁵. Στα επόμενα χρόνια ο Λιδωρίκης ακολούθησε την πορεία παρακμής της αθηναϊκής επιθεώρησης· προωθούσε πλέον τα σκηνοθετικά του ιδεώδη ως θεατρικός κριτικός· από τη θέση αυτή εξακολούθησε να δίνει ιδιαίτερη έμφαση στην καλαισθητή εμφάνιση της σκηνικής παρουσίασης των έργων και να υπερασπίζεται τις πρόσφατες κατακτήσεις της σκηνοθετικής ιστορίας του τόπου⁴⁴⁶. Στη διετία 1925-6 προσπάθησε να επανέλθει στο προσκήνιο γράφοντας και σκηνοθετώντας νέες επιθεωρήσεις, αλλά η προσπάθεια δεν συνεχίστηκε. Ο Λιδωρίκης σκηνοθετούσε πια ως συγγραφέας και όχι ως ρεζισέρ⁴⁴⁷· η εποχή που αποτελούσε τη σκηνοθετική

444 Το πιο σημαντικό ίσως πρόβλημα που αντιμετώπισε ο θιάσος ήταν αυτό της θεατρικής στέγης, που τον ανάγκασε να περάσει ένα μεγάλο διάστημα (από τον Οκτώβριο του 1919 μέχρι το φθινόπωρο του 1920) σε περιοδικές (Κων/πολη, Αίγυπτος, Μακεδονία). Ενδεικτική για τα προβλήματα και τις διαπιστώσεις του Λιδωρίκη είναι η αλληλογραφία του με το Διοικητικό Συμβούλιο της Εταιρείας που σώζεται στο Θεατρικό Μουσείο.

445 Ο ίδιος στα επόμενα χρόνια δεν άφηνε ευκαιρία να υπενθυμίζει το τρόπο με τον οποίο σπατάλησε τη πατρική του κληρονομιά, που ανερχόταν κατά τους υπολογισμούς του σε 300 χιλιάδες δραχμές (βλ. *Ελεύθερον Βήμα*, 17.7.1923, 9.3.1924, 21.5.1924 και *Θέατρον*, Α', 1, Φεβ. 1922, σ. 23).

446 *Ελεύθερον Βήμα*, 24.7.1923, 4.6.1924, 5.10.1924, 17.11.1924. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει μια μικρή διένεξη πάνω σε «πνευματικά δικαιώματα» σκηνοθεσίας, που είχε την άνοιξη του 1924 με το Γερμανό σκηνοθέτη Νόρντεν του θιάσου Ζάμπα. Σε κάποιες από τις παραστάσεις του τελευταίου ο Λιδωρίκης αναγνώρισε ότι τα σκηνικά, ο φωτισμός, τα είδη φροντιστηρίου, αλλά και η τοποθέτησή τους, ήταν ακριβώς τα ίδια μ' εκείνα που είχε δημιουργήσει ο ίδιος την εποχή της Εταιρείας· κατηγορήσε ανοικτά το Νόρντεν, επειδή προσπαθούσε «με ξένα κόλλυβα να κερδίση την εκτίμηση του κοινού» και συνέχισε: «Δεν έπρεπε να γράψη στο πρόγραμμα το όνομά του ως σκηνοθέτου. Εκείνος που σκηνοθετεί ένα έργο παρουσιάζει κάτι δικό του και όλα επάνω στη σκηνή είνε ρυθμισμένα, φτιασμένα και τοποθετημένα σαν αποτέλεσμα μελέτης που έκανε στο έργο και των ατομικών ιδεών του, όταν είναι μεγάλος και γνωστός Ευρωπαίος ή Έλλην σκηνοθέτης». Και τέλειωνε τις επικρίσεις του θεωρώντας ότι δεν θα έπρεπε «ν' αφίνωμεν τους ξένους να μάς πουλούν για πράσινο χαβιάρι, όταν μόνοι μας έχουμε μια αξία, έστω και ταραμά» (*Ελεύθερον Βήμα*, 21.5.1924). Η κατοχύρωση της εργασίας του σκηνοθέτη πρέπει να ήταν πολύ πιο δύσκολη υπόθεση εκείνη την εποχή, επειδή, μεταξύ άλλων, τα υλικά αποτελέσματα του μόχθου του περιφέρονταν ανεξέλεγκτα από θέατρο σε θέατρο. Στο αρχείο του Θεατρικού Μουσείου σώζεται επιστολή του Λιδωρίκη προς το θεατρώνη Εδ. Φυρστ (2.10.1923), με την οποία του πουλά σκηνικά, κοστουμίια και είδη φροντιστηρίου από το δραματολόγιο της Εταιρείας (*Επιθεωρητής, Αδελφοί Καραμαζόφ, Πανόραμα, Μαντάμ Μαρή*).

447 Το καλοκαίρι του 1925 ανέλαβε και πάλι σκηνοθετικά καθήκοντα, ως συγγραφέας και καλλιτεχνικός διευθυντής, με την *Καρακάξα* (μια από τις πιο αντιπροσωπευτικές σκηνοθεσίες του), όταν εμφανίστηκε ξαφνικά μια ομάδα «κεφαλαιούχων επιχειρηματιών, όπως συστήσουν μεγάλο θιάσο επιθεωρήσεων» (*Θεατής*, τχ. 24, 4.7.1925, σ. 15). Σύμφωνα με το πρόγραμμα της παράστασης, που φυλάσσεται στο Αρχείο Λιδωρίκη, «σκηνοθεσία και διδασκαλία» ήταν «παρά του συγγραφέως» (βλ. και *Ελεύθερον Βήμα*, 27, 28.7.1925). Το χειμώνα του 1925/6 σκηνοθέτησε τη διασκευή του *Κόκκινου Παπαγάλου* με το θιάσο Πατρικίου και το καλοκαίρι του 1926 το *Ρωμέικο* και την *Παπαρδέλα*. Και εδώ, σύμφωνα με το συμβόλαιο για το *Ρωμέικο* που σώζεται στο Θεατρικό Μουσείο, ο Λιδωρίκης σκηνοθετούσε με την ιδιότητα του συγγραφέα.

πρωτοπορία του τόπου είχε λήξει και ο κοσμικός εύζωνας των Βαλκανικών Πολέμων δε μπορούσε να ακολουθήσει τις εξελίξεις στο θέατρο του Μεσοπολέμου. Ανάλογες ήταν οι εξελίξεις και στο Θέατρον Ωδείου, η ημερασιτεχνική παρουσία του οποίου έγινε ακόμα πιο υποτονική μετά το φθινόπωρο του 1921. Άλωστε, μετά το 1920, έπειτα δηλαδή από την ίδρυση του δραματικού τμήματος του Ελληνικού Ωδείου του Καλομοίρη, το Ωδείο Αθηνών δεν είχε πλέον το μονοπώλιο στην περιοχή των «μορφωμένων» ηθοποιών. Ο Οικονόμου αποχώρησε το 1921 από το θέατρο για να συνεχίσει την τελευταία του καλλιτεχνική εξόρμηση και πάλι ως ηθοποιός και θιασάρχης σε δικά του σχήματα.

Παρά τις δύσκολες μέρες όμως που περνούσε το Θέατρον Ωδείου και η Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου, η θέση του σκηνοθέτη δεν έμεινε κενή. Στα αμέσως επόμενα χρόνια σημειώθηκαν σημαντικές σκηνοθετικές πρωτοβουλίες στο χώρο των ηθοποιών (και, σε μια επόμενη φάση, και των λογίων), που αποτελούσαν οργανική συνέχεια των ανακατατάξεων που είχαν φέρει οι πόλεμοι. Η εισροή νέου αίματος από την αστική τάξη του τόπου συνεχίστηκε αθρόα μετά τη λήξη των εχθροπραξιών και ένα νέο, παρθένο υλικό ήρθε να προστεθεί στην πρώτη γενιά «μορφωμένων» ηθοποιών, που ξεπήδησε μέσα από την έκρηξη των δραματικών σχολών στα χρόνια του Α' Παγκοσμίου Πολέμου⁴⁴⁸. Σε μια πρώτη φάση, το νέο υλικό συσπειρώθηκε γύρω από χώρους που είχαν πρωταγωνιστήσει στο παρελθόν, τους θιάσους του Οικονόμου και τις σχολές των Ωδείων. Στους χώρους αυτούς συνεχίστηκε η παράδοση του σκηνοθέτη-δασκάλου με ηθοποιούς, που είχαν δημιουργήσει στις προηγούμενες δεκαετίες μια περισσότερο «λόγια» φυσιογνωμία. Μετά την αποχώρησή του από το Ωδείο, ο εξηντάχρονος Οικονόμου συνέχισε έναν αντίξοο αγώνα περιοδειών και σποραδικών καλλιτεχνικών εμφανίσεων, γνωρίζοντας επιπλέον την απόρριψη από νέους κριτικούς· παρέμενε ωστόσο «άκαμπτος εις τον κύκλον του και τα ιδανικά του» και κατόρθωσε μάλιστα να σκηνοθετήσει μερικές νέες παραγωγές· επρόκειτο όμως για τις τελευταίες αναλαμπές του καλλιτέχνη⁴⁴⁹.

448 «Αρκετά μαθήτριά των καλλιτέρων οικογενειών ενεγράφησαν εις το Δραματικόν Τμήμα» του Ελληνικού Ωδείου, αναφέρει χαρακτηριστικά το περιοδικό *Πολιτισμός* (19.9.1921, σ. 2). Σε μια μεταγενέστερη εμφάνιση του Ελληνικού Ωδείου, με το *Κουρέλι*, ο Γ. Λαμπρίδης είχε ενοχληθεί από την προσπάθεια των ερασιτεχνών να πείσουν τους θεατές ότι ήταν «παιδιά καλών οικογενειών, που καλλιεργούσαν την ένρινον αριστοκρατικήν προφοράν» και να φέρουν την όλη παράσταση σε τόνο «κοινωνικής ευταξίας και ευπρέπειας» (*Παρασκήνια*, 16.4.1924). Σε μεταγενέστερη κριτική του πάντως, έβλεπε αλλιώς το ζήτημα: «Εις τις παραστάσεις αυτές των δραματικών Σχολών αναπαύει κανείς τ' αυτιά του και τα μάτια του από όσην κακοπάθειαν υφίστανται από τις φοβερές δουλάρες που εις πυκνάς συστοιχίας έχουν εισβάλει εις το πτωχόν θεάτρον μας [...] Εδώ, φωνές, κινήσεις, εκφράσεις μυρίζουν ολίγον πολιτισμόν η ώρα η καλή!» (ό.π. 16.7.1924).

449 *Ελεύθερον Βήμα*, 13.9.1922. Το ίδιο δημοσίευμα ανέφερε ότι ο καλλιτέχνης θα αναχωρούσε και θα παρέμενε στη Γερμανία για λίγους μήνες. Τα πρώτα σημάδια αμφισβήτησης του είχαν εμφανιστεί, όπως είδαμε, στην προηγούμενη δεκαετία από νεότερους λογίους σαν τον

Το πέρασμά του από το ελληνικό θέατρο έληξε μ' έναν άδοξο θάνατο, το Μάρτη του 1927, κι ενώ ο καλλιτέχνης «ειργάζετο ακούραστα και με πρωτοφανήν ζήλον», για να ανεβάσει ξανά την *Τρισεύγενη*⁴⁵⁰. Άλλοι δάσκαλοι της εποχής, όπως ο Αιμίλιος Βεάκης, ο Ευτύχιος Βονασέρας και η Θεώνη Δρακοπούλου, αναλάμβαναν τη διδασκαλία των μαθητικών επιδείξεων του Ελληνικού Ωδείου⁴⁵¹· ενώ δύο ηθοποιοί που ανδρώθηκαν στο Βασιλικό Θέατρο και τη Νέα Σκηνή, ο Εδμόνδος Φυρστ και ο Νικόλαος Παπαγεωργίου, είχαν αρχίσει να δίνουν πιο φιλόδοξες διαστάσεις στη διδασκαλία των ερασιτεχνών. Ο πρώτος ανάσυνταξε το χειμώνα του 1922/3 το θίασο του Ωδείου Αθηνών και ανέλαβε τη σκηνοθεσία κλασικού ρεπερτορίου στο κτίριο του Βασιλικού Θεάτρου⁴⁵². Ο «μύστης» του Χρηστομάνου είχε δημιουργήσει από νωρίς φυσιογνωμία «λογίου» ηθοποιού και είχε συμμετάσχει στη σκηνοθεσία παραστάσεων του θιάσου Κυβέλης, του θιάσου στον οποίο ήταν πρωταγωνιστικό μέλος, από τη διάλυση της Νέας Σκηνης, μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του 1920⁴⁵³. Το χειμώνα του 1922/3 ο Παπαγεωργίου ανέλαβε το δραματικό τμήμα του Ελληνικού Ωδείου και στην επόμενη διετία ανέδειξε νέα ταλέντα, παρουσιάζοντας

Πολίτη. Στη περίοδο που εξετάζουμε, η τάση ενισχύθηκε από κριτικούς, όπως ο Λέων Κουκούλας και ο Μιχάλης Ροδάς (*Παρασκήνια*, Β', 3, 1.2.1925, σσ. 8-10 και *Ελεύθερον Βήμα*, 5.2.1927). Ακόμα κι ο Π. Ταγκόπουλος δήλωνε απογοητευμένος το 1926 από το δάσκαλο, «που ως Διευθυντής Σκηνης άλλοτε, μάς είχε δώσει τόσα δείγματα ειδικής μόρφωσης και αναντίρρητου ταλέντου» (*Παρασκήνια*, Γ', τχ. 5, Ιουν. 1926, σ. 17). Παρ' όλα αυτά, ο Οικονόμου διατήρησε μέχρι το τέλος της ζωής του τον κύκλο των οπαδών του, που υποστήριζαν τον ανυποχώρητο καλλιτεχνικό του ιδεαλισμό. Το περιοδικό *Κριτική* π.χ. κατηγορήσε την κυβέρνηση Πλαστήρα, επειδή δεν τού απένειμε το Αριστείο Γραμμάτων και Τεχνών, που είχε δοθεί τότε μόνον στην Κοτοπούλη και την Κυβέλη (τχ. 6, 30.11.1923, σ. 56). Ενώ το *Πάνθεον* εξαπέλυε επίθεση στους κριτικούς, που τόλμησαν να αμφισβητήσουν «Εκείνον που δεν έσκυψε το κεφάλι του ποτέ» (40, 27.2.1927). Το ρεπερτόριο του Οικονόμου μετά το 1922 αποτελούταν συνήθως από επαναλήψεις παλιότερων επιτυχιών του (*Φλωρεντιανή Τραγωδία*, *Νόρα*, *Άμλετ*, *Φάουστ*, *Νάρκισσος*, *Πατέρας κ.λ.π.*). Το χειμώνα του 1924/5 και στις αρχές του 1927 όμως παρουσίασε νέες παραγωγές (Βλ. Ευρετήριο Σκηνοθετών).

450 *Βραδυνή*, 25.3.1927.

451 Η σχολή άρχισε τις επιδείξεις της (στο μικρό θεατράκι της, που φτιάχτηκε το καλοκαίρι του 1920) υπό την καθοδήγηση της Δρακοπούλου και, μεταξύ άλλων, παρουσίασε με επιτυχία τον *Ψυχοπατέρα* του Ξενοπούλου (βλ. Πάνος Ταγκόπουλος, «Η Δραματική Σχολή του Ελληνικού Ωδείου», *Νουμάς*, 13.6 και 18.7.1920). Από την επόμενη χρονιά οι παραστάσεις δίνονταν σε διδασκαλία της Δρακοπούλου και του Βονασέρα με μονόπρακτες κωμωδίες και δράματα. Σ' αυτές διακρίθηκαν μεταξύ άλλων η Αντιγόνη Μεταξά, ο Κώστας Κροντηράς και η Νίτσα Λάσκαρη (Βιτσώρη και αργότερα Τσαγανέα) (*Ελλάς*, 6, 27.12.1920, 24.1.1921, *Παρνασσός*, 30.5.1921, 7.11.1921).

452 Οι παραστάσεις προκάλεσαν κάποια αίσθηση, σε μια εποχή μάλιστα εξαιρετικά άνυδρη για το θέατρο πρόξας. Ο θίασος άρχισε τις παραστάσεις του στις 10.12.1922 με τους *Γάμους του Φίγκαρο* και στη συνέχεια παρουσίασε *Ρωμαίο και Ιουλιέττα*, *Οι πανουργίες του Σκαπέν*, καθώς και τις *Τρικυμίες* του Σαμπατινό Λοπέξ, όλα «κατά διδασκαλίαν και σκηνοθεσίαν του καλλιτέχνου κ. Εδμ. Φυρστ» (*Ελεύθερον Βήμα*, 25.12.1922). Το εγχείρημα όμως δεν είχε συνέχεια, καθώς ο Φυρστ αποχώρησε την άνοιξη του 1923 (ό.π. 7.2.1923, 26.5.1923).

453 Βλ. Σιδέρης(1976)241-4. Το 1908 ο Ξενοπούλου τον χαρακτήριζε «τον φιλολογικώτερο ίσως των ηθοποιών». Στις αρχές του 1918 «ανέγνωσε την διάλεξιν του Μαίτερλινκ περί του νεωτέρου δράματος κατ' ιδίαν μετάφρασιν» (*Πινακοθήκη*, Ιαν. Φεβρ. 1918).

μεταξύ άλλων και «φιλολογικό» ρεπερτόριο της Νέας Σκηνης. Η κριτική αναγνώριζε πλέον τις καθαυτό σκηνοθετικές ικανότητες του ηθοποιού⁴⁵⁴.

Όλες οι παραπάνω δραστηριότητες πιστοποιούσαν ότι, αν και οι φιλόδοξες προσπάθειες του 1919 δεν είχαν ευτυχή κατάληξη, ο Έλληνας σκηνοθέτης παρέμεινε και στα επόμενα χρόνια μια ζωντανή πραγματικότητα για το ελληνικό θέατρο, αντίθετα με ό,τι είχε συμβεί στις περιπτώσεις του Βασιλικού Θεάτρου και της Νέας Σκηνης, όπου η προσπάθεια δεν είχε βρει συνεχιστές. Μ' αυτή την έννοια, η εμφάνιση του σκηνοθέτη στην Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου και στο Θέατρον Ωδείου ήταν η εκπλήρωση και η ενσάρκωση ενός οράματος, που μπήκε βίαια και αναπάντεχα στη θεατρική ζωή της χώρας στις αρχές του αιώνα· οράματος που ήταν σύμφυτο με την ανικανοποίητη τότε επιθυμία εξευρωπαϊσμού και εκσυγχρονισμού της θεατρικής της τέχνης. Κυρίως όμως ήταν το τελικό αποτέλεσμα διεργασιών, που κυφορήθηκαν στους χώρους των συγγραφέων, των σχολών, της κοσμικής ερασιτεχνίας και βέβαια του μουσικού θεάτρου. Η εμφάνισή του άλλωστε συντελέστηκε μέσα στο Ωδείο Αθηνών και το Θέατρο των Συγγραφέων, μέσα σε χώρους δηλαδή, που είχαν διατηρήσει όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά, που επέτρεψαν τη μετάβασή του στο στάδιο της ιστορικής πραγμάτωσης· χαρακτηριστικά, που διαμορφώθηκαν έξω από το κύκλωμα του βεντετοκρατούμενου δραματικού θεάτρου της χώρας: τους νέους ερασιτέχνες ηθοποιούς, που προέρχονταν από τα ανώτερα στρώματα της αστικής τάξης, αλλά και τους επαγγελματίες, που αποφάσισαν να σταδιοδρομήσουν στο «σοβαρό» θέατρο πρόζας· τους λόγιους, τους δασκάλους ηθοποιών και τους επιθεωρησιογράφους. Επιπλέον, η εμφάνιση του σκηνοθέτη το 1919 ήταν συνδεδεμένη με οργανικό τρόπο με την περίοδο προετοιμασίας, με την σκηνοθετική δηλαδή παράδοση της χώρας από την εποχή του Διαφωτισμού: τους συγγραφείς-δασκάλους, τους ηθοποιούς-δασκάλους και τους λόγιους-δασκάλους τα αρχέτυπα των οποίων βρήκαν την ιστορική τους ολοκλήρωση στις μορφές του Λιδωρίκη, του Οικονόμου και του Πολίτη αντίστοιχα. Ο τρόπος με τον οποίο συντελέστηκε η εμφάνιση των πρώτων Ελλήνων σκηνοθετών είχε σημαντικές επιπτώσεις στη διαμόρφωση της σκηνοθετικής τους φυσιογνωμίας. Χονδρικά, μπορούμε να

454 Ο Γ. Λαμπρίδης π.χ. χαρακτήριζε τον Παπαγεωργίου «διδάσκαλον με φαντασίαν και αντίληψιν αληθώς πολλή» (*Παρασκήνια*, Α', 4, 16.4.1924), ενώ ο κριτικός του περιοδικού *Ελληνική Τέχνη* θεωρούσε ότι με τη διδασκαλία του «εξιδανικεύει και τον αχαριστότερον ρόλον» (τχ. 1, 15.11.1924). Ο Ν. Παρασκευάς έκρινε ως επιτυχημένη την παράσταση των *Κούρδων*, με την οποία η δράση του Παπαγεωργίου ως σκηνοθέτη στη σχολή έφτασε σε μια ολοκλήρωση: «Το έργον δυσκολώτατον από σκηνοθετικής απόψεως επαίχθη εντελώς αβίαστα» (ό. π., Β', 1.1.1925). Εκτός από το παλιό ρεπερτόριο της Νέας Σκηνης (*Η κόρη του Ιεφθάε*, *Το αριστερό χέρι*, *Οι Κούρδοι*), ο Παπαγεωργίου σκηνοθέτησε με τους ερασιτέχνες του Ελληνικού Ωδείου ελληνικό «φιλολογικό» ρεπερτόριο (*Μονάκριβη*, *Το χαλασμένο σπίτι*) και έργα του Ντάριο Νικοντέμι, (*Κουρέλι*, *Πρωί μεσημέρι βράδι*) κ.ά.

ισχυριστούμε ότι στα πρόσωπα τους βρήκαν την ιστορική τους πραγμάτωση οι δύο κύριοι χώροι που προετοίμασαν και έθεσαν σε λειτουργία τους μηχανισμούς της ανάδυσης του σκηνοθέτη στο ελληνικό θέατρο: ο χώρος των συγγραφέων, αναφορικά με το Λιδωρίκη και τον Πολίτη, και ο χώρος των ηθοποιών, σε σχέση με τον Οικονόμου. Κυρίως όμως ο Λιδωρίκης και ο Οικονόμου ενσωμάτωσαν γενεαλογικά τις ιστορικές ζυμώσεις που πρωτοστάτησαν στην ανάδυση του σκηνοθέτη: τον κόσμο των συγγραφέων, της κοσμικής ερασιτεχνίας και του μουσικού θεάτρου ο Λιδωρίκης, και την περιοχή των ηθοποιών-δασκάλων και των «μορφωμένων» ηθοποιών ο Οικονόμου. Τελικά, η σκηνοθετική δραστηριότητα που αναπτύχθηκε, διασταυρώθηκε με τα ατομικά χαρακτηριστικά και τις καταβολές των καλλιτεχνών και κατά κάποιον τρόπο μέσα από την παραπάνω ζύμωση διαμορφώθηκαν σχηματικά οι δύο βασικές εμβρυακές μορφές ελληνικών σκηνοθετικών τύπων: ο σκηνοθέτης-διακοσμητής (με βασικό εκπρόσωπο τον Λιδωρίκη) και ο σκηνοθέτης-δάσκαλος ηθοποιών με εκπρόσωπο τον Οικονόμου. Δίπλα στα παραπάνω αρχέτυπα άρχισε να σχηματίζεται (σε ακόμα πιο εμβρυακή μορφή) και ο λόγιος-σκηνοθέτης με εκπρόσωπο τον Πολίτη, που ήταν συγγενικός με το λόγιο-δάσκαλο και τον καλλιτεχνικό διευθυντή.

Η ανάδυση του σκηνοθέτη στο ελληνικό θέατρο ήταν τελικά το προϊόν της σύνθεσης της λόγιας και επαγγελματικής σκηνοθετικής παράδοσης της χώρας, που επέτρεψε με μοναδικό τρόπο η συγκυρία των Πολέμων. Επειδή ακριβώς η εμφάνιση του σκηνοθέτη ήταν προϊόν μιας ιστορικής σύνθεσης κατόρθωσε αυτή τη φορά να δημιουργήσει μια οργανική συνέχεια με τις μελλοντικές εξελίξεις⁴⁵⁵. Ο σκηνοθέτης ήταν μια ιστορική πραγματικότητα για το ελληνικό θέατρο μετά τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο· ήταν μια νέα κατάσταση, αδιανόητη για τη θεατρική ζωή του τόπου στις αρχές του αιώνα. Το ερώτημα πλέον αφορούσε τον τρόπο με τον οποίο το νέο επάγγελμα θα εδραίωνε την παρουσία του μέσα στις νέες, ρηξικέλευθες ανακατατάξεις του μεσοπολεμικού θεάτρου.

455 Δεν είναι άλλωστε τυχαίο ότι την εποχή που η ανάγκη του ρεζισέρ ήταν μια ιστορική πραγματικότητα και για το δραματικό θέατρο, σημειώθηκε μια άλλη εξέλιξη στο επίπεδο της συλλογικής μνήμης. Στο περιθώριο των γεγονότων, άρχισε να αναδύεται δειλά, ένας ισχνός και πρωτοβάθμιος, αλλά ορατός, ιστοριογραφικός μηχανισμός για την ιστορική καθιέρωση των πρώτων Ελλήνων σκηνοθετών. Ο Οικονόμου και ο Χρηστομάνος άρχισαν να αντιμετωπίζονται ως οι πρώτοι σκηνοθέτες της χώρας, για την ακρίβεια, ως οι πρώτοι «ρεζισσαίρ» της. Το ανυπόγραφο άρθρο, που σχολίαζε την «επέμβαση» του ρεζισέρ στην Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου, σημείωνε στην πρώτη κιόλας παράγραφο του: «Ο θίασος έχει και τον ρεζισσαίρ του. Από της εποχής του κ. Θωμά Οικονόμου εις το “Βασιλικόν Θέατρον” και του αιμνήστου Κωνσταντίνου Χρηστομάνου εις την “Νέαν Σκηνήν” το ελληνικόν θέατρον δεν είδεν άλλον ρεζισσαίρ».

ΜΕΡΟΣ Γ΄ : Η ΕΔΡΑΙΩΣΗ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1. Η ΕΔΡΑΙΩΣΗ ΤΟΥ ΣΚΗΝΟΘΕΤΗ ΣΤΟ ΗΜΙΕΠΑΓΓΕΛΜΑΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

Μετά την ανάδυση του σκηνοθέτη στο δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1910, ο νέος θεσμός ήταν γνωστός και η σημασία του είχε αναγνωριστεί από τους Έλληνες καλλιτέχνες του θεάτρου· δεν είχε όμως ακόμα ενταχθεί στη θεατρική ζωή του τόπου, δεν είχε δηλαδή κατορθώσει να εδραιώσει την παρουσία του στο επαγγελματικό θέατρο. Η ακμή του τελευταίου στις δύο πρώτες δεκαετίες του αιώνα στηρίχτηκε, όπως είδαμε, στο πρότυπο της βεντετοκρατούμενης καπιταλιστικής οικογενειακής επιχείρησης, πρότυπο που άνθισε στο ευρωπαϊκό θέατρο του 19ου αιώνα. Με δεδομένη την παρακμή του παραπάνω μοντέλου στις πρώτες δεκαετίες του 20ού και την επικράτηση των σκηνοθετών-δημιουργών στην ευρωπαϊκή σκηνή, άρχισε να εμφανίζεται και στο ελληνικό θέατρο μια ανοικτή αμφισβήτησή του· έτσι, παράλληλα με την παγίωση του βεντετισμού, άρχισε να εκδηλώνεται ένα αίτημα εκσυγχρονισμού και καλλιέργειας της θεατρικής τέχνης έξω από αυτό το ισχύον επαγγελματικό κύκλωμα. Σ' αυτήν την κατεύθυνση είχαν κινηθεί, όπως είδαμε, οι ερασιτεχνικές πρωτοβουλίες στη δεύτερη δεκαετία του αιώνα· και ήταν αυτές (με πιο χαρακτηριστική ίσως περίπτωση το Θέατρον της Τέχνης) που ανέδειξαν το ζήτημα του σκηνοθέτη. Στη συνέχεια, η Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου και το Θέατρον Ωδείου άνοιξαν ένα παράθυρο στο παραπάνω ζήτημα και έκαναν τον Έλληνα σκηνοθέτη πραγματικότητα· η παρουσία όμως του τελευταίου στα επόμενα χρόνια, αν και ορατή, εξακολουθούσε να κινείται στο περιθώριο της θεατρικής ζωής του τόπου. Το αποφασιστικό βήμα για την εδραίωση του θεσμού έγινε στο πρώτο μισό της δεκαετίας του 1920· τότε άρχισε να γίνεται σαφές στους παράγοντες του ελληνικού θεάτρου (λιγότερο ή περισσότερο συνειδητά) ότι ο εκσυγχρονισμός ήταν σύμφυτος με την ανατροπή του βεντετοκρατούμενου συστήματος. Στη διαπίστωση αυτή κατέληξαν αργά ή γρήγορα όλοι σχεδόν οι φορείς του θεατρικού κόσμου της χώρας με αποτέλεσμα να

οικοδομηθεί σταδιακά ένας αναπάντεχος και ετερόκλητος συνασπισμός ανεξάρτητων στοιχείων της θεατρικής ζωής του τόπου από ερασιτέχνες καλλιτέχνες, ελάσσονες ηθοποιούς γύρω από το Σωματείο Ηθοποιών, θεατρικούς συγγραφείς, κριτικούς και λογίους· η συστράτευση αυτών των ανεξάρτητων ως τότε στοιχείων (και μερικές φορές αντικρουόμενων, όπως π.χ. οι ερασιτέχνες με τους επαγγελματίες ηθοποιούς, ή οι λόγιοι με τους τελευταίους) δημιούργησε ένα κοινό μέτωπο, που αποσκοπούσε στη συνολικότερη αναδιοργάνωση του θεάτρου της χώρας. Γι αυτό το λόγο, η επέμβαση των στοιχείων αυτών συντελέστηκε σε επαγγελματικό επίπεδο και δεν κινούνταν πλέον στις παρυφές της θεατρικής ζωής, όπως στο παρελθόν. Βέβαια, η συστράτευση δεν έπαψε να εξυπηρετεί επιμέρους συμφέροντα και οράματα· οι συνδικαλιστές επεδίωκαν κυρίως το κτύπημα του θιασαρχικού κατεστημένου, οι συγγραφείς την ανάπτυξη της εγχώριας δραματουργίας, κάποιοι λόγιοι επιθυμούσαν να προωθήσουν τις ιδεολογικές τους ανησυχίες. Όλοι τους όμως έστρεψαν το βλέμμα τους στο νέο, δυναμικό θεσμό του σκηνοθέτη, που είχε αναδυθεί στο θέατρο της χώρας· και είδαν σ' αυτόν το βασικό όργανο για την ανασυγκρότηση που οραματίζονταν, την αιχμή του δόρατος για την ανατροπή της βεντετοκρατίας και του συναφούς μ' αυτήν επαγγελματικού κατεστημένου. Ο καλλιτέχνης που αναδύθηκε την εποχή των Πολέμων άρχισε τότε αποκτά το ρόλο ενός ελεγκτή, που θα επέβαλε την απαιτούμενη πειθαρχία σ' αυτήν την προσπάθεια· άρχισε να παίρνει τη μορφή ενός αρχιεργάτη, που θα συντόνιζε την υλοποίηση αυτού του εκσυγχρονιστικού σχεδίου. Ο παράγοντας που έπαιξε το ρόλο του καταλύτη στη διαδικασία αυτή ήταν οι ειδήσεις που κατέφτασαν από τη Δύση μετά την αποκατάσταση της ειρήνης στη χώρα, ειδήσεις που παρουσίαζαν το σκηνοθέτη ως άρχοντα της ευρωπαϊκής σκηνής. Μέσα από αυτές τις ζυμώσεις, ο σκηνοθέτης διασταυρώθηκε οργανικά με το αίτημα εκσυγχρονισμού και εξευρωπαϊσμού του ελληνικού θεάτρου και ο θεσμός άρχισε να αποκτά ρίζες στην ελληνική σκηνή. Φυσικά, στην παραπάνω εξέλιξη σημαντικό ρόλο έπαιξαν και άλλοι παράγοντες της θεατρικής και της ευρύτερης ιστορίας του τόπου. Η ενσωμάτωσή του όμως σ' αυτό το συνασπισμό ήταν η βασική ιστορική διεργασία, που οδήγησε στη μετάβαση από την εποχή της ανάδυσης στη φάση της εδραίωσης· ανακηρύσσοντας το σκηνοθέτη σε πρωταγωνιστή της αναγέννησης της εγχώριας σκηνής, οι ετερόκλητοι αυτοί παράγοντες της θεατρικής ζωής προσέδωσαν κύρος στο επάγγελμά του και αναβάθμισαν το περιεχόμενο και το ρόλο του· επιπλέον, από τη στιγμή που τον αντιμετώπισαν ως εργαλείο εκσυγχρονισμού, άνοιξαν το δρόμο για την αυτονόμηση του θεσμού και την αποδέσμευσή του από τον κόσμο των συγγραφέων, των λογίων και των ηθοποιών, από τη σκηνοθετική παράδοση δηλαδή του 19ου αιώνα. Απ' την άλλη όμως, ο σκηνοθέτης δεν αντιμετωπίστηκε ως

αυτοσκοπός, ως ο νέος καλλιτέχνης του θεάτρου, φορέας και δημιουργός μιας νέας και ανεξάρτητης τέχνης. Το γεγονός δηλαδή ότι ο νέος καλλιτέχνης αντιμετώπιστηκε ως ένα ακόμα όπλο στη φαρέτρα εναντίον του παλιού θεατρικού συστήματος, ένα όχημα για την επίτευξη επιμέρους συμφερόντων, υπό τη στέγη ενός κοινού εκσυγχρονιστικού οράματος, είχε μακροπρόθεσμα τεράστιες επιπτώσεις τόσο στα χαρακτηριστικά του Έλληνα σκηνοθέτη, όσο και στα επιτεύγματα της ελληνικής σκηνοθεσίας. Μέσα από αυτές τις διεργασίες ωστόσο, ο θεσμός εδραίωσε την παρουσία του στην ελληνική σκηνή και αποτέλεσε τον τρίτο παράγοντα της θεατρικής τέχνης μετά τον ηθοποιό και το συγγραφέα. Στα πρόθυρα του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, ο σκηνοθέτης είχε κατορθώσει να ενταχθεί επαγγελματικά σε όλο σχεδόν το φάσμα του θεάτρου της χώρας. Η πορεία προς την εδραίωση δεν ήταν πάντως ούτε εύκολη, ούτε ευθύγραμμη, ούτε αυτονόητη· ήταν εξαιρετικά επίπονη, γνώρισε αμφιταλαντεύσεις, πισωγυρίσματα και αντιδράσεις· η πορεία αυτή αποτελεί το θέμα του κεφαλαίου που ακολουθεί.

I. Οι πρωτοβουλίες των ηθοποιών, ο πρωτοποριακός ρόλος του Σωματείου τους και συμβολή του Πάνου Καλογερίκου

Όπως είδαμε, οι ηθοποιοί-δάσκαλοι κατόρθωσαν στις αρχές της δεκαετίας του 1920 να διατηρήσουν άσβεστη τη σκηνοθετική παράδοση του χώρου στην περιοχή των σχολών. Η δραστηριότητα αυτή όμως δεν ήταν από μόνη της ικανή να οικοδομήσει το πλαίσιο μέσα στο οποίο θα διαμορφωνόταν η εδραίωση του Έλληνα σκηνοθέτη. Η διαδικασία αυτή άρχισε να γίνεται ορατή και τα πράγματα άρχισαν να παίρνουν μια διαφορετική τροπή, μόνον όταν οι ζυμώσεις γύρω από τις δραματικές σχολές διασταυρώθηκαν με τις εξελίξεις γύρω από το συνδικαλιστικό κίνημα. Μετά την μεγάλη απεργία του 1919, το Σωματείο Ηθοποιών πέρασε σε μια φάση ωρίμανσης και άρχισε να γράφει μια από τις λαμπρότερες περιόδους της ιστορίας του· από τις αρχές του 1923 περίπου κατόρθωσε να συσπειρώσει τα μέλη του, να προασπίσει τα συμφέροντά του και κυρίως να αναλάβει τον εκσυγχρονισμό του κλάδου⁴⁵⁶. Στο πλαίσιο αυτής της αναδιοργάνωσης, το Σωματείο αποφάσισε να παρέμβει δυναμικά στο υλικό των ευέλπιδων ηθοποιών της αστικής τάξης του

456 Για το θέμα βλ. Θ. Χατζηπανταζής, «Η μεγάλη απεργία των ηθοποιών (1919) και τα πρώτα στάδια του συνδικαλισμού στο ελληνικό θέατρο», στο Γ. Μαυρογορδάτος - Χρ. Χατζηϊωσήφ (επιμ.), *Βενιζελισμός και αστικός εκσυγχρονισμός*, Ηράκλειο, 1988, σ. 286. Ανάμεσα στα σημαντικότερα επιτεύγματα του Σωματείου στη δεκαετία του 1920 ήταν η ίδρυση του Ταμείου Συντάξεων Ηθοποιών Μουσικών και Τεχνιτών Θεάτρου, η Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου, η έκδοση του δημοσιογραφικού του οργάνου *Το Ελληνικόν Θέατρον* (1925-1938), το Ταμείο Εργασίας Ηθοποιών κ.ά.

τόπου και να οδηγήσει σε μια ωρίμανση την άνθιση των δραματικών σχολών που ξεπετάχτηκαν στην εποχή των Πολέμων· έπειτα από δική του πρωτοβουλία πραγματοποιήθηκε η ίδρυση της Επαγγελματικής Σχολής Θεάτρου, στα τέλη του 1923, που αποτέλεσε μια από μεγαλύτερες νίκες του, αλλά και ένα μεγάλο ορόσημο στην ιστορία του επαγγέλματος. Καθώς η σχολή βρισκόταν υπό την αιγίδα του κράτους, προσέλκυσε από την αρχή «μαθητάς και μαθητριάς των ανωτέρων οικογενειών με ζηλευτόν ήθος και επιμελή μόρφωσιν» και οδήγησε σταδιακά τις υπόλοιπες σ' ένα χρόνιο μαρασμό⁴⁵⁷. Η σημαντικότερη εξέλιξη ήταν ότι η μόρφωση των ηθοποιών έπαιρνε πλέον χαρακτήρα επαγγελματικής κατάρτισης με άμεσες συνέπειες για το μέλλον του Έλληνα ηθοποιού. Δεν επρόκειτο πλέον για εξελίξεις που κινούνταν στο περιθώριο της θεατρικής ζωής της χώρας, αλλά για μια «επαγγελματική» σχολή, που θα είχε άμεση σχέση με την παραγωγή. Από τον πρώτο χρόνο λειτουργίας, ο στόχος ήταν οι ηθοποιοί που θα έβγαιναν από τη Σχολή να εκτοπίσουν και να αντικαταστήσουν τους «εμπειρικούς» και «αυτοδίδακτους» θεατρίνους⁴⁵⁸. Σε μια επόμενη φάση, άρχισε να γίνεται ευρύτερα αντιληπτό ότι το υλικό αυτό θα αποτελούσε το «μέλλον» της ελληνικής σκηνής.

Δίπλα στα νέα ταλέντα που διοχετεύονταν στην «επίσημη» σχολή, έδρασαν και οι πιο γνωστοί δάσκαλοι ηθοποιών της εποχής, που σκηνοθέτησαν τις πρώτες μαθητικές επιδείξεις της την άνοιξη του 1926⁴⁵⁹. Ο σημαντικότερος απ' αυτούς για το σκηνοθετικό ζήτημα ήταν η ηγετική φυσιογνωμία του Σωματείου Ηθοποιών, ο Πάνος Καλογερίκος. Όπως έχουμε δει, τα ενδιαφέροντά του στην περιοχή της διδασκαλίας είχαν εκδηλωθεί παλιότερα. Μόνο μετά την λήξη του Πολέμου όμως άρχισε να ασχολείται ενεργά με το σκηνοθετικό ζήτημα· αντίθετα, οι εμφανίσεις

457 Λέων Διομήδης, «Η Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου. Και ηθοποιοί και κοινόν. Ευοίωνον μέλλον», *Ελληνικόν Θέατρον*, 1.10.1925. Τον πρώτο χρόνο λειτουργίας της γράφτηκαν 260 μαθητές, εκ των οποίων συνέχισαν 80. Στο δεύτερο χρόνο γράφτηκαν στην πρώτη τάξη 53 μαθητές και στη δεύτερη 56 (*Ελληνικόν Θέατρον*, 1.8.1925, 1.7.1926 και *Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου, Έκθεσις πεπραγμένων από 1 Σεπτεμβρίου 1924 μέχρι 31 Αυγούστου 1925*, Αθήνα, 1925, σ. 9). Οι αριθμοί είναι μεγάλοι σε σχέση με τις εγγραφές της σχολής της Εταιρείας Ελληνικού Θεάτρου, αλλά και σε σχέση με την συνολική εικόνα του επαγγέλματος. Σύμφωνα με το μαθητολόγιο της πρώτης, που φυλάσσεται στο Θεατρικό Μουσείο, το πρώτο και μοναδικό έτος λειτουργίας της είχαν εγγραφεί 29 μαθητές, εκ των οποίων εγκατέλειψαν στην πορεία οι 8. Στατιστική του Λάσκαρη αναφέρει ότι το 1926 υπήρχαν 923 ηθοποιοί, εκ των οποίων πάνω από 100 ήταν συνταξιούχοι (*Ελληνικόν Θέατρον*, 16.4.1926). Ο Ροδάς θεωρούσε ότι η Σχολή μπορεί «ουσιαστικώς να θεωρηθεί κρατική» («Αι δραματικά σχολαί από το 1841 μέχρι σήμερον» (*Η Κυριακή του Ελευθέρου Βήματος*, τχ. 5, 9.1.1927, σ. 4).

458 βλ. Η [λίαν] Θ [εοδώρου], «Ο Κώδων του κινδύνου», *Ελληνικόν Θέατρον*, 1.10.1925.

459 Την πρώτη χρονιά δίδαξαν «πρακτικές ασκήσεις επί έργων» ο Καλογερίκος και ο Οικονόμου (που προσλήφθηκε λίγο αργότερα, βλ. *Δημοκρατία*, 6.11.1924). Ο Καλογερίκος δίδαξε επιπλέον και «τέχνη του λόγου» (*Ελληνικόν Θέατρον*, 1.8.1925, *Ελεύθερον Βήμα*, 31.5.1926). Σύμφωνα με απόφαση της Εφορευτικής Επιτροπής της Σχολής, η τελευταία έπρεπε να διοργανώνει «προς επίδειξιν της προόδου των μαθητών δημοσίας καλλιτεχνικής παραστάσεις» (*Οργανισμός και εσωτερικός κανονισμός*, Αθήνα, 1924, §19). Τις πρώτες επιδείξεις σκηνοθέτησαν ο Οικονόμου, ο Καλογερίκος και ο Βεάκης (*Ελληνικόν Θέατρον*, 1, 16.4.1926).

του ως ηθοποιού γίνονταν όλο και πιο σπάνιες, κάτι που δε συνέβη με τους άλλους «δασκάλους». Στις αρχές του 1922 αποπειράθηκε να αναλάβει εργολαβικά την προετοιμασία ερασιτεχνικών θεατρικών παραστάσεων, στο πλαίσιο λειτουργίας ενός θεατρικού πρακτορείου, που είχε ιδρύσει με τον αδερφό του, αλλά η προσπάθεια δεν καρποφόρησε⁴⁶⁰. Τον Ιούνη της ίδιας χρονιάς ο θίασος Βεάκη-Νέξερ τον προσέλαβε ως σκηνοθέτη, αλλά η ζωή του εγχειρήματος έμελλε να είναι μικρή και έπειτα από λίγες παραγωγές το συγκρότημα έφυγε σε περιοδεία εκείνο το μοιραίο καλοκαίρι του 1922⁴⁶¹. Σε μια επόμενη φάση, ο Καλογερίκος έστρεψε τα ενδιαφέροντά του στον κόσμο των Ωδείων. Από την άνοιξη του 1923 ανέλαβε τη σκηνοθεσία παραστάσεων «σοβαρού» δραματολογίου (κλασικού κυρίως) του Ωδείου Αθηνών· μέχρι την άνοιξη του 1924 είχε ανακηρυχτεί στην ελληνική δημόσια ζωή ως ο «σκηνοθέτης του Θεάτρου Ωδείου» και άρχισε να γράφει άρθρα με τα οποία προσπαθούσε να προωθήσει το θεσμό⁴⁶². Η ιδιότητα όμως που κατόρθωσε να οδηγήσει σε μια σύνθεση αυτές τις πρωτοβουλίες του Καλογερίκου, ήταν η κύρια δράση του, η συνδικαλιστική. Ο στρατάρχης «Λενίν» της απεργίας του 1919 συνέχισε και μετά τη λήξη της να εξαπολύει βίαιες επιθέσεις στους εργοδότες της εποχής μέσα από τις στήλες του Τύπου· ενώ με την ιδιότητα του θεατρικού κριτικού κατακεραύνωνε τη χαμηλή ποιότητα και προχειρότητα των παραστάσεων που οργάνωναν⁴⁶³. Μέσα από αυτή τη διμέτωπη επίθεση ήταν ο πρώτος που τόλμησε να αμφισβητήσει σταθερά, απροκάλυπτα και με σφοδρότητα το θιασαρχικό κατεστημένο· με τους λιβέλους του καλούσε τους ηθοποιούς σε επανάσταση και θεωρούσε ότι η απελευθέρωση από το «κνούτο» των στυγνών εκμεταλλευτών τους περνούσε μόνο μέσα από την επαγγελματική τους κατάρτιση

460 Στο αρχείο του Θεατρικού Μουσείου σώζεται γνωστοποίηση της ίδρυσης του Πρακτορείου «Ο Άργος των Θεάτρων της Ανατολής», με ημερομηνία 10.1.1922. Στο έντυπο δηλώνεται ότι, ανάμεσα στις υπηρεσίες που θα πρόσφερε το πρακτορείο, ήταν και «η διοργανώσεις παραστάσεων συλλόγων, Σωματείων κ.λ.π.», η «διδασκαλία έργων εις γαλλικήν και ιταλικήν, εκγύμνασις ερασιτεχνών και ηθοποιών» κ.ά. Βλ. και *Πολιτισμός*, τχ. 18, 16.1.1922, σ. 2.

461 *Ελεύθερον Βήμα*, 4.3, 25.4, 22.5.1922. Η σημαντικότερη σκηνοθεσία του Καλογερίκου με το θίασο ήταν η φιλόδοξη παραγωγή του *Μακμπέθ* (ό.π. 22.6.1922). Ο θίασος αναγκάστηκε να καταφύγει σε περιοδεία από τα μέσα του Σεπτεμβρίου (ό.π. 31.8.1922).

462 Αρχικά προσλήφθηκε ως ηθοποιός και συμμετείχε στο *Ρωμαίος και Ιουλιέττα* σε σκηνοθεσία Φυρστ (*Ελεύθερον Βήμα*, 24.10.1922). Μετά την αποχώρηση του τελευταίου ανέλαβε τη διδασκαλία των ερασιτεχνών και στις αρχές του 1924 άρχισε η καταξίωσή του ως σκηνοθέτη του Θεάτρου Ωδείου (*Δημοκρατία*, 22, 30.1.1924). Παρουσίασε κλασικό δραματολόγιο (*Ηλέκτρα*, *Ο κατά φαντασίαν ασθενής*, *Γιατρός με το στανιό*, *Ταρτούφος*, *Αντιγόνη*), αλλά και σύγχρονα έργα (*Αννα Πέτερς*, *Το κονσέρτο*, *Είνε τρελλός*, κ.ά.). Τα σημαντικότερα πρώιμα άρθρα του, με τα οποία προσπαθούσε να διαδόσει τη σκηνοθετική ιδέα ήταν «Η ελληνική σκηνή. Οι τρεις παράγοντες», *Ελεύθερος Τύπος*, 26.6.1923 και «Ο σκηνοθέτης», ό.π. 13.8.1923.

463 Ενδεικτική για το εκρηκτικό ύφος του Καλογερίκου είναι η επιστολή του προς το περιοδικό *Παρασκήνια*, με την οποία επιτίθεται στις «λάμιες» της θεατρικής επιχείρησης και στο «μόλυσμα που λέγεται θεατρική εργοδοσία» («Ποίος φταίει;», Α', τχ. 5, 1.5.1924). Για τη δράση του στην απεργία του 1919 βλ. Χατζηπανταζής, ό.π. σ. 283.

και τον εκσυγχρονισμό του κλάδου⁴⁶⁴. Αυτός ήταν ο λόγος που τέθηκε επικεφαλής της Σχολής στα πρώτα χρόνια λειτουργίας της και μπόρεσε να την κρατήσει υπό τον έλεγχο του μέχρι το 1926 περίπου⁴⁶⁵.

Μέσα στο παραπάνω πλαίσιο προώθησε με τρόπο συστηματικό και σταθερό την υπόθεση του σκηνοθέτη· δεν έχανε ευκαιρία να υπενθυμίζει την ουσιαστική απουσία αυτού του παράγοντα από την ελληνική σκηνή· και να υπογραμμίζει με μαχητικό τρόπο τη σημασία του για την αναβάθμιση και τον εκσυγχρονισμό της⁴⁶⁶. Στο πλαίσιο αυτής της μάχης, ο Καλογερίκος εισήγαγε μια ολοκληρωμένη μορφή σκηνοθέτη, που αποτυπώθηκε, όπως είδαμε, στην ορολογία για το επάγγελμα. Μέσα σ' ένα περιβάλλον εκσυγχρονιστικής και επαναστατικής διάθεσης ο σκηνοθέτης έπαιρνε τη διττή μορφή του «επιστήμονα» και του επαναστάτη-εμπυχωτή, ενός εργαλείου εκσυγχρονισμού και αναγέννησης της ελληνικής σκηνής· μετά το συγγραφέα και τον ηθοποιό, ο σκηνοθέτης ανακηρυσσόταν ως ο αναγκαίος τρίτος παράγοντας που συμπλήρωνε το «θεατρικό τρίπτυχο»· ήταν «ο αισθητικός που κατέχει την τέχνη και επιστήμη να εναρμονίζει το έμψυχο υλικό -τους ηθοποιούς- και το άψυχο δηλ. το σκηνικό διάκοσμο σ' όλες τις σκηνικές και παρασκηνιακές λεπτομέρειές του, για να πραγματοποιηθή το συνολικόν αποτέλεσμα, δηλ. να εμπυχωθή το δραματικό έργο»⁴⁶⁷. Αλλά και ο «εμπυχωτής», ο «Σπάρτακος», που «θα σαρώσει με μια καθολική επανάσταση τους παρείσακτους εκμεταλλευτές της σκηνής», που «θα πάρει το φραγγέλιο για να διώξει από το Ναό τους καπήλους της Τέχνης»⁴⁶⁸. Μια από τις πιο ενδιαφέρουσες πτυχές του σκηνοθέτη που πρότεινε ο Καλογερίκος ήταν εκείνη που τον συνέδεε, νομοτελειακά σχεδόν, με την υποκριτική τέχνη· αν και ο σκηνοθέτης όφειλε να διαθέτει «φιλολογική ικανότητα» και γνώση του σκηνικού εξοπλισμού, έπρεπε υποχρεωτικά

464 «Μισθού υποτελείς εις τας διαφόρους θεατρικὰς επιχειρήσεις [οι ηθοποιοί] εμφανίζονται επί σκηνής κατά το μάλλον ή ήττον απαράσκευοι, αυτοσχεδιάζοντες και όχι σπανίως παραπαίοντες εν τη προσπαθεία αποδόσεως ρόλων δια την μελέτην των οποίων και χρόνος εδαπανήθη ελάχιστος και μέθοδος ουδεμία ετηρήθη». Σύμφωνα με τον Καλογερίκο, η κατάσταση αυτή επικρατούσε, επειδή οι θίασοι λειτουργούσαν με τη λογική του κέρδους κι έτσι από τους θιασάρχες τίποτα «δεν έχει το θέατρον ν' αναμένη, ούτε την ελαχίστην βελτίωσιν». Η αντίδραση σ' αυτή την κατάσταση ήταν υπόθεση των ηθοποιών, αλλά αναρωτιόταν: «Πώς, με ποία μέσα ν' αντιδράση εναντίον αυτής της οδυνηράς καταστάσεως η ελαχίστη μειονότης που αντιλαμβάνεται εν πάση λεπτομερεία τα εις βάρος της τέχνης από σκηνής διαπραττόμενα;» (*Ελεύθερος Τύπος*, 26.6.1923, *Παρασκήνια*, Α', τχ. 7, 1.6.1924, σ. 7, τχ. 10, 16.7.1924, σσ. 6-7).

465 Ο Καλογερίκος διαδραμάτισε πρωταγωνιστικό ρόλο στη σχολή και πολλές φορές αναφέρεται ως διευθυντής της (*Ελεύθερον Βήμα*, 27.4.1924, 31.5.1926, Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου, *Έκθεσις πεπραγμένων*, ό.π.). Κατά τη διάρκεια του δεύτερου σχολικού έτους κατόρθωσε να υποσκελίσει τον Οικόνομου (*Βραδυνή*, 16.12.1924, *Ελληνικόν Θέατρον*, 1.5.1927), που αποχώρησε τελικά το φθινόπωρο του 1926 και τη θέση του πήρε ο Παπαγεωργίου (*Πρωινός Τηλέγραφος*, 10.10.1926, *Ελληνικόν Θέατρον*, 16.10.1926, Συναδινός (1964) 917).

466 Π. Καλογερίκος, «Οι παράγοντες της επιτυχίας», *Φιλότεχνος* Βόλου, Νοέμβ. -Δεκ. 1926, σσ. 128-9, *Ελεύθερος Τύπος*, 21.11.1926.

467 *Φιλότεχνος*, ό.π., και *Ελληνικόν Θέατρον*, 1.5.1926, 16.8.1925.

468 Π. Καλογερίκος, «Το Θέατρο», *Φιλότεχνος*, Γ', Οκτ. 1926, σ. 82.

να προέρχεται από τον κόσμο των ηθοποιών και όχι των συγγραφέων. «Γνωρίζω καλά», έγραφε στις αρχές του 1924,

«ότι εκ κακής των πραγμάτων εκτιμήσεως, ή και από περίσσειαν θεατρικού δονκιωτισμού, υπάρχουν μερικοί φρονούντες ότι αρκεί να έχη γράψει κανείς ένα έργον δια να δύναται να είνε και σκηνοθέτης, δηλαδή να είνε εις θέσιν να εναρμονίση τελείως τα στοιχεία, που συντελούν εις το να επιτευχθή το συνολικόν αισθητικόν αποτέλεσμα, η αληθινή ζωή ενός θεατρικού έργου. Η τοιαύτη γνώμη είνε κατάφορος των πραγμάτων παραγνώρισις, διότι είν' εντελώς αδύνατον να διδάξη κανείς εκείνο που δεν έμαθεν, ούτε ήσκησε ποτέ του, δηλαδή την *υποκριτικήν*. Εις όλα τα ξένα θέατρα οι σκηνοθέται είνε ηθοποιοί πεπειραμένοι με αρτίαν εγκυκλοπαιδικήν μόρφωσιν, πολύτιμα εφόδια έχοντες την επί μακράν σειράν ετών πείραν του επαγγέλματος»⁴⁶⁹.

Οι παραπάνω απόψεις διασταυρώθηκαν με τις διεργασίες που συντελούνταν στη Σχολή και από τη ζεύξη αυτή προκλήθηκαν μερικές ενδιαφέρουσες εξελίξεις. Η σημαντικότερη από αυτές ήταν ότι ο Καλογερίκος προσπάθησε να εντάξει τη διδασκαλία των ηθοποιών στο ευρύτερο πλαίσιο ενός συστήματος, μιας «επιστημονικής» προσέγγισης των προβλημάτων της υποκριτικής τέχνης. «Ο σκοπός της Σχολής», έγραφε το 1925, «δεν είνε να συνεχίση το σύστημα που επικρατεί για τη σχετική διδασκαλία, σύστημα *εμπειροτεχνικόν*, το οποίον είνε καιρός να τεθή κατά μέρος και να επιτευχθή η *Επιστημονική*, μάλιστα, η *Επιστημονική* μόρφωσις των καλλιτέχνιδων και καλλιτεχνών του μέλλοντος⁴⁷⁰». Η προσπάθεια αυτή αποτυπώθηκε στις μελέτες του, καθώς, από ένα σημείο και μετά, δημοσίευε σε άρθρα ή αυτοτελείς εκδόσεις ερμηνευτικά υπομνήματα για τη σκηνική παρουσίαση ποιημάτων, δραματικών μονολόγων και σκηνών από τους ηθοποιούς⁴⁷¹. Με την έννοια αυτή ήταν ο πρώτος που προσπάθησε να εισαγάγει ένα σύστημα στη διδασκαλία των ηθοποιών· αποπειράθηκε να απεγκλωβίσει τη διδασκαλία από τα παραδοσιακά πρότυπα του ηθοποιού-δασκάλου, να την κωδικοποιήσει σ' ένα σύστημα και να τη διδάξει στους ηθοποιούς, όχι πια ως ηθοποιός, όπως έκανε ο Οικονόμου, αλλά ως σκηνοθέτης. Έτσι, μέσα από τις σκηνοθεσίες των μαθητικών επιδείξεων της Σχολής εμπλούτισε τη μορφή που είχε αναδυθεί με τον Οικονόμου. Ενδεχομένως, οι απόψεις του, ο τρόπος και το σύστημα της διδασκαλίας του ή η προσέγγισή του στη σκηνική παρουσίαση της παράστασης να φαίνονται σήμερα εξαιρετικά παρωχημένες και να φέρουν στο

469 *Ελεύθερος Τύπος*, 14.1.1924.

470 Π. Καλογερίκος, «Η Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου», *Παρασκήνια*, τχ. 13, 21.8.1924.

471 Στο τεύχος 13 (1.2.1926) π.χ. του *Ελληνικού Θεάτρου* δημοσίευσε το ποίημα του Πόε «Η καρδιά που ομιλεί» σε δική του μετάφραση και στο επόμενο τεύχος «υπόμνημα επεξηγηματικόν», όπου αναπτυσσόταν «με πάσαν δυνατήν λεπτομέρειαν» ο τρόπος «της τεχνικής εκτελέσεώς του». Βλ. και *Ελληνικόν Θέατρον*, 1.8.1925, 16.8.1925, καθώς επίσης και Π. Α. Καλογερίκου, *Εκλογή ποιημάτων και μονολόγων*, Αθήνα, 1930. Σύμφωνα με το οπισθόφυλλο του τελευταίου βιβλίου, ο Καλογερίκος σκόπευε να εκδόσει μεταξύ άλλων και τη μελέτη του *Το τρίπτυχο του θεάτρου α) ο Συγγραφεύς β) ο Ηθοποιός και γ) ο Σκηνοθέτης*.

νου θεωρίες και πρακτικές διδασκαλίας του πρώιμου 19ου αιώνα, όπως εκείνη του Φρανσουά Ντελσάρτ⁴⁷². Για το ελληνικό θέατρο όμως εκείνης της εποχής ήταν ένα βήμα προόδου, έστω κι αν κάποιος σήμερα σπεύσουν ίσως να αντιμετωπίσουν με ειρωνικά χαμόγελα, τον τρόπο με τον οποίο ο Καλογερίκος αποπειράθηκε να εισαγάγει την ψυχιατρική μελέτη στην ανάλυση των χαρακτήρων ή το σύστημα ορθοφωνίας για την άσκηση των ηθοποιών⁴⁷³. Ας μην ξεχνάμε άλλωστε ότι, ακόμα και το σύστημα Στανισλάβσκυ, δε στηρίχθηκε στο Φρόντ, αλλά σε απόψεις του νευρολόγου Ρίμποτ, που, με τη σημερινή οπτική, φαίνονται ξεπερασμένες. Για την ιστορία της ελληνικής σκηνοθεσίας, ο «επιστημονικός» τρόπος εκμάθησης της υποκριτικής τέχνης και η απόπειρα εισαγωγής ενός συστήματος διδασκαλίας στο πλαίσιο του ευρύτερου εκσυγχρονισμού που προωθούσε το Σωματείο αποτελεί τομή που μπορεί κανείς να την αξιολογήσει ιστορικά, μόνον αν σκεφτεί τον εμπειρικό τρόπο διδασκαλίας από τους αυτοδίδακτους θεατρίνους-δασκάλους της εποχής⁴⁷⁴.

Η σκηνοθετική δραστηριότητα που ανέπτυξε τελικά ο Καλογερίκος επέτρεψε, σε μια εποχή κρίσιμη για το σκηνοθετικό ζήτημα, να συντελεστεί το πέρασμα από την περίοδο της ανάδυσης σ' εκείνη της εδραίωσης. Δεν υπάρχει πιο πειστική μαρτυρία, από το γεγονός ότι ήταν ο πρώτος ηθοποιός, που ανέλαβε να σκηνοθετήσει έργα έχοντας εγκαταλείψει οριστικά την άσκηση της υποκριτικής τέχνης. Θα ήταν πάντως παραπλανητικό οι εξελίξεις να κατοχυρωθούν προσωπικά στον παλιό «μύστη» της Νέας Σκηνής. Οι απόψεις και η δράση του πρέπει να θεωρηθούν αντιπροσωπευτικές της ευρύτερης δυναμικής που απέπνεε ο χώρος των ηθοποιών στις αρχές της δεκαετίας του 1920. Με σημαιοφόρο του τον Καλογερίκο, το Σωματείο έδωσε πνοή, περιεχόμενο και κύρος σ' ένα επάγγελμα, που, παρά την ξέφρενη και συγκυριακή ανάδυσή του το 1916 και το 1919, ακόμη βρισκόταν στο περιθώριο. Με τον εναγκαλισμό του από το συνδικαλιστικό κίνημα, ο θεσμός

472 Ο Καλογερίκος εισήγαγε επίσης για το μάθημα των πρακτικών ασκήσεων προβολές «φωτεινών εικόνων», που παρουσίαζαν κωδικοποιημένες τις εκφράσεις των συγκινησιακών αντιδράσεων με μινικές συσπάσεις του προσώπου· το πώς δηλαδή έπρεπε ο ηθοποιός να δείχνει θλιμμένος, οργισμένος κ.λ.π. (*Ελληνικόν Θέατρον*, τχ. 4, 16.9.1925). Σκόπευε μάλιστα να εκδόσει και *Λεξικό των συγκινήσεων και αισθημάτων, μ' επεξηγηματικές εικόνες και σχήματα* (βλ. προηγούμενη σημείωση). Οι απόψεις του για τη διδασκαλία της υποκριτικής τέχνης αποτυπώθηκαν στο βιβλίο του *Η μιμική* (Αθήνα, 1928).

473 Βλ. Edmond Régis, «Θεάτρον και ψυχιατρική. Η παραφροσύνη εις την δραματικήν τέχνην», μετ. Π. Καλογερίκου, *Ελληνικόν Θέατρον*, τχ. 2, 16.8.1925 (δημοσιεύτηκε σε συνέχειες και υπήρχε πρόθεση να εκδοθεί ως «ψυχιατρική μελέτη»). Μετέφρασε επίσης το έργο *Είνε τρελλός*; που παίχτηκε σε δική του σκηνοθεσία από το Θέατρον Ωδείου ως «εξαιρετικού και κοινωνικού και επιστημονικού ενδιαφέροντος, λόγω της μονομαχίας που διεξάγεται μεταξύ της δικαστικής αρχής και ενός φρενολόγου ιατρού» (*Δημοκρατία*, 22.1.1924). Για την εισαγωγή της ορθοφωνίας βλ. Π. Καλογερίκου, *Στοιχεία της τέχνης του λόγου*, Αθήνα, 1925.

474 Είναι ενδεικτικό ότι με την ίδρυση της σχολής ο Ε. Γρηγορίου ήλπιζε ότι θα σταματούσε η αντίφαση να γίνονται «δάσκαλοι» και να «διδάσκουν» ηθοποιοί, που οι ίδιοι δεν είχαν διδαχθεί («Το ελληνικόν θέατρον αναδημιουργείται», *Ελεύθερον Βήμα*, 27.4.1924).

ξέφυγε για πρώτη φορά από τους τοίχους των δύο επίσημων θεάτρων, που είχε την εποχή της ανάδυσης· και τοποθετήθηκε αυτόματα μέσα σ' ολόκληρο σχεδόν το φάσμα της εγχώριας θεατρικής ζωής. Το επάγγελμα ήρθε ξαφνικά αντιμέτωπο με ζητήματα, όπως το συνδικαλιστικό ή το συνταξιοδοτικό, και με τον τρόπο αυτό η υπόστασή του άρχισε ν' αποκτά ρίζες στην ελληνική κοινωνία⁴⁷⁵. Κυρίως όμως απέκτησε ένα νέο όραμα, από τη στιγμή που εντάχθηκε στα εκσυγχρονιστικά σχέδια του Σωματείου. Στα μέσα περίπου της δεκαετίας του 1920 ο χώρος των ηθοποιών είχε περάσει στην πρωτοπορία, είχε διαμορφώσει τη δική του πρόταση για το επάγγελμα και προσπαθούσε να προωθήσει το θεσμό στην επαγγελματική σκηνή⁴⁷⁶. Στο μεταξύ όμως οι ηθοποιοί δεν ήταν οι μόνοι που είχαν παρέμβει στο σκηνοθετικό ζήτημα. Την ίδια εποχή σημειώθηκε μια άλλη δυναμική επέμβαση, που προήλθε από την εισβολή των ευρωπαϊκών σκηνοθετικών εξελίξεων στη χώρα.

II. Η εισβολή των μοντέρνων ευρωπαϊκών σκηνοθετικών εξελίξεων στη χώρα

(α) Η γνωριμία της ελληνικής κοινωνίας με τον Ευρωπαϊκό σκηνοθέτη-δημιουργό

Αν και το έδαφος είχε κάπως προετοιμαστεί, όπως είδαμε, στην προηγούμενη δεκαετία, η εικόνα για τις σύγχρονες σκηνοθετικές ευρωπαϊκές εξελίξεις ήταν εξαιρετικά ελλιπής και θολή. Μετά την αποκατάσταση της ειρήνης όμως άρχισε μια

475 Σύμφωνα με το άρθρο 4 §6 του Κανονισμού για το συνταξιοδοτικό, «σκηνοθέται νοούνται οι έχοντες ως κύριον επάγγελμα την διδασκαλίαν και την εν γένει επιμέλειαν προς εκμάθησιν, αναβίβασιν και εκτέλεσιν των ως άνω θεατρικών παραστάσεων» (Ταμείον Συντάξεων Ηθοποιών, Μουσικών και τεχνιτών Θεάτρου, *Κανονισμός*, Αθήναι, Τύποις «Ακροπόλεως», 1927, ΕΛΙΑ, Αρχείο Συναδινού). Ενδιαφέρον παρουσιάζει επίσης και η ενσωμάτωση του Διευθυντή Σκηνης στον κόσμο των ηθοποιών το 1923 ως αρχιεργάτη· ως εργάτη δηλαδή και όχι ως διευθυντή, που ανήκει στην εργοδοσία. Το θέμα προέκυψε με αφορμή διαδικασία ψηφοφορίας για την εκλογή του Σπ. Τριχά σε Εξελεγκτική Επιτροπή του Σωματείου (Γ. Σαραντίδης, «Ιστορία της ιδρύσεως και εξελίξεως του Σωματείου Ηθοποιών», *Ελληνικόν Θέατρον*, τχ.9, 1.12.1925).

476 «Ο ρεζισέρ! Φρούτο άγνωστο στον τόπο μας», διαμαρτυρόταν ο Νικόλαος Παρασκευάς στα τέλη του 1924, και συνέχιζε: «ή μάλλον κι αν ήρθε κάποτε κανένας εδώ, ο καϊμένος δεν είχε τι να κάνει, γιατί η δουλειά του ρεζισέρ βασίζεται στις πρόβες και πρόβες εδώ δεν γίνονται. Κι έπειτα, οι κακομαθημένοι ηθοποιοί μας φαντάζονται ότι είναι προβληματικό !! ν' ακούσουν κάποια διδασκαλία ή συμβουλή. Ο ρεζισέρ είναι η ψυχή, η ζωή του θεάτρου, είναι αυτό το θέατρο· αυτός θα εμπνευσθεί και θα τεχνουργήσει όλη την εξωτερική εμφάνιση του έργου· έχει στάδιο μεγάλο ο ηθοποιός κατόπι ν' ασχοληθή για τις εσωτερικές έννοιες, μα κι αυτές πρέπει να εξωτερικευθούν και σ' αυτό ο ρεζισέρ θα τον βοηθήση [...] Ο ρεζισέρ εν τω μεταξύ έχει εργασθή, δηλαδή έχει γράψει άλλο ένα έργο αυτός, διπλό σε όγκο από εκείνο που τού παρέδωκεν ο συγγραφέας και που μέσα εκεί είναι μετρημένα όλα: βήματα, κινήσεις, θέσεις ηθοποιών, οδηγία για τα σκηνικά, για τα έπιπλα, για το φωτισμό, για τα ρούχα, οδηγία προς τους ηθοποιούς, όσον αφορά το ψυχολογικό και λεκτικό μέρος του έργου κ.τ.λ» («Για το θέατρο», *Παρασκήνια*, Α', τχ. 22, 7.12.1924, σσ. 3-4, βλ. και Β', τχ. 1, 1.1.1925, σ. 3).

έντονη κινητικότητα, που στα επόμενα χρόνια μετατράπηκε σ' έναν πραγματικό αγώνα ταχύτητας για ενημέρωση, έτσι ώστε στην περίοδο 1923-6 το ελληνικό κοινό «βομβαρδίστηκε» από τη σχετική ειδησεογραφία. Η περίοδος μπορεί να χαρακτηριστεί τομή για το σκηνοθετικό ζήτημα μια και ο τόπος μπήκε για πρώτη φορά μόνιμα και οριστικά σ' ένα διεθνές δίκτυο πληροφόρησης των ξένων επιτευγμάτων. Δίπλα στους ήδη γνωστούς σκηνοθέτες, προστέθηκαν νεότεροι, αλλά και η εικόνα για τους παλιότερους εμπλουτίστηκε με νέες εκτενείς παρουσιάσεις. Αδιαφιλονίκητος αυτοκράτορας παρέμεινε ο Ραίνχαρτ και το όνομά του αποτελούσε πια στην Ελλάδα το «σήμα κατατεθέν» της λέξης «σκηνοθέτης»: στον κατάλογο των Γερμανών σκηνοθετών όμως προστέθηκαν και άλλα κορυφαία ονόματα της εποχής, όπως ο Καρλ Χάιντς Μάρτιν, ο Λέοπολντ Γένσερ, ο Έρβιν Πισκάτορ κ.ά.⁴⁷⁷ Η ελληνική κοινωνία γνώρισε επίσης τους Γάλλους, που έπαιξαν πρωταγωνιστικό ρόλο στην ενημέρωση της: το Ζακ Κοπώ και τους μαθητές του Σαρλ Ντυλλέν, Γκαστόν Μπατύ και Λουί Ζουβέ, το Φιρμέν Ζεμιέ, το Ζωρζ Πιτοέφ, τα Ρώσικα Μπαλέτα του Σεργκέι Ντιαγκίλεφ⁴⁷⁸. Επίσης, έπειτα από μια μεγάλη καθυστέρηση, εισέβαλαν δυναμικά στις σελίδες του ελληνικού Τύπου οι Ρώσοι και μπολσεβίκοι σκηνοθέτες: Κωνσταντίν Στανισλάβσκυ, Βσέβολοντ Μεγιερχόλντ, Γεβγένι Βαχτάγκωφ, Αλεξάντρ Ταϊρόφ και Νικολάι Εβρέινωφ⁴⁷⁹ και, δίπλα σ' αυτούς, ο Έντουαρντ Γκόρντον Κρέηγκ, που φαίνεται πως άρχισε να καταξιώνεται και στη συνείδηση των Ελλήνων αναγνωστών ως ο γενάρχης της μοντέρνας σκηνοθετικής τέχνης⁴⁸⁰. Με λίγα λόγια, τα αποτελέσματα αυτού του αγώνα

477 «Πρύτανις των σκηνοθετών όλου του κόσμου», «*maitre όλων των σκηνοθετών*», «η κατ' εξοχήν μεγαλοφυΐα μεταξύ των ανθρώπων του θεάτρου», είναι μερικοί από τους χαρακτηρισμούς για το Ραίνχαρτ που συναντά κανείς το 1926, χρονιά της μεγάλης καταξίωσής του στην Ελλάδα («Το Ιωβιλαίον του Μαξ Ραίνχαρτ», *Ελληνικόν Θέατρον*, 32, 16.11.1926). Βλ. επίσης Β. Ρώτας, «Το θέατρο· όλη η τέχνη κι η ζωή», *Παρασκήνια*, Α', τχ. 3, 1.4.1924, Μ. Κουνελάκης, «Από τη Γερμανική θεατρική ζωή», ό.π., τχ. 21, 23.11.1924, σσ. 9-12, Καρλ Σέκερ, «Οι μεγάλοι σκηνοθέται. Το μυστικό του Μαξ Ραίνχαρτ», *Ελληνικόν Θέατρον*, 31, 1.11.1926, Φ. Πολίτης, «Μαξ Ραίνχαρτ. Ο Γερμανός σκηνοθέτης», *Πολιτεία*, 12, 14.11.1926 (1984)Α247, Θεμ. Αθανασιάδης, «Από την Γερμανίαν», *Ελεύθερος Τύπος*, 11.4, 6.5.1927, Τ. «Γερμανικόν Θέατρον», *Νέα Εστία*, Α', τχ. 3, 15.5.1927, 181. Δ. Γ. Τσούγκος, «Ο Πισκάτορ και το θέατρό του», *Νέα Επιθεώρηση*, τχ. 7, Ιουλ. 1928, σσ. 217-8.

478 βλ. Π. Ι. Π., «Παρισινά Θέατρα», *Ελεύθερον Βήμα*, 14., 19.4.1922, Ελένη Χαλκούση, «Το ξένο θέατρο στο Παρίσι», *Ο Νουμάς*, 776, Σεπτ. 1923, σσ. 534-542 και «Το μεταπολεμικό θέατρο της Γαλλίας ως σκηνική πραγματοποίηση», *Παρασκήνια*, Α', 15, 27.9.1924, σσ. 20-4, Σπ. Μελάς, «Σκηνοθεσία», *Ελεύθερον Βήμα*, 24.4.1925, Άλκης Θρύλος, «Το ξένο θέατρο στο Παρίσι», *Φιλότεχνος*, Γ', Οκτ. 1926, σσ. 83-5 κ.ά.

479 Φ. Πολίτης, «Το θέατρον εν Ρωσία», *Χώρα*, 22, 24.11.1923, Sergei Mistislavsky, «Γύρω από το Ρωσικό θέατρο», *Νέοι Βωμοί*, Α', Φλεβάρης 1924, σσ. 51-55, Κ. Π. «Το σύγχρονον ρωσικόν θέατρον», *Δημοκρατία*, 14.3.1925. Ενδεικτικό του ενθουσιασμού με τον οποίο γινόταν η πρόσληψη είναι ότι το ελληνικό κοινό πληροφορήθηκε στο άρθρο του Μισισλάβσκυ ακόμα και τους ξεχασμένους σήμερα πειραματισμούς του Φερντινάντωβ πάνω στην «μετρορυθμική».

480 Β. Ρώτας, ό.π., 17. 3. 1924, σ. 20-1. Προς το τέλος μάλιστα αυτής της περιόδου οι Έλληνες λόγιοι είχαν την ευκαιρία να γνωρίσουν από κοντά κάποια κείμενά του σε μετάφραση Μ. Μυράτ, *Ελληνικόν Θέατρον*, 52, 15.11.1927, «Η θεατρική τέχνη», ό.π., 54, 15.1.1928.

ταχύτητας ήταν ότι η χώρα γνώρισε όλους σχεδόν τους διάσημους Ευρωπαίους σκηνοθέτες της εποχής. Οι τελευταίοι ξέφυγαν για πρώτη φορά από το ρόλο του φτωχού συγγενή, που είχαν τα προηγούμενα χρόνια στη γενικότερη παρακολούθηση του ευρωπαϊκού θεάτρου· και απέκτησαν ένα ισότιμο (ή και μεγαλύτερο) μερίδιο συμμετοχής με τους Ευρωπαίους συγγραφείς και ηθοποιούς στις ειδήσεις που κατέφθαναν από το ξένο θέατρο.

Επιπλέον, η παρουσίαση των Ευρωπαίων σκηνοθετών από τον Τύπο της εποχής ήταν πολύ πιο μεγάλη σε όγκο και πιο διεξοδική. Οι περισσότερες πληροφορίες αφορούσαν τον εικαστικό σχεδιασμό της παράστασης και το αναγνωστικό κοινό πληροφορήθηκε με λεπτομέρεια για την αρχιτεκτονική σύλληψη της σκηνής, την εναρμόνιση της με τον τρισδιάστατο ηθοποιό ή τις επαναστατικές αλλαγές στον τεχνολογικό εξοπλισμό της σκηνής και κυρίως του φωτισμού⁴⁸¹. Σε γενικές γραμμές όμως, η παρουσίαση συνέχισε τον τρόπο με τον οποίο ο Χατζόπουλος εισήγαγε το Ράινχαρτ το 1911· οι ξένοι σκηνοθέτες καταχωρήθηκαν δηλαδή ως προμηθευτές εντυπωσιακών καλλιτεχνικών εικόνων. Τα δημοσιεύματα συνέχισαν επίσης να δίνουν ιδιαίτερο βάρος στο ζήτημα της διδασκαλίας των ηθοποιών και την καλλιτεχνικού χαρακτήρα πειθαρχία τους σ' ένα αισθητικό ιδεώδες παράστασης⁴⁸². Στις ειδήσεις αυτές ο σκηνοθέτης έπαιρνε συνήθως τη μορφή του «δασκάλου», που εμπνύχωνε νέους ηθοποιούς και τους εισήγαγε στο νόημα του συγγραφέα στην προσπάθειά τους να «ζωντανέψουν» το κείμενο του· και εδώ το ενδιαφέρον εξειδικεύθηκε και αναδείχτηκαν μεγαλύτερες ποικιλίες του⁴⁸³. Η σημαντικότερη εξέλιξη όμως ήταν ότι ο Ευρωπαίος σκηνοθέτης αναγνωρίστηκε από το πανελλήνιο ως ο καλλιτέχνης του θεάτρου, η ηγετική

481 Ο Ράινχαρτ θεωρούνταν και πάλι ο κατεξοχήν «μάστορης», στα χέρια του οποίου, οι σκηνογραφικές καινοτομίες, όπως ο κυκλικός ορίζοντας ή η περιστροφική σκηνή, γίνονταν εκφραστικά σκηνοθετικά εργαλεία, με τα οποία δημιουργούσε εντυπωσιακές εικαστικές συνθέσεις στη διευθέτηση των μαζών κ.λ.π. (βλ. Ρώτας, ό.π. 1.4.1924, σ. 14). Στις αρχές της περιόδου το κοινό πληροφορήθηκε επίσης για τη «φουτουριστική» σκηνή του Μεγερχόλντ, ενώ προς το τέλος της εμφανίστηκαν πληροφορίες για τη χρησιμοποίηση του κινηματογραφικού φιλμ από τον Πισκάτορ. Με ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρακολούθησε επίσης το κίνημα για την απλοποίηση του σκηνογραφικού διακόσμου. Σκηνοθέτες σαν τον Κοπώ και το Ντυλλέν επαινούσαν για την ικανότητά τους να ανεβάζουν τα έργα με καλλιτεχνικό τρόπο, έχοντας στη διάθεσή τους λιτά σκηνογραφικά μέσα.

482 «Μιλώντας για πειθαρχία», επεξηγούσε χαρακτηριστικά ο Μ. Βάλσας, «δεν εννοώ τη θεληματική και λογική υπακοή όταν γίνονται οι δοκιμές στο θιασάρχη για στο σκηνοθέτη που ανεβάζει ένα έργο. Σ' αυτή την περίπτωση, οι θεατρίνοι έχουν την ίδια πειθαρχία καθώς οι υπάλληλοι σ' έναν τμηματάρχη. Ξέροντας πως μπορεί να κοπή το ψωμί τους, υπακούουν μ' όλη την καλλιτεχνική αδιαφορία. Εδώ εννοώ την απόλυτη πειθαρχία που υπαγορεύει μια καλλιτεχνική ανάγκη στο πνεύμα εκείνου που διευθύνει θιασάρχη, σκηνοθέτη ή συγγραφέα» («Η ερμηνεία του δραματολογίου», *Παρασκήνια*, τχ. 23/4, 21.12.1924, σσ. 9-13).

483 Το κοινό πληροφορήθηκε για τη δημιουργία θιάσων από νέους ηθοποιούς, που φάνηκαν πρόθυμοι να ακολουθήσουν μια πολύχρονη μαθητεία κάτω από δασκάλους, όπως ο Κοπώ. Ένώ το άρθρο του Σέκερ εμφάνιζε το Ράινχαρτ ως εμπνευστή και οδηγό ηθοποιών και παρουσίαζε αναλυτικά τον τρόπο με τον οποίο διεξαγόταν η συνεργασία του με τους ηθοποιούς στις πρόβες (βλ. εδώ σημ. 477).

φυσιογνωμία, που διαμόρφωνε πλέον τις θεατρικές εξελίξεις: «Η μεγάλη και θετικότερα» αξία του Ράινχαρτ, έγραφε ο Πολίτης το 1926, «έγκειται εις τούτο: ότι ανεκάλυψε μέσα εις το πλαίσιον της θεατρικής δημιουργίας, νέον παράγοντα. Τον σκηνοθέτην. Και απέδωσεν εις τον παράγοντα τούτον, αξίαν απόλυτον και κυριαρχική»⁴⁸⁴. Άμεση επίπτωση αυτής της εξέλιξης ήταν ότι την εποχή αυτή εμφανίζεται με πυκνότητα στον ελληνικό Τύπο ο όρος «metteur en scène» για να αποδώσει αυτές ακριβώς τις νέες καλλιτεχνικές ιδιότητες του επαγγέλματος⁴⁸⁵. η ελληνική λέξη «σκηνοθέτης» ωστόσο συνέχισε να αποδίδει νοηματικά και αυτόν το γαλλικό όρο, δίπλα στον παλιότερο («régisseur»). Με λίγα λόγια, όταν οι Ευρωπαίοι σκηνοθέτες-δημιουργοί έγιναν μια νέα ισχυρή πραγματικότητα, έγινε αντιληπτό στο βαλκανικό κράτος ότι δε μπορούσε πλέον να αναφερθεί κανείς στις σύγχρονες ευρωπαϊκές εξελίξεις, χωρίς να λάβει υπόψη του το νέο καλλιτέχνη του θεάτρου. Καθώς λοιπόν ο χώρος των συγγραφέων και των λογίων ήταν παραδοσιακά ο βασικός παραλήπτης των δυτικών επιτευγμάτων ήταν εκείνος που έσπευσε πρώτος να ακολουθήσει τα νέα κελεύσματα. Αντίθετα, ο κόσμος των ηθοποιών δεν πρωταγωνίστησε στο ζήτημα της πρόσληψης. Σε αντίθεση όμως με τις προηγούμενες περιόδους, προσπάθησε να διατηρήσει κάποια επαφή με τις εξελίξεις· και η συμβολή του στο ζήτημα ήταν σημαντική, αν και με διαφορετικό τρόπο. Ο Καλογερίκος π.χ. άρχισε μετά τα μέσα της δεκαετίας του 1920 να καταπιάνεται με ζητήματα ευρωπαϊκής σκηνοθεσίας, αλλά τα ενδιαφέροντά του αφορούσαν προγενέστερες σκηνοθετικές μορφές, όπως του Αντουάν ή του Λυνιέ Πο, και επικεντρώθηκαν κυρίως στο θέμα της διδασκαλίας των ηθοποιών⁴⁸⁶. Αν και αυτή η επιστροφή στο ευρωπαϊκό σκηνοθετικό παρελθόν είχε, όπως θα δούμε στη συνέχεια, σημασία για τις εγχώριες σκηνοθετικές εξελίξεις, το πιο ενδιαφέρον σημείο στην ενημέρωση των ηθοποιών δεν αφορούσε τόσο στην προσπάθειά τους να σχολιάσουν και να εισαγάγουν τον Ευρωπαϊκό σκηνοθέτη-δημιουργό· όσο στην απόπειρά τους να οργανώσουν κάπως το χαώδη όγκο των πληροφοριών και να παρουσιάσουν μια πιο συστηματική και εκλαϊκευμένη εικόνα. Απότοκο της προσπάθειας αυτής ήταν τα λήμματα γύρω από το σκηνοθέτη που έγραψε για τη *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια* (1926-1934) ο Καλογερίκος, αλλά και τα δοκίμιά του για το ρόλο της σκηνοθεσίας και την «αισθητική του θεάτρου»⁴⁸⁷. Με

484 Φ. Πολίτης, «Μαξ Ράινχαρτ», ό.π. (1984)Α247.

485 Βλ. ενδεικτικά Α. Θρύλος, *Δημοκρατία*, 25.8.1924, Μ. Κουνελάκης, *Παρασκήνια*, 1.7.1924, Ν. Παρασκευάς, ό.π., Οκτ. 1926, σσ. 19-20.

486 Π. Καλογερίκος, «Η Έντα Γκάμπλερ εις την Γαλλικήν Κωμωδίαν», *Αθηναϊκός Τύπος*, 28.3.1925, Φιρμέν Ζεμιέ, «Πώς πρέπει να παίζεται ο Σαίξπηρ», (μετ. Π. Καλογερίκος), *Ελληνικόν Θέατρον*, 99, 1.6.1930 και «Γύρω από την υποκριτική· λίγα λόγια προς τους νέους· μιλάει η σοφία της πείρας», (μετ. Π. Καλογερίκος) ό. π., τχ. 114/5, 15.1.-1.2.1931.

τον τρόπο αυτό οι ηθοποιοί οδήγησαν κατά κάποιον τρόπο την πρόσληψη του Ευρωπαϊκού σκηνοθέτη στη φάση της εδραίωσης, παγιώνοντας το θεσμό στις στήλες μιας εγκυκλοπαίδειας με μαζικό και ετερόκλητο κοινό. Ο σύγχρονος Ευρωπαίος σκηνοθέτης ήταν πλέον μια πραγματικότητα για την ελληνική κοινωνία.

(β) Τα όρια της πρόσληψης και η περίπτωση του Μιχάλη Κουνελάκη

Γρήγορα ωστόσο εμφανίστηκε η ανάγκη να μπουν και κάποιου είδους όρια στην εισβολή των ξένων σκηνοθετικών εξελίξεων στη χώρα. Η πιο αντιπροσωπευτική περίπτωση για την παραπάνω εξέλιξη ήταν αυτή του Μιχάλη Κουνελάκη. Ο Κουνελάκης είχε ξεκινήσει την καλλιτεχνική του σταδιοδρομία με λογοτεχνικά ενδιαφέροντα και στη συνέχεια στράφηκε στη θεατρική τέχνη· δεν είχε έρθει όμως σε επαφή με το αθηναϊκό θέατρο, αλλά με τους θεατρικούς κύκλους της Πόλης. Τα πρώτα του βήματα στη σκηνή συντελέστηκαν το 1922 στη Δραματική Σχολή Κωνσταντινουπόλεως, που λειτούργησε γύρω από το λογοτεχνικό περιοδικό *Λόγος*. Οι πρώτες θεατρικές εμπειρίες κάνουν ακόμα πιο ενδιαφέρουσα την περίπτωση του, καθώς το ερασιτεχνικό αυτό σχήμα ήταν οργανικά συνδεδεμένο με τις πρόσφατες σκηνοθετικές εξελίξεις του τόπου, με τα επιτεύγματα δηλαδή της Εταιρείας Ελληνικού Θεάτρου⁴⁸⁸. Η πιο σημαντική όμως πτυχή της μορφής του νεαρού σκηνοθέτη αποτελεί το γεγονός ότι ήταν ο πρώτος Έλληνας που σπούδασε

487 Βλ. τα λήμματα «Ράινχαρτ Μαξ», «Σκηνή», «Σκηνικός Διάκοσμος», «Σκηνοθεσία». Βλ. επίσης «Η αισθητική του θεάτρου», *Ελληνικόν Θέατρον*, από τχ. 34, 16.12.1926 έως τχ. 45, 1.6.1927. Στη *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια* (με διευθυντή σύνταξης τον Π. Δρανδάκη, Αθήναι, 1926-1934), υπάρχουν επίσης λήμματα για τους Αντουάν, Γέσνερ, Ζεμιέ, Μπελάσκο, Μπραγκάλια και Στανισλάβσκυ, γραμμένα από άλλους συγγραφείς.

488 Ενδεχομένως, αυτός ήταν ένας από τους λόγους για τους οποίους και άλλοι νεαροί ερασιτέχνες, που ξεπήδησαν από τη Δραματική Σχολή Κωνσταντινουπόλεως, έδειξαν στα επόμενα χρόνια ενδιαφέρον σε ζητήματα σκηνικής εμφάνισης (όπως η Ελένη Χαλκούση, ο Γιαννούλης Σαραντίδης και ο Γιώργος Βακαλόπουλος). Η δημιουργία του πρώτου ερασιτεχνικού πυρήνα στην Πόλη οφείλεται στον απόηχο των παραστάσεων που έδωσε η Εταιρεία. Οι καλαισθητές παραστάσεις συνόλου εντυπωσίασαν τον Όμηρο Μπεκέ, (*Λόγος*, Β', 2., Δεκ. 1919, σ. 80, Β', 5, Μάρτης 1920) και το καλοκαίρι του 1921, «ύστερα από μύριους κόπους», διαμόρφωσε ένα ερασιτεχνικό σχήμα (Ελένη Χαλκούση, Γιαννούλης Σαραντίδης κ.ά.) και ανέλαβε τη σκηνοθεσία των παραστάσεων της *Στέλλα Βιολάντη*, που δόθηκε στο Μακρονχώρι και στα Ταταύλα (Αντώνης Γιαλούρης «Οι ερασιτέχνες μας», ό.π., Γ', 9-10, Ιουλ. Αυγ. 1921, σσ. 589-90). Η οριστική διαμόρφωση του συγκροτήματος σημειώθηκε πάντως, έπειτα από την περιοδεία του θιάσου Βεάκη-Νέξερ, το χειμώνα του 1921/2. Ανάμεσα στ' άλλα, ο θιάσος παρουσίασε τον *Οιδίποδα Τύραννο* (σε «μετάφραση και σκηνοθεσία Φ. Πολίτου») και μερικοί από τους θεατρόφιλους ερασιτέχνες της Πόλης έλαβαν μέρος στην παράσταση (Μ. Κουνελάκης, Α. Γιαννίδης, Γ. Σαραντίδης κ.ά., ό.π., Δ', 1, Γεν. 1922, σ. 86). Η Δραματική Σχολή Κων/πόλεως άρχισε τις παραστάσεις με το *Ξανθές Μελαχρινές* στις 4.3.1922 (ό.π., Δ', 2, Φλεβ. 1922, 166-7, Αιμ. Βεάκης, «Μια ζωή θέατρο. Σύντομη αυτοβιογραφία», *Θέατρο*, 51/52, Αυγ. 1976, σ. 18, Ελ. Χαλκούση, *Πόλη αγάπη μου*, Αθήνα, 1980, σσ. 153-4 και *Θεατρικό ημερολόγιο*, Αθήνα, 1981, σ. 13. Άλλες πληροφορίες για τον Κουνελάκη στο Ευρετήριο Σκηνοθετών).

τη σκηνοθετική τέχνη στο εξωτερικό⁴⁸⁹. Οι πρώτες επαφές του με την άγνωστη σ' αυτόν αθηναϊκή πραγματικότητα είχαν τον χαρακτήρα ενημέρωσης για τις γερμανικές σκηνοθετικές εξελίξεις· άρθρα και ανταποκρίσεις του στο περιοδικό *Παρασκήνια* προδίδουν ότι τα ενδιαφέροντα του εστιάζονταν σε Γερμανούς σκηνοθέτες, όπως ο Ράινχαρτ κι ο Γέσνερ. Η υποδοχή του Κουνελάκη από τους αθηναϊκούς θεατρικούς κύκλους ήταν μάλιστα ιδιαίτερα θερμή και κάποιιοι απ' αυτούς τον προόριζαν τότε για αναμορφωτή του ελληνικού θεάτρου⁴⁹⁰. Την άνοιξη του 1925 ήρθε στην Αθήνα και προσλήφθηκε ως σκηνοθέτης στο θίασο Βεάκη-Νέξερ, σε μια ακόμα προσπάθεια των δύο πρωταγωνιστών να δημιουργήσουν ένα σχήμα με καλλιτεχνικές αξιώσεις⁴⁹¹. Η συνεργασία με το θίασο ξεκίνησε στα τέλη του Απριλίου του 1925 μέσα σε κλίμα ευφορίας· με τους πρωταγωνιστές να ισχυρίζονται πως ήταν αποφασισμένοι να τεθούν «υπό την μπαγκέτα» του νεαρού σκηνοθέτη και τον Κουνελάκη να δηλώνει αμείλικτος εχθρός της βεντετοκρατίας και της προχειρότητας και ένθερμος υποστηρικτής των παραστάσεων συνόλου· η προσπάθεια έληξε γρήγορα, άδοξα και αναπάντεχα τις πρώτες μέρες του Ιούνη⁴⁹². Οι ακριβείς λόγοι της αποχώρησης δεν είναι γνωστοί, αν και όλες οι πηγές μαρτυρούν ότι ο σκηνοθέτης αντιμετώπιστηκε ως διευθυντής σκηνης και σκηνογράφος⁴⁹³. Άλλωστε, η πρώτη κιόλας εργασία του στο θίασο ήταν το ανέβασμα του *Οιδίποδα Τυράννου*, «κατά ειδικήν διδασκαλίαν του κ. Φ. Πολίτου»· ο Κουνελάκης ανέλαβε δηλαδή να «σκηνοθετήσει» την εναρκτήρια παράσταση, «ακριβώς όπως επαίχθη προ ετών υπό της εταιρείας του ελληνικού θεάτρου»⁴⁹⁴. Αμέσως μετά την αποχώρησή του και με εμφανή τα σημάδια της απογοήτευσης, δημοσίευσε ένα άρθρο, με το οποίο επιτέθηκε στη ρουτίνα και τον εμπειρισμό του επαγγελματικού θεάτρου της εποχής, αλλά και στον ερασιτεχνισμό που επικρατούσε στο ζήτημα του σκηνοθέτη. Με τον εύγλωττο τίτλο «Η Σκηνοθεσία. Η Ελλάς δεν ανέχεται τας ειδικότητας», το κείμενο έθετε για πρώτη φορά με

489 Από το 1922 που έφυγε από την Πόλη, μέχρι την άνοιξη του 1925 που ήρθε στην Αθήνα, ο Κουνελάκης ζούσε στη Γερμανία. Όλες οι πηγές της εποχής τον αναφέρουν ως διπλωματούχο της σχολής Ράινχαρτ, γεγονός που επιβεβαιώνει και μεταγενέστερη προφορική μαρτυρία της ανηψιάς του, Μιράντας Κουνελάκη.

490 βλ. Ν. Π [αρασκευάς], «Μ. Κουνελάκης», *Παρασκήνια*, τχ. 9, 1.7.1924, σ. 15. Βλ. επίσης και Μ. Κουνελάκης, «Αι τεχνικαί πρόοδοι του θεάτρου στη Γερμανία», ό.π., σσ. 9-15.

491 Η πρόσληψη του Κουνελάκη δεν πρέπει να είναι άσχετη με το γεγονός ότι η αρχή της σταδιοδρομίας του οφείλεται στην περιοδεία του θιάσου στην Πόλη. Ο Βεάκης φαίνεται πως διατηρούσε κάποιες επαφές μαζί του την εποχή που σπούδαζε στη Γερμανία. Σε συνέντευξή του, τον Οκτώβρη του 1924, ανέφερε μεταξύ άλλων, ότι ο Κουνελάκης είχε πάρει δίπλωμα ρεζισέρ από τη σχολή του Ράινχαρτ, ότι είχε εργαστεί ως βοηθός του Γκρέγκορ και ότι την εποχή εκείνη εξασκούσε το επάγγελμα του σκηνοθέτη σε γερμανικά θέατρα (*Εθνική Φωνή*, 7.10.1924).

492 *Δημοκρατία*, 19.4.1925, *Ο Θεατής*, Α', τχ. 21, 13.6.1925.

493 «Απεμιμήθη πιστώς την σκηνοθεσίαν του Γάλλου ρεζισέρ», ανέφερε κριτική της παράστασης του έργου *Ποιός απ' τους δύο*, «όπως εδημοσιεύθη εις το θεατρικόν παράρτημα της *Illustration*» (*Ελεύθερον Βήμα*, 9.5.1925).

494 *Ελεύθερον Βήμα*, 15, 18.4.1925.

ολοκληρωμένο τρόπο σε αμφισβήτηση την κυριαρχία των ηθοποιών και των συγγραφέων στο σκηνοθετικό ζήτημα· και προσπαθούσε να πείσει τους αναγνώστες του ότι ο σκηνοθέτης ήταν ένας νέος και αυτόνομος καλλιτέχνης· ότι η εργασία του αποτελούσε έναν ιδιαίτερο κλάδο της θεατρικής τέχνης, ανεξάρτητο από τη συγγραφή και την υπόκριση⁴⁹⁵. Η προσπάθεια δε βρήκε ανταπόκριση και η ανώμαλη προσγείωση του Κουνελάκη στην αθηναϊκή μεσοπολεμική πραγματικότητα στάθηκε σημαδιακή για τη μετέπειτα πορεία του. Η πιο σημαντική συμβολή του στα επόμενα χρόνια ήταν η θεωρητική ενασχόληση με ζητήματα σκηνοθεσίας από τη θέση του κριτικού· από τη θέση αυτή δημοσίευε άρθρα μέσα από τα οποία προσπάθησε να ενημερώσει ένα αναγνωστικό πλέον κοινό για τη σημασία και το ρόλο του σκηνοθέτη στο σύγχρονο θέατρο⁴⁹⁶. Η δραστηριότητα αυτή έφτασε στο απόγειό της τον Ιούνιο του 1927, όταν εκδόθηκε η μικρή μελέτη του *Η Σκηνοθεσία*, που αποτελεί το μοναδικό αυτοτελές εισαγωγικό δοκίμιο για το θέμα που εκδόθηκε μέχρι το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο· αλλά και το επιστέγασμα της ενημέρωσης της ελληνικής κοινωνίας για τις σύγχρονες εξελίξεις⁴⁹⁷. Η γρήγορη έκδοση της μελέτης δείχνει την ωρίμανση της σκηνοθετικής ιδέας και τη σημασία που είχε αποκτήσει εκείνη την εποχή ο σκηνοθέτης στον κόσμο των Ελλήνων λογίων.

Με το δοκίμιο του Κουνελάκη το ελληνικό κοινό γνώρισε με συστηματικότερο τρόπο τις εξελίξεις γύρω από τα σκηνοθετικά ζητήματα από έναν άνθρωπο που τις ενστερνιζόταν και προσπαθούσε να τις μεταδώσει στους συμπατριώτες του. Πληροφορήθηκε π.χ. για την ανεξαρτησία του «σκηνικού καλλιτεχνήματος», την αντίθεση στην «φιλολογόπληκτη έννοια της θεατρικής τέχνης», τη σημασία της «θεατρικότητας». Ο Κουνελάκης αποπειράθηκε να προωθήσει μια εικόνα σκηνοθέτη ως δημιουργικού καλλιτέχνη και να περιγράψει αυτή τη νέα και αυτόνομη ειδικότητα, που χρειαζόταν ταλέντο και ιδιαίτερα προσόντα, όπως δημιουργική φαντασία και μεταδοτικότητα. Τόνιζε πάντως ότι η απουσία μιας ανεξάρτητης σκηνοθετικής παράδοσης στο ελληνικό θέατρο είχε ως βασική συνέπεια την «υποτίμηση του σκηνοθέτη», κάτι που δεν επέτρεπε να εφαρμοστούν οι νέες ευρωπαϊκές εξελίξεις στη χώρα. Υποστήριζε δηλαδή ότι ο σκηνοθέτης ως

⁴⁹⁵ *Ελεύθερος Τύπος*, 14.6.1925.

⁴⁹⁶ Ενδεχομένως, το πιο ενδιαφέρον απ' αυτά ήταν το άρθρο του «Το λαϊκό θέατρο εν Ρωσία», που προσπαθούσε να γεφυρώσει τις πρωτοποριακές αναζητήσεις του Κρέηγκ, στις αρχές του αιώνα, με το θέατρο πολιτικής προπαγάνδας, όπως αυτό είχε διαμορφωθεί μετά την Ρώσικη Επανάσταση. Δημοσιεύθηκε στο ημερολόγιο *Το Ελληνικόν Έτος 1929*, σσ. 231-4.

⁴⁹⁷ Δόθηκε αρχικά σε μορφή διάλεξης στις 13.4.1927 στο Ωδείο Αθηνών (*Βραδυνή*, 10.4.1927, *Ελεύθερον Βήμα*, 11.4.1927) και μεγάλα αποσπάσματά της δημοσιεύθηκαν σε συνέχειες στη *Βραδυνή* (2-3.5 και 7-9.5.1927). Εκδόθηκε στις αρχές του Ιουνίου από το τυπογραφείο των Σώμου & Καλλίνη στον Πειραιά (*Φιλότεχνος*, ΙΑ'-ΙΒ', Ιούν.-Ιουλ. 1927, σ. 336, *Βραδυνή*, 9.6.1927, *Ελληνικόν Θέατρον*, 46, 16.6.1927).

διευθύνων και αυτόνομος καλλιτέχνης της παράστασης θα παρέμενε «ακατάληπτος προς το παρόν»: θεωρούσε όμως αναγκαία την επικράτηση των πρωταρχικών λόγων ύπαρξής του: τη διδασκαλία ηθοποιών και την επίτευξη αρμονικού συνόλου. Έπειτα από τα παραπάνω, δε θα πρέπει να θεωρηθεί τελικά περιέργο το γεγονός ότι ούτε και σε θεωρητικό επίπεδο ο Κουνελάκης συνάντησε θερμή υποδοχή. Στις απόψεις του απάντησε ο Πολίτης με δύο άρθρα από τα οποία προέκυψε μια μικρή αλλά ενδιαφέρουσα διαμάχη για την τέχνη της σκηνοθεσίας και το ρόλο του σκηνοθέτη. Ο Πολίτης υποστήριξε ότι ο σκηνοθέτης δεν είναι αυτόνομος καλλιτέχνης, αλλά υπηρέτης του δραματικού ποιητή και η εργασία του έπρεπε να αποτελεί προέκταση του κειμένου του συγγραφέα. Με τον τρόπο αυτό, ο καταξιωμένος Έλληνας λόγιος λειτούργησε ως ανάχωμα στις απόψεις του Κουνελάκη και κατάφερε να διαφυλάξει τη σκηνοθετική παράδοση των λόγιων και των συγγραφέων της χώρας⁴⁹⁸. Η επικράτηση του Πολίτη απέναντι σ' αυτή τη διαμάχη αποδεικνύεται και από τη μεταγενέστερη δράση του Κουνελάκη: από το γεγονός δηλαδή ότι ο «επιστήμων ρεζισέρ» και μέλος του θεατρικού ινστιτούτου του Βερολίνου αναγκάστηκε, μετά το φθινόπωρο του 1925, να αξιοποιήσει το δίπλωμά του στην εγχώρια αγορά ως καθηγητής σε δραματικές σχολές: και, ακολουθώντας την τύχη του Οικονόμου, αποφάσισε να διδάσκει νέους, «αμόλυντους» και «ενθουσιώδεις» ηθοποιούς στις μαθητικές τους επιδείξεις. Σε μια πρώτη φάση προσπάθησε να αναδείξει το Ωδείο Πειραιώς σε «μορφωτικό θεατρικό κέντρο», αλλά δεν τα κατάφερε⁴⁹⁹. Στα επόμενα χρόνια ακολούθησε τη σταδιακή φθορά των δραματικών τμημάτων των Ωδείων που, μπροστά στα επιτεύγματα της σχολής του Σωματείου, έπαιζαν πλέον το ρόλο του κομπάρσου στις σκηνοθετικές εξελίξεις του τόπου. Το γεγονός όμως ότι ο πρώτος και μοναδικός διπλωματούχος σκηνοθέτης που διέθετε η χώρα γνώρισε μια οικτρή αποτυχία στην προσπάθειά του να εισαγάγει τις νέες εξελίξεις στην Ελλάδα, δείχνει ότι υπήρχε σοβαρό πρόβλημα στο κύκλωμα πρόσληψης και αξιοποίησης των εξελίξεων αυτών: πρόβλημα, που δεν ήταν άσχετο με τις ασφαλιστικές δικλίδες και τα όρια που έθετε ο Πολίτης. Η αποτυχία του Κουνελάκη πιστοποιούσε, για μια ακόμα φορά, μετά τις αρχές του αιώνα, ότι η εμφύτευση του Ευρωπαϊού σκηνοθέτη στη χώρα δεν ήταν εφικτή: παρά το γεγονός μάλιστα ότι, αυτή τη φορά, το κλίμα υποδοχής ήταν ιδιαίτερα ευνοϊκό. Έτσι, ο Κουνελάκης ήταν αναγκασμένος να ακολουθήσει την εγχώρια σκηνοθετική

498 Φ. Πολίτης, «Σκηνοθεσία», και «Θεατρικότητας», *Πολιτεία*, 12, 16.7.1927, (1984)A273-7.

499 «Εναρκτήριοις Μ. Κουνελάκη», *Παρασκήνια*, τχ. 10, 12.11.1925, σ. 8. Παρουσίασε σε μαθητικές επιδείξεις έργα σαν τους *Φοιτητές*, ή το *Μιχαήλ Κράμερ* με την πρώτη συμμετοχή του Κλεόβουλου Κλώνη ως σκηνογράφου (βλ. *Ελεύθερον Βήμα*, 24.3, 13.4, 7.5.1926, καθώς επίσης και το άρθρο του Κουνελάκη, «Οι δραματικές μας σχολές», *Νέα Εστία*, τχ. 21, 1.4.1928, σσ. 487-8).

παράδοση μέσα σε δραματικές σχολές· ή να μείνει μια ακαθόριστη και μετέωρη μορφή «θεατρολόγου», ενός λογίου δηλαδή θεατρικής τάξης, που θα εντρυφά θεωρητικά στα ζητήματα της σκηνικής τέχνης.

(γ) Ο αποφασιστικός ρόλος των σκηνοθετών του ξένου κινηματογράφου

Στο σημείο αυτό πρέπει να συνειδητοποιήσουμε ότι το βασικό μέσο ενημέρωσης της ελληνικής κοινωνίας για τις ευρωπαϊκές θεατρικές εξελίξεις εξακολούθησε να είναι ο Τύπος⁵⁰⁰. Από τη στιγμή που η χώρα ήταν οριστικά έξω από το κύκλωμα των περιοδικών των διάσημων ξένων σκηνοθετών, αναγκαστικά μάθαινε για την εργασία τους μέσω εντύπων και ανταποκρίσεων⁵⁰¹. Στο ζήτημα της πληροφόρησης όμως για το θεσμό και την εργασία του σκηνοθέτη παρενέβη με ουσιαστικότερο και αποφασιστικότερο τρόπο απ' ό,τι στο παρελθόν η τέχνη του κινηματογράφου. Γιατί την εργασία των σκηνοθετών του κινηματογράφου οι Έλληνες θεατές την έβλεπαν από πρώτο χέρι, όπως όλοι οι κάτοικοι των ευρωπαϊκών πόλεων. Ο αναγνώστης πρέπει να έχει υπόψη του ότι η επικράτηση της κινηματογραφικής τέχνης στην Ελλάδα γνώρισε πολλά στάδια και εξελίξεις. Σε γενικές γραμμές δίνει βέβαια την εικόνα μιας πλημμυρίδας, που κατέλαβε τη χώρα στο Μεσοπόλεμο, άλλοτε με ακάθεκτη ορμή και άλλοτε πιο αθόρυβα, υπακούοντας όμως στους δικούς της εσωτερικούς ρυθμούς· οι τελευταίοι βρίσκονταν βέβαια σε συνάρτηση με την ίδια την πορεία της κινηματογραφικής τέχνης. Μια από τις εξελίξεις στην κινηματογραφική τέχνη, μετά την αποκατάσταση της ειρήνης, ήταν η διαμόρφωση των πρώτων μεγάλων σκηνοθετών της· και μια από τις σημαντικότερες επιπτώσεις της εξέλιξης αυτής για το μικρό βαλκανικό κράτος ήταν ότι το κοινό του έμαθε την εργασία αυτών των σκηνοθετών και αναγνώρισε τη σημασία τους στον κινηματογράφο. Καθώς όμως η εργασία του σκηνοθέτη του

⁵⁰⁰ Συνήθως ήταν ανταποκρίσεις και ξενόγλωσσα θεατρικά περιοδικά, όπως η *Κωμωδία* και η *Εικονογραφημένη*. Ο Πολίτης π.χ. αναφέρει ότι τις ειδήσεις γύρω από το Μεγερχόλντ τις διάβασε «εις γερμανικόν περιοδικόν» (*Χώρα*, 22.11.1923).

⁵⁰¹ Μετά την Μικρασιατική Καταστροφή, το ελληνικό κοινό είδε ελάχιστες παραστάσεις ξένων θιάσων σε σχέση με το παρελθόν και, όπως θα δούμε, όλες τους σχεδόν ήταν βουλεβάρτο· ούτε ένας σύγχρονος σκηνοθέτης του θεάτρου δεν πέρασε από τη χώρα στη δεκαετία του 1920. Κάποιες φήμες μόνο διέθρευσαν στον ελληνικό τύπο την άνοιξη του 1927 για περιοδεία του Ράινχαρτ, που φυσικά δεν πραγματοποιήθηκε ποτέ (*Βραδυνή*, 4.4.1927, *Κυριακή Ελευθέρου Βήματος*, 10.4.1927, *Ελεύθερος Τύπος*, 6.5.1927). Από ένα σημείο κι έπειτα πάντως οι ξένοι θιάσοι είχαν σχεδόν εξαφανιστεί από τη χώρα. Σ' αυτό ενδεχομένως συνέτειναν και κάποια κυβερνητικά μέτρα. Από δημοσίευμα του 1932 πληροφορούμαστε ότι «από καιρού» είχε ληφθεί «απαγορευτική διαταγή καθόδου ξένων θιάσων» απ' το υπουργικό συμβούλιο για να μην εξάγεται συνάλλαγμα και να μη δημιουργείται ανταγωνισμός με τα ελληνικά συγκροτήματα («Θεατρικός κόσμος», *Ελευθέρον Βήμα*, 8.1.1932). Τα παραπάνω επιβεβαιώνουν κατά κάποιο τρόπο και οι διαμαρτυρίες των επιχειρηματιών Αναστασιάδη και Φυρστ, που προσπαθούσαν να φέρουν ευρωπαϊκά συγκροτήματα στην πρωτεύουσα· το 1927 έφεραν δύο ξένους θιάσους, «οι οποίοι έφυγαν δυσηρεστημένοι λόγω της μεγάλης φορολογίας» («Η εφετεινή θερινή θεατρική περίοδος», *Βραδυνή*, 23.4.1927).

θεάτρου και η τέχνη της οθόνης αντιμετωπιζόνταν από παλιά ως καλλιτεχνικές δραστηριότητες που σχετιζόνταν με εικαστικές εντυπώσεις, διασταυρώθηκαν μ' έναν καταλυτικό τρόπο στις συνειδήσεις των Ελλήνων θεατών της εποχής: «περισσότερον ίσως και από το θέατρον», σχολίαζε κινηματογραφική κριτική της εποχής, «εδώ ο ρεζισέρ είναι σχεδόν το παν· η επιρροή του είναι καταφανεστάτη, ίσως διότι ο ηθοποιός στερείται του πολυτιμότερου του εφοδίου του, της φωνής»⁵⁰². Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι το επαγγελματικό θέατρο προσπάθησε και σ' αυτή τη φάση να ενσωματώσει στη σκηνική του εμφάνιση κινηματογραφικά πρότυπα⁵⁰³. Στο πλαίσιο αυτό συντελέστηκε η γνωριμία των Ελλήνων θεατών με τους σκηνοθέτες της οθόνης. Όπως είδαμε, η συμβολή των ξένων ρεζισέρ των κινηματογραφικών στούντιο είχε αρχίσει να αναγνωρίζεται από την προηγούμενη περίοδο και το ελληνικό κοινό είχε μάθει μια λαϊκότερη και εμπορικότερη μορφή του ανώνυμου σκηνοθέτη. Στα μέσα της δεκαετίας του 1920 όμως, αν και εξακολουθούσε να έχει τα μάτια του προσηλωμένα στον Τσάρλυ Τσάπλιν και τη Γκλόρια Σβάνσον, άρχισε να προσέχει και τα ονόματα των σκηνοθετικών «αστέρων» της βουβής τέχνης, όπως του Ντέιβιντ Γκρίφιθ, του Σεσίλ Ντε Μιλ και της Ζερμαίν Ντυλάκ· και σε μια επόμενη φάση του Φριτς Λανγκ και του Σεργκέι Αϊζενστάιν⁵⁰⁴. Σ' αυτήν τη μαθητεία συμμετείχαν και οι εγχώριοι λόγιοι και σκηνοθέτες του θεάτρου. Ο Πολίτης π.χ. άρχισε με δειλά βήματα να προσδίδει στον κινηματογράφο καλλιτεχνικές ιδιότητες και να του αναγνωρίζει ένα πνευματικότερο περιεχόμενο· άρχισε να βλέπει στους σκηνοθέτες του καλλιτεχνικές φυσιογνωμίες και να συμβουλεύει τους Έλληνες θιασάρχες της πρόζας να υιοθετήσουν τις πρακτικές τους⁵⁰⁵. Σχολιάζοντας το 1927 τις ταινίες του Φριτς Λάνγκ σε σχέση με τη χολλυγουντιανή υπερπαραγωγή του *Μπεν Χουρ* σημείωνε:

«Επιπλέον η οθόνη κεντρίζει την φαντασίαν, μεταφέρει την σκέψιν σ' άλλους κόσμους, άλλα περιβάλλοντα σ' άλλες εποχές, συνειδητοποιεί αμέσως τα φανταστικά οράματα καλλιτεχνών σκηνοθετών σ' αναγκάζει να επικοινωνήσ εύκολα με τη σκέψη τους, με τον παλμό τους [...]. Οι Γερμανοί σκηνοθέται έχουν την δύναμιν να σχίζουν με την φαντασίαν των την ομίχλην των χρόνων και να ζωογονούν εποχές περασμένες. Έτσι -για να ομολογήσω την αμαρτίαν μου- δεν είχα και πολλήν ελπίδα ότι θα κατώρθωναν κάτι τέτοιο και οι Αμερικανοί. Βέβαια ο *Ρομπιν Χουντ* με τον Ντάγκλας Φαίρμπαγκς, ήταν μια

502 Σσμ. «Κινηματογράφος», *Παρασκήνια*, 2, 18.1.1925, σ. 19.

503 Βλ. ενδεικτικά «*Η Ροζίτα ετοιμάζεται*», *Ελεύθερον Βήμα*, 10.8.1925 και «Ο Μυράτ εις τον κινηματογράφον», *Βραδυνή*, 28.2.1927, 2, 3.3.1927. «Παραφυσάς της θεατρικής τέχνης» εξακολουθούσε να θεωρείται ο κινηματογράφος από τον Μπ. Άννινο («Σκηνή και Οθόνη», *Η Κυριακή του Ελευθέρου Βήματος*, τχ. 26, 5.6.1927).

504 *Ελεύθερον Βήμα*, 18.2.1926, «Σεσίλ ντε Μιλ», ό.π. 15.3.1927. Το *Μητρόπολις* του Φριτς Λανγκ προβλήθηκε στις 8.1.1928 στο Αττικόν με τόση κοσμοσυρροή, ώστε χρειάστηκε αστυνομική επέμβαση (ό.π. 9.1.1928). Για τις γυναίκες σκηνοθέτες, βλ. *Βραδυνή*, 24.2.1927.

505 «Ωστόσο», σημείωνε κάπως επιφυλακτικά, «η κινηματογραφική εργασία σπουδαίων ξένων σκηνοθετών και ηθοποιών, κατόρθωσε να δώσει και στην τέχνη της οθόνης μια πνευματικότητα, που δεν είναι αξιοκαταφρόνητη» (*Πρωία*, 11.2.1930).

πρώτης τάξεως ανάλογος προσπάθεια. Ως τόσο ... Και όμως ιδού! Ο Μπεν Χουρ είναι κατόρθωμα, είναι επιτυχία. Εκείνο που δείχνει τον άξιον σκηνοθέτη, η φαντασία η λεπτομερειακή, η ζωογόνησις και των παραμικροτέρων επεισοδίων μέσα εις το πλαίσιον της όλης ιστορικής εικόνας, υπάρχει εδώ εις βαθμόν μεγάλον [...] Προ παντός όμως υπάρχει στο έργο αυτό ιστορική ατμόσφαιρα, υπάρχει φαντασία και έντεχος ρυθμισις των μαζών, που αναπαύει κ' ευχαριστεί το μάτι. Ως θέαμα είναι από τα πλουσιώτερα και τα ωραιότερα. Οι ηθοποιοί μας κ' οι θεατρικοί μας επιχειρηματίαι ας προσέξουν!»⁵⁰⁶

Από το παραπάνω απόσπασμα ο αναγνώστης δε θα δυσκολευθεί να διαπιστώσει ότι η πρόσληψη του σκηνοθέτη-δημιουργού του θεάτρου κι εκείνη του σκηνοθέτη του κινηματογράφου γινόταν και πάλι με το ίδιο περιεχόμενο, αλλά όχι και με τους ίδιους όρους. Το ελληνικό κοινό έμαθε στην πραγματικότητα για πρώτη φορά να εκτιμά την εργασία και την συμβολή του σκηνοθέτη ως αυτόνομου καλλιτέχνη και το επάγγελμά του ως ανεξάρτητη δραστηριότητα μέσα από τις ταινίες των μεγάλων σκηνοθετών της κινηματογραφικής βιομηχανίας. Στο σημείο αυτό θα πρέπει μάλιστα να υπογραμμίσουμε ότι, σε αντίθεση μ' ό,τι είχε συμβεί στο δυτικό πολιτισμό, το ελληνικό θέατρο αποφάσισε να υιοθετήσει το θεσμό του σκηνοθέτη ως καλλιτέχνη μετά τις κινηματογραφικές του εμπειρίες⁵⁰⁷. Με την έννοια αυτή η συμβολή του ξένου κινηματογράφου στην εδραίωση του σκηνοθέτη και στην αντιμετώπισή του ως αυτόνομου καλλιτεχνικού παράγοντα ήταν μεγάλης σπουδαιότητας.

506 Φ. Πολίτης, «Μπεν Χουρ. Κινηματογράφος και Θέατρον», *Ελεύθερον Βήμα*, 28.11.1927.

507 Για τους σκηνοθέτες του βωβού κινηματογράφου του Χόλλυγουντ βλ. Richard Koszarski, *An Evening's Entertainment; The age of the Silent Feature Picture, 1915-1928*, στη σειρά *History of the American Cinema vol.3*, New York, 1990, σσ. 211-244. Για τη προσπάθεια μεταφοράς του προτύπου του σκηνοθέτη-δημιουργού στην έβδομη τέχνη βλ. ενδεικτικά τις προσπάθειες του Maurice Tourneur να μεταφέρει τους καλλιτεχνικούς στόχους του Κρέγκ και του Στανισλάβσκυ στις ταινίες του (ό.π. σσ. 120, 225), καθώς επίσης και τις απόψεις του Σεσίλ ντε Μιλ για τη χρήση των σκηνικών από το Ράινχαρτ (ό.π. σ. 228). Φαίνεται πάντως ότι οι πρώτες προσπάθειες υιοθέτησης του θεατρικού σκηνοθέτη-δημιουργού ανάγονται σε Ευρωπαίους κινηματογραφιστές και ιδιαίτερα στους Γάλλους Λουί Ντελύκ και Λεόν Μουσσινάκ (βλ. Richard Abel, *French Film Theory and Criticism 1907-1939, vol. 1, 1907-1929*, Princeton, 1988, σσ. 203, 249-55). Αλλά και η αμερικάνικη κινηματογραφική βιομηχανία στα κρίσιμα μεταβατικά χρόνια 1907-1909 υιοθέτησε, όπως είδαμε, το μοντέλο του θεατρικού σκηνοθέτη (στα πρότυπα του 19ου αιώνα) για να αντεπεξέλθει στις νέες ανάγκες παραγωγής και κατανάλωσης. Πολλοί από τους πρώτους Αμερικάνους σκηνοθέτες του Χόλλυγουντ προήλθαν από το θέατρο, ανάμεσά τους και ο D. W. Griffith, βλ. D. Bordwell, J. Staiger, K. Thompson (1988) 117-8 και εδώ σημ. 250. Φυσικά δεν ήταν λίγοι οι σκηνοθέτες του θεάτρου που καταπιάστηκαν με τον κινηματογράφο, όπως ο Αντρέ Αντουάν, ο Μαξ Ράινχαρτ, ο Αντονέν Αρτώ κ.ά.

III. Οι πρωτοβουλίες των συγγραφέων και των λογίων

(α) Η υποδοχή των ευρωπαϊκών εξελίξεων από τους συγγραφείς και η κρίση της εγχώριας δραματουργίας

Οι φωνές διαμαρτυρίας των συγγραφέων για την χρόνια στέρηση ενός «καλλιτεχνικού» θεάτρου, αλλά και για τον παραγκωνισμό του θεάτρου πρόζας από την κυριαρχία της επιθεώρησης, συνεχίστηκαν μέχρι το 1922, χρονιά που η παντοκρατορία του μουσικοθεατρικού είδους εξέπνευσε⁵⁰⁸. Αμέσως μετά εκδηλώθηκε μια μικρή κινητικότητα για τη σύσταση καλλιτεχνικής σκηνης με δραματολόγιο από το «θέατρο των ιδεών», χωρίς όμως σκηνοθετικές ανησυχίες. Αντιπροσωπευτικός αυτής της τάσης ήταν ο χώρος της φοιτητικής ερασιτεχνίας, με το σοσιαλιστικών αποχρώσεων Φιλολογικό Θέατρο (1922) και το Θεατρικό Φοιτητικό Όμιλο (1923)⁵⁰⁹. Στην περίοδο που εξετάζουμε το πρόσωπο του Χρηστομάνου αρχίζει να λειτουργεί ως πρότυπο δράσης· και κάποιοι λόγοι της εποχής άρχισαν να βλέπουν ότι, μετά τις περιπέτειες των Πολέμων, το θέατρο της χώρας θα μπορούσε να πιάσει ένα νήμα της ιστορίας που είχε χαθεί στις αρχές του αιώνα⁵¹⁰. Μέχρι το 1924 όμως, σε αντίθεση με το χώρο των ηθοποιών, οι συγγραφείς δεν είχαν κατορθώσει να αναδείξουν σκηνοθετικές μορφές σαν τον Καλογερίκο ή τον Παπαγεωργίου. Αν επιχειρήσει κανείς μια πρόχειρη ανίχνευση στον αδιερεύνητο ακόμα χώρο της μεσοπολεμικής δραματουργίας, θα διαπιστώσει

508 Ο Κ. Κροντηράς π.χ. έβλεπε ότι, ενώ είχαν σημειωθεί εξελίξεις στην περιοχή της λογοτεχνίας και το κοινό είχε γίνει πιο απαιτητικό, στο θέατρο η εικόνα ήταν απογοητευτική: «Εις ουδέν είδος ποιήσεως δύναται να αναχθή το σημερινόν θέατρον και ούτο διότι το παιζόμενον έργον δεν είνε ο σκοπός, αλλά το μέσον της συγκεντρώσεως πολλών ανθρώπων εις τον ίδιον χώρον» (*Παρηνασός*, 103, 4.4.1921, σ. 4).

509 Μια από τις πρώτες απόπειρες δημιουργίας φιλολογικού θεάτρου με σοσιαλιστικές κατευθύνσεις εντοπίζεται την άνοιξη του 1920 με πρωτοβουλία της Σοσιαλιστικής Νεολαίας, ως αντίδραση στην «βιομηχανοποίηση και καφεσαντανοποίηση του θεάτρου που δημιούργησε η ασυνειδησία της αχόρταγης αστικής επιχειρηματικότητας» (*Νουμάς*, 14.3.1920, σσ. 171-2 και 20.6.1920, σ. 398). Το Φιλολογικό Θέατρο ιδρύθηκε την άνοιξη του 1922 από το Σημηριώτη και ερασιτέχνες ηθοποιούς (Ν. Λάσκαρη, Γ. Βιτσώρης, Γ. Ελάτης, Ανδρέας Παντόπουλος, Ασπ. Κουρτίδου κ.ά). Η προσπάθεια υποστηρίχθηκε ανοικτά από το *Ριζοσπάστη* (21, 22.4.1922) και το *Νουμά* (1.5.1922, σ. 137) αλλά και από την *Εφημερίδα του Χρηματιστηρίου* (24, 26.4.1922) και την *Εφημερίδα των Συζητήσεων* (25.4.1922). Ο Θεατρικός Φοιτητικός Όμιλος, τουλάχιστον μέχρι το 1924, έπαιξε κυρίως μπροστά σε φοιτητικό κοινό. Βλ. Φ. Γιοφύλλης, «Το ερασιτεχνικό θέατρό μας. Ο φοιτητικός όμιλος», *Παρασκήνια*, τχ. 12, 31.12.1925, σσ. 8-9 και τις αναμνήσεις των μελών του θιάσου στο Αρ. Μάτσας, *Θεατρικές Μνήμες*, Αθήνα, 1986, σσ. 142-5.

510 «Ο κατηφορικός δρόμος τον οποίον επήρε το Ελληνικόν Θέατρον κατά τα τελευταία έτη», σημειώνει ο Θ. Συναδινός, «μάς αναγκάζει να στρέψωμεν νοσταλγικά την μνήμη προς το έργον ενός ωραιοπαθούς καλλιτέχνου, ο οποίος ενεφανίσθη εις το θεατρικόν στερέωμα της Ελλάδος, όταν το θέατρον εστερείτο, όπως και σήμερα, ψυχής, ιδεώδους, ζωής και κινήσεως. (Πάρσιφαλ, «Μια φωτεινή σελίς του Ελληνικού Θεάτρου. Η ίδρυσις και το έργον της “Νέας Σκηνης”, *Μουσική Επιθεώρησις*, Α', 7, Απρ. 1922, σσ. 10-12). Ο Θρύλος επίσης θεωρούσε ότι το 1924 θα άρχιζε μια «σοβαρή, συστηματική, αδιάκοπη εργασία που τις βάσεις της είχαν βάλει άλλοτε ο Χρηστομάνος κι ο Οικονόμου» (*Δημοκρατία*, 28.8.1924).

ότι, στην πραγματικότητα, δεν απουσίαζαν οι συγγραφείς-σκηνοθέτες, αλλά οι ίδιοι οι συγγραφείς. Μέσα στον ευρύτερο θεατρικό οργασμό που σημειώθηκε στα 1919/20 και σε συνάρτηση με το Θέατρο των Συγγραφέων είχαν διαφανεί κάποιες ελπίδες για ανανέωση, που στη συνέχεια όμως διαφεύστηκαν⁵¹¹. Ακόμα και μετά την κατάρρευση της Επιθεώρησης εξακολούθησε να υπάρχει μια δυσεξήγητη στασιμότητα στην εγχώρια δραματουργική παραγωγή. Με εξαίρεση ίσως μια ενδιαφέρουσα κινητικότητα που παρουσιάστηκε στα 1924/5, η δεκαετία του 1920 αποτελεί στο σύνολό της περίοδο δραματουργικής κρίσης ακόμα και για το χώρο των επιθεωρησιογράφων⁵¹². Εκτός από περιπτώσεις, όπως του Δημήτρη Μπόργη, νέοι συγγραφείς, που εδραίωσαν την παρουσία τους στην ελληνική σκηνή, δεν εμφανίστηκαν τα ελληνικά έργα που παραστάθηκαν με επιτυχία στις αθηναϊκές σκηνές προέρχονταν από τρεις κυρίως παλιότερους δραματουργούς, που συνέβαλαν αποφασιστικά στη διατήρηση της δραματουργικής παράδοσης του τόπου: τον Παντελή Χορν, το Θεόδωρο Συναδινό και τον Τίμο Μωραϊτίνη⁵¹³. Το πιο εύγλωττο ίσως σημάδι της κρίσης αποτελεί η αποχώρηση από την αθηναϊκή σκηνή του πιο επιτυχημένου ίσως συγγραφέα της την προηγούμενη δεκαετία, του Ξενόπουλου⁵¹⁴. Η εικόνα της στασιμότητας αποδεικνύεται και από εκθέσεις λογίων της εποχής, αλλά και από τη συνολικότερη δράση της Εταιρείας Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων, που δεν αποτελούσε πλέον τη θαλερή πρωτοπορία της εποχής των Πολέμων· το δυναμικό θεατρικό σωματείο του τόπου στη δεκαετία του 1920 ήταν των ηθοποιών και όχι των συγγραφέων⁵¹⁵· οι τελευταίοι έμοιαζαν να

511 «Κανένα καλοκαίρι δεν εσημείωσε τέτοια έλλειψη ελληνικής θεατρικής φιλολογίας όπως το φετεινό», σημειώνει το περιοδικό *Πολιτισμός* (10.10.1921). «Θα ηθέλαμεν να μάθουμε», σημειώνει ένα άλλο έντυπο ποικίλης ύλης της εποχής, «που είνε τρυπωμένοι τόσο βαθιά οι θεατρικοί μας συγγραφείς και δεν μπορούν να βγούν» (*Παρηνασός*, 111, 30.5.1921, σ. 6, βλ. επίσης και «Εις ανεύρεσιν πρωτοτύπων», *Ελλάς*, 1069, 23.4.1920, 1084, 14.6.1920 καθώς και τις απόψεις του Ξενόπουλου στο περ. *Ανθρωπότης*, Ζ'-Η', Ιουν. -Ιουλ. 1920, σ. 2).

512 Το καλοκαίρι του 1924 παραστάθηκαν με επιτυχία επτά ελληνικά έργα, που ξεπέρασαν τις δέκα παραστάσεις: *Καραγκιόζης*, *Ψέμμα και πάλιν ψέμμα* του Συναδινού, *Το πουλί της νύχτας* του Μπαστιά, *Μια νύχτα μια ζωή* του Μελά, *Τρίμορφη γυναίκα* του Ξενόπουλου, *Γειτόνισσες* του Χορν και *Ένα ταξιδάκι στη σελήνη* του Μωραϊτίνη («Ένας θεατρικός απολογισμός», *Ελεύθερον Βήμα*, 16.11.1924). Όπως αναφέρει ο Χατζηπανταζής, η μεσοπολεμική επιθεώρηση δεν αποτελεί περίοδο ακμής «συγγραφέων και μουσικών. Βασικά πρόκειται για περίοδο ηθοποιών» (1977)135-6.

513 Οι μεγαλύτερες επιτυχίες του Συναδινού στη δεκαετία του 1920 ήταν τα έργα *Καραγκιόζης*, *Ψέμμα και πάλιν ψέμμα*, *Νοικοκυρά*, *Μαικήνας*. Για το Χορν βλ. Π. Χορν, *Τα θεατρικά*, τομ. Γ' - Δ', Αθήνα, 1996. Τις πιο μεγάλες επιτυχίες είχε πάντως ο Μωραϊτίνη: *Ένα ταξιδάκι στη Σελήνη* (1924), *Δακτυλογράφος ζητεί θέσιν* (1925), το *Μοντέρνο σπίτι* (1926), κ.ά.

514 Μετά την *Τρίμορφη γυναίκα* (1924) ο Ξενόπουλος δήλωσε ότι θα εγκατέλειπε τη δραματουργία («Ο κ. Ξενόπουλος απεργεί», *Ελεύθερον Βήμα*, 21.11.1924). Μέχρις ενός σημείου κράτησε την υπόσχεσή του, αφού, μέχρι το 1931, παρουσίασε μόνο μια διασκευή της *Τιμής του αδελφού* (τη *Δίκη του Θανάση* το 1925) και την *Αναδυομένη*, το 1926, βλ. Γ. Σιδέρης, «Ο εκλεκτός του ελληνικού θεατρικού κοινού», *Νέα Εστία*, 15.1.1961, σ. 129. «Ασχολημένος με το περιοδικόν μου», όπως δήλωνε σε συνέντευξή του, «έχω πολύν καιρό να πάω στο θέατρο και δεν γνωρίζω καλά τα τελευταία θεατρικά πράγματα» (*Πρωία*, 21.9.1928).

515 βλ. Α. Ανδρεάδης, *Νέα Εστία*, τχ. 22-24, 15.12.1927, Α. Θούλος, *Νέα Εστία*, 1.7.1927, 1.9.1927, Θ. Συναδινός, *Ελληνικόν Θέατρον*, 87, 1.1.1930.

επιστρέφουν στο γνώριμο ερασιτεχνισμό του 19ου αιώνα και να καλλιεργούν το χάσμα ανάμεσα στη δραματολογία και τη σκηνική παρουσίαση⁵¹⁶. Η πιο χαρακτηριστική περίπτωση ήταν παλιοί ποιητές του θεάτρου του «νού», όπως ο Νίκος Καζαντζάκης, που συνέχιζαν να γράφουν έμμετρες τραγωδίες για κατ' ιδίαν ανάγνωση ή δημόσια απαγγελία σε συλλόγους της εποχής⁵¹⁷. Έτσι, μετά την υποχώρηση των επιθεωρησιογράφων, η παράδοση των συγγραφέων-σκηνοθετών, που είχε αρχίσει να διαμορφώνεται στην ακμή του Κωμειδουλίου και οδηγήθηκε στην πρώτη ιστορική της διαμόρφωση με τη μορφή του Λιδωρίκη, παρέμεινε χωρίς συνεχιστές, από τη στιγμή που οι ντόπιοι δραματοποιοί είχαν γίνει άφαντοι. Ακόμα και τα λίγα επιτεύγματα που σημειώθηκαν (*Φοιτηταί*, 1919, *Το φυντανάκι*, 1921, *Αρραβωνιάσματα*, 1924) έγιναν από συγγραφείς, που ούτε είχαν στο παρελθόν ούτε θα έχουν στο μέλλον επαφή με τη διδασκαλία και που σήκωναν τα χέρια σε ζητήματα σκηνικής παρουσίασης των έργων τους⁵¹⁸.

Μπροστά στο αδιέξοδο που δημιουργήθηκε στη σκηνοθετική παράδοση των συγγραφέων, προσφέρθηκαν γενναιόδωρα και αναπάντεχα, έτοιμες, πλούσιες και μοντέρνες σκηνοθετικές λύσεις, όταν κάποιοι Έλληνες συγγραφείς προσήλωσαν τα βλέμματά τους στη Δύση· και ανακάλυψαν ότι οι Ευρωπαίοι σκηνοθέτες είχαν καταπιαστεί με πολυδιάστατους και ασύλληπτους ως τότε πειραματισμούς, που είχαν σημειώσει μια πραγματική επανάσταση στην περιοχή της σκηνικής έκφρασης. Συμβατικά, μπορεί να πει κανείς ότι, όταν ήρθαν σ' επαφή με τις εξελίξεις αυτές, «ξύπνησαν» μέσα σε μια πρωτόγνωρη πραγματικότητα· διαπίστωσαν ότι ολόκληρο

516 «Οι Έλληνες συγγραφείς έχουν κηρύξει προ πολλού απεργίαν», παραπονιόταν ο Χορν, ενώ ο Μωραϊτίνης έβλεπε κάπως διαφορετικά το θέμα: «Τέσσαρες άνθρωποι είναι όλοι-όλοι οι συγγραφείς, κι αυτοί βιοπαλαίου για να ζήσουν, όταν δε έχουν λίγο καιρό γράφουν και κανένα έργο» (βλ. συνεντεύξεις τους στην *Πρωία*, 22 και 27.9.1928). Ίσως δεν είναι τυχαίο ότι ο πιο επιτυχημένος συγγραφέας της περιόδου συνέχιζε να γράφει με το «βιομηχανικό» τρόπο της Επιθεώρησης: «είμαι και λίγο βιομηχανός, εργάζομαι δε για τα ποσοστά, γιατί θέλω να ζήσω. Γι αυτό και τα έργα μου είναι βιομηχανικά», δήλωνε με αρκετή δόση λανθάνουσας αυταρέσκειας στην παραπάνω συνέντευξή του ο Μωραϊτίνης. Όπως επίσης και το γεγονός, ότι η διαδικασία συγγραφής βρισκόταν σε άμεση συνάρτηση με τις πρόβες του έργου. (Θ. Ποταμιάνος, «Πώς γράφουν τα έργα των οι θεατρικοί μας συγγραφείς», περ. *Θεατής*, τχ. 70, 22.5.1926). Την ανυπαρξία επαγγελματισμού των Ελλήνων θεατρικών συγγραφέων έθιγε και ο Ανδρεάδης στο γενικό απολογισμό του: «Αναγκάζονται δια να ζήσουν να τραπούν εις την δημοσιογραφίαν και να γράφουν, όχι όπως εις το Παρίσι, ένα δύο χρονογραφήματα την εβδομάδα, αλλά δύο άρθρα την ημέραν» (όπ. σ. 1074).

517 Χαραριστική είναι η περίπτωση του *Νικηφόρου Φωκά* του Καζαντζάκη. Βλ. *Βραδυνή*, 17.3.1924, *Δημοκρατία*, 13, 17.3.1924, καθώς και βιβλιοκρισία για το έργο στο περιοδικό *Αναγέννηση*, Β', φυλ. 2, Οκτ. 1927, σσ. 88-9.

518 Όταν ο Ξενόπουλος έδωσε την *Τρίμορφη γυναίκα* στο θίασο Κυβέλης δήλωνε χαρακτηριστικά: «Αστείο θάταν να φαντασθή κανείς ότι εγώ θα τους edίδασκα (!) ρόλους» (*Η Βραδυνή*, 16.9.1924). Ο Χορν, που είχε δείξει ένα αμυδρό ενδιαφέρον για σκηνοθετικά ζητήματα στο παρελθόν, κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου αδιαφόρησε: «Δεν μπορώ εγώ να σας πω για λεπτομέρειες σκηνοθεσίας. Αυτή είναι δουλειά άλλων ειδικών ανθρώπων, που καταγίνονται με την σκηνοθεσίαν. Εγώ σα συγγραφεύς ξέρω πως γράφεται ένα έργο και διαισθάνομαι πώς θα γράφεται εις το μέλλον. Στο σκηνοθέτη εναπόκειται να πάρη το έργο μου και να το ανεβάση με τον καλύτερο τρόπο» (*Ελεύθερον Βήμα*, 10.10.1927).

σχεδόν το φάσμα της ευρωπαϊκής σκηνης είχε μετασχηματιστεί· αντιλήφθηκαν ότι ηθοποιοί και συγγραφείς έρχονταν πλέον σε δεύτερη μοίρα παραγκωνισμένοι από τον παντοδύναμο σκηνοθέτη· είδαν ότι στο θεατρικό στίβο δεν πρωταγωνιστούσαν πλέον η Ντούζε, ο Ίμπσεν ή, έστω, ο Αντουάν, αλλά ο Πιτοέφ, ο Ταΐρωφ και ο Γέσνερ· ότι οι δοξασμένες βεντέτες και το προπολεμικό «φιλολογικό» θέατρο των «βόρειων» δραματοουργών, με το οποίο είχαν γαλουχηθεί στις αρχές του αιώνα, δεν ήταν απλά ένα μακρινό και σκονισμένο παρελθόν, αλλά βρισκόταν στους αντίποδες της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας. Όταν λοιπόν άρχισαν να αντιλαμβάνονται τις ριζικές ανακατατάξεις που είχαν σημειωθεί στο ευρωπαϊκό θέατρο από τις αρχές του αιώνα, άρχισαν μια αγωνιώδη προσπάθεια μεταφοράς των νέων προτύπων, για να καλύψουν ένα κενό επιτευγμάτων, που, στην πραγματικότητα, ξεπερνούσε δύο δεκαετίες. Κάποιοι συγγραφείς αποπειράθηκαν να ενσωματώσουν τις νέες εξελίξεις στη θεατρική συγγραφή, καταργώντας την παραδοσιακή τρίπρακτη δομή, αλλά το εγχείρημα δε φαίνεται να συνάντησε ιδιαίτερη επιτυχία⁵¹⁹. Αντίθετα, οι εξελίξεις συνάντησαν ευνοϊκή υποδοχή στο χώρο των συγγραφέων, όταν διασταυρώθηκαν με τις αναζητήσεις γύρω από τη σύσταση «καλλιτεχνικού θεάτρου». Όταν δηλαδή κάποιοι απ' αυτούς αντιλήφθηκαν ότι η ανασυγκρότηση του θεάτρου πρόζας που οραματίζονταν δε μπορούσε πλέον να βασίζεται μόνο στο συγγραφέα και στον ηθοποιό, στο παλιό «φιλολογικό» θέατρο και τους πρωταγωνιστές του. Ό,τι είχε επιχειρηθεί σε μικρή κλίμακα το 1914, με την απόπειρα ίδρυσης του Θεάτρου της Τέχνης, πραγματοποιήθηκε με δυναμικότητα και σε ευρύτητα στη δεκαετία του 1920· οι Έλληνες λόγιοι είδαν στο πρόσωπο του Ευρωπαίου σκηνοθέτη τη νέα ηγετική φυσιογνωμία, που θα αναγεννούσε τη θεατρική τέχνη της χώρας τους. Δεν είναι λοιπόν τυχαίο ότι, παρά τις ποικιλίες, τις ανομοιογένειες και τις βαθύτατες ιδεολογικές διαφορές, που χώριζαν τους ξένους σκηνοθέτες και παρά τις διαφορετικές προτιμήσεις και προσεγγίσεις των Ελλήνων λογίων, οι Ευρωπαίοι καλλιτέχνες έγιναν αντιληπτοί στην φάση αυτή με μια βασική ιδιότητα: ως οι δυναμικοί αναγεννητές της θεατρικής τέχνης. Η διαπίστωση αυτή διαδραμάτισε το ρόλο του καταλύτη για τη μετάβαση των Ελλήνων λογίων και συγγραφέων από την εποχή του «θεάτρου των ιδεών» στην εποχή του σκηνοθέτη των καλλιτεχνικών θεάτρων. Ως υποπροϊόν της εξέλιξης αυτής, η μορφή του Ευρωπαίου σκηνοθέτη-δημιουργού έδωσε λύση στο

⁵¹⁹ Η αντιπροσωπευτικότερη περίπτωση ήταν ο Ξερόπουλος, με το «κινηματοδόγραμά» του *Η Τρίμορφη Γυναίκα* (βλ. τις εξαιρετικά ενδιαφέρουσες απόψεις του συγγραφέα στις εφημερίδες *Δημοκρατία*, 10.9.1924, *Βραδινή*, 16.9.1924 και *Ελεύθερος Λόγος*, 21.9.1924). Ανάλογη ήταν η περίπτωση της Γαλάτειας Καζαντζάκη με τα *Πληγωμένα πουλιά* την επόμενη χρονιά. Το έργο «αποτελείται από μίαν σειράν δραματικών σκηνών αυτοτελών, σχεδόν ασχέτων προς αλλήλας» και μπορεί να χαρακτηριστεί «ως συλλογή δραματικών μονολόγων, ποικιλομένων με ωραίας φιλοσοφικής ιδέας και γνωμικά» (*Ελεύθερον Βήμα*, 10.8.1925).

αδιέξοδο που αντιμετώπιζε η ντόπια σκηνοθετική παράδοση των συγγραφέων. Οι τελευταίοι μπορούσαν να καταπιαστούν με τη σκηνοθεσία χωρίς να μπουκώσουν στον κόπο να γράψουν και θεατρικά έργα· μπορούσαν να ανανεώσουν τη θεατρική τέχνη του τόπου σκηνοθετώντας έργα άλλων συγγραφέων· έτσι, παράλληλα με τον εκσυγχρονισμό του ελληνικού θεάτρου, θα συντελούνταν και ο εξευρωπαϊσμός του, καθώς το τελευταίο θα ισοσκελίζε τη διαφορά του με τη Δύση· θα έλυνε επιτέλους μια εκρεμότητα, που είχε κληρονομήσει από το μακαρίτη της Νέας Σκηνης· όχι όμως πια μέσω του Αντουάν και του Μπραμ, αλλά μέσω του Κοπώ και του Ράινχαρτ.

Αν η εισβολή του Ευρωπαϊκού σκηνοθετη έδωσε το σύνθημα και λειτούργησε ως καταλύτης για τις εξελίξεις, το νέο αίμα των ηθοποιών ήταν ο χώρος που πρόσφερε τη δυνατότητα για το δύσκολο πέρασμα από την πρόσληψη στην έμπρακτη εφαρμογή. Γύρω στα 1924 είχε δημιουργηθεί πλέον ένας δυναμικός πυρήνας από νέους αστούς ηθοποιούς, από «νέους μορφωμένους, που προτίμησαν ν' ανταλλάξουν την τραπεζιτική θυρίδα με το παλκοσένικο» και από νέες, «που μόλις εφτερούγισαν από την αίθουσα της δραματικής του ωδείου»⁵²⁰. Επρόκειτο για υλικό ενδεδειγμένο για καλλιτεχνικούς πειραματισμούς, αφού οι νέοι είχαν καταπιαστεί με τη θεατρική τέχνη από «αγάπη» και φαίνονταν πρόθυμοι να υπηρετήσουν την «αγνή καλλιτεχνική ιδέα». Σ' αυτό το ανθρώπινο δυναμικό έστρεψαν οι λόγιοι της εποχής το βλέμμα τους και άρχισαν να βλέπουν τον πυρήνα ενός καλλιτεχνικού θεάτρου· όπως το έθετε ο Μπαστιάς, οι επιδείξεις των σχολών είχαν αποδείξει «ότι υπάρχει ένα καλό και εκμεταλλεύσιμον υλικόν. Πώς όμως το υλικό αυτό θα λυτρωθή από τον ερασιτεχνισμόν και θα πάρη την ηρωϊκή απόφαση

520 *Δημοκρατία*, 24.8.1924. Σύμφωνα με το Μαθητολόγιο της δραματικής σχολής της Εταιρείας Ελληνικού Θεάτρου, είχαν εγγραφεί, μεταξύ άλλων, οι Ανδρέας Παντόπουλος, Δημήτρης Ροντήρης, Ναυσικά Παντοπούλου, Κώστας Μουσούρης, Νικ. Βάχλας, Ειρήνη Μαροσέλλου, Τασία Αδάμ, Ανδρ. Βεριοπούλος κ.ά. Απ' αυτούς όμως μόνον ο Μουσούρης συμμετείχε αργότερα σε κάποιες παραστάσεις της Εταιρείας. Κάποιοι απ' αυτούς, όπως ο Ροντήρης, ο Παντόπουλος και η Αδάμ, διοχετεύθηκαν μαζί με άλλους (Π. Συριόπουλος, Κ. Παπαγεωργίου, Π. Χατζηπαναγιώτου) στο Θέατρον Ωδείου, δίπλα στα παλαιότερα στελέχη (Αγ. Κοτσάλη, Κ. Ζερβού, Ξ. Κανελλοπούλου, Κλ. Βρασιβανοπούλου, Β. Μπενη-Ψάλτη, Α. Γαλανού, Κ. Λεμονίδου, Τζ. Κωνσταντινίδου, Ορ. Κοντογιάννης, Γεωρ. Τσιτσιλιάνος, Γ. Πλούτης, Ηλ. Δεστούνης, Γ. Παπαχρήστος κ.ά.). Όλοι τους είχαν δάσκαλο τον Οικονόμου, δίπλα στον οποίο εμφανίστηκε στην αρχή της σταδιοδρομίας του και ο Γ. Γληνός. Στις παραστάσεις του Ελληνικού Ωδείου έπαιξαν μεταξύ άλλων οι Ελένη Παπαδάκη, Αντιγόνη Μεταξά, Κατερίνα Μαρούλη, Κώστας Κροντηράς, Γ. Βαμβακάρης, Ν. Φλεριανός καθώς και οι Ν. Λάσκαρη και Τ. Βιτσιώρης, που είχαν εμφανιστεί και με το θίασο του Φιλολογικού Θεάτρου. Από το Φοιτητικό Θεατρικό Όμιλο διακρίθηκαν οι Πέλος Κατσέλης και Μαίρη Σαγιάννου (Κατσέλη μετά το 1929), που εμφανίστηκαν αργότερα στην Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου μαζί με τους Χρ. Φαρμάκη, Χρ. Ευθυμίου, Κ. Σαντοριναίο, Καίτη Γρατιανού [Ανδρεάδη]. Σε μια επόμενη φάση τέλος εμφανίστηκαν στη Σχολή οι Χρ. Τσαγανέας, Γ. Ταλάνος, Αθ. Κωτσόπουλος, Σαπ. Χανδάνου [Νοταρά] κ.ά.

να υποταχθή, να πειθαρχήσει για χατήρι της Τέχνης και να πιη έστω και ποτήρια πικριών, τα οποία αφθόνως προσφέρει η καλλιτεχνική καρριέρα, χάριν αυτής;⁵²¹». Δίπλα σ' αυτό το πρόβλημα, από το καλοκαίρι του 1924, άρχισε να διαφαίνεται ένας άλλος κίνδυνος: οι πιο έμπειροι και θαρραλέοι από τους νέους ερασιτέχνες είχαν αρχίσει να αυτομολούν στο επαγγελματικό θέατρο· άλλοι δημιούργησαν το Θέατρο των Νέων και άλλοι απορροφήθηκαν από τους θιάσους των πρωταγωνιστριών⁵²². Δύο ήταν βασικά οι λόγοι που αντιλήφθηκαν τη σπουδαιότητα που είχε αυτό το «εκμεταλλεύσιμον υλικόν» και έσπευσαν να το αξιοποιήσουν για τις καλλιτεχνικές τους επιδιώξεις, ο Σπύρος Μελάς και ο Φώτος Πολίτης.

(β) Ο Σπύρος Μελάς, οι δραματικές σχολές των Ωδείων και το Θέατρον Τέχνης

Ο Μελάς ανήκε στην ομάδα των δραματοργών του θεάτρου των «ιδεών» της πρώτης δεκαετίας του αιώνα. Αν και με έντονες νεορομαντικές επιδράσεις, τα έργα του είχαν μια σχετικά καλή παρουσία στην αθηναϊκή σκηνή πριν τους Βαλκανικούς Πολέμους και, παρόλο που δεν αναμίχθηκε ως συγγραφέας στη σκηνοθεσία τους, δεν ένοιωθε την αποστροφή εκείνων, που ακολουθούσαν τα διδάγματα του Παλαμά. Μετά τους πολέμους μάλιστα φάνηκε πρόθυμος να αναπτύξει επαφές ακόμα και με το βουλευάτο και υποστήριξε ανοικτά την Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου⁵²³· ήταν επίσης από τους λίγους λόγιους που αμφισβήτησαν ανοικτά την κυριαρχία των πρωταγωνιστριών: «Προσέφερον την εργασία των και τας προσπαθείας των εις τη σκηνήν», έγραφε το 1918, «αλλά δεν πρέπει να παραξενεύονται, ούτε να επιδεικνύουν νευρικότητα, επειδή μερικοί άνθρωποι ζητούν να χειραφετήσουν το θέατρον από την αποκλειστική αυτών επιρροήν. Είνε τούτο νόμος πολύ φυσικός του οποίου την δύναμιν, και αν ακόμη κατορθώσουν να αποτρέψουν στιγμιαίως, πρέπει να είνε βέβαιαι, ότι αργά ή γρήγορα θα

521 Κ. Μπαστιάς, *Δημοκρατία*, 29.6.1924, 1.7.1924.

522 Ο θίασος ιδρύθηκε το καλοκαίρι του 1924 με βασικά στελέχη τους Κ. Μουσούρη, Α. Παντόπουλο, Α. Κολλάρο, Τ. Βιτσιώρη, Π. Χριστοφορίδη κ.ά. Ο νεαρός τότε λόγιος Γιάννης Σιδέρης, που παρακολουθούσε από κοντά την προσπάθεια, αναφέρει ότι τον δημιούργησαν «νέοι θεατρίνοι γραμματισμένοι και διαβασμένοι, που είχαν φοιτήσει σε δραματικές σχολές» και οι οποίοι δεν μπορούσαν να βρουν δουλειά στα κεντρικά θέατρα («Ο θίασος των “Νέων”», *Αναγέννηση*, Β', τχ. 9-10, Μάης 1928, σσ. 443-5, βλ. επίσης και *Δημοκρατία*, 24.8.1924). Ο θίασος Κοτοπούλη κυρίως ήταν εκείνος που ενισχύθηκε την εποχή εκείνη με έξι τουλάχιστον ευέλπιδες ηθοποιούς: Α. Κοτσάλη, Δ. Ροντήρη, Κ. Παπαγεωργίου, Γ. Γληνό, Αλ. Μινωτάκη [Μινωτή] (που είχε ξεκινήσει κι αυτός ως μέλος του χορού του *Οιδίποδα Τυράννου* σε περιοδεία του θίασου Βεάκη-Νέζεο στην Κρήτη) και το γιό του Μήτσου Μυράτ, Δημήτρη.

523 Ο Μελάς δίδαξε, όπως είδαμε, το μάθημα της δραματολογίας στην σχολή της· έγραψε επίσης δύο έργα που παίχτηκαν από το θίασο της, βλ. Ευρετήριο Ελλήνων Σκηνοθετών.

υποστούν»⁵²⁴. Ενδεχομένως, ο λόγος που τον έκανε πιο ευέλικτο στις επαφές του με την εγχώρια πραγματικότητα ήταν η δημοσιογραφία, που αποτελούσε την κύρια ασχολία του. Τα θεατρικά του ενδιαφέροντα πάντως δεν τον εγκατέλειψαν· μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή η κριτική του στο επαγγελματικό θέατρο έγινε πιο οξεία⁵²⁵. από το καλοκαίρι του 1924 οι επιθέσεις άρχισαν να αποκτούν σκηνοθετικό περιεχόμενο, αλλά αυτή τη φορά δεν κατηγορούσε μόνον την προχειρότητα της σκηνικής εμφάνισης. Συνέδεσε τη βεντετοκρατία με τη διαιώνιση του βουλευάτου στο ρεπερτόριο και κατηγορήσε τις πρωταγωνίστριες επειδή «σπανίως θ' αφήσουν να ιδή το φως της ράμπας ένα έργο εις το οποίον δεν έχουν σπουδαίον ρόλον»⁵²⁶. Αμφισβήτησε την αρμοδιότητά τους να καταπιάνονται με σκηνοθετικά ζητήματα· ισχυρίστηκε ότι δεν έπρεπε να καθοδηγούν τους ηθοποιούς του θιάσου τους στις πρόβες, γιατί δε δημιουργούσαν μ' αυτόν τον τρόπο ρόλους, αλλά πολλαπλά κακέκτυπα της δικής τους προσωπικότητας· τόλμησε να δηλώσει δημόσια ότι η ιδιότητα του ηθοποιού ήταν ακατάλληλη για την καλλιτεχνική διεύθυνση ενός θιάσου. Εξαπέλυσε επίθεση στις θιασαρχίνες, κατηγορώντας τις όχι μόνον επειδή δεν προωθούσαν τα νέα ταλέντα, αλλά επειδή λειτουργούσαν ανταγωνιστικά και ανασταλτικά απέναντί τους· ισχυρίστηκε λοιπόν ότι δεν ήταν δική τους δουλειά να τα διδάξουν· και τέλειωνε με το ακλόνητο επιχείρημα ότι η Κοτοπούλη και η Κυβέλη δεν είχαν βγει από τη Βερώνη και την Παρασκευοπούλου, αλλά από τον Οικονόμου και το Χρηστομάνο⁵²⁷. Δεν επρόκειτο πλέον για κριτική, αλλά για ανοικτή και ολομέτωπη έφοδο· τα πυρά του Μελά είχαν ενωθεί μαζί μ' εκείνα του Σωματείου Ηθοποιών και το φρούριο των βεντετών δε φαινόταν πια τόσο απόρρητο.

Στο μεταξύ, ο Μελάς είχε ήδη αρχίσει να αποσύρεται από την πολιτική και τη δημοσιογραφία και δήλωνε ότι θα αφιερωνόταν στο θέατρο⁵²⁸. Το καλοκαίρι του

524 «Καλλιτεχνικά συνεντεύξεις», *Πρόδος*, 17.10.1918. Την ίδια εποχή, θεωρούσε ότι η θεατρική αναγέννηση δε μπορούσε να γίνει από τους επιχειρηματίες, που, «ό,τι είχαν να δώσουν εις το Ελληνικόν Θέατρον το έδωσαν ήδη» («Αναγέννησις», *Εμπρός*, 25.10.1918).

525 Βλ. ενδεικτικά την επίθεση του εναντίον «των ανακατωμένων ρεπερτορίων», «των βιαστικών μεταφράσεων, των λαχανιασμένων ανεβασμάτων, των αμελέτητων ρόλων και των βρυχηθμών, των οικτρών διακόσμων, των αθλίων φωτισμών και της απολύτου ανυπαρξίας στοιχειώδους σκηνικής διδασκαλίας», («Για ένα θέατρον», *Ελεύθερον Βήμα*, 21.3.1923).

526 «Το αιώνιον τρίγωνον», *Δημοκρατία*, 29.9.1924.

527 «Αστειευόμεθα;» ρωτούσε με ρητορικό τρόπο το φθινόπωρο του 1924: «Εις ποίαν χώραν της γης συνέβη επιχειρηματίαι του θεάτρον, μονοπωληταί της θεατρικής τέχνης και επιτυχίας να καθίσουν μόνοι των να διαπλάσουν αντιζήλους, ή να μορφώσουν απλώς έστω αξιοπρεπή επαγγελματικά στοιχεία τα οποία προβλέπεται μετά μαθηματικής ακριβείας, ότι θα ζητήσουν αύριον από τους θιάσους μεγαλυτέρους μισθούς; Η επαγγελματική μόρφωσις των ηθοποιών δεν είνε ποτέ έργον των εργοδοτών» (*Δημοκρατία*, 21.8, 29.9, 25.11.1924).

528 «Άφησε κατά μέρος κάθε πολιτική ματαιότητα και θ' αφιερώση όλη του τη ζωή στο θέατρο», δήλωνε ο συνεργάτης του Κ. Αθάνατος, και συνέχιζε: «Προ ολίγων μηνών ακόμη σού μιλούσε για την κομματικήν σύνθεσιν της Βουλής μ' ένα πάθος απεριόριστον. Τώρα δεν δίνει

1924 παρουσιάστηκε με σχετική επιτυχία από το θίασο Κυβέλης, το καινούργιο του έργο *Μια νύχτα μια ζωή*⁵²⁹. Με το δράμα αυτό ο Μελάς αποχαιρετούσε οριστικά το «θέατρο των ιδεών» των αρχών του αιώνα, αλλά και την ίδια τη δραματολογία για μια περίπου δεκαετία⁵³⁰. Ο καλλιτέχνης επιθυμούσε να επιστρέψει δυναμικά στη θεατρική τέχνη, όχι όμως μέσω της συγγραφής· είχε αποφασίσει να παρέμβει στη σκηνοθετική ζωή της χώρας, όχι όμως ως συγγραφέας-σκηνοθέτης, αλλά ως σκηνοθέτης. Το ίδιο καλοκαίρι άρχισε να προσανατολίζεται στην αξιοποίηση νέων ηθοποιών. Ένα πρώτο μικρό πείραμα συντελέστηκε τον Αύγουστο του 1924, όταν συμμετείχε στη σκηνοθεσία του *Πλούτου* από το θίασο των Νέων⁵³¹. Τον επόμενο μήνα ανέλαβε το μάθημα δραματολογίας στην Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου, αποβλέποντας στη μετατροπή της σε πρωτοποριακό θέατρο· υιοθετώντας τις επαναστατικές κορώνες του Καλογερίκου, ο Μελάς καλούσε τις θεατρικές δυνάμεις του τόπου, που λειτουργούσαν έξω από το κύκλωμα των πρωταγωνιστριών, σε «καλλιτεχνική επανάσταση»· και μέσα στο πλαίσιο αυτό διατύπωνε την ανάγκη σκηνοθέτη⁵³². Οι καλλιτεχνικοί στόχοι αυτής της «επανάστασης» δε διέθεταν τον «επιστημονικό» χαρακτήρα εκείνης που προωθούσε το Σωματείο Ηθοποιών. Αφορούσαν περισσότερο την ανάγκη μιας «νέας πίστης», που θα διαμόρφωνε και τη διδασκαλία των νέων ηθοποιών και τη σκηνική παρουσίαση των έργων⁵³³· η παρουσία όμως του σκηνοθέτη ήταν επιβεβλημένη: «επειδή όλο το ανθρώπινο υλικό δεν μπορεί νάχει ποτέ την ίδια ευαισθησία, την ίδια διαισθητική δύναμη, την ίδια πνευματική ευκαμψία, δεν είναι δυνατό να υπάρξει άλλος πρωταγωνιστής σ' αυτό το σύνολο από το σκηνοθέτη κι άλλη πρωταγωνίστρια από τη μπαγκέτα του». Ο

διάρα πια γι' αυτά. Αισθάνεται τον χρόνον να φεύγη από τα χέρια του. Και θέλει να τον προφθάση» (*Ελεύθερον Βήμα*, 24.7.1924).

529 Την επιμέλεια της σκηνικής του εμφάνισης δεν ανέλαβε ωστόσο ο συγγραφέας, αλλά ο «μοναδικός εστέτ» της εποχής Αντώνης Φωκάς (Κωστής Μπαστιάς, *Δημοκρατία*, 27.8.1924).

530 Μελάς (1960)142-3.

531 Ο Μελάς ήταν μάλιστα αυτός που ζήτησε να διδάξει το έργο στο θίασο. Για το θέμα βλ. Σ. Μελά, «Αγαπητέ Κώστα...», *25 χρόνια του θεάτρου Κώστα Μουσούρη*, Αθήνα, 1961, σσ. 30-1 και Κ. Μουσούρης στο αφιέρωμα της *Νέας Εστίας* για το Μελά, Χριστ. 1966, σ. 80. Ο Σιδέρης, που ήταν ο μεταφραστής του έργου, αναφέρει ότι ο Μελάς δίδαξε την πρώτη πράξη («Δημήτρης Μπόργης», *Νέα Εστία*, 224, 25.4.1936, σσ. 562).

532 Η πιο αδιάφευκτη μαρτυρία για τις απόψεις και τους στόχους του είναι το εναρκτήριο μάθημά του στη Σχολή, που το προώθησε στη συνέχεια ως «μανιφέστο». Δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα του (*Δημοκρατία*, 8-12.10.1924) και εκδόθηκε λίγο αργότερα με τον τίτλο *Για ένα καινούργιο θέατρο* (Αθήνα, 1924). Επανεκδόθηκε στην ανθολογία *Τέχνη και Ζωή. Δοκίμια*, Πήγασος, Αθήνα, 1944, σσ. 33-52. «Τέτοιες επαναστάσεις», δήλωνε στο μανιφέστο, «δεν τις επιχειρεί ποτέ ο επαγγελματικός κόσμος του θεάτρου. Αυτός είναι κάθε φορά ευχαριστημένος από το καθεστώς. Πάει με το συμφερεπτικό νόμο της ελάχιστης προσπάθειας» (σ. 3).

533 «Η νέα αυτή πίστη, το νέο πνεύμα θα πρέπει να δημιουργηθεί από μια κυρίαρχη αντίληψη που θα καθορίσει την κατεύθυνση της όλης προσπάθειας. Η αντίληψη αυτή είνε ταυτόσημη με την αντίληψη μας για τη θεατρική τέχνη. Η νέα τέχνη θα δώσει και την κατεύθυνση στα τεχνικά μαθήματα». Στη συνέχεια ο Μελάς ανέφερε ως πρότυπο τη «σχολή» του Αντουάν (ό.π. σσ. 7-9).

σκηνοθέτης έπαιρνε τη μορφή ενός ηγετικού και μαχητικού καλλιτέχνη, που θα εμπύχωνε και θα καθοδηγούσε την επανάσταση και θα επέβαλε στα μέλη της «σιδερένια πειθαρχία». Τα πρότυπά του ήταν οι σύγχρονοι Ευρωπαίοι σκηνοθέτες, «οι ανήσυχοι θαλασσοπόροι», οι «αποφασιστικοί εξερευνητές στο ανοικτό πέλαγος των τολμηρών δοκιμών»⁵³⁴.

Η πρωτοβουλία του Μελά δεν πραγματοποιήθηκε τελικά στους κόλπους της Σχολής, καθώς η διεύθυνσή της αρνήθηκε να του δώσει και το μάθημα των πρακτικών ασκήσεων, κάτι που οδηγούσε αυτόματα στη σκηνική διδασκαλία των μαθητικών επιδείξεων. Έτσι, από το Νοέμβριο του 1924, ο Μελάς προσανατολίστηκε στις δραματικές σχολές των Ωδείων· μέσα σ' ένα μήνα κατόρθωσε να αποσπάσει το δραματικό τμήμα του Ωδείου Αθηνών και να το ενώσει μ' εκείνο του Ελληνικού Ωδείου. Από την ένωση αυτή δημιουργήθηκε μια σύμπραξη «όλων των εκτός επαγγελματικού θεάτρου καλλιτεχνικών στοιχείων» και προέκυψε τελικά ένα καλλιτεχνικό θεατράκι: το Θέατρον Ελληνικού Ωδείου, που τελούσε υπό τη διοίκηση του Ωδείου και την καλλιτεχνική διεύθυνση του Μελά⁵³⁵. Μέχρι το Μάρτη του 1925 ο θίασος παρουσίασε τέσσερα έργα επιδεικνύοντας ιδιαίτερο ενδιαφέρον σε ζητήματα σκηνοθεσίας, ενδιαφέρον που οδηγήθηκε στο απόγειό του με την παράσταση της *Σαλώμης* του Όσκαρ Ουάιλντ⁵³⁶. Μετά τη μεγάλη επιτυχία που συνάντησε αυτή η παράσταση, ο Μελάς καταξιώθηκε ως η νέα σκηνοθετική φυσιογνωμία της χώρας. Η «επανάσταση» συνάντησε τον ενθουσιασμό των περισσότερων κριτικών της εποχής, που αναγνώριζαν ως πρωταγωνιστικό το ρόλο του σκηνοθέτη στο καλλιτεχνικό αποτέλεσμα. Σχολιάζοντας την παράσταση του *Αμφιτρύωνα*, ο Κουκούλας ισχυριζόταν ότι «μαρτυρεί πόσην έχει κεφαλαιώδη σημασία η συμβολή του ρεζισέρ στο θέατρο»· ύστερα από την παρακολούθησή της,

«μένει στο θεατή η παρήγορη εντύπωση πως βρέθηκε μπροστά σ' ένα σύνολο, που το χειραγωγεί μια ενιαία και οργανωμένη θέληση. Θέληση πειθαρχήσεως των μερών με σκοπό τη συγκρότηση ενός ισορρόπου συνόλου. Γιατί εκείνο που λέγαμε [...] για το μαέστρο της ορχήστρας, ταιριάζει και για το ρεζισέρ ενός θεάτρου, που πρέπει να είναι το κίνητρο, ο ρυθμιστής και ο διαθέτης του ψυχικού και άψυχου υλικού του»⁵³⁷.

534 *Για ένα καινούργιο θέατρο*, (1924)2-3, 14. Αναφέρονται οι Ζεμίε, Ράινχαρντ, Κρέηγκ, Στανισλάβσκυ. Ιδιαίτερη όμως συμπάθεια υπήρχε στον Αντουάν και τον Κοπώ.

535 *Ελεύθερον Βήμα*, 23.12.1924. Βλ. επίσης, Λ. Κουκούλας, *Παρασκήνια*, τχ. 21, 23.11.1924, σσ. 22-3 και «Μια καλλιτεχνική επανάσταση», *Δημοκρατία*, 23.12.1924.

536 [Ο Μελάς] «ημπορεί να υπερηφανεύεται ότι επέτυχε την αρμονίαν όλων μαζί των τεχνών. Η ποίησις εις το κείμενον, ο χορός παραπέρα, η μουσική εις την υπόκρουσιν και κυρίως η ζωγραφική εις την σκηνογραφίαν και την αμφίεσιν έπαιξαν μέγιστον ρόλον» (*Ελεύθερον Βήμα*, 29.3.1925). Ο ίδιος ο σκηνοθέτης χαρακτήρισε αργότερα την παράσταση «σταθμό στην ιστορία των νεοελληνικών θεατρικών πραγματοποιήσεων» (στο *25 χρόνια του θεάτρου Κώστα Μουσούρη*, σσ. 30-1).

537 «Ο *Αμφιτρύων*», *Παρασκήνια*, Β', 1.1.1925.

Η δυναμική επέμβαση του Μελά είχε όμως κι άλλες επιπτώσεις. Ένας από τους λίγους κριτικούς που αντέδρασαν ήταν ο Καλογερίκος, που έγραψε αρνητική κριτική ακόμα και για την παράσταση της *Σαλώμης*. Οι σχέσεις του Μελά με την ηγετική μορφή του Σωματείου ήταν ήδη ταραγμένες μετά την αποχώρησή του από τη Σχολή· μετά την κριτική του Καλογερίκου όμως, ο Μελάς αποφάσισε να θέσει σε λειτουργία το μοναδικό, αλλά πανίσχυρο, εφόδιό του, τα νέα ευρωπαϊκά πρότυπα που προσπαθούσε να εισαγάγει. Ο Καλογερίκος δε μπορούσε να διεξάγει διάλογο για τέτοιου είδους θέματα, μια και δεν είχε επαφή με την ξένη σκηνοθεσία· ήταν από τους τύπους τους «μη ανήκοντας από καμμίας απόψεως εις τον διανοούμενον κόσμον»⁵³⁸. Ο Μελάς κατόρθωσε να υποσκελίσει προς στιγμήν τους ηθοποιούς από τις σκηνοθετικές εξελίξεις και να πάρει από τα χέρια τους το πολυπόθητο δυναμικό των Ωδείων. Όπως θα δούμε, ο χώρος της Επαγγελματικής Σχολής και του Σωματείου δεν έμεινε παθητικός και αναπροσάρμοσε τη στάση του. Σε μια πρώτη φάση όμως αρκέστηκε στο να επιτεθεί στο Μελά κατηγορώντας τον για άγνοια σε ζητήματα διδασκαλίας ηθοποιών.

Οι στόχοι του Μελά ολοκληρώθηκαν την άνοιξη του 1925, όταν, βρίσκοντας τους αναγκαίους χρηματοδότες, αποφάσισε τη μετεξέλιξη του Ελληνικού Ωδείου σε Θεάτρον Τέχνης. Το συγκρότημα, όπως προέδιδε και το όνομά του, δεν ήταν επιχείρηση, όπως η Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου, αλλά καλλιτεχνικό θέατρο, που ιδρύθηκε έπειτα από σύμπραξη λογίων, Τύπου και φιλότεχνων κεφαλαιούχων, ενώ τα κεφάλαια είχαν χαρακτήρα δωρεών και όχι μετοχών⁵³⁹. Η ίδρυσή του αποτελεί μια τομή στη θεατρική ιστορία του τόπου, καθώς φιλοδοξούσε να αποτελέσει το πρώτο καλλιτεχνικό θέατρο της χώρας, μετά την αποτυχία της Νέας Σκηνης του Χρηστομάνου. Ο Μελάς ανέλαβε την καλλιτεχνική διεύθυνση και τη σκηνοθεσία των παραστάσεων και μέσα από τα δεκατρία έργα που παρουσίασε ο θιάσος καταξιώθηκε ως «καλλιτέχνης» σκηνοθέτης⁵⁴⁰. Το εγχείρημα πάντως δεν είχε αίσιο τέλος και η ομάδα διαλύθηκε τον Οκτώβριο του 1925. Αλλά και ο ίδιος ο σκηνοθέτης

538 Μια πρώτη ρήξη εντοπίζεται την εποχή της αποχώρησης του Μελά (*Ελευθερον Βήμα*, 23, 27.12.1924), όταν ο τελευταίος κατηγορήσε τη Σχολή για ακαδημαϊσμό και χαρακτήρισε τους δασκάλους της αναρμόδιους. Η νέα επίθεση σημειώθηκε με το άρθρο του «Μια κριτική» (ό.π. 14.1925): εκεί ισχυριζόταν ότι ο Καλογερίκος ήταν άσχετος «περί αρχιτεκτονικής ρυθμολογίας και μάλιστα θεατρικής»· και τον κατηγορούσε επειδή, δεν είχε «φυλλομετρήσει κάποια χρήσιμα βιβλία» και «είχε κολλήσει στερεά εις τα καθίσματα των αθηναϊκών καφετειών».

539 Σύμφωνα με ανακοίνωση της διεύθυνσης, «τα κέρδη, εφ' όσον τοιαύτα πραγματοποιούνται, διατίθενται υπέρ του σκοπού και των μελών του θιάσου». Πρόεδρος του διοικητικού συμβουλίου ήταν ο εκδότης Δημήτριος Λαμπράκης και αντιπρόεδροι οι Μιλτ. Νεγρεπόντης και Αλεξ. Διομήδης (*Ελευθερον Βήμα*, 2.4, 17.5, 19.5.1925).

540 Εμφανίστηκε επίσης και ως ηθοποιός στο *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα* του Πιραντέλλο, αλλά έπαιξε το ρόλο του θιασάρχη, ενώ το ρόλο του σκηνοθέτη έπαιξε ο Ηλίας Θεοδώρου, ο διευθυντής σκηνης του θιάσου (βλ. Πρόγραμμα παράστασης, πρβλ. Γ. Σιδέρης, «Ελληνικές παραστάσεις του Πιραντέλλο», *Νέα Εστία*, 70, 1.12.1961, σ. 1602).

ομολογούσε αργότερα τον ερασιτεχνικό χαρακτήρα της προσπάθειας και διαπίστωνε τις ελλείψεις του σε ζητήματα σκηνοθεσίας⁵⁴¹. Έπειτα από την αυτοκριτική του, δεν αναμίχτηκε ξανά με ερασιτέχνες· σ' ένα πρώτο στάδιο, προχώρησε σε μια σημαντική απόφαση, που αναθεωρούσε τις επαφές της ελληνικής λογιосύνης με την ξένη σκηνοθεσία. Στα δυό επόμενα χρόνια παρέμεινε στο Παρίσι με την ιδιότητα του δημοσιογράφου και παρακολούθησε από κοντά τη δραστηριότητα των μοντέρνων σκηνοθετών της πόλης.

Την εποχή που οι σχέσεις του με την Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου ήταν θερμές και οι ελπίδες του να αναλάβει την σκηνοθετική καθοδήγηση των μαθητών της δεν είχαν διαψευστεί, ο Μελάς ισχυριζόταν ότι το βάρος μιας καλλιτεχνικής προσπάθειας έπρεπε να πέσει στο ζήτημα της διδασκαλίας των ηθοποιών και να αποβλέπει σε παραστάσεις συνόλου⁵⁴². Σε μια επόμενη φάση, οι απόψεις του για τη διδασκαλία συνάντησαν τη επίθεσή του στους ηθοποιούς-σκηνοθέτες, τους νεότερους, τύπου Καλογερίκου, και κυρίως τις πρωταγωνίστριες. Χρησιμοποιώντας την περίπτωση του Ζεμιέ σχολιάζε χαρακτηριστικά:

«Είνε προς τιμήν του σκηνοθετικού δαιμονίου του ότι *απαρνείται τον ηθοποιόν εις αυτό το κεφάλαιον*. Δεν διδάσκει όπως θα έπαιζε αυτός. Τίποτε δεν υπάρχει, λέγει, ολεθριώτερον από την σχολήν αυτήν του “κάμετε όπως εγώ!”. Συνήθως, μας πληροφορεί, *αποτυχημένοι ηθοποιοί* κάνουν τον σκηνοθέτην κατ' αυτόν τον τρόπον ή *πρωταγωνίστριες που μπορεί να έχουν τάλαντον*, αλλ' αι οποίαι δεν έχουν καμμίαν σχέσιν με ό, τι χρειάζεται δια την ορθήν διεύθυνσιν μιας εκτελέσεως. [...] Η γνώμη αυτή, προερχομένη μάλιστα από σκηνοθέτην ηθοποιόν, όπως ο Ζεμιέ, πρέπει να ζυγισθή καλά, προ πάντων από θιασάρχας και θιασαρχίνας που έχουν την πολύ άσχημη συνήθεια να διευθύνουν τας δοκιμάς και να παρεμβαίνουν διαρκώς, να εκτελούν αυτοπροσώπως να παρέχουν το παίξιμό των ως υπόδειγμα και να κατασκευάζουν ηθοποιούς *πιθηκίζοντας ξένην τεχνοτροπίαν, ξένας χειρονομίας, ξένους τονισμούς*. Διότι χάρις εις τη ολεθρίαν αυτήν συνήθειαν, βλέπουμε να εξαφανίζονται κάθε προσωπικότης από τον ηθοποιόν, χάρις εις την μέθοδον αυτήν, βλέπουμε να διαιωνίζονται ορισμένοι τρόποι παιξίματος και να γεμίξη η σκηνή από αντίγραφα, πολλάκις δε κακέκτυπα, πρωταγωνιστών και πρωταγωνιστριών, των οποίων τα υποκριτικά μέσα μάλιστα έχουν ξεθωριάση αρκετά»⁵⁴³.

Ωστόσο, παρά το γεγονός ότι ο Μελάς διατηρούσε την καλλιτεχνική διεύθυνση του Θεάτρου Τέχνης, όταν πέρασε στην έμπρακτη εφαρμογή των απόψεών του, δεν ενδιαφέρθηκε για τη διδασκαλία των ηθοποιών και την υποβάθμισε στις σκηνοθετικές του επιλογές⁵⁴⁴. Ο ηθοποιός υπήρχε στη σκέψη του Μελά σε σχέση με την καλλιτεχνική πειθαρχία· και ιδιαίτερα με την εμμονή του στο ζήτημα της κατάργησης του υποβολέα, που διαφημιζόταν τότε ως το μεγάλο επίτευγμά του. Για

541 Μελάς (1960) 209.

542 Όπως ανέφερε ο ίδιος, οι ηθοποιοί που θα στελέχωναν έναν καλλιτεχνικό θίασο «δεν είναι ανάγκη να είναι μεγαλοφυείς. Αρκεί να έχουν ευσυνειδησίαν και καλήν τεχνικὴν μόρφωσιν. Και αυτά διδάσκονται με το παραπάνω» («Η Σχολή», *Δημοκρατία*, 21.9.1924).

543 Φορτούνιο, «Ολίγα τινά...», *Ελεύθερον Βήμα*, 22.4.1925.

544 Ίσως αυτός ήταν ένας από τους λόγους για τον οποίο αποχώρησαν πολλά επίλεκτα στελέχη των Ωδείων από το θίασο (Ροντήρης, Μουσουόρης, Κοτσάλη κ.ά., βλ. *Θεατής*, 11.4.1925).

την ακρίβεια, ο υποβολέας παρέμενε κρυμμένος, «για ψυχολογικούς λόγους», κάτω από τραπέζια και ντιβάνια· εκείνη όμως που ήταν επιβεβλημένη ήταν η κατάργηση του υποβολείου, αλλά για λόγους που σχετίζονταν με τον εικαστικό σχεδιασμό της παράστασης. Η αφαίρεση του υποβολείου αποσκοπούσε δηλαδή στο να διαμορφωθεί αυτό που ο Μελάς ονόμαζε «δεύτερο πλάνο»· να δημιουργηθεί δηλαδή κάποια προοπτική στο σκηνικό χώρο, έτσι ώστε να μην κινούνται όλοι οι ηθοποιοί παρατακτικά στο ύψος του προσκηνίου⁵⁴⁵.

Η σημαντική αυτή επιλογή μάς οδηγεί στον πυρήνα των σκηνοθετικών πρωτοβουλιών του Μελά, τη σύλληψη δηλαδή της παράστασης ως εικαστική σύνθεση. Ο βασικός στόχος και η κύρια εργασία του ήταν η σκηνική απόδοση της δραματικής εξέλιξης του έργου, που, σύμφωνα με τις απόψεις του, έπρεπε να αντιμετωπιστεί ως μια «γλυπτική σύνθεσις»⁵⁴⁶. Από τη βασική αυτή αρχή προέκυψαν μερικές σημαντικές πρωτοβουλίες του Μελά, που διαμόρφωσαν μια μικρή τομή στην εξέλιξη της εμφάνισης της αθηναϊκής σκηνης: η αφαίρεση των φώτων της ράμπας με τη συνακόλουθη ανακάλυψη του «δεύτερου πλάνου»· η επέκταση του προσκηνίου και η προσπάθεια να συνδέσει το σκηνικό χώρο με την πλατεία «κατά το υπόδειγμα του Οντεόν και του Βιε Κολομπιέ»· ή οι τολμηρές απόπειρες ανάδειξης της σημασίας του φωτισμού και η προσπάθεια ρύθμισης της σκηνικής διάταξης σε διαφορετικά επίπεδα κατά ύψος με τη χρήση σκάλας⁵⁴⁷. Όλες τους στόχευαν στην καλλιτεχνική διαμόρφωση της σκηνικής εικόνας και την «πλαστική» αναπαράσταση των έργων. Άμεσες επιπτώσεις της παραπάνω σύλληψης ήταν μεταξύ άλλων και η αναβάθμιση της σημασίας του σκηνογράφου και του ενδυματολόγου στο Θέατρο Τέχνης⁵⁴⁸. Βέβαια, οι παρεμβάσεις του Μελά, στην προσπάθειά του να εκσυγχρονίσει τη σκηνική εμφάνιση των έργων δεν είχαν τόσο ριζοσπαστικό χαρακτήρα· το θερινό θέατρο Αθήναιον, που φιλοξένησε το θίασο, παρέμενε μια τυπική αθηναϊκή μάντρα· αλλά και οι προθέσεις του σκηνοθέτη αφορούσαν στη δημιουργία ενός «καλλιτεχνικού» και «επαναστατικού» θεάτρου στην παράδοση του Αντουάν και όχι σε τεχνολογικές καινοτομίες. Ο συγγραφέας απέρριπτε κατηγορηματικά την έμφαση στο θέαμα, τα πλούσια σκηνικά και το βεστιάριο· πίστευε ότι η πρωτοκαθεδρία τους στην παράσταση ήταν σημάδι παρακμής, που προερχόταν από «κουρασμένα θεατρικά περιβάλλοντα». Γι'

545 Κ. Αθάνατος, «Χωρίς υποβολέα», *Ελεύθερον Βήμα*, 29.1.1925, Φορτούνιο, «Το δεύτερο πλάνο», *Δημοκρατία*, 1.10.1924 και Μελάς(1960)154-7.

546 «Το δεύτερο πλάνο», ό.π..

547 *Ελεύθερον Βήμα*, 28.5.1925, *Έθνος*, 26, 27.5.1925, Μελάς 168-9, 178. Μια πρώτη απόπειρα προσέγγισης «της σκηνης προς τα καθίσματα της πλατείας» είχε σημειωθεί στην παράσταση της *Σαλώμης* (*Δημοκρατία*, 31.3.1925).

548 Ο Μελάς συνεργάστηκε στη διετία 1924/5 με τον Περικλή Βυζάντιο, το Γουναρόπουλο και τον Μ. Μαρζουβάνωφ στα σκηνικά και με τον Αντώνη Φωκά στα κοστούμια.

αυτό το λόγο θεωρούσε ότι ο σκηνογράφος έπρεπε να είναι υποταγμένος στο όραμα του σκηνοθέτη⁵⁴⁹. Ο Έλληνας λόγιος προωθούσε τη βελτίωση της σκηνικής εικόνας, βασισμένη όμως στην απλότητα και τη λιτότητα, σ' αυτό που ο ίδιος ανήγαγε στο αρχαιοελληνικό ρητό «φιλοκαλείν μετ' ευτελείας»: «Ζητούμεν απλώς ένα διάκοσμον πλούσιον εις ψυχή, εις υποβλητικὴν ικανότητα. Και τέτοιος διάκοσμος δεν ημπορεί να είνε παρά ο απλούς, ο μετρημένος εις κατανάλωσιν πανιού, χαρτονιού και χρώματος, ο ικανός να δώση την απλήν χαρακτηριστικὴν πινελιάν, η οποία θ' αποτελή μιαν συνέχειαν τόσον οργανικά συνδεομένην με το ζωντανόν δραματικόν σύνολον, ώστε να μη δίδη ούτε μιαν στιγμὴν την εντύπωσιν του ξένου, του προστεθεμένου»⁵⁵⁰. Η σύλληψη της παράστασης με όρους «γλυπτικής σύνθεσης» και του έργου με τους όρους ενός «ζωντανού πίνακα» ήταν επόμενο να οδηγήσουν στην καλλιέργεια της διακοσμητικότητας στις σκηνοθετικές επιλογές του. Όπως θα εξετάσουμε στο επόμενο μέρος, η τελευταία σημείωσε ακόμα μεγαλύτερη πρόοδο σε σχέση με τους προηγούμενους συγγραφείς που καταπιάστηκαν με τη σκηνοθεσία. Ο Τύπος της εποχής υπογράμμιζε τις ισχυρές τάσεις ανεξαρτησίας που παρουσίαζε η σκηνική ερμηνεία από τό δραματικό κείμενο, η τέχνη δηλαδή του σκηνοθέτη, από την τέχνη του συγγραφέα. Με δεδομένη μάλιστα την έλλειψη αστέρων από το νεόκοπο καλλιτεχνικό σχήμα, το βάρος των κριτικών δεν έπεσε σε προσωπικά υποκριτικά επιτεύγματα, όπως άλλοτε. Σε αντίθεση π.χ. με την παρουσίαση της *Σαλώμης* από το θίασο Κοτοπούλη (1922), στην παράσταση του Μελά το ενδιαφέρον προέκυπτε από τον τρόπο με τον οποίο θα ανέβαζε το έργο ο σκηνοθέτης⁵⁵¹. Ο συγγραφέας είχε αρχίσει να έρχεται σε δεύτερη μοίρα: «Ωργίασα με το κείμενο», θυμόταν ο Μελάς από το ανέβασμα του *Πειρασμού* του Ξενόπουλου, «πρόσθεσα τύπους, αστεία, μια ολόκληρη σκηνή». Ο Ξενόπουλος δέχτηκε τις αλλαγές σιωπηρά⁵⁵².

Έπειτα από τις παραπάνω πρωτοβουλίες, ο Μελάς κατόρθωσε να οδηγήσει τον κόσμο των δραματικών ποιητών της πρώτης δεκαετίας του αιώνα στην εποχή του σκηνοθέτη. Δεν είναι τυχαίο ότι το Θέατρον Τέχνης συνάντησε τις ευλογίες του

549 «Η αρετή ενός καλού σκηνικού διακόσμου είνε ακριβώς η αρετή ενός καλού υπηρέτου», όπως δήλωνε χαρακτηριστικά («Τα πανιά και τα χαρτόνια», *Δημοκρατία*, 28.9.1924, βλ. και «Σκηνοθεσία», *Ελεύθερον Βήμα*, 24.4.1925). «Κατάπληξιν προκαλεί η αντίθεσις μεταξύ της λιτότητος των μέσων και της καταπληκτικής εντυπόσεως της σκηνογραφίας», ομολογούσαν κάποιες κριτικές (*Δημοκρατία*, 25.2.1925).

550 «Τα πανιά και τα χαρτόνια», ό.π.

551 «Το έργο, γνωστόν προ πολλού, δεν θα επαρουσίαζε κανένα ενδιαφέρον, εάν δεν εδιδάσκετο υπό του νεοσυστάτου θιάσου του κ. Μελά» (*Ελληνική Επιθέωρησις*, 209, Μαρτ. 1925, σ. 14). «Αλλ' η κριτική εις το έργο», ανέφερε κριτική της παράστασης, «δεν έχει να απασχοληθή παρά σχεδόν αποκλειστικώς με το μοντάρισμα και με το παίξιμον» (*Ελεύθερον Βήμα*, 4.4.1925). Ο Μελάς τέλος δήλωνε, ότι «παλαιόν έργον, κατά νέον τρόπον αναβιβαζόμενον, δεν είνε πλέον παλαιόν» (*Ελεύθερον Βήμα*, 24.3.1925).

552 Μελάς (1960)161. Βλ. επίσης και τις «εγχειρήσεις» του Μελά στο κείμενο του *Ρομπότ* του Τσάπεκ (ό.π. σ. 201).

γενάρχη αυτής της ομάδας· ο Παλαμάς έβλεπε να εκπληρώνεται με την προσπάθεια αυτή, όχι μόνον το «σύνολον ηθοποιών», αλλά και το θέατρο «των ποιητών»⁵⁵³. Πράγματι, έπειτα από την αποτυχημένη απόπειρα των Χατζόπουλου-Χορν-Πολίτη το 1914 και την παραίτηση του τελευταίου από το Θέατρο των Συγγραφέων το 1919, έμελλε τελικά στο Μελά να εισαγάγει πρώτος τα νέα σκηνοθετικά κελεύσματα της Δύσης στο χώρο των δραματικών ποιητών. Να αναγνωριστεί ως σκηνοθέτης ενός θεάτρου με «καλλιτεχνικές» επιδιώξεις και να προσδώσει με τον τρόπο αυτό στο επάγγελμα του σκηνοθέτη ένα καλλιτεχνικό κύρος που δεν είχε πριν. Ο Μελάς ήταν η κινητήρια δύναμη που έθεσε ξανά σε λειτουργία τη σκηνοθετική μηχανή των δραματικών ποιητών, που ήταν σκουριασμένη και παροπλισμένη από τις αρχές του αιώνα. Με την επέμβασή του κατόρθωσε να τους μετατρέψει από αδύναμους και ονειροπόλους κομπάρσους σε δυναμικούς πρωταγωνιστές και διεκδικητές της υπόθεσης του Έλληνα σκηνοθέτη. Κατάφερε να δημιουργήσει ένα ισχυρό πλήγμα στο ατρόμητο ως τότε βεντετοκρατούμενο σύστημα, «κηρύσσουν την επανάστασιν κατά του θεατρικού καθεστώτος των πρωταγωνιστών και των πρωταγωνιστριών της ρουτίνας και του καμποτινισμού»⁵⁵⁴. Και πρόσφερε τέλος μια διέξοδο στις προβληματικές σχέσεις των Ελλήνων δραματουργών με τη μεσοπολεμική σκηνή. Μάλιστα, αυτή η επανένταξη των συγγραφέων στην σκηνοθετική ιστορία του τόπου έγινε με όλη την σφοδρότητα ενός δυναμικού ανταγωνισμού. Ο Μελάς κατέλαβε το παραδοσιακό οχυρό των ηθοποιών, τις σχολές των Ωδείων· και αμφισβήτησε τη μικρή ηγεμονία που είχαν δημιουργήσει οι ηθοποιοί στο σκηνοθετικό ζήτημα, τόσο ως προς την παραδοσιακή εκδοχή του θιασάρχη-δασκάλου, όσο κι ως προς την πρόσφατη εκδοχή του Καλογερίκου. Με τον τρόπο αυτό η παρακαταθήκη του ιδρυτή της Νέας Σκηνής είχε αρχίσει να εκπληρώνεται. Μετά το Μελά, ο σκηνοθέτης ήταν πια για το ελληνικό θέατρο ένας καλλιτέχνης, και μάλιστα της «πρωτοπορίας», και «αι παραστάσεις του αλληπάλληλες μάχες μιας οργανωμένης επαναστάσεως»⁵⁵⁵. Ένας συγγραφέας που εγκατέλειψε ξαφνικά τη δραματολογία ήταν εκείνος που κατάφερε τελικά να πείσει το αθηναϊκό κοινό, ότι δεν είναι μόνον το ίδιο το έργο, αλλά και η σκηνική του ερμηνεία που έχει σημασία. Ενώ η προσπάθεια συνιστούσε και μια άλλη εξέλιξη, καθώς τα κεφάλαια των φιλοτέχνων την απεγκλώβιζαν από τον ερασιτεχνισμό και την τοποθετούσαν μέσα στον στίβο του επαγγελματικού θεάτρου. Με την ένταξη αυτή επανήλθε δριμύτερη η παλιά πρόταση των λόγιων

553 Κ. Παλαμάς, *Ελεύθερος Λόγος*, 8.6.1925. Και οι απόψεις του Μελά όμως για τον ποιητή συνέχισαν και στο μέλλον να είναι ιδιαίτερα κολακευτικές βλ. «Κωστής Παλαμάς» στο *Τέχνη και Ζωή*, σσ. 55-74.

554 *Έθνος*, 26.5.1925.

555 Τ. Μπαρλάς, *Δημοκρατία*, 25.2.1925.

κύκλων για την αναγέννηση της ελληνικής σκηνής σύμφωνα με τα ευρωπαϊκά πρότυπα. Η πρόταση βασιζόταν κυρίως στη σκληρή δουλειά και τη «σιδερένια πειθαρχία» που έπρεπε να εμπνέει ο σκηνοθέτης, κι αυτή τη φορά τα αποτελέσματα ήταν χειροπιαστά: «Αντελήφθημεν πόσο συμβάλλει εις την επιτυχίαν η υποταγή του ατιθάσσου Εγώ εις την ανάγκην της αρμονικής εμφανίσεως του συνόλου», σημείωνε περιχαρής ο Μπαστιάς και συνέχιζε: «Εις τον εκλεκτό δραματογράφο κ. Μελά οφείλεται αυτό το αμείλικτο χτύπημα της ανταρσίας, αυτό το πανηγυρικό σβύσιμο ενός κακού παρελθόντος και αυτή η ωραία προσπάθεια, που αναμφιβόλως θα δώσει τους καλλιτέρες καρπούς. [...] Η σκηνή ήτο επί μακρόν χρόνον πεδίο αναρχικών εκδηλώσεων, ήτο μια διαρκής έκθεσις ανθρώπων, οι οποίοι εγρονθοκόπουν την ενότητα και την αρμονικήν εμφάνισιν του συνόλου»⁵⁵⁶. Μετά την επέμβαση του Μελά, ο Έλληνας σκηνοθέτης, προερχόμενος αυτή τη φορά από τη σκηνοθετική παράδοση των συγγραφέων, άρχισε τελικά να μπαίνει σε τροχιά εδραίωσης. Σε αντίθεση με τις προηγούμενες σκηνοθετικές μορφές του χώρου, ο Μελάς είχε σταματήσει κάθε δραματουργική δραστηριότητα και απομακρυνόταν αισθητά από το πρότυπο του συγγραφέα-δασκάλου. Τέλος, έχοντας στη διάθεσή του το ισχυρό όπλο του Τύπου, κατόρθωσε να διαδόσει ευρύτερα την εικόνα του σκηνοθέτη ως καλλιτέχνη στο ελληνικό κοινό. Το τελευταίο μπορούσε να διαβάσει πριν την παράσταση δελτία τύπου, που διαφήμιζαν την «όλως ιδιόρρυθμον» σκηνογραφίαν και τη «νέαν τολμηράν σκηνοθεσίαν»⁵⁵⁷ ή να ενημερώνεται για τον τρόπο της σκηνοθετικής ερμηνείας ενός έργου από τις διαμάχες ανάμεσα στους κριτικούς και το σκηνοθέτη⁵⁵⁸. Αν και η συμβολή του Μελά ήταν αποφασιστική, δεν πρέπει ωστόσο να μας διαφεύγει ότι το ηλεκτρικό ρεύμα για να κινηθεί αυτή η μηχανή το είχαν προσφέρει οι νέοι ηθοποιοί των δραματικών σχολών, ενώ η παροχή του είχε δοθεί από την Ευρώπη.

Το παράδειγμα πάντως του Μελά φάνηκαν πρόθυμοι να το ακολουθήσουν κι άλλοι λόγιοι. Ο ποιητής Γεώργιος Σημηριώτης π.χ. ανέλαβε τη διδασκαλία των παραστάσεων του ακέφαλου, ως το 1925, Θεατρικού Φοιτητικού Ομίλου, που έκανε

⁵⁵⁶ *Δημοκρατία*, 27.1.1925.

⁵⁵⁷ *Ελεύθερον Βήμα*, 11.3.1925, *Αθηναϊκός Τύπος*, 23.3.1925.

⁵⁵⁸ Ο ίδιος ο Μελάς ανέφερε τότε περιχαρής ότι η πρεμιέρα του Θεάτρου Τέχνης με τους *Επτά επί Θήβας* έδωσε αφορμή να γραφούν «περίφημα κριτικά σημειώματα» για σκηνοθετικά ζητήματα, όπως εκείνο του Πολίτη (βλ. *Πολιτεία*, 31.5.1925, πρβλ Σιδέρης, 1976, σσ. 308-9). Ο σκηνοθέτης μάλιστα απάντησε στον τελευταίο, επειδή «αυτήν την στιγμήν που καταβάλλεται κάποια σοβαρά προσπάθεια ν' αποκτήσωμεν θεατρικήν τέχνην αξίαν πολιτισμένου λαού, τα σκηνοθετικά προβλήματα πρέπει να συζητιούνται δημοσία με νηφαλιότητα και καλήν πίστιν και προς αμοιβαίον φωτισμόν και προς διαφώτισιν του κοινού» (*Ελεύθερον Βήμα*, 1.6.1925). Για τον ίδιο λόγο ισχυριζόταν ότι προωθούσε άρθρα με σκηνοθετικό ενδιαφέρον στον Τύπο (ό.π., 22.4.1925). Βλ. επίσης και τη διαμάχη Μελά-Μπαρλά στη *Δημοκρατία* (5, 6, 13 και 14.4.1925) για την ερμηνεία της *Σαλώμης*.

αισθητή την παρουσία του στη θεατρική ζωή του τόπου εκείνη τη χρονιά⁵⁵⁹. Μεγαλύτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η περίπτωση του Θιάσου των Νέων, που ξεκίνησε, όπως είδαμε, το 1924, χωρίς σκηνοθέτη· υποτυπώδη σκηνοθετικά χρέη εκτελούσαν δύο νέοι ηθοποιοί, ο Κώστας Μουσούρης, ως θιασάρχης, και ο Αλέκος Κολλάρος ως διευθυντής σκηνής. Μετά τις πρωτοβουλίες όμως του Μελά, και καθώς ο θίασος είχε συναντήσει θερμή υποδοχή από τους κύκλους των λογίων, παρουσιάστηκε με πιο φιλόδοξους στόχους το καλοκαίρι του 1925· μεταφέρθηκε στο κεντρικό θέατρο Σταδίου, «ανακαινιζόμενον και μετονομαζόμενον εις Θέατρον της Τέχνης» και, δίπλα στους νέους ηθοποιούς, προσπάθησε να προωθήσει και Έλληνες συγγραφείς⁵⁶⁰. Μέσα σ' αυτό το κλίμα ανανέωσης ο θίασος απέκτησε σκηνοθέτη και καλλιτεχνικό διευθυντή τον κοσμοπολίτη λογοτέχνη Κωστή Βελμύρα. Σε άρθρο του, το Μάη του 1925, ο τελευταίος υπογράμμιζε τη σημασία της «νέας γενιάς» στη θεατρική ζωή του τόπου, αναφερόταν στο πρότυπο του Χρηστομάνου, αμφισβητούσε κι εκείνος τη βεντετοκρατία και τόνιζε την ανάγκη παραστάσεων «συνόλου»⁵⁶¹. Σε αντίθεση όμως με το Θέατρο Τέχνης, στο Θέατρο των Νέων ο ρόλος του σκηνοθέτη παρέμεινε υποβαθμισμένος, μια και ο στόχος ήταν η ανάδειξη νέων συγγραφικών και υποκριτικών ταλέντων. Τελικά, το επόμενο αποφασιστικό βήμα στην πορεία του σκηνοθέτη προς την εδραίωση προήλθε μέσα από ένα νέο και αναπάντεχο συνασπισμό που εμφανίστηκε το 1927· το κοινό μέτωπο που δημιούργησε δηλαδή ο χώρος των ηθοποιών γύρω από το Σωματείο, με τον κόσμο των Ελλήνων λογίων. Η νέα παρέμβαση στη σκηνοθετική ιστορία του τόπου στεγάστηκε στην Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου, που, στα αμέσως επόμενα χρόνια αποτέλεσε το χώρο στον οποίο συντελέστηκε η ωρίμανση της σκηνοθετικής ιδέας στην ελληνική θεατρική ζωή. Ο πρωτεργάτης στην τελευταία εξέλιξη ήταν ο Φώτος Πολίτης.

(γ) Η Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου, ο Φώτος Πολίτης και η ωρίμανση της σκηνοθετικής ιδέας

Την εποχή που ο Μελάς προσπαθούσε να εμπεδώσει τις τελευταίες εξελίξεις της παρισινής πρωτοπορίας, ο Πολίτης ακολουθούσε διαφορετική πορεία. Μετά την αποχώρησή του από την Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου εργάστηκε στα Γενικά

559 Ο θίασος παρουσίασε τότε πιο φιλόδοξες παραγωγές σε δημόσιες εμφανίσεις στο κτίριο του Εθνικού θεάτρου. Οι σημαντικότερες απ' αυτές ήταν το *Δεν παίζουν με τον έρωτα* του Μυσσέ και η *Μαρτίνα* του Ζαν-Ζακ Μπερνάρ (Παρασκήνια, 31.12.1924, σσ. 8-9, Δημοκρατία, 14.3.1925, Θεατής, 14.3.1925 και Μάτσας ό.π.).

560 Ένας νέος, «Ο Θίασος των Νέων», Παρασκήνια, τχ. 6, 10.5.1925, σσ. 10-1.

561 Κωστής Βελμύρας, «Το Σύνολο», ό.π. σσ. 7-8. βλ. και Γ. Σιδέρης, «Ο Ρωμαίν Ρολλάν στη σκηνή μας», Θέατρο, 26, Απρ. 1966, σσ. 62-3. Ο Βελμύρας προσπάθησε το 1928 να ιδρύσει ένα «Νεοελληνικό Θέατρο» μαζί με τον Ξενοπούλο, αλλά η υπόθεση έμεινε στα σκαριά, έπειτα από άρνηση του τελευταίου (Πρωτοπορία, τχ. 4, Απρ. 1929, σσ. 121-2).

Αρχαία του Κράτους και, κυρίως, ως κριτικός στον ημερήσιο Τύπο· μέχρι το 1923 οι θεατρικές κριτικές του ήταν ελάχιστες. Η επάνοδός του στη θεατρική ζωή του τόπου σημειώθηκε, σε μια πρώτη φάση, με τη δραματική του σάτιρα *Καραγκιόζης ο Μέγας*, όμως ούτε αυτή η απόπειρα συνάντησε επιτυχία και ο Πολίτης αποχαιρέτησε για πάντα τον κόσμο της δραματουργίας. Παράλληλα, οι θεατρικές κριτικές του άρχισαν να πυκνώνουν μετά το 1923 και το 1925 είχε καταξιωθεί πλέον ως κριτικός θεάτρου. Η εξέλιξη αυτή δεν ήταν βέβαια αυτόνομη, αλλά συμβάδιζε με την ευρύτερη εδραίωση του επαγγέλματος μέσα από τη δράση μιας νέας γενιάς κριτικών, που εργάστηκαν στις στήλες του αθηναϊκού τύπου (Α. Θρούλος, Μ. Ροδάς, Κ. Οικονομίδης, Λ. Κουκούλας, Γ. Λαμπρίδης, Π. Καλογερίκος, Π. Χάρης, Κ. Μπασιάς κ.ά.)⁵⁶². Σε αντίθεση με το παρελθόν, οι περισσότεροι απ' αυτούς έδιναν πλέον έμφαση στο σκηνοθετικό ζήτημα· κάποιοι μάλιστα αναζητούσαν τη μορφή ενός σκηνοθέτη, που θα δημιουργούσε κάτι διαφορετικό από τις φροντισμένες παραστάσεις του Λιδωρίκη και του Οικονόμου⁵⁶³.

Στην ομάδα αυτή ανήκε και ο Πολίτης, αν και οι κριτικές του, στο σύνολό τους, δεν προέδιδαν ιδιαίτερες σκηνοθετικές ανησυχίες· η ενασχόλησή του όμως με την κριτική τού έδωσε τη δυνατότητα να διαμορφώσει μια στάση για τα θεατρικά ζητήματα του τόπου. Όταν το 1923 ανακοινώθηκε η προσεχής ίδρυση της Επαγγελματικής Σχολής Θεάτρου, είχε την άποψη ότι η κριτική ερμηνεία και διδασκαλία των ποιητικών αριστουργημάτων (κυρίως των κλασικών) έπρεπε να αποτελέσει το θεμέλιο παιδαγωγικό λίθο της εκπαίδευσης των νέων ηθοποιών. Οι απόψεις του αποτελούσαν στην πραγματικότητα οργανική συνέχεια μ' εκείνες του Παλαμά, σχετικά με την παντοκρατορία του ποιητή στη θεατρική τέχνη⁵⁶⁴. Στη σκέψη όμως του Πολίτη υπήρχε πλέον μια μικρή, αλλά σημαντική εξέλιξη. Το στοιχείο εκείνο που την ανέδειξε και άρχισε να παρεμβάλεται με ουσιαστικό τρόπο στη διαδικασία παραγωγής της θεατρικής τέχνης ήταν η κριτική. Σύμφωνα με τον Πολίτη, από τη στιγμή που ο ηθοποιός έπρεπε να πραγματώσει στο επίπεδο της

562 Η εξέλιξη αυτή οδήγησε στην ίδρυση του σωματείου τους, την «Ένωση Ελλήνων Θεατρικών και Μουσικών Κριτικών», στα τέλη του 1928. Μέλη του πρώτου συμβουλίου ήταν, μεταξύ άλλων, ο Άλ. Θρούλος (Γενικός Γραμματέας), ο Φ. Πολίτης και ο Π. Χάρης (*Μουσικά Χρονικά*, 9-10, Δεκ. 1928-Ιαν. 1929, σ. 270).

563 Όταν το Θέατρον Ωδείου π.χ. παρουσίασε το *Χειμωνιάτικο Παραμύθι*, ο Θρούλος αναγνώρισε τη φιλότιμη προσπάθεια του θιάσου, αλλά έκρινε ότι η σκηνική παρουσίαση του έργου ήταν «τόσο μακριά από τη νεότερη αντίληψη της αισθητικής και της σκηνοθεσίας. [Τα σκηνικά] είναι οπωσδήποτε πλούσια, δεν προσβάλλουν όπως τα περισσότερα των άλλων αθηναϊκών θεάτρων τη στοιχειώδη καλαισθησία, συχνά κι αυτή τη λογική, αλλά δεν ικανοποιούν το ξελεπτισμένο σημερινό γούστο, τούς λείπει η απόλυτη ακρίβεια, η εναρμόνιση των χρωμάτων, η προσωπικότητα» (*Νουμάς*, τχ. 657, 9.11.1919, σσ. 743-4).

564 «Θεατρική Σχολή», *Πολιτεία*, 16.7.1923 (1984)Α148-151. «Ο, τι χρειάζεται και πολύ είναι ο φωτισμός και η τόνωση της καλλιτεχνικής συνείδησης του ηθοποιού», υποστήριξε και ο εξηνταπεντάχρονος ποιητής το 1925 (Κ. Παλαμάς, «Θεατρολογήματα», *Ελεύθερος Λόγος*, 8.6.1925, *Απαντα*, τομ. ΧΙΙ, 418-9).

«ύλης» τους δραματικούς ήρωες που συνέλαβε ο ποιητής στο επίπεδο της «ιδέας», έπρεπε να είναι εφοδιασμένος με «κριτικό νου» για να μπορέσει να αντιληφθεί το περιεχόμενο των ηρώων και τις μορφολογικές τους ιδιότητες. Μόνο μετά από αυτή τη διαδικασία ο ηθοποιός θα μπορούσε «να εύρη μόνος του, εις τον εαυτόν του» τα εκφραστικά μέσα για να παρουσιάσει το ρόλο που θα υποδυόταν. Με την έννοια αυτή, η Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου δεν έπρεπε να είναι μια σχολή υποκριτικής, αλλά ένα σχολείο καλλιέργειας του «πνεύματος» και της «κρίσεως»⁵⁶⁵. Σ' αυτήν την ιδιότυπη πνευματική καλλιέργεια σημαντικό ρόλο έπαιξαν οι παιδαγωγικές απόψεις του Πολίτη, αφού τα εκπαιδευτικά ζητήματα απασχολούσαν στη δεκαετία αυτή έντονα τη σκέψη του⁵⁶⁶.

Όπως συνέβη και με άλλους Έλληνες λογίους, το έναυσμα για την επάνοδο του Πολίτη στα θεατρικά πράγματα του τόπου δόθηκε μετά την εισβολή του Ευρωπαϊκού σκηνοθέτη. Μέσα από το επάγγελμα του κριτικού ο Πολίτης προσέγγισε τον ορμητικό χείμαρρο, που άρχισε να εισβάλλει στη χώρα μετά το 1923. Ο Στανισλάβσκυ ήταν από τους λίγους ξένους σκηνοθέτες που τού ήταν συμπαθής, εξαιτίας της ίδιας της καλλιτεχνικής εργασίας του: την επίτευξη συνόλου και τις σκληρές δοκιμές που είχε επιβάλει στο θίασό του. Κυρίως όμως, επειδή έβλεπε σ' αυτόν το πρότυπο ενός ιδανικού δασκάλου: «η καθαυτό δημιουργική εργασία» του σκηνοθέτη ήταν η ανάλυση του νοήματος των ρόλων και η πιστή τήρηση του πνεύματος του συγγραφέα:

«Εδώ η κύρια φροντίς του διηθύνετο εις την ψυχολογικήν εξιχνίασιν και ανάλυσιν εκάστου ρόλου. Προσεπάθει να στρέψη την προσοχήν των ηθοποιών προς τα έσω και να την αποτρέψη εντελώς από κάθε προσπάθειαν εντέχνου και “κατά συνθήκην” σκηνικής εμφανίσεως. Αντί, όπως γίνεται εις τα ιδικά μας θέατρα, να διατρέχη γοργώς ο κάθε ηθοποιός τον ιδιόν του ρόλον, αγρίως πετσοκομμένον συμφώνως προς τας “ανάγκας της σκηνης” και μόνο αυτόν, ο Στανισλάβσκυ ηνάγκαζε τους ηθοποιούς του ν' αποστηθίζουν έκαστος ολόκληρον τον ρόλον του, όπως τον έχει γράψει ο συγγραφεύς και χωρίς κανένα απολύτως ψαλλίδισμα. Έπειτα, κάθε ηθοποιός απεστήθιζε και τα λόγια άλλου προσώπου, εκ των εγγύτερον προς τον ιδιόν του ρόλων ισταμένων. Τοιουτοτρόπως έμπαινε σιγά-σιγά πιο βαθειά εις το νόημα των απαντήσεων του και των λόγων του και υπεβηθείτο πολύ, καθώς είχε την προσοχήν του συνεχώς εστραμμένην εις ωρισμένας ψυχολογικάς καταστάσεις, εις την κατανόησιν του προσώπου που θα έπαιζε»⁵⁶⁷.

Ακόμα πιο συμπαθής ήταν για τον Πολίτη η μορφή του Βαχτάγκωφ, που εξήγησε «το νόημα της τέχνης εντός πλαισίου θεατρικού», αλλά που ο αιφνίδιος θάνατός του δεν επέτρεψε να ολοκληρώσει το έργο του. Αντίθετα, ο Μεγερχόλντ,

565 Ο ίδιος μάλιστα είχε εναντιωθεί τότε στην ίδρυση της Σχολής, θεωρώντας ανέφικτη τη διδασκαλία που πρότεινε, καθώς «δεν μπορούν να την υλοποιήσουν ούτε οι υπάρχοντες ηθοποιοί μας, ούτε οι λόγοί μας» («Θεατρική Σχολή», ό.π.).

566 *Πολιτεία*, 23, 24, 26, 28.7.1923, *Χώρα*, 31.12.1923, 9.1.1924, *Πολιτεία*, 11.3.1927, Πολίτης (1991)Δ105-117, 124-130, 142-145 κά.

567 «Εντυπώσεις και κρίσεις. Το θέατρον εν Ρωσία», *Χώρα*, 22.11.1923.

ήταν επικίνδυνος για τη θεατρική τέχνη, ένας «τυφλός ανατροπεύς, καραγκιοζοποίησας το θέατρον»· γιατί, καλλιεργώντας τη «βιομηχανική ηθοποιϊαν» και την «οικοδομητική σκηνήν», δε στηριζόταν στην ανάλυση του νοήματος του κειμένου, αλλά έδινε πρωταρχική σημασία στα «εξωτερικά», υλικά χαρακτηριστικά⁵⁶⁸. Όπως συνέβη και με άλλους Έλληνες λόγιους, στη σκέψη του Πολίτη η εργασία των ξένων σκηνοθετών εξισώθηκε με τη δημιουργία εντυπωσιακών θεατρικών εικόνων. Για την ακρίβεια, αυτά τα «εξωτερικά» χαρακτηριστικά ήταν που τον οδήγησαν να συλλάβει το σύγχρονο σκηνοθέτη ως προϊόν μιας παρηκμασμένης εποχής. Αν και προς τα μέσα της δεκαετίας ο Έλληνας κριτικός άρχισε να γίνεται πιο διαλλακτικός στις απόψεις του, ισχυριζόταν πάντα ότι ο Ράινχαρτ, ο Ζεμιέ, ο Πιτοέφ κι ο Μεγερχόλντ αποτελούσαν έναν «κίνδυνο», ότι είχαν ακολουθήσει το «στραβό δρόμο» στο «κατρακύλισμα» και τον «ξεπεσμό» του θεάτρου⁵⁶⁹. έδειχνε πάντως περισσότερο πρόθυμος να δώσει άφεση αμαρτιών, ακόμα και στο «μπολσεβίκο» καλλιτέχνη, γι' αυτό το στραβοπάτημα· επειδή, κατά τη γνώμη του, η αιτία που οδήγησε τους Ευρωπαίους σκηνοθέτες σ' αυτήν την επιλογή ήταν αποτέλεσμα ανάγκης και όχι ελεύθερης βούλησης· επρόκειτο για μια κατάσταση που διαμόρφωσε το συνολικότερο «γκρεμοτσάκισμα» της «εποχής». Έπειτα, οι διάσημοι σκηνοθέτες ήταν «μεγάλοι» καλλιτέχνες και στις χαρισματικές προσωπικότητες φαίνεται ότι το συγχωροχάρτι ήταν κάπως επιβεβλημένο⁵⁷⁰. Με βάση αυτή την ιστορική προσέγγιση, οι σκηνοθέτες αποτελούσαν ένα οδυνηρό, αλλά αναγκαίο, στάδιο εξέλιξης, που θα οδηγούσε σε μια νέα εποχή ακμής την τέχνη της δραματολογίας· ήταν οι καλλιτέχνες, που έπρεπε να φέρουν τον σταυρό του άχαρου μαρτυρίου της «εποχής», για να προετοιμάσουν το έδαφος για την εμφάνιση νέων συγγραφέων. Παρά την αρνητική του στάση, συμφωνούσε ωστόσο ότι ο σκηνοθέτης ήταν μια ανάγκη, έστω και «ιστορική». Έχοντας διαμορφώσει την παραπάνω εικόνα, ο Πολίτης ήταν έτοιμος να ξαναμπεί, έπειτα από οκτώ χρόνια απουσίας, στον

568 «Ο δε μεγαλοφυής σκηνοθέτης, με μπαγκέτταν αρχιμουσικού εις το χέρι, ίσταται εις το μέσον της φουτουριστικής ορχήστρας του, την οποίαν και διευθύνει. Δεν έχει νότες βέβαια εμπρός του. Η ορχήστρα του προς ένα σκοπόν μόνον υπάρχει: ίνα θορυβή. Ο Μάγερχολτ θέλει να ενισχύη την τραγικότητα του παιζομένου έργου δι' υποχθονίων κρότων. Πώς είναι δυνατόν να είπη ο ήρωας του δράματος «αμάν!» χωρίς να εκραγούν καναδυό ηφαιίστεια; Ένα κίνημα της μπαγκέττας και η γκραν-κάσσα μπουμπουνίζει μελαγχολικώς. [...] Αναμφισβητήτως η ανθρωπότης προοδεύει αλματικώς!» (Χώρα, 24.11.1923).

569 «Ο κίνδυνος του θεάτρου», *Πολιτεία*, 8.10.1926 (1984)A244-6.

570 Στην περίπτωση του Ράινχαρτ, του κορυφαίου δηλαδή από αυτή την ομάδα «κινδύνου», η ανάδειξη του σκηνοθέτη σε κυρίαρχο και απόλυτο καλλιτέχνη του θεάτρου ήταν δικαιολογημένη: «η ατομική του καλλιτεχνική δύναμις εδικαιολογούσε και δικαιολογεί πάντα την αντίληψίν του αυτήν. Ο ίδιος έχει κάθε δικαίωμα να είναι, μέσα εις το θέατρον του μονάρχης και κυρίαρχος. Διότι η καλλιτεχνική του αίσθησις, η ισχυρά του φαντασία και η όλη ζωτική του δύναμις καταπλήσσουν. Και επιβάλλονται» («Μαξ Ράινχαρτ», *Πολιτεία*, 14.11.1926, 1984, A251).

εγγώριο σκηνοθετικό στίβο: μέσω της κριτικής, της παιδαγωγικής και της πρόσληψης των ξένων σκηνοθετών.

Μέχρι το 1926 πάντως όλα αυτά είχαν μόνον θεωρητική ισχύ. Η ιστορικά ικανή και αναγκαία προϋπόθεση, που ξαναέβαλε τον Πολίτη στην ιστορία του Έλληνα σκηνοθέτη και τον έβγαλε από μια χρόνια κατάσταση θεωρητικού ερητισμού ήταν το νέο αίμα ηθοποιών, που εισέβαλε στη θεατρική ζωή του τόπου στο πρώτο μισό της δεκαετίας του 1920· για την ακρίβεια, ήταν η ωρίμανση αυτής της διαδικασίας με την ίδρυση της Επαγγελματικής Σχολής Θεάτρου. Το 1925 ο Πολίτης διαδέχτηκε το Μελά στο μάθημα της Δραματολογίας, αλλά η σημαντική εξέλιξη ήρθε την επόμενη χρονιά, όταν ανέλαβε και το μάθημα των Πρακτικών Ασκήσεων⁵⁷¹. Ήταν το μάθημα που του έδινε τη δυνατότητα να καθοδηγεί σκηνοθετικά τους μαθητές στις ετήσιες επιδείξεις τους. Από την πρώτη κιόλας παράσταση της σχολής με το *Βασιλικό* του Μάτεση, το Μάρτη του 1927, αλλά και από τα επόμενα επτά έργα που σκηνοθέτησε μέχρι την άνοιξη του 1929, ο Πολίτης κατάφερε να υποσκελίσει τους άλλους δασκάλους της Σχολής· και να καταξιωθεί ως «ιδιοφυΐα σκηνοθέτη» από τη μεγαλύτερη μερίδα του Τύπου⁵⁷². Οι καταβολές του Πολίτη αποτυπώθηκαν στην εργασία του στη Σχολή· κατ' αρχήν στο δραματολόγιο που προετοιμάζε με τους μαθητές, αφού το βασικό κριτήριο στο σχεδιασμό του βρισκόταν στη λόγια προέλευση του καθηγητή· στο γεγονός δηλαδή ότι ο τελευταίος είχε γαλουχηθεί με τα διδάγματα των δραματικών ποιητών της πρώτης δεκαετίας του αιώνα. Αποτέλεσμα αυτής της παράδοσης ήταν η επιλογή ποιητικών αριστουργημάτων σύγχρονου και κυρίως κλασικού δραματολογίου⁵⁷³. Οι καταβολές του σκηνοθέτη συνδέονταν επίσης τόσο με τη συμπεριφορά του απέναντι στα ποιητικά κείμενα όσο και με την καθαυτό σκηνοθετική εργασία του, μια στάση που είχε εκδηλωθεί και το 1919. Η τελευταία όμως βρισκόταν πλέον σε άμεση συνάρτηση μ' εκείνη της κριτικής, της κύριας πια εργασίας του Πολίτη. Στη

571 Η εξέλιξη σημειώθηκε, όταν Σχολή προχώρησε σε μια αναδιοργάνωση του προγράμματός της για την εκπαιδευτική χρονιά 1926/7, και ως νέα ηγετική μορφή στη διεύθυνση προωθήθηκε ο Θ. Συναδινός.

572 Α. Θρύλος, «Η επαγγελματική σχολή θεάτρου», *Νέα Εστία*, Α', τχ. 6, 1.7.1927, σσ. 366-8. Βλ. επίσης *Νέα Εστία*, 1.5.1927, στο Α. Θρύλου, *Το ελληνικό θέατρο*, Τομ. Α', Αθήνα, 1977, σσ. 21-24 [στο εξής Θρύλος (1977)Α21-24]. Την ίδια εποχή, το *Ελεύθερον Βήμα* επαινούσε το Συναδινό, «την δημιουργική πνοήν του κ. Φ. Πολίτη και των λοιπών καθηγητών» (16.6.1927).

573 Η έμφαση στον ποιητικό χαρακτήρα του δραματολογίου φαίνεται κυρίως από τα έργα του Γκριλπάρτσερ, του Ίμπσεν και του Μαίτερλινκ (Βλ. Ευρετήριο Σκηνοθετών). Στην παραπάνω κατηγορία ανήκουν επίσης και έργα, τα οποία προετοιμάστηκαν αλλά δεν παραστάθηκαν: η *Τρικυμία*, η *Κωμωδία των παρεξηγήσεων* και η *Πενθεσίλεια*, ο *Φιλόργυρος*, στη διασκευή του Ι. Ισιδωρίδη Σκυλίση, η *Τρισεύγενη* του Παλαμά και το *Σμιούν* του Ανρύ Λενορμάν. Βλ. *Κυριακή του Ελευθέρου Βήματος*, 9.1.1927, *Ελεύθερον Βήμα*, 26.3.1929, Χειρόγραφο σημείωμα με τη υπογραφή του Πολίτη και με τίτλο «Έργα διδαχθησόμενα προς σκοπόν επιδείξεως κατά το σχολικόν έτος 1927-1928» (Θεατρικό Μουσείο), Πρόγραμμα Επαγγελματικής Σχολής Θεάτρου, *Επιδείξεις 1929* (Θεατρικό Μουσείο).

σκέψη του τελευταίου, ο κριτικός ήταν ο άνθρωπος, που είχε επωμιστεί την ευθύνη της διάσωσης της κιβωτού που είχαν αφήσει οι μεγάλοι συγγραφείς του παρελθόντος, αλλά την ίδια στιγμή αποτελούσε και το μέσο για την ανάδειξή της⁵⁷⁴. Ο Πολίτης προσπάθησε στη συνέχεια να διοχετεύσει ως σκηνοθέτης την αντίληψη αυτή στην εργασία του στη Σχολή· να μείνει δηλαδή πιστός στο «πνεύμα» των συγγραφέων και να διδάξει τα έργα τους «με απόλυτον ευλάβειαν»⁵⁷⁵. Στο πλαίσιο αυτό έκανε φιλολογικές και κριτικές «αποκαταστάσεις» των κειμένων. Διασκεύασε π.χ. το έργο του Μάτεση, προχωρώντας σε φιλολογικές περικοπές στην προσπάθειά του να το «εκσυγχρονίσει». Με το ίδιο πνεύμα, παρουσίασε τα σαιξπηρικά κείμενα ολόκληρα και όχι πετσοκομμένα, όπως στο παρελθόν, και μάλιστα σε προσεγμένες λογοτεχνικά μεταφράσεις⁵⁷⁶. Η τακτική αυτή είχε σημαντικές επιπτώσεις στην ανάλυση των χαρακτήρων, αφού πρόσφερε νέες ερμηνείες πάνω στις οποίες οι ηθοποιοί θα έχτιζαν στη συνέχεια τους ρόλους τους. Αποκαθιστώντας π.χ. την Ε' πράξη στον *Έμπορο της Βενετίας*, η οποία δεν περιλαμβανόταν στις ελληνικές παραστάσεις μέχρι τότε, το σαιξπηρικό έργο δεν αντιμετωπιζόταν πλέον ως «μια κωμωδία του Σάυλοκ»· δείγμα της κριτικής διεισδυτικότητας του Πολίτη ήταν επίσης το γεγονός ότι διαφωνούσε με την παραδοσιακή σκηνική απόδοση του παραπάνω ρόλου σε ισπανοεβραϊκή προφορά· και ισχυριζόταν ότι τα ερμηνευτικά πρότυπα για τα έργα του Σαίξπηρ θα έπρεπε να αναζητηθούν στην αγγλική κριτική και υποκριτική παράδοση του 18ου και 19ου αιώνα⁵⁷⁷. Άλλες φορές η ερμηνεία του κειμένου ξεκινούσε από καρλαϊλικές αντιλήψεις· αντιμετώπιζε π.χ. τον Ιάγο ως μια μεγάλη και ηρωϊκή μορφή, αντί τον ως τότε «τύπο του δειλού ανθρωπίσκου»⁵⁷⁸. Μια άλλη σημαντική εξέλιξη προέκυψε, όταν η σκηνοθετική του εργασία διασταυρώθηκε με τις παιδαγωγικές ανησυχίες του Πολίτη, που διοχετεύθηκαν με καταλυτικό τρόπο στη διδασκαλία των νέων ηθοποιών. Ο γενικός στόχος της εργασίας του στον τομέα αυτό ήταν να

574 Σύμφωνα με την αντίληψη του Πολίτη, ο κριτικός, όπως και ο σκηνοθέτης, έπρεπε να προετοιμάσει το έδαφος για τους μεγάλους συγγραφείς του μέλλοντος: «Ο γνήσιος κριτικός είναι ο πιστός συμμαχητής και σύντροφος του γνήσιου ποιητού [...] Έτσι, συχνά, όταν γνήσιος ποιητής δεν υπάρχει, ο κριτικός του προετοιμάζει το έδαφος με τη δουλειά του. Οργώνει το χέρσο χωράφι, για να δεχθεί το σπόρο της ποιήσεως» (Φ. Πολίτης, «Η κριτική», *Πειθαρχία*, 20.10.1929, 1984, Β51-2).

575 Κ. Οικονομίδης, «Το θέατρον. Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκιαν», *Έθνος*, 8.4.1928.

576 Για τις τεχνικές περικοπές και διασκευές του κειμένου του Μάτεση, βλ. Π. Καλογερίκος «Κάποια Ανατολή: Η επαγγελματική Σχολή Θεάτρου», *Φιλότεχνος*, Η'-Θ', Μαρ. -Απρ. 1927, σ. 238 και Θρύλος (1977)Α22. Για την αποκατάσταση των σαιξπηρικών κειμένων, βλ. ενδεικτικά Φ. Πολίτης «Ο Οθέλλος», *Ελεύθερον Βήμα*, 27.4.1929 και *Επιδείξεις 1929*. Σε αντίθεση με προγενέστερες παραστάσεις, ο *Έμπορος της Βενετίας* παρουσιάστηκε σε μετάφραση Αλ. Πάλλη και ο *Οθέλλος* στην μετάφραση του Κ. Θεοτόκη· και άλλα έργα ξένου ρεπερτορίου δόθηκαν σε «λογοτεχνικές» μεταφράσεις, όπως η *Πριγκίπισσα Μαλέν*, σε μετάφραση του Θρύλου.

577 Δηλαδή σε σαιξπηριστές Άγγλους ηθοποιούς όπως ο Μακλήν, ο Μπουθ και ο Κην και κριτικούς όπως ο Χάζλιτ και ο Κόλεριτζ («Ο Έμπορος της Βενετίας», *Πολιτεία*, 14.4.1927).

578 *Ελεύθερον Βήμα*, 27.4.1929.

διαμορφώσει νέους ηθοποιούς «σε ατμόσφαιρα καλλιτεχνικής πειθαρχίας», πίσω από την οποία θα υπήρχε «μια συστηματική αγωγή, ένας παιδαγωγικός σκοπός, μια κατεύθυνσις ρητή προς το θέατρον της ποιήσεως». Στόχος ήταν να τους φέρει σε επαφή με τα δράματα των κλασικών συγγραφέων. Η επιλογή άλλωστε των νέων μαθητών ήταν ενδεδειγμένη για τον παραπάνω στόχο, καθώς ο Πολίτης ισχυριζόταν ότι το πνεύμα του συγγραφέα μπορούσε να κατακτηθεί μόνον έξω από τη διάβρωση της επαγγελματικής ρουτίνας: «το πολύμοχθο προχώρημα προς την ποίησιν την δραματικήν γίνεται μονάχα με ψυχές νέες, με πνεύματα δροσερά κι αδιάφθορα, με παρθενικές καρδιές»⁵⁷⁹. Από τη διασταύρωση των ιδιοτήτων του κριτικού και του παιδαγωγού προέκυψε μια λόγια μορφή «δασκάλου» ηθοποιών, που στόχευε στην καταδίκη του καμποτινισμού· την απόρριψη δηλαδή της πάγιας τακτικής των Ελλήνων ηθοποιών να επαναλαμβάνουν τον εαυτό τους σε κάθε ρόλο που έπαιζαν, εμπλουτίζοντάς τον με διάφορα εξωτερικά κόλπα⁵⁸⁰. Ο ηθοποιός έπρεπε «ν' ανευρίσκει μόνος του, ύστερα από στοχαστική διείδυση σε κάθε φράση του ρόλου του, την έκφραση που μπορεί να δώσει με τα μέσα ηθοποιϊας που έχει τώρα στη διάθεσή του». Αυτός ήταν άλλωστε και ο λόγος που συνιστούσε τα κείμενα των κλασικών, επειδή ακριβώς προσφέρονταν για την παραπάνω «στοχαστική διείδυση», εξυπηρετούσαν δηλαδή τους παιδαγωγικούς του στόχους. Η αντιμετώπιση των νέων μαθητών εντάσσεται στις παιδαγωγικές ανησυχίες του Πολίτη, η παρέμβασή του όμως στη διαδικασία εκμάθησης του ρόλου προερχόταν από τις καταβολές του ως κριτικού. Ήδη από την εποχή που ανέλαβε το μάθημα της Δραματολογίας, προσπάθησε να καλλιεργήσει την κρίση των μαθητών στην «κατανόηση» του κειμένου του συγγραφέα· και να τους απεγκλωβίσει από τον υποκειμενισμό της ανάγνωσης μέσω του ιμπρεσιονιστικού «αισθήματος»· επιχείρησε να μάθει στους μαθητές να ασκούν την κρίση τους για να κατανοήσουν τους «τύπους», τους «χαρακτήρες» και τις «μορφές» των έργων που παριστάνονταν στις μαθητικές επιδείξεις⁵⁸¹. Καθώς μάλιστα ο Πολίτης είχε υπό τον έλεγχό του την εποπτεία των δικών του μαθητικών παραστάσεων, κατόρθωσε να εμφυσήσει την ανάγκη καλλιτεχνικής πειθαρχίας στους νεαρούς ηθοποιούς· και οι τελευταίοι, «ακούραστοι, προσεκτικοί, με πίστιν», δέχονταν «χωρίς καμμίαν δυσανασχέτησιν»

579 Φ. Πολίτης, «Η Προμάμμη του Γκριλπάρτσερ», *Πολιτεία*, 31.3.1927, (1984)A264.

580 Οι ηθοποιοί, σύμφωνα με τον Πολίτη, έπρεπε να πασχίζουν «να περάση μέσα τους η προσωπικότητα του ρόλου». Αυτή ήταν «η μόνη καρπερή διδασκαλία» («Ο Οθέλλος», *Ελευθέρων Βήμα*, 27.4.1929).

581 Βλ. Φ. Πολίτης, «Μαθήματα Δραματολογίας» [1927], *Νέα Εστία*, 59, 1.12.1954, σ. 1734. Ενδεικτικές για το ζήτημα της διδασκαλίας είναι και οι κριτικές των Κ. Μπασιτιά και Μ. Ροδά, που επαινούσαν αυτό ακριβώς το επίτευγμα της Σχολής· το γεγονός δηλαδή ότι νεαρά και άβγαλτα παιδιά, που «δια πρώτην φοράν επατούσαν στο σανίδι, να μάς δίδουν την εντύπωσιν ηθοποιών», που «κατάλαβαν τους τύπους και τους ρόλους των» (*Έθνος*, 25.3.1927, *Κυριακή του Ελευθέρου Βήματος*, τχ. 17, 3.4.1927).

να επαναλάβουν κάθε σκηνή που τους ζητούσε ο δάσκαλός τους⁵⁸². Για το λόγο αυτό, ο κερδοσιμένος τελικά από τις παραστάσεις της Σχολής δεν ήταν τόσο τα νέα ταλέντα, όσο ο σκηνοθέτης τους. «Η χθεσινή εμφάνισις», έγραφε ο Μπαστιάς, ήδη από την πρώτη διδασκαλία του Πολίτη, «απέδειξεν, ότι, όταν υπάρχει ο άξιος και σοβαρός σκηνοθέτης ημπορεί και με αρχάριον και αδοκίμαστο ακόμη υλικόν να δοθή ζωή εις το έργον του δραματουργού». Ενώ οι ηθοποιοί έπρεπε να αποδείξουν απλά, «ότι έχουν το σπάνιον προσόν να υπακούουν εις την μαπαγκέτταν του ρεζισέρ, όταν μάλιστα, αυτός τυγχάνει να είναι της περιοπής και της σοβαρότητος του κ. Φώτου Πολίτη»⁵⁸³. Στο ζήτημα της σκηνοθετικής τους καθοδήγησης όμως, της ανάπτυξης δηλαδή και αξιοποίησης των υποκριτικών εφραστικών τους μέσων για τη σκηνική ερμηνεία του κειμένου, δε σημειώθηκαν εξελίξεις· το βάρος δόθηκε σε ζητήματα απαγγελίας, και πάλι ως προέκταση του σεβασμού, που έπρεπε να δείχνουν οι μαθητές στα ποιητικά κείμενα⁵⁸⁴. Οι επιλογές του Πολίτη στον τομέα αυτό συνέχιζαν την παράδοση των Ελλήνων συγγραφέων, οι οποίοι, τουλάχιστον από την εποχή του Βερναρδάκη, έδειχναν ιδιαίτερη εμμονή στην απαγγελία των ηθοποιών. Οι λόγιες καταβολές του σκηνοθέτη εκδηλώθηκαν τέλος και στην εικαστική σύνθεση της παράστασης, όπου σημειώθηκαν όμως εξελίξεις. Το νέο στοιχείο εδώ ήταν ότι, σε αντίθεση με το Μελά, ο Πολίτης εμπιστεύθηκε σε ζωγράφους της εποχής (άβγαλτους ως τότε στο θέατρο) να αποδώσουν, όπως θα δούμε στο επόμενο κεφάλαιο, με εικαστικούς όρους το ποιητικό κείμενο αλλά και το ύφος της εποχής του⁵⁸⁵. Η σημαντική αυτή εξέλιξη ήταν και πάλι αποτέλεσμα του σεβασμού του κριτικού στην ιστορική αποκατάσταση των κειμένων. Συμπερασματικά, οι επιπτώσεις από αυτήν την ολοκληρωμένη προσέγγιση της σκηνοθετικής τέχνης ήταν σημαντικές για την μορφή του Έλληνα σκηνοθέτη, η εργασία του οποίου άρχισε να εμφανίζει άλλου είδους υφολογικές αναζητήσεις και ενδιαφέροντα· και να αποκτά κύρος και ένα πνευματικό περιεχόμενο που δε διέθετε πριν.

Με τις παραπάνω πρωτοβουλίες ο Πολίτης κατόρθωσε στο διάστημα 1927-9 να προωθήσει μόνιμα, συστηματικά και ολοκληρωμένα το σκηνοθετικό ζήτημα. Κατ' αρχήν, μαζί με την προσωπική του καταξίωση στο χώρο της σκηνοθεσίας αναγνωρίστηκε γενικότερα η συμβολή του σκηνοθέτη και το δικαίωμά του ως

582 Μ. «Το νέον αίμα που θα χυθή εις το ελληνικόν θέατρον», *Πατρίς*, 21.3.1928.

583 *Έθνος*, ό.π.

584 «[Η Σχολή] τους μαθαίνει να λένε στίχους. Να σέβονται τον ρυθμόν και την ρίμαν, που είναι αρμονία αισθητική» (Φ. Πολίτης, *Πολιτεία*, 31.3.1927, 1984, Α264).

585 Στις παραστάσεις του Πολίτη στη Σχολή συνεργάστηκαν οι Φώτης Κόντογλου, Σπύρος Παπαλουκάς, Γιάννης Τσαρούχης, Σπύρος Βασιλείου. Η πτυχή αυτή απέκτησε μάλιστα διαστάσεις· ένας καυγάς ανάμεσα στον Κόντογλου και τον Παπαλουκά, προέκυψε από αυτήν ακριβώς την προσπάθεια αναβάθμισης της σκηνογραφικής τέχνης, βλ. *Ελευθερον Βήμα*, 26.3, 29.3, 30.3.1927, *Ιωάννης Τσαρούχης υπό Αλεξίου Σαββάκη*, Αθήνα, 1993, σσ. 214 κ.εξ.

καλλιτέχνη «να διατυπώσει τον εαυτό του»· η σκηνοθετική ταυτότητα του Πολίτη είχε πλέον επισκιάσει εκείνη του καθηγητή και ο Έλληνας σκηνοθέτης είχε κάνει ένα σημαντικό βήμα προς την εδραίωση:

«[Η παράσταση] οφείλει να παρουσιάσει μίαν ολοκληρωμένη σύνθεση. Κάθε έργο με αξία προκαλεί μια ενέργεια μέσα στο είναι καθενός στο οποίο αποκαλύπτεται. Η ενέργεια του αναγνώστη είναι καθαρά δημιουργική· η ενέργεια του θεατή ξεκινά από τη συζήτηση γύρω από την ενιαία ερμηνεία του έργου την οποία έδωσε ο σκηνοθέτης. Ο σκηνοθέτης είναι ο κύριος παράγων σε μια παράσταση· οι ηθοποιοί υπακούνε στις αντιλήψεις και στην έμπνευσή του, όπως υπακούνε στο μάεστρο οι μουσικοί της ορχήστρας. Η Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου είναι, από την εποχή που εξέλιπε ο Χρηστομάνος, ο πρώτος θεατρικός οργανισμός στην Ελλάδα, ο οποίος κατανόησε βαθύτατα ποιός είναι ο σκοπός μιας παράστασης. Βέβαια, παραστάσεις άξιες να ονομαστούν παραστάσεις δόθηκαν κάποτε κι από άλλους θιάσους, και προπάντων από το “Θέατρο Τέχνης”· αλλά όλες αυτές οι παραστάσεις είχαν πάντα ένα χαρακτήρα σπασμωδικό»⁵⁸⁶.

Όπως φαίνεται από το παραπάνω απόσπασμα, οι ετήσιες επιδείξεις είχαν πάρει πλέον χαρακτήρα κανονικών παραστάσεων και οι κριτικοί επαινούσαν ή καταδίκασαν την εργασία της Σχολής, επειδή έβλεπαν πως έτεινε να μετεξελιχθεί σε θέατρο, που δε δίδασκε πλέον την υποκριτική τέχνη, αλλά έκανε πρόβες⁵⁸⁷. Απ' αυτή την άποψη, η Σχολή αποτελεί ένα ορόσημο στη σκηνοθετική ιστορία του τόπου· σημειώνει την ολοκλήρωση μιας διαδικασίας που άρχισε με το δραματικό τμήμα του Ωδείου Αθηνών στις αρχές της δεκαετίας του 1870· και που δημιούργησε στη συνέχεια όλους εκείνους τους χώρους, στους οποίους αναπτύχθηκε η διδασκαλία νέων ηθοποιών και αναδύθηκαν οι σκηνοθετικές μορφές στις δημόσιες επιδείξεις τους. Η επανεμφάνιση του Πολίτη στη σκηνοθετική ζωή του τόπου δε θα μπορούσε να συντελεστεί χωρίς αυτήν την πολύχρονη παράδοση και το μεγάλο της επίτευγμα, την Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου· αν η πρόσληψη του ξένου σκηνοθέτη στάθηκε το έναυσμα, η πρωτοβουλία του Σωματείου Ηθοποιών ήταν

586 Α. Θρούλος, *Νέα Εστία*, 1.5.1928, (1977)Α165-6. Πολλοί κριτικοί κατηγορήσαν ανοικτά τον Πολίτη, επειδή χρησιμοποίησε τους μαθητές για να καταξιωθεί στη σκηνοθετική ζωή του τόπου. Ο Χάρις π.χ. παρατηρούσε ότι η *Πριγκήπισσα Μαλέν* «πιθανόν να παρέχη έδαφος δράσεως εις τον σκηνοθέτην» με τις 15 εικόνες του, «αλλά τον ηθοποιόν δεν τον αφήνει να μείνη στη σκηνή ούτε δύο λεπτά της ώρας, ώστε να επιδείξη την αντοχή του εμπρός στα φώτα του προσκηνίου. Μια διαρκής παρέλασις προσώπων, που λένε από δύο φράσεις και φεύγουν» (*Ελληνική*, 2.4.1928 και Μ. Κουνελάκης, *Πολιτεία*, 1, 2.4.1928, 25.4.1929). Στα προγράμματα πάντως των παραστάσεων δεν αναγραφόταν όνομα σκηνοθέτη, βλ. Γ. Σιδέρης, «Ο Φώτος Πολίτης· άνθρωπος του θεάτρου», *Νέα Εστία*, 59, 1.12.1954, σ. 1693.

587 Ο Θρούλος π.χ. επαινούσε τη Σχολή, επειδή είχε συνειδητοποιήσει «ότι οι μαθητές της δεν θα γίνουν ποτέ ηθοποιοί και ενδιαφέρεται προπάντων να σχηματίσει ένα κοινό. Ζητεί με επιμελημένες παραστάσεις εκλεκτών έργων να αποκαλύψει το νόημα του θεάτρου και την αξία της ποίησης» (*Νέα Εστία*, 15.7.1929/Α189). Το γεγονός ότι οι παραστάσεις απέκτησαν πιο φιλόδοξο χαρακτήρα αποτυπώθηκε και στο νέο, τροποποιημένο κανονισμό της Σχολής. Σύμφωνα με συμπλήρωση του παλαιού άρθρου 19, «των παραστάσεων τούτων υποχρεούνται να μετέχωσι και οι μαθηταί των δύο κατωτέρων τάξεων εις βοηθητικούς ρόλους εφ' όσον ήθελε παραστή ανάγκη προς τούτο» (*Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου, Οργανισμός και εσωτερικός κανονισμός, Εν Αθήναις, Τυπογραφικά καταστήματα «Ακροπόλεως», Αθήναι, 1928, §18*).

εκείνη που πρόσφερε τους νέους κι «αμόλυντους» από την επαγγελματική ρουτίνα μαθητές· αλλά και τη δυνατότητα να ολοκληρωθεί τόσο η επιστροφή του Πολίτη στη σκηνοθετική ζωή του τόπου, όσο και η προσωπική του εξέλιξη⁵⁸⁸. Τελικά, η ένταξή του στην ελληνική σκηνοθετική ιστορία ήταν και πάλι αποτέλεσμα μιας προσωπικής μεταστροφής και κυρίως των ευρύτερων πολιτισμικών εξελίξεων που οφείλονταν στην εγχώρια και διεθνή συγκυρία.

Οι παραπάνω διεργασίες πρόσφεραν σημαντική ώθηση στο σκηνοθετικό ζήτημα· η ανάμιξη του Πολίτη στη διδασκαλία των ηθοποιών αποτελεί τη σημαντικότερη σκηνοθετική εξέλιξη που είχε γνωρίσει ο τόπος μετά την ανάδυση του Έλληνα σκηνοθέτη. Οι κατακτήσεις που είχαν σημειωθεί ως τότε στο ζήτημα αυτό οφείλονταν κυρίως στους ηθοποιούς· οι κύκλοι των λογίων και των συγγραφέων δεν είχαν δείξει σε γενικές γραμμές ενδιαφέρον σε ζητήματα διδασκαλίας, με εξαίρεση αποσπασματικές απόπειρες, όπως του Βερναρδάκη και του Χρηστομάνου. Με τη σκηνοθετική δραστηριότητα του Πολίτη όμως οι παραπάνω κύκλοι συνάντησαν για πρώτη φορά τη παράδοση του Λεκατσά και του Οικονόμου. Η αποκατάσταση της μορφής του Σάυλοκ και η επαναξιολόγηση του Οικονόμου από τον Πολίτη αυτή την εποχή συμβολίζουν κατά κάποιο τρόπο αυτήν την οργανική διασταύρωση της λόγιας σκηνοθετικής παράδοσης με εκείνη των ηθοποιών⁵⁸⁹. Οι επιπτώσεις από αυτή τη ζεύξη ήταν σημαντικές, τόσο στο ζήτημα της ίδιας της διδασκαλίας, όσο και στον εμπλουτισμό του τύπου του σκηνοθέτη-δασκάλου ηθοποιών. Στην εργασία του τελευταίου, η καθοδήγηση των ηθοποιών παρέμενε ως τότε προέκταση της υποκριτικής τέχνης. Ο Καλογερίκος είχε κάνει μερικά θαρραλέα βήματα προς την κατεύθυνση αποδέσμευσης από την παράδοση του Οικονόμου, αλλά ήταν γενικού χαρακτήρα, ενταγμένα στο πλαίσιο της ευρύτερης επιστημονικής μόρφωσης των ηθοποιών που προωθούσε το Σωματείο. Ο Μελάς είχε αμφισβητήσει, στις αρχές της προσπάθειάς του, τον ηθοποιό-σκηνοθέτη, αλλά στη συνέχεια αδιαφόρησε στο επίπεδο της πράξης. Η παρέμβαση του Πολίτη ήταν τελικά η καθοριστική. Αν και το σύστημα διδασκαλίας που εισήγαγε είχε τις καταβολές του στη φιλολογική κριτική του 19ου αιώνα, η ανάμιξη του στην κριτική κατανόηση και ερμηνεία των ρόλων και των κειμένων άνοιξε ένα νέο παράθυρο στο μέλλον: αποδέσμευσε την προσέγγισή τους από τον εμπειρισμό και την

588 Ο ίδιος ήταν από παλιά αντίθετος με τη θεατρική ερασιτεχνία, βλ. το άρθρο του «Τέχνη και ερασιτεχνία», *Πρόοδος*, 26.2.1917, (1985)Γ31-32. Αλλά είχε εναντιωθεί, όπως είδαμε, στην ίδρυση της Επαγγελματικής Σχολής Θεάτρου, βλ. *Πολιτεία*, 16.7.1923, (1984)Α148-151.

589 Ο Λεκατσάς έκανε δραστικές επεμβάσεις στα σαιξπηρικά κείμενα και, μεταξύ άλλων, δεν έπαιξε την πέμπτη πράξη του *Εμπόρου της Βενετίας*, βλ. Δημητριάδης (1997) 246. Για την επαναξιολόγηση του Οικονόμου από τον Πολίτη, βλ. τα άρθρα του «Θωμάς Οικονόμου», *Πολιτεία*, 23.3.1937 (1984)Α258-260 και «Μνημείο στον Οικονόμου», *Πρωία*, 29.12.1929 (1984)Β 63-66.

εξάρτηση από την υποκριτική τέχνη και δημιούργησε τις προϋποθέσεις μιας δημιουργικής σκηνοθετικής καθοδήγησης. Ο Πολίτης είχε βρεθεί τελικά να εμπλουτίζει την παράδοση του Οικονόμου, του σκηνοθέτη που απέρριπτε με αλαζονεία το 1915, αλλά υιοθετούσε με σεβασμό ως σκηνοθετικό πρότυπο την περίοδο 1927-9⁵⁹⁰. Ενδεχομένως, στην εξέλιξη του νεαρού υπερόπτη λόγιου σε ώριμο δάσκαλο ηθοποιών έπαιξε κάποιο ρόλο και ο θαυμασμός του στο Στανισλάβσκι· ήταν ο μόνος Ευρωπαίος δημιουργός, τον οποίο ο Πολίτης δεν επαινούσε συμβατικά, για την καλλιτεχνική του «προσωπικότητα» (όπως από ένα σημείο κι έπειτα συνέβη με το Ράινχαρντ), αλλά για την «καθαυτό δημιουργική του εργασία». Μπορεί να μην υπήρχε καμμία αναφορά στην περίφημη περίοδο «κρίσης» του Ρώσου σκηνοθέτη και στη «Μέθοδό» του, αλλά από τη δράση του Πολίτη συντελέστηκε μια σημαντική εξέλιξη στην παράδοση του Οικονόμου: οδηγήθηκε σε πληρέστερη διαμόρφωση η μορφή του σκηνοθέτη-παιδαγωγού, μια μορφή δηλαδή «εμπνευστική» και «πνευματικού καθοδηγητή» νέων και «αμόλυντων» ηθοποιών, που θα ήταν πρόθυμοι να θυσιάσουν την καλλιτεχνική τους αγνότητα στον άσπιλο βωμό της θεατρικής τέχνης. Τελικά, από τη σκηνοθετική δράση του Πολίτη έβγαινε ακόμα πιο εμπλουτισμένη η σκηνοθετική παράδοση του «δασκάλου».

Από τη ζεύξη των δύο σκηνοθετικών παραδόσεων, σημειώθηκε μια ακόμα πρωτόγνωρη εξέλιξη. Ο Πολίτης είχε ξεκινήσει τη σκηνοθετική του σταδιοδρομία ως συγγραφέας· η πρώτη, σύντομη σκηνοθετική του δράση ανήκε στη παράδοση του Βλάχου κι όχι του Οικονόμου. Μετά το 1923 όμως, όταν σταμάτησε πια να έχει επαφή με τη συγγραφή θεατρικών έργων και καταξιώθηκε ως κριτικός, η διαμόρφωση του λόγιου σκηνοθετικού τύπου οδηγήθηκε σε μια ωρίμανση. Ο καταλύτης για την ωρίμανση αυτή ήταν το επάγγελμα του κριτικού⁵⁹¹. Μ' αυτόν

590 Ο Πολίτης μάλιστα υπογράμμιζε τις δύο βασικές ιδιότητες του Οικονόμου, που ανέπτυξε ο ίδιος στη Σχολή: «Αλλά, κατά βάθος, ούτε ήταν, ούτε ήθελε να είναι ηθοποιός. Το ταλέντο του τον οδηγούσε στη σκηνοθεσία. Ήταν εμπνευστής και δάσκαλος» («Θωμάς Οικονόμου», ό. π. σσ. 258-9). Για την πρώιμη απόρριψη του Οικονόμου από τον Πολίτη βλ. εδώ σημ. 365.

591 Στο περιθώριο αυτής της εξέλιξης σημειώθηκε τότε μια μικρή, αλλά ενδιαφέρουσα διαμάχη, που δηλώνει με εύγλωττο τρόπο το νέο, αναβαθμισμένο ρόλο του σκηνοθέτη. Η διαμάχη ξέσπασε, καθώς η *Νέα Εστία* του Ξενόπουλου είχε κρατήσει μια διφορούμενη στάση απέναντι στον Πολίτη. Ενώ ο εκδότης του περιοδικού τον είχε κατηγορήσει ως μηδαμινό, ο κριτικός του, ο Α. Θρύλος, τον εξήρε ως σκηνοθέτη. Το φιλικά προσκείμενο στον Πολίτη περιοδικό *Ελληνικά Γράμματα* κατηγόρησε, ως αντιφατική, τη στάση της *Νέας Εστίας* και ο Ξενόπουλος αναγκάστηκε να απαντήσει: «Πού είναι η αντίφασις», αναρωτιόταν, «δε μπορεί κανείς να είναι έξοχος σκηνοθέτης και να μην είναι διόλου κριτικός;» («Κακοπιστία και Συκοφαντία», *Νέα Εστία*, Α', τχ. 8, 1.8.1927, σ. 500). Το περιοδικό του Μπαστιά ανταπάντησε με το παρακάτω απόσπασμα, χαρακτηρίζοντας «ρηχή» τη σκέψη του βετεράνου συγγραφέα: «Σκηνοθέτης δε σημαίνει να ξέρεις πού τοποθετούνται οι αγέριδες, πράγμα που το ξέρει και ο τελευταίος μηχανικός της σκηνής, αλλά σημαίνει κριτικός νους, που να μπορεί να μπει στο βαθύτερο νόημα του δραματικού ποιητού. Το πρώτο εφόδιο του σκηνοθέτη είναι το κριτικό πνεύμα. Όχι απλή μόρφωση, αλλά κριτικός νους. Δύναμη κριτική προς κατανόηση των έργων της αληθινής ποίησης είναι το πρώτο, το

τον τρόπο, η γενεαλογία του Έλληνα σκηνοθέτη άρχισε να γίνεται πιο δυσδιάκριτη και να απομακρύνεται από τη διττή σκηνοθετική παράδοση του τόπου· ο Έλληνας σκηνοθέτης έδειχνε δηλαδή πως είχε μπει με οργανικό τρόπο σε μια τροχιά εδραίωσης· ότι είχε αρχίσει να αποχαιρετά τις μορφές των λογίων, συγγραφέων και ηθοποιών-σκηνοθετών του 19ου αιώνα. Το μεσοπρόθεσμο αποτέλεσμα αυτής της ωρίμανσης ήταν ότι η σκηνοθετική ταυτότητα άρχισε να αποτελεί ένα ιδιαίτερο, αυτοτελές γνώρισμα. Στα τέλη περίπου της δεκαετίας του 1920, οι διεργασίες γύρω από τον Έλληνα σκηνοθέτη άρχιζαν να προετοιμάζουν την υπέρβαση της σκηνοθετικής παράδοσης του τόπου· την εμφάνιση δηλαδή μιας «καθαρής» μορφής σκηνοθέτη, ανεξάρτητης και από τον κόσμο των συγγραφέων και από τον κόσμο των ηθοποιών. Ένα ακόμα βήμα προς αυτή την κατεύθυνση σημειώθηκε, όταν συντελέστηκαν κάποιες άλλες, αναπάντεχες εξελίξεις στην ευρύτερη πολιτιστική ζωή του τόπου, με σημαντικές επιπτώσεις και στην ιστορία του Έλληνα σκηνοθέτη. Πρόκειται για τις Δελφικές Γιορτές του ζεύγους Σικελιανού.

(δ) Η καλλιτεχνική πρόταση των Δελφικών Γιορτών, οι επιπτώσεις της στο σκηνοθετικό ζήτημα και η σκηνοθετική μορφή της Εύας Πάλμεο Σικελιανού

Έπειτα από τις αποτυχημένες απόπειρες του Βασιλικού Θεάτρου και της Νέας Σκηνης, το ζήτημα του σκηνοθέτη στην αναβίωση της αρχαιοελληνικής τραγωδίας δεν είχε παρουσιάσει ουσιαστική εξέλιξη. Στη δεύτερη δεκαετία του αιώνα την υπόθεση διαχειρίζονταν οι βεντετοκρατούμενοι θίασοι. Με τη δυναμική παρέμβαση των λογίων όμως, ήταν επόμενο να τεθεί ξανά το ζήτημα της αναβίωσης, αφού στο θέμα αυτό πρωτοστατούσαν από την εποχή του Διαφωτισμού. Τα πρώτα σκιστήματα παρουσιάστηκαν το 1919 και το 1920 με τις παραστάσεις της Εταιρείας Ελληνικού Θεάτρου· με τον *Οιδίποδα Τύραννο* σε σκηνοθεσία Πολίτη το 1919 και τους *Πέρσες* σε σκηνοθεσία Λιδωρίκη στο Ηρώδειο. Η προσπάθεια δεν είχε συνέχεια, αλλά αποδείκνυε και πάλι, πως η εποχή των Πολέμων αποτελούσε την αφετηρία των εξελίξεων και σ' αυτό το ζήτημα. Ιδιαίτερα η παράσταση του Πολίτη είχε αντιμετωπιστεί ως «σταθμός» από την εγχώρια κριτική, που την μνημόνευε αρκετές φορές στα επόμενα χρόνια. Μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή, την υπόθεση της αναβίωσης εξακολουθούσαν να διαχειρίζονται οι πρωταγωνίστριες. Η αφορμή για να αποκτήσει ξανά το ζήτημα σημασία για τη θεατρική ζωή του τόπου στάθηκε η παράσταση του *Αγαμέμνονα*, που δόθηκε από το

κυρίαρχο, το βασικό εφόδιο του σκηνοθέτη» (*Ελληνικά Γράμματα*, τχ. 5, 15.8.1927, σσ. 198-9). Η διαμάχη πάντως ανάμεσα στον Πολίτη και τον Ξενοπούλο είχε τις καταβολές της στην προηγούμενη δεκαετία, όταν ο κριτικός είχε τον χαρακτηρίσει «επίσημο κουτσομπόλη» της αστικής τάξης (*Νέα Ελλάς*, 29.8.1918, 1984Α, 85).

θίασο Κοτοπούλη το καλοκαίρι του 1924. Η παράσταση προκάλεσε συζητήσεις ανάμεσα στους κύκλους των λογίων, που, μοιραία πια, διεξήχθησαν σε συνάρτηση με το ζήτημα του σκηνοθέτη⁵⁹². Επιπλέον, με την παρέμβαση του Μελά αμφισβητήθηκε ανοικτά το σκηνοθετικό κύρος των πρωταγωνιστριών και στο θέμα της αναβίωσης. Η ενάρξη του Θεάτρου Τέχνης με τους *Επτά επί Θήβας* ήταν μια κίνηση προς αυτή την κατεύθυνση, αλλά η προσπάθεια δεν είχε συνέχεια και, όπως έδειχναν τα πράγματα, δε θα ήταν ο Μελάς ο σκηνοθέτης που θα αναλάμβανε το εγχείρημα⁵⁹³. Η εικόνα δεν άλλαξε επίσης ούτε με τη μεμονωμένη επανάληψη του *Οιδίποδα Τυράννου* από το θίασο Βεάκη-Νέζεο το 1925. Ωστόσο, οι συζητήσεις που προκάλεσαν αυτές οι παραστάσεις μαρτυρούσαν ότι η αναβίωση του αρχαίου θεάτρου είχε ξαναμπει με ιδιαίτερη ζωηρότητα στη θεατρική ζωή του τόπου. Στις αρχές του 1925 υπήρχαν πλέον τρεις θίασοι που είχαν ανακοινώσει ότι σκόπευαν να παρουσιάσουν τον *Προμηθέα Δεσμώτη*: ανάμεσά τους ήταν και ο θίασος των Δελφικών Εορτών του ζεύγους Σικελιανού⁵⁹⁴. Η σημασία που απέκτησε το εγχείρημα των Δελφικών Γιορτών στα χρόνια 1926-1930, η διαφήμισή του στον Τύπο και η προβολή του στο εξωτερικό είχαν άμεσες επιπτώσεις στο σκηνοθετικό ζήτημα⁵⁹⁵. Μια μικρή διαμάχη ανάμεσα σε λόγιους και σκηνοθέτες της εποχής, που ξέσπασε την άνοιξη του 1927, πιστοποιεί κατά κάποιον τρόπο τη σημασία που είχε αποκτήσει. Η διαμάχη αφορούσε πλέον, αν ο σκηνοθέτης που θα αναλάμβανε το εγχείρημα θα ήταν Έλληνας ή ξένος. Στο ευαίσθητο αυτό θέμα βρήκε την ευκαιρία να κάνει μια απρόσμενη και δυναμική παρέμβαση, έπειτα από πολλά χρόνια σιωπής, ένας λόγιος που είχε καταπιαστεί με τη σκηνοθεσία στο παρελθόν, ο Στεφάνου· ο Γραμματέας του παλιού Βασιλικού Θεάτρου υποστήριξε ότι για τις δελφικές παραστάσεις, είτε έπρεπε να μετακληθεί ξένος ρεζισέρ, είτε έπρεπε οι ενδιαφερόμενοι να ακολουθήσουν τα σκηνοθετικά πρότυπα του Βασιλικού, δηλαδή «έναν τυφλοσούρτην ευρωπαϊκόν». Την υπεράσπιση του Έλληνα σκηνοθέτη

592 Για την παράσταση βλ. Σιδέρης (1976) 292 κεξ. Οι νεότεροι μάλιστα κριτικοί επισήμαναν την ανάγκη ενός σκηνοθέτη-δημιουργού, βλ. ενδεικτικά τις κριτικές του Θρύλου και του Μελά στην εφημερίδα *Δημοκρατία*, 21, 25.8.1924.

593 Σύμφωνα με τους ιδρυτικούς στόχους του, το θέατρο φιλοδοξούσε να θεσμοθετήσει την «οργάνωσιν μεγάλων θεαμάτων, υπαιθρίων παραστάσεων και αναπαραστάσεων αρχαίων τελετών» (*Ελεύθερον Βήμα*, 8.5.1925). Τίποτα όμως απ' αυτά δε συνέβη.

594 Οι άλλοι δύο ήταν του θίασου Κοτοπούλη και του Ωδείου. Ο πρώτος θα παρουσίαζε την τραγωδία σε μετάφραση Γαλάτειας Καζαντζάκη και μουσική Δημήτρη Μητρόπουλου και είχε ανακοινώσει την απόφασή του τουλάχιστον από το Νοέμβριο του 1924 (*Βραδυνή*, 24.11.1924). Ο θίασος του Ωδείου θα την παρουσίαζε σε σκηνοθεσία Μελά (*Θεατής*, 7, 14.2.1925). Η Σικελιανού ανακοίνωσε επίσημα την πρωτοβουλία της για τη δελφική παράσταση το Γενάριο του 1925, με την διάλεξή της «Εισήγησις εις τον *Προμηθέα*» (*Βραδυνή*, 11, 12.1.1925).

595 Οι Δελφικές Γιορτές δεν έχουν γίνει ακόμα αντικείμενο της επιστημονικής έρευνας, αν και οι εξελίξεις που δρομολογήθηκαν από τις εκδηλώσεις αυτές είχαν πραγματικά τεράστιες επιπτώσεις στο νεοελληνικό πολιτισμό, κυρίως σε ζητήματα ιδεολογίας. Πλούσιο υλικό για το θέμα μπορεί να βρει κανείς κατ' αρχήν στη μελέτη του Σιδέρη (1976) 320-364, 403-426 καθώς και στο αφιέρωμα του περιοδικού *Ηώς*, τομ. 9-10, τχ. 98-107, 1966/7.

ανέλαβαν ο Λιδωρίκης και ο Καλογερίκος, που κατηγόρησαν το Στεφάνου για προκατάληψη⁵⁹⁶.

Έπειτα απ' αυτή τη διαμάχη, μπορεί ίσως να φανταστεί κανείς την έκπληξη που αισθάνθηκε μια μερίδα των Ελλήνων λογίων, όταν πληροφορήθηκε ότι οι δελφικές παραστάσεις θα δίνονταν χωρίς ενιαία σκηνοθετική διεύθυνση: ότι την προετοιμασία της παράστασης του *Προμηθέα* το 1927 είχε αναλάβει η άγνωστη στο θεατρικό κόσμο «ευγενής ιδεολόγος» Εύα-Πάλμερ Σικελιανού και η ηγετική μορφή του Σωματείου Ηθοποιών, ο Καλογερίκος⁵⁹⁷. Η Σικελιανού αφοσιώθηκε στην κατασκευή των κοστούμιών και την εκγύμναση των κοριτσιών του Λυκείου Ελληνίδων, που στελέχωσαν το Χορό της τραγωδίας. Ο Καλογερίκος ανέλαβε να διδάξει τους υπόλοιπους ρόλους και επέβλεψε τις δοκιμές των ερασιτεχνών, που είχαν σταχυολογηθεί από τον κόσμο των δραματικών σχολών· φρόντισε επίσης για τη σκηνική εμφάνιση της τραγωδίας. Ο Σικελιανός, που αρχικά φαίνεται πως υπήρχε η σκέψη να εμφανιστεί στο ρόλο του Προμηθέα, έδειξε ενδιαφέρον για την κατασκευή των προσώπων της παράστασης, που έφτιαξε η Ελεν Σαρντώ⁵⁹⁸. Στις δεύτερες Δελφικές Γιορτές (1930) εκτός από τη Σικελιανού, που ανέλαβε και πάλι το χορό, ουσιαστικά δεν υπήρξε άλλος σκηνοθέτης· την επίβλεψη των ηθοποιών είχε αναλάβει ο ημερασιτέχνης ηθοποιός Ηλίας Δεστούνης και τα σκηνικά είχε φτιάξει ο αρχιτέκτονας Γ. Κοντολέων⁵⁹⁹.

Το σκηνοθετικό ζήτημα των δελφικών παραστάσεων περιπλέχτηκε ακόμα περισσότερο, όταν η σκηνοθεσία του χορού στον *Προμηθέα Δεσμώτη* και τις *Ικέτιδες* γνώρισε τα εγκωμιαστικά σχόλια πολλών Ελλήνων και όλων σχεδόν των ξένων κριτικών που παρεβρέθησαν στους Δελφούς· και η Σικελιανού καταξιώθηκε ως εμπνευσμένη σκηνοθέτης, που κατάφερε να τον παρουσιάσει «με την πλήρη και αρμονικωτάτην ένωση του Λόγου, της Μουσικής και της ορχήσεως»⁶⁰⁰. Η

596 Το ζήτημα προκλήθηκε από το άρθρο του Στεφάνου «Ο Προμηθεύς του Αισχύλου εις το θέατρον των Δελφών» (*Ελεύθερον Βήμα*, 14.4.1927). Το δημοσίευμα συνάντησε τις αντιδράσεις του Λιδωρίκη («Προβλέψεις και προκρίσεις», *Πολιτεία*, 15.4.1927), του Καλογερίκου («Η σκηνοθεσία του Προμηθέως. Μερικαί εξηγήσεις», *Ελεύθερος Τύπος*, 15.5.1927) και του Β. Ρώτα («Ο Προμηθεύς του Αισχύλου εις το θέατρον των Δελφών», *Βραδυνή*, 16.4.1927). Ανάλογες απόψεις με το Στεφάνου είχε εκφράσει και ο Θρύλος: «Δεν θέλω να προδικάσω το μέλλον», έγραφε τον Φλεβάρη του 1927, «αλλά φοβούμαι ότι στις Δελφικές Γιορτές η έλλειψη ενός ξένου σκηνοθέτη θα είναι πολύ αισθητή» («Η Ελλάδα γυρεύει τον εαυτό της», *Φιλότεχνος*, Ζ', Φεβ. 1927, σσ. 198-205).

597 Ο Θεατής, τχ. 4, 14.2.1925.

598 Αγ. Σικελιανός, «Τα προσώπεια στην τραγωδία του Προμηθέα Δεσμώτη», *Πρωία*, 25.12.1926 και *Πεζός Λόγος Β'*, Αθήνα, 1980, σσ. 47-8.

599 Σιδέρης(1976)350-1. Για τις δεύτερες Γιορτές πάντως ο Σικελιανός κινήθηκε προς την κατεύθυνση μετακλήσης ξένου σκηνοθέτη· σύμφωνα μάλιστα με δηλώσεις του, τη σκηνοθεσία των *Ικέτιδων* τού την είχε υποσχεθεί «ανεπιφύλακτα» ο Μεγερχόλντ (*Πατρίς*, 4.11.1928, πρβλ Σιδέρης, ό.π., 392).

600 Ι. Δ. Κοκκινάκης («Ο καλλιτεχνικός απολογισμός των δελφικών εορτών», *Μουσικά Χρονικά*, 18-19, Ιούνιος-Ιούλιος 1930, σ. 146). «Ο Χορός ξαναπήρε τη θέση που κατά πάσα

σημαντικότερη επίπτωση για την ιστορία της ελληνικής σκηνοθεσίας ήταν ότι, για πρώτη φορά σε παράσταση αρχαίας τραγωδίας, ο Χορός γινόταν ο πρωταγωνιστής της παράστασης. Είναι χαρακτηριστικό της σύγχυσης που επικράτησε ότι κριτικοί που ήταν πριν επιφυλακτικοί στο σκηνοθετικό ζήτημα μετατράπηκαν σε ένθερμους υποστηρικτές της Σικελιανού, ενώ, άλλοι που υποστήριζαν αρχικά την προσπάθεια, την καταδίκασαν μετά τις παραστάσεις. Οι πρώτοι ανακάλυψαν ξαφνικά στην εργασία της τη μορφή της μιας «metteur en scène», οι δεύτεροι τις επιδείξεις μιας ερασιτέχνη⁶⁰¹. Το αναπόφευκτο ερώτημα που εγείρεται βέβαια για το μελετητή του θέματος είναι, πώς η άγνωστη αμερικανοελληνίδα καταπιάστηκε με το ακανθώδες ζήτημα του χορού· από τη στιγμή μάλιστα, που όχι μόνον οι επαφές της με τη θεατρική ζωή του τόπου ήταν σχεδόν ανύπαρκτες, αλλά και το ίδιο το θεατρικό παρελθόν της ήταν εξαιρετικά πενιχρό⁶⁰². Οι μόνες καλλιτεχνικές της ασχολίες στην εικοσαετία 1907-27 ήταν η εκμάθηση της βυζαντινής μουσικής, δίπλα στον Κωνσταντίνο Ψάχο, και ο αργαλειός⁶⁰³. Μια πρώτη απάντηση στο ερώτημα είναι ότι η Σικελιανού πήρε τελικά την απόφαση να σκηνοθετήσει τον αρχαίο χορό ξεκινώντας κυρίως από ιδεολογικές ανησυχίες. Οι υφολογικές αναζητήσεις και το

πιθανότητα είχε άλλοτε: την πρώτη» (Α. Θρύλος, *Νέα Εστία*, 1.6.1927, 1977Α, 46-7). «Για πρώτη φορά παρακολούθησα μια παράσταση αρχαίας τραγωδίας στην πληρότητα των στοιχείων της, το λόγο, τη μουσική και το χορό. Ήταν πραγματικά κάτι πρωτόφαντο [...]. Ανεξάντλητη πρόπει νάνε και θάνε η ευγνωμοσύνη μας προς την υπέροχη εκείνη δημιουργική γυναίκα την Εύα Σικελιανού...» (Γ. Μηλιάδης, *Σήμερα*, 6, Ιούνιος 1933, σ. 185). «Μάς κάνει ν' απορούμε πώς μπορέσαμε επί τόσες γενεές να υποφέρουμε [αρχαίο] θέατρο χωρίς χορό, που τραγουδώντας και χορεύοντας να μεσολαβή μεταξύ στα πρόσωπα του δράματος και σε μας τους θεατές», αναρωτιόταν ο Φ. Δραγούμης (*Πειθαρχία*, 31, 18.5.1930, σ. 25). Ενώ ο αρχαιολόγος Δ. Κεραμόπουλος ομολογούσε: «Δεν εντρέπομαι να είπω ότι εν Δελφοίς κατενόησα καλώς διατί οι αρχαίοι Έλληνες κατέτασσαν την ορχηστρικήν εις τας καλὰς τέχνας» (*Ελεύθερον Βήμα*, 23.5.1927). Ανάλογες ήταν οι εντυπώσεις και των ξένων κριτικών που παρακολούθησαν τις παραστάσεις, βλ. ενδεικτικά, *Βραδυνή*, 10, 14.5.1927, *Φιλότεχνος*, Βόλου, Γ', Μάιος 1927, σ. 279.

601 Ο Ρώτας εξαπέλυσε σκληρή επίθεση σε μια προσπάθεια, που, λίγες μόλις βδομάδες πριν, υποστήριζε με ενθουσιασμό (*Βραδυνή*, 16.4.1927, *Ελληνικά Γράμματα*, 1.8.1927, σσ. 127-134). Στο πρόσωπο της Σικελιανού έβλεπε πια μια κοσμική ερασιτέχνη, που δεν είχε να προσφέρει τίποτα στον τομέα της σκηνοθεσίας του αρχαίου δράματος. Αντίθετα, ο Θρύλος κατέληξε, να υμνολογεί την Σικελιανού και «το ένστικτο της σκηνοθετικής μεγαλοφυΐας» της: «Ο χορός χόρεψε την οπτασία της Κας Σικελιανού» σημείωνε χαρακτηριστικά, (1977)Α43, 45, 300-1.

602 βλ. Εύα Σικελιανού, *Ιερός Πανικός*, μετ. John P. Anton, Αθήνα, 1992, σσ. 63, 123-124, Λία Παπαδάκη (επιμ.), *Γράμματα της Εύας Palmer Σικελιανού στη Natalie Clifford Barney*, Αθήνα, 1995, σσ. 15-19 και Ευρετήριο Σκηνοθετών. Από το 1907 έως το 1927, που ζούσε κυρίως στην Ελλάδα, εμφανίστηκε μία μόνο φορά στη σκηνή κι αυτή στο Παρίσι, το 1911. Πρόκειται για παράσταση της *Ηλέκτρας* στο πρωτότυπο στην οποία συμμετείχαν η Πηνελόπη Σικελιανού-Ντάνκαν (Ηλέκτρα), η Ελένη Πασαγιάννη (Κλυταιμνήστρα), η Εύα Πάλμερ-Σικελιανού (Χρυσόθεμις), ο Ράϋμοντ Ντάνκαν (Αίγισθος) και ο Διονύσιος Δεβάρης (Ορέστης), βλ. Σικελιανού (1993)74 και Σιδέρης (1976)250.

603 Η γνωριμία της Σικελιανού με την παραδοσιακή μουσική και τον αργαλειό ως μέθοδο ύφανσης αρχαίων ενδυμάτων έγινε γύρω στα 1904/5 στο Παρίσι από το ζεύγος Ντάνκαν και εμπλουτίστηκε αργότερα στην ελληνική επαρχία. Με τον Ψάχο παρακολουθούσε μαθήματα από το 1908 και συστηματικότερα από το 1915 έως το 1920. Βλ. Σικελιανού (1992)111-119 και Μ. Φ. Δραγούμης, «Κωνσταντίνος Α. Ψάχος», *Λαογραφία*, ΚΘ', 1974, σσ. 311-312.

ιδεολογικό περιεχόμενο της σκηνοθετικής της προσέγγισης δε θα μάς απασχολήσουν στο σημείο αυτό. Θα πρέπει ωστόσο να επισημάνουμε ότι στην περίπτωση της δεν υπήρχε απλά μια διακοσμητική προσέγγιση, ή μια ερμηνεία σε επίπεδο φιλολογικής κριτικής, όπως είχε συμβεί με την περίπτωση του Μελά και του Πολίτη· στη σκηνοθεσία του τραγικού χορού εμφανίστηκε μια συνολική ιδεολογική ερμηνευτική ανάγνωση, που υπαγόρευε τη σκηνική του παρουσίαση, αλλά και που υλοποιήθηκε με όρους σκηνικής παρουσίασης, χρησιμοποιώντας δηλαδή όλα σχεδόν τα επιμέρους στοιχεία της παράστασης: μουσική, χορό, εικαστικές συμβάσεις και κείμενο. Η σκηνοθετική ερμηνεία του χορού ακολουθούσε μια συγκεκριμένη άποψη, που επιβλήθηκε με τρόπο συνειδητό στο έργο του ποιητή. Με τον τρόπο αυτό αναδύθηκε μια ιδιότυπη σκηνοθετική μορφή, που δεν ανήκε στο συνάφι των συγγραφέων, των ηθοποιών ή των κριτικών. Με τη χορογραφική εργασία της Σικελιανού και την παρέμβαση της ιδεολογικής παραμέτρου στη σκηνοθεσία του κειμένου, η γενεαλογία του Έλληνα σκηνοθέτη έγινε ακόμα πιο δυσδιάκριτη σε σχέση με το παρελθόν. Η παραπάνω εξέλιξη δεν είναι δυσεξήγητη, αν σκεφτεί κανείς ότι, από μια ευρύτερη οπτική, οι δελφικές παραστάσεις ενεργοποίησαν ρηξικέλευθες διεργασίες στη θεατρική ζωή του τόπου. Αν και οι προθέσεις των Δελφικών Γιορτών δεν ήταν αμιγώς θεατρικές, ακολουθώντας βαγκνερικά πρότυπα, κατέθεσαν μια ολοκληρωμένη πρόταση για την καλλιέργεια της θεατρικής τέχνης σ' έναν «ιερό» χώρο, έξω από το ισχύον καπιταλιστικό σύστημα των βεντετοκρατούμενων επιχειρήσεων· για την ακρίβεια, καθώς η πρωτοβουλία υλοποίησε για πρώτη φορά στη χώρα την εναλλακτική καλλιτεχνική λύση «φεστιβαλικών» εκδηλώσεων, κινούνταν όχι μόνον έξω από το εμπορικό, αλλά από ολόκληρο το θεατρικό κύκλωμα της εποχής⁶⁰⁴. Δε θα ήταν υπερβολή, αν ισχυριζόταν κανείς ότι οι παραστάσεις στους Δελφούς έσκασαν σα βόμβα στους, λίγο πολύ, διαμορφωμένους τότε συσχετισμούς δυνάμεων του ελληνικού θεάτρου· παρέκαμψαν όλα τα ως τότε γνωστά κανάλια της θεατρικής ζωής και κατόρθωσαν να δημιουργήσουν, σχεδόν από «το πουθενά», μια εντελώς νέα κατάσταση, με άγνωστους ως τότε φορείς στη θεατρική πιάτσα. Αν προσπαθήσουμε να πλησιάσουμε τις εξελίξεις με τα μάτια των ανθρώπων της εποχής, θα συνειδητοποιήσουμε ότι ηθοποιοί, συγγραφείς, κριτικοί και λόγιοι του θεάτρου ήταν εντελώς ανυποψίαστοι για τον αντίκτυπο που επρόκειτο να έχουν οι πρωτοβουλίες ενός ποιητή και μιας άγνωστης Αμερικανοελληνίδας· σε καμμία περίπτωση δεν μπορούσαν να φανταστούν τις εξελίξεις που θα δρομολογούσαν οι δελφικές παραστάσεις. Στη σκακιέρα του σκηνοθετικού ζητήματος, η Σικελιανού

604 Για τις αναζητήσεις του Βάγκνερ πάω στο ζήτημα βλ. Dieter Borchmeyer, *Richard Wagner; Theory and Theatre*, Translated by Stewart Spencer, Oxford, 1991, σσ. 3-13.

προχώρησε (χωρίς βέβαια να έχει και συναίσθηση της πράξης της) σε μια κίνηση «ματ», που υπερέβαινε όλες τις ως τότε σκηνοθετικές πρωτοβουλίες. Ο τύπος σκηνοθέτη που προέκυψε από τις Δελφικές Γιορτές δεν είχε σχέση με το φαινόμενο της εισβολής του Ευρωπαϊού σκηνοθέτη-δημιουργού στη χώρα· δεν ευαγγελιζόταν τον εκσυγχρονισμό του ελληνικού θεάτρου, ούτε ανήκε σε κάποιο ευρύτερο ανανεωτικό σχέδιο· δεν αποτελούσε όπλο ενάντια στην βεντετοκρατία, ούτε επεδίωκε απλά κάποιες φροντισμένες παραστάσεις συνόλου. Η σκηνοθέτης των Δελφικών Γιορτών ήταν φορέας μια ευρύτερης ιδεολογίας και η σκηνοθετική της πρόταση ήταν οικοδομημένη με τρόπο συνειδητό σ' αυτή την ιδεολογία, ήταν το αποτέλεσμα της. Όπως συνέβη συνολικότερα για το νεοελληνικό πολιτισμό, οι επιπτώσεις των Δελφικών Γιορτών ήταν σύνθετες και καθοριστικές και για το σκηνοθετικό ζήτημα· έφεραν για πρώτη φορά στο προσκήνιο το σκηνοθέτη-ιδεολόγο, τον καλλιτέχνη δηλαδή που διαμορφώνει και καταθέτει μια σκηνοθετική ερμηνεία, υπακούοντας σ' ένα κώδικα ιδεολογικών αρχών. Επιπλέον, μετά τις Δελφικές Γιορτές η υπόθεση του σκηνοθέτη στην περιοχή του αρχαίου θεάτρου δεν αποτελούσε μονοπώλιο των πρωταγωνιστριών· στην πραγματικότητα όμως η τελευταία εξέλιξη ήταν μόνον η κορυφή του παγόβουνου. Για ένα θεατή της εποχής, οι θεατρικές εκδηλώσεις των Δελφών έδιναν ένα καίριο και καθοριστικό πλήγμα στο οχυρό της βεντετοκρατίας. Αρκεί να σκεφτεί κανείς ότι οι δύο πρωταγωνίστριες της ελληνικής σκηνής απήχαν από ένα μεγάλο θεατρικό γεγονός της χώρας, που απέκτησε μάλιστα, για πρώτη φορά, διεθνή εμβέλεια· ότι τα φώτα της δημοσιότητας περιφρόνησαν την Κυβέλη και την Κοτοπούλη, φέρνοντάς τις σε δεύτερη μοίρα! Αρκεί να αναλογιστεί ότι λειτούργησε με επιτυχία μια καλλιτεχνική πρόταση για την καλλιέργεια της θεατρικής τέχνης στη χώρα, έξω από το επαγγελματικό κύκλωμα του ελληνικού θεάτρου. Αρκεί τέλος να διαπιστώσει μια άλλη σημαντική και πρωτοφανή εξέλιξη, ότι το ενδιαφέρον στράφηκε στη χορογραφία· στην προσωπική σκηνοθετική δημιουργία (και όχι στο κείμενο ή τους ηθοποιούς) μιας άβγαλτης σκηνοθέτισσας· την ίδια στιγμή, που οι ηθοποιοί των παραστάσεων έπαιξαν το ρόλο του κομπάρσου, υποταγμένοι σε μια σκηνοθετική άποψη, που τους ήθελε να φορούν προσωπεία και κοθόρνους· ενώ το κείμενο της τραγωδίας, αντιμετώπιστηκε, όπως θα δούμε, περισσότερο ως ηχητική αξία. Τελικά, ο ανορθόδοξος συνασπισμός της Σικελιανού με τον Καλογερίκο ολοκλήρωνε κατά κάποιο τρόπο την εδραίωση του Έλληνα σκηνοθέτη στην περιοχή του ημιεπαγγελματικού θεάτρου. Στο δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1920 ο τελευταίος είχε διαγράψει ένα ιστορικό κύκλο και άρχισε να εμφανίζει νέες προοπτικές.

Δεν έμελλε πάντως στην Αμερικανοελληνίδα «ιδεολόγο» να προωθήσει περισσότερο το ζήτημα. Στο σημείο αυτό δεν πρέπει να μάς διαφεύγει ο βαθιά

ερασιτεχνικός χαρακτήρας του εγχειρήματος των Δελφών. Βέβαια, ούτε οι παρεμβάσεις του Καλογερίκου, του Μελά, του Πολίτη ή του Κουνελάκη είχαν καθαρά επαγγελματικό χαρακτήρα· ήταν ωστόσο ενταγμένες με οργανικό τρόπο στη θεατρική ζωή του τόπου και στόχευαν στον εκσυγχρονισμό της σκηνης του. Οι δελφικές παραστάσεις όμως παρέμεναν εγκλωβισμένες στο οικουμενικό όραμα του «Δελφισμού» και δεν είχαν εμπλακεί άμεσα στην υπόθεση της αναγέννησης της θεατρικής τέχνης του τόπου. Επρόκειτο, όπως φαίνεται, για την εξόρμηση μιας ερασιτεχνίας, που κινούνταν γύρω από το ζεύγος Σικελιανού και το Λυκείο Ελληνίδων⁶⁰⁵ (ενώ ο Καλογερίκος προσχώρησε στην υπόθεση την τελευταία στιγμή, και όχι για ιδεολογικούς λόγους, αλλά σα λύση ανάγκης). Οι επιπτώσεις από τον ερασιτεχνικό χαρακτήρα του εγχειρήματος ήταν ιδιαίτερα σημαντικές. Ως προς την ίδια τη Σικελιανού, το πέρασμα αυτής της ιδιότυπης και ενδιαφέρουσας σκηνοθετικής φυσιογνωμίας από τη χώρα αποδείχτηκε πρόσκαιρο και παρενθετικό και παρέμεινε σε μια μετέωρη και αδιαμόρφωτη κατάσταση και τελικά πρέπει να ενταχθεί στην παράδοση των αρχαιολατρών-σκηνοθετών, στην παράδοση δηλαδή του Μιστριώτη. Άλλωστε, ακόμα και το γεγονός ότι, σήμερα, την αποκαλούμε σκηνοθέτη είναι κάτι συμβατικό, κάτι δηλαδή που προσφέρει η τωρινή απόσταση από πρόσωπα, γεγονότα και θεσμούς. Όπως και νάχει το ζήτημα, η Σικελιανού, έπειτα από μια ακόμα σκηνοθεσία της στο έργο του συζύγου της (*Ο διθύραμβος του ρόδου*, 1933) εγκατέλειψε απογοητευμένη τη χώρα⁶⁰⁶.

Οι παραπάνω εξελίξεις έθεταν για πρώτη φορά ένα αδιέξοδο στη θεαματική εξέλιξη που είχε σημειώσει ο Έλληνας σκηνοθέτης στη δεκαετία του 1920. Στο ζήτημα της πρόσληψης, εκτός από την αποτυχία του Κουνελάκη να εργαστεί ως σκηνοθέτης στα χρόνια 1926-8, η βίαιη εισβολή της πληροφόρησης, που υπήρχε στην προηγούμενη τριετία, κόπασε. Η ειδησεογραφία για τους ξένους πρωτοπόρους σκηνοθέτες δε σταμάτησε βέβαια, αλλά η ορμή της είχε καταλαγιάσει. Ο μόνος ίσως σκηνοθέτης που προσπαθούσε εκείνη την εποχή να εκσυγχρονίσει το δίκτυο επικοινωνίας με τους Ευρωπαίους σκηνοθέτες, ακολουθώντας το δυναμικό

⁶⁰⁵ Δεν είναι μόνον το ότι δεν χρησιμοποιήθηκαν επαγγελματίες ηθοποιοί, ή χορεύτριες για το χορό· αλλά και το γεγονός ότι δεν εμφανίζονται πουθενά στα δελφικά προγράμματα τα ονόματα των ηθοποιών που συμμετείχαν στις παραστάσεις. Μετά το 1930, όταν υπήρχε «κίνδυνος να καταντήσει το Δράμα, μια απλή θεατρική παράσταση» η Σικελιανού δήλωνε εύγλωττα στον τότε Υπουργό Παιδείας και στον Αντώνη Μπενάκη: «Εγώ, δεν είμαι καθηγήτρια μπαλέτου» (Σικελιανού, 1993, 150). Ενώ ο Σικελιανός ανέφερε: «Απατηθήκανε λοιπόν οικτρά εκείνοι που ενομίσανε πως ενδιαφερόμουν μονάχα για την εξωτερικά αναπαράσταση του έργου, κι επρόβαλαν την αξίωση να το περιφέρω, υπό μορφήν “περιοδεύοντος θιάσου” στην Αθήνα, στο εξωτερικό ή δεν ξέρω που αλλού» (*Πεξός Λόγος*, ό.π., σ. 113).

⁶⁰⁶ Για την παράσταση βλ. *Σήμερα*, Μάης 1933, *Κύκλος*, Μάης 1933, *Ελεύθερον Βήμα*, 25.4.1933, *Νέα Εστία*, 15.5.1933.

χαρακτήρα της προηγούμενης περιόδου, ήταν ο Μελάς. Αυτό το «φρενάρισμα» πάντως είχε άμεσο αντίκτυπο στην υποχώρηση των εγχώριων προσπαθειών· το «φούντωμα» που είχε δημιουργηθεί γύρω στα 1925 κινδύνευε να σβήσει και η σκηνοθετική δραστηριότητα είχε και πάλι συρρικνωθεί γύρω από τις επιδείξεις δραματικών σχολών. Η αναπάντεχη συστράτευση ηθοποιών, λογίων και συγγραφέων, που προώθησε με καθοριστικό τρόπο την εδραίωση του σκηνοθέτη στη χώρα, έδειχνε να έχει συμπληρώσει τον ιστορικό της κύκλο. Απ' την άλλη, δεν εμφανιζόταν κάποια άλλη διέξοδος που να διαμορφώνει νέες προοπτικές για το μέλλον του Έλληνα σκηνοθέτη. Οι περιοχές που τροφοδοτούσαν από το 19ο αιώνα το σκηνοθετικό ζήτημα παρουσίαζαν στασιμότητα. Νέοι συγγραφείς με σκηνοθετικά ενδιαφέροντα δεν υπήρχαν· το μουσικό θέατρο περνούσε περίοδο συνολικότερης παρακμής, η ερασιτεχνία είχε εξαντλήσει τα αποθέματά της και η περιοχή των δραματικών σχολών είχε ήδη οδηγηθεί στο απόγειό της με τις παραστάσεις της Σχολής. Τελικά, τη λύση απέναντι σ' αυτό το αδιέξοδο πρόσφερε, για μια ακόμα φορά, ο κόσμος των ηθοποιών που κατάφερε να καρπωθεί τις εξελίξεις.

IV. Η αφομοίωση των εξελίξεων από τους νέους λόγιους ηθοποιούς

(α) Η εμφάνιση νέων ηθοποιών ως σκηνοθετών

Στο δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1920 οι συγγραφείς και λόγιοι όχι μόνον είχαν βγει από την αφάνεια, αλλά είχαν υποσκελίσει τους ηθοποιούς στο σκηνοθετικό ζήτημα. Έπειτα από τις εξελίξεις που συντελέστηκαν στο Θέατρον Τέχνης, στην Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου και στις Δελφικές Γιορτές, οι σκηνοθέτες-ηθοποιοί που διακρίθηκαν στα προηγούμενα χρόνια φαίνεται πως συνειδητοποίησαν ότι η υπόθεση του σκηνοθέτη μετά το 1925 είχε αρχίσει να περνά σ' άλλα χέρια. Μετά την επίθεση του Μελά στον Καλογερίκο άρχισε ένας ανταγωνισμός ανάμεσα στους δύο χώρους, που συνεχίστηκε με την πολεμική του τελευταίου για τις σκηνοθεσίες του Θεάτρου Τέχνης⁶⁰⁷. Η πολεμική εστιαζόταν, όπως ήταν φυσικό, στην αδιαφορία του Μελά σε ζητήματα διδασκαλίας ηθοποιών, αδιαφορία που, για τον κόσμο των ηθοποιών μεταφραζόταν σε ανικανότητα⁶⁰⁸. Η

607 Βλ. ενδεικτικά *Ελεύθερος Τύπος*, 30.5.1925, 12.7.1925, 27.7.1925. Σχολιάζοντας τη διάλυση του Θεάτρου Τέχνης, το περιοδικό του Σωματίου υπογράμμισε ότι «εις τα χέρια άλλου ανθρώπου μεθοδικού, ειδικού, που να γνωρίζει το θέατρον υφ' όλης τας επόψεις θα ηδύνατο να προκόψη» («Η διάλυσις του Θεάτρου Τέχνης», *Ελληνικόν Θέατρον*, τχ. 6, 16.10.1925 και «Θλιβερά συμπεράσματα», ό.π., τχ. 7, 1.11.1925).

608 Χαρακτηριστικές είναι οι επιθέσεις του Ηλ. Θεοδώρου, που εργάστηκε ως διευθυντής σκηνής στο Θέατρον Τέχνης: «προσπαθούσε [ο Μελάς] να μάθη και αυτός μαζί με τον θίασο την τέχνη του Διευθυντού. Είχε θέληση. Μα δεν είναι αρκετό. Ως σκηνοθέτης εντελώς ακατάρτιστος. Έκανε αλλεπάλληλες πρόβες για να δοκιμάση την σκηνοθετική του δεινότητα. Κατεβασάνιζε τους

καταξίωση όμως του Πολίτη ως σκηνοθέτη μέσα στην ίδια τη Σχολή έφερε τους ηθοποιούς-σκηνοθέτες της, σε χειρότερη μοίρα απ' ό,τι ο Μελάς το 1925, καθώς ο κριτικός αναδείχτηκε και ως δάσκαλος-ηθοποιών μέσα στο ίδιο το στρατόπεδο τους.

Η παρέμβαση της λογιουσύνης στο σκηνοθετικό ζήτημα σημαδέψα με ανεξίτηλο τρόπο τις μελλοντικές επιλογές των ηθοποιών· τους κατέστησε σαφές, ότι, όποιος απ' αυτούς επιθυμούσε να καταπιαστεί με τη σκηνοθεσία, δε μπορούσε να αρκαστεί πια στην πείρα του επαγγέλματος· άρχισε να γίνεται όλο και πιο επιβεβλημένο προσόν η φιλολογική κατάρτιση: «Διευθυντής ανίκανος να σχηματίσει κρίσιν επί ενός έργου είναι εργολάβος θεαμάτων» υπογράμμιζε πλέον ο Καλογερίκος το 1927⁶⁰⁹. Σε συνάρτηση μ' αυτήν την εξέλιξη ήταν και ο καθαγιασμός της μορφής του Οικονόμου· ενώ λίγο πριν το θάνατό του ο σκηνοθέτης είχε γνωρίσει από μια μερίδα της κριτικής την αδιαφορία, ή ακόμα και την αμφισβήτηση, ο θάνατός του προκάλεσε την αγανάκτηση των οπαδών του απέναντι στο θεατρικό κατεστημένο, αλλά και τη συγκίνηση όλου του θεατρόφιλου κόσμου (ηθοποιών, συγγραφέων και κριτικών), που έβλεπε πια στο πρόσωπό του ένα υπόδειγμα καλλιτεχνικής συμπεριφοράς κι ένα πρότυπο σκηνοθέτη⁶¹⁰. Σε μια πρώτη φάση, οι ηθοποιοί αντέδρασαν προσπαθώντας να εφοδιάσουν τη σκηνοθετική τους δραστηριότητα μ' ένα περισσότερο λόγιο προφίλ. Ο Παπαγεωργίου για παράδειγμα, εκτός από τη σκηνοθεσία των επιδείξεων της Σχολής, ανέλαβε το 1926 τη διδασκαλία ηθοποιών σε μια «πρωτοποριακή» παράσταση της *Ιστορίας του στρατιώτη* σε μουσική Ίγκορ Στραβίνσκυ⁶¹¹. Ο Καλογερίκος άρχισε να αναλαμβάνει διδασκαλίες τραγωδιών σε ερασιτεχνικούς ομίλους και η δράση αυτή έφτασε στο απόγειό της με τη συμμετοχή του στη σκηνοθεσία του *Προμηθέα Δεσμώτη* στους Δελφούς. Στη διετία 1927-8 εκμεταλλεύτηκε την αίγλη των Γιορτών, ανέλαβε τη σκηνοθεσία και άλλων τραγωδιών και συνέβαλε αποφασιστικά στην εδραίωση της αναβίωσης της τραγωδίας στο ύπαιθρο⁶¹². Η προσπάθειά του να αποκτήσει ένα περισσότερο λόγιο

ηθοποιούς από το πρωί ως το βράδυ στο θέατρο με όλη τη ζέση για να μάθει αυτός το έργο να το σκηνοθετήσει. Πόσες φορές δεν άλλαξε την διανομή των έργων, διότι έβλεπε εκ των υστέρων ότι είχε κάνει την διανομή ανάποδα. Εσπαταλούσε αρκετά ποσά εις σκηνογραφίας χωρίς λόγο, παρουσίαζε ως σπουδαία τέχνη χαρτιά άσπρα ή βαμμένα χωρίς να παριστάνουν τίποτε. Είπε λέει, ζωγραφική φουτουριστική, εξπρεσιονιστική, Άσε με ήσυχον αδερφέ δεν διακρίνω τίποτε» («Τ' αποκαλυπτήρια του Ταρταρινισμού, ο δήθεν αναμορφωτής», ό.π. 1.11.1925).

609 «Η αισθητική του θεάτρου», *Ελληνικόν Θέατρον*, 16.3.1927.

610 Βλ. ενδεικτικά Ν. Παρασκευάς, «Θωμάς Οικονόμου», *Παρασκήνια*, 12, Ιαν.-Μαρτ. 1927.

611 Στην παράσταση συμμετείχε και ο ίδιος ως Κορυφαίος, ενώ την ενορχήστρωση ανέλαβε ο Δημήτρης Μητρόπουλος (*Πρωία*, 29.5.1927).

612 Βλ. Διαφημιστικές καταχωρήσεις στο *Ελληνικόν Θέατρον*, 16.1.1926, 16.10.1926, 16.6.1927. Ο Καλογερίκος σκόπευε μάλιστα να εκδόσει σε ιδιαίτερο φυλλάδιο τη σκηνοθεσία του *Προμηθέα Δεσμώτη*, όπως επίσης και κείμενα της *Ηλέκτρας* του Σοφοκλή και του Ευριπίδη και της *Αντιγόνης* (βλ. οπισθόφυλλο του βιβλίου του *Η μιμική*, 1928). Για τη μαζική συρροή κοινού που συνάντησαν οι παραστάσεις του βλ. *Ελεύθερον Βήμα*, 6.6, 3.7.1927.

προφίλ είχε όμως άμεσο αντίκτυπο και στον τύπο του σκηνοθέτη που είχε διαμορφώσει στα προηγούμενα χρόνια. Ο Καλογερίκος άρχισε να δείχνει μεγαλύτερο ενδιαφέρον στον εικαστικό σχεδιασμό της παράστασης και στην ανάλυση των έργων. Το ενδιαφέρον αυτό εκδηλώθηκε, όπως θα δούμε στο επόμενο κεφάλαιο, με αναζητήσεις γύρω από την ιστορική πιστότητα και τη ρύθμιση του σκηνικού χώρου στις δελφικές παραστάσεις. Η πιο μεγάλη ίσως καλλιτεχνική συμβολή του στο θέμα της αναβίωσης ήταν το γεγονός ότι εισήγαγε νυκτερινές παραστάσεις αρχαίας τραγωδίας στο Ηρώδειο⁶¹³. Ο εικαστικός σχεδιασμός των παραστάσεων όμως δεν ξεπέρασε ποτέ την απλή σκηνική παρουσίαση της δράσης που υποδείκνυε ο συγγραφέας. Ο σκηνοθέτης δεν προχώρησε σε δημιουργικές επεμβάσεις απέναντι στο κείμενο, είτε στην παράδοση της διακοσμητικότητας του Μελά, είτε στη φιλολογική κριτική ερμηνεία του Πολίτη, είτε, τέλος, στο στήσιμο του έργου με βάση ιδεολογικές συντεταγμένες στα πρότυπα της Σικελιανού⁶¹⁴. Η συμπεριφορά αυτή ακολουθούσε κατά κάποιον τρόπο τη παράδοση των ηθοποιών, που δεν είχε παρουσιάσει ως τότε ιδιαίτερα επιτεύγματα σε ζητήματα εικαστικού σχεδιασμού των παραστάσεων.

Η εμφάνιση όμως μιας λόγιας ταυτότητας στις σκηνοθετικές πρωτοβουλίες των ηθοποιών στο δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1920 άρχισε να μετασηματίζει αυτή την παράδοση· στο σημείο αυτό θα πρέπει να σημειώσουμε ότι οι πρωτοβουλίες αυτές δεν ήταν μόνον ένα υποπροϊόν που είχε δημιουργήσει ο αντίκτυπος της δυναμικής παρέμβασης των συγγραφέων· ήταν τμήμα μιας ευρύτερης εξέλιξης, η οποία συντελέστηκε σταδιακά και οργανικά μέσα στους ίδιους τους κόλπους των ηθοποιών. Σε μια πρώτη φάση, αφορούσε τον πυρήνα των νέων μορφωμένων ηθοποιών, που διαμορφώθηκαν μετά τον Πόλεμο· σε μια επόμενη, τον εκσυγχρονισμό που είχε επιχειρήσει το Σωματείο με βάση αυτόν τον πυρήνα, μια διαδικασία που είχε αρχίσει πια να παίρνει διαστάσεις «εγκαθάρισης» των αυτοδίδακτων θεατρίνων. Το 1926 το Σωματείο προώθησε νομοσχέδιο, με το οποίο θα απαγορευόταν η άσκηση του επαγγέλματος σε άτομα, «τα οποία και τας θεατρικής εργασίας βλάπτουν και τον κλάδον δυσφημούν»⁶¹⁵. Στα τέλη της

613 Η *Ηλέκτρα* δόθηκε «υπό την επίβλεψιν αρχαιολόγων και λογοτεχνών» (*Ελεύθερον Βήμα*, 16.5.1927). Η *Μήδεια* παρουσιάστηκε σε «ειδυλλιακή βραδύα», «υπό το φώς της πανσελήνου», αλλά και «με αρκετούς ηλεκτρικούς προβολείς» (ό.π. 3, 7.7.1927, *Πολιτεία*, 12.7.1927). Με τον ίδιο τρόπο δόθηκε η *Ιφιγένεια εν Ταύροις* (*Πολιτεία*, 6.8.1927), η *Αντιγόνη* (*Ελεύθερον Βήμα*, 7.6.1928), αλλά και η *Ανδρομάχη* του Ρακίνα (ό.π., 24.6.1928).

614 Ενδεικτικές της παραπάνω συμπεριφοράς είναι οι απαντήσεις του Καλογερίκου στις κριτικές που δέχτηκε για την σκηνοθεσία του *Προμηθέα Δεσμώτη* στους Δελφούς (*Ελληνικόν Θέατρον*, 44, 16.5.1927).

615 Στην πραγματικότητα βέβαια, η εγκαθάριση του κλάδου ήταν σύμφωνη με την ίδρυση και λειτουργία της Σχολής ήδη από τα πρώτα της βήματα (*Ελεύθερον Βήμα*, 22.9.1924). Για τις αποφάσεις της Συνέλευσης του Σωματείου, βλ. *Ελληνικόν Θέατρον*, τχ. 31, 1.11.1926. Στις αρχές

δεκαετίας άρχισε να καταπολεμά τους θιασάρχες, υιοθετώντας πλέον ανοικτά τις παλιότερες, και διόλου κολακευτικές, απόψεις των λογίων για τους Έλληνες ηθοποιούς· δίπλα στην ανάγκη επαγγελματικής κατάρτισης εμφανίστηκε και το αίτημα εξυγίανσης του κλάδου με ηθικολογικά κριτήρια⁶¹⁶. Στα χρόνια αυτά ήταν διάχυτη η πεποίθηση ότι οι υποκριτικές δυνάμεις, που θα αποτελούσαν το μέλλον του τόπου θα ήταν στην πλειοψηφία τους οι νέοι μορφωμένοι αστοί ηθοποιοί που ξεπρόβαλαν στη θεατρική ζωή του τόπου τα πρώτα μεσοπολεμικά χρόνια. Η διαμόρφωσή και η κατάρτισή τους δε γινόταν όμως μόνο στους κόλπους του Σωματείου. Ύπρχε μια μερίδα νέων ηθοποιών, που είχε διαμορφωθεί στα Ωδεία ή εργαζόταν ήδη στο επαγγελματικό θέατρο, όπως ο Δ. Ροντήρης, ο Αλ. Μινωτής και ο Γ. Γληνός· ή είχαν πάει για σπουδές υποκριτικής στο εξωτερικό, όπως η Ελ. Χαλκούση, ή η κόρη της Κυβέλης, Αλίκη Θεοδορίδη⁶¹⁷.

Το γεγονός ότι ο ευρύτερος χώρος των ηθοποιών περνούσε μια περίοδο ριζικού μετασχηματισμού είχε άμεση συνέπεια και στη σκηνοθετική του δράση. Τα άστρα του Καλογερίκου και του Παπαγεωργίου άρχισαν να σβήνουν γύρω στα 1930 και η παράδοση των ηθοποιών-σκηνοθετών κινδύνευε να μείνει χωρίς ηγέτες. Στην κρίσιμη αυτή στιγμή άρχισαν να αναμιγνύονται με τη σκηνοθεσία οι νέοι ηθοποιοί, όπως ο Κώστας Μουσούρης, ο Πέλος Κατσέλης και ο Δημήτρης Ροντήρης. Η σκηνοθετική εργασία του Μουσούρη όμως στο θίασο των Νέων (αλλά και στη συνέχεια) παρέμεινε ενταγμένη στην παράδοση του θιασάρχη-σκηνοθέτη του 19ου αιώνα. Ο Κατσέλης ήταν ένας από τους αγαπημένους μαθητές του Πολίτη και αμέσως μετά τη Σχολή συμμετείχε μαζί με άλλους απόφοιτους σ' ένα βραχύβιο σχήμα του Μάριου Παλαιολόγου, που πέρασε σαν κομήτης το καλοκαίρι του 1929. Εκεί πρωτοεμφανίστηκε ως σκηνοθέτης με το *Ζωντανό πτώμα*, αλλά το φιλόδοξο

του 1928, επιχειρώντας έναν απολογισμό της δράσης του Σωματείου, ο Καλογερίκος αναδείκνυε πλέον το ζήτημα της εξυγίανσης του κλάδου σε κεντρικό στρατηγικό στόχο (ό.π. 55, 15.2.1928).

616 Ίσως δεν είναι τυχαίο ότι ο διευθυντής της Σχολής, που ρύθμιζε την τύχη της στα χρόνια 1927-30 ήταν ο Θ. Συναδινός· σε μια απροκάλυπτη επίθεσή του εναντίον των ηθοποιών, θεωρούσε την ανάγκη εκκαθάρισης του επαγγέλματος επιβεβλημένη: «όλοι οι χρεωκόποι της ζωής, οι ηττημένοι της ζωής, οι εχθροί της εργασίας, του κόπου, του ιδρώτος, οι θιασώται του ντόλτσε φαρινιέντε στο θέατρον εξήτησαν καταφύγιον» («Θεατρική κρίσις», *Ελληνικόν Θέατρον*, 62, 15.10.1928). Το Σωματείο πάντως φαίνεται ότι ξεκίνησε την εκστρατεία με εκσυγχρονιστικές διαθέσεις πιστεύοντας μάλιστα ότι οι απόψεις του συγκρούονταν με τα συμφέροντα των επιχειρηματιών, οι οποίοι «συμβουλευόμενοι μόνον την ταμειακήν άποψιν εδέχθησαν εις τας εργασίας των και εξακολουθούν να δέχονται στοιχεία ουδεμίαν απολύτως έχοντα σχέσιν με το θέατρον» (ό.π. 33, 1.12.1926). Σε παρόμοιες εκτιμήσεις είχαν οδηγηθεί και αριστεροί λόγοι της εποχής. Ο Πέτρος Πικρός π.χ. διέκρινε την ίδια εποχή την εμφάνιση μιας «επαγγελματικής αριστοκρατίας» στον κόσμο των ηθοποιών· αν και κατηγορούσε τους τελευταίους για έλλειψη «ταξικής συνειδήσης», θεωρούσε αναγκαίο ένα «γερό σκούπισμα» στην κόπρο του Αυγείου («Επαγγελματικά. Οι Ηθοποιοί», *Ηλύσια*, Α', 22.5.1927, σσ. 19-21 και 29.5.1927, σσ. 54-55).

617 Φ. Γ. «Μια μικρή καλλιτέχνης με μεγάλο μέλλον» *Πολιτισμός*, 19.9.1921, *Θεατής*, 24.1.1925, *Ελληνική Επιθέωρησις*, 166/7, Αυγ.-Σεπ. 1921, σσ. 14-15.

αυτό ξεκίνημα δεν είχε συνέχεια και ο Κατσέλης συνέχισε στα επόμενα χρόνια τη σκηνοθετική του δράση σε μπουλούκια που περιόδευαν την ελληνική επαρχία⁶¹⁸. Ο νεαρός ηθοποιός που ξεχώρισε τελικά για τα λόγια και σκηνοθετικά του ενδιαφέροντα ήταν ο Ροντήρης. Ήταν ένας από τους γόνους «εκλεκτής οικογενείας» της πρωτεύουσας, που το 1918 τόλμησε να γραφεί στη σχολή της Εταιρείας Ελληνικού Θεάτρου. Η διαμόρφωση του ηθοποιού έγινε στα πέντε πρώτα χρόνια της καριέρας του στο Θέατρον Ωδείου και αποφασιστικό ρόλο στη διαμόρφωση αυτή έπαιξε ο Οικονόμου⁶¹⁹. Ο Ροντήρης εμφανίστηκε σε νεανικούς ρόλους κλασικού δραματολογίου, αλλά αποχώρησε από το Ωδείο, όταν το ανέλαβε ο Μελάς. Στη συνέχεια, απομακρύνθηκε και από το χώρο του Σωματείου και εργάστηκε μέχρι το 1928 στο θίασο Κοτοπούλη, όπου διακρίθηκε σε ρόλους που προϋπέθεταν καλή απαγγελία (κυρίως στους αγγελιαφόρους αρχαίων τραγωδιών που είχε ανεβάσει ο θίασος)⁶²⁰. Σε γενικές γραμμές πάντως, η σταδιοδρομία του στο επαγγελματικό θέατρο δεν είχε επιτυχία, αν τουλάχιστον τη συγκρίνει κανείς μ' εκείνες άλλων νέων ηθοποιών του θιάσου (όπως π.χ. του Μινωτή ή του Γληνού, που είχαν αρχίσει να ξεχωρίζουν στα τέλη της δεκαετίας). Στο παραπάνω διάστημα καλλιέργησε παράλληλα και τη λόγια ταυτότητά του, αξιοποιώντας κυρίως τη γνώση πολλών ξένων γλωσσών και καταπιάστηκε με μεταφράσεις θεατρικών έργων και μυθιστορημάτων, κλασικών κυρίως συγγραφέων⁶²¹. Το 1928 ήταν μια σημαδιακή χρονιά για το Ροντήρη: εγκατέλειψε την τέχνη του ηθοποιού, έγραψε για ένα μικρό διάστημα θεατρική κριτική στα *Ελληνικά Γράμματα* του Μπασιά⁶²² και

618 Για το θίασο του Παλαιολόγου, βλ. *Ελεύθερον Βήμα*, 17.5, 13, 19.6.1929, *Ελληνικά Γράμματα*, 54, 29.6.1929, σ. 228, Σιδέρης(1960)1485 και Ευρετήριο Ελλήνων Σκηνοθετών. «Έτρεχα στην επαρχία με θιάσους», θυμόταν αργότερα ο Κατσέλης, «έκανα το σκηνοθέτη, έστω και στα μονομερή έργα, έπαιζα, για να γνωρίσω τις δυσκολίες του ηθοποιού, να μάθω το κοινό μας» (Γ. Σιδέρης, «Ο σκηνοθέτης Πέλος Κατσέλης», *Ο Αιώνας μας*, 1, Μάρτης, 1947, σ. 27). Η Χαλκούση επίσης τον αναφέρει ως θιασάρχη σε μπουλούκια στα μέσα της δεκαετίας του 1930 (1981, 211, 224). Ο Κατσέλης πάντως ήδη από το 1929/30 συνεργαζόταν με τα *Ελληνικά Γράμματα*, αλλά και με το δημοσιογραφικό όργανο του Σωματείου *Ελληνικόν Θέατρον*, συνεργασίες που προέδιδαν τα πρώιμα λόγια ενδιαφέροντά του.

619 Βλ. Μ. Λιδωρίκης, «Ευχάριστος απάντησης», *Ελεύθερον Βήμα*, 9.3.1924, Θ. Συναδινός, «Αι δραματικά σχολαί», σπάρραγμα της εφ. *Χρόνος*, 28.10.[1927;] (Αρχείο Συναδινού, ΕΛΙΑ). Για την πρώτη σταδιοδρομία του Ροντήρη βλ. και την αφηγηματική παρουσίαση αρχαικού υλικού από τον Κώστα Γεωργουσόπουλο, «Ένας μαθητής του Φώτου Πολίτη» στο *Μία μέρα... Δεκαπέντε ιστορίες καθημερινότητας από τα αρχαία χρόνια ως την εποχή μας*, Αθήνα, σσ. 339-366.

620 Το Βιβλιάριο Σωματείου Ηθοποιών, που σώζεται στο αρχείο Ροντήρη (Διεθνείς Σχέσεις Πολιτισμού), έχει ημερομηνία εγγραφής 1.4.1919 και είναι θεωρημένο μέχρι το Φλεβάρη του 1925. Για τους ρόλους του βλ. Ευρετήριο Σκηνοθετών.

621 Συμμετείχε επίσης στην κριτική επιτροπή του Κοτοπούλειου δραματικού διαγωνισμού, που θέσπισε η πρωταγωνίστρια στα μέσα της δεκαετίας του 1920. Στην κρίση μάλιστα του 1927 «είχε την γνώμη όπως ολόκληρον το ποσόν του βραβείου προστεθή εις το του ερχομένου έτους, καθόσον [...] ουδέν εκ των παρουσιασθέντων έργων ήτο άξιον βραβεύσεως» (*Ελεύθερον Βήμα*, 8.6.1927). Για τις μεταφράσεις του βλ. Ευρετήριο Σκηνοθετών.

622 Βλ. ενδεικτικά *Ελληνικά Γράμματα*, Γ', τχ. 2, 1.7.1928, σσ. 76-8. Πρόκειται για κριτική παράσταση αρχαιοελληνικής τραγωδίας, όπου εξετάζονται η ερμηνεία των ηθοποιών, η

εμφανίστηκε για πρώτη φορά ως σκηνοθέτης στην όπερα· συγκεκριμένα, σκηνοθέτησε δύο έργα του Καλομοίρη με μακέτες του Κλεόβουλου Κλώνη: *Το δακτυλίδι της μάνας* την άνοιξη του 1928 και τον *Πρωτομάστορα* στις αρχές του 1930.

Με τις παραστάσεις αυτές διαμορφώθηκε μια πρώτη απάντηση των νέων ηθοποιών στην παρέμβαση των συγγραφέων στην περιοχή της σκηνοθεσίας. Η εξέλιξη, μέχρι ενός σημείου, ήταν φυσική· σε αντίθεση με τους δασκάλους του στο Ωδείο (τον Οικονόμου και τον Καλογερίκο), ο Ροντήρης ανήκε στους πορφυρογέννητους της νέας γενιάς και μπόρεσε να εγκαταλείψει στην αρχή της σταδιοδρομίας του την τέχνη του ηθοποιού. Ανδρώθηκε καλλιτεχνικά σε μια εποχή, που η ιδέα του σκηνοθέτη βρισκόταν στην πιο δυναμική της περίοδο και ο θεσμός παρουσιαζόταν ως το όχημα της αναγέννησης του θεάτρου της χώρας. Τι το πιο φυσικό λοιπόν για ένα νέο, μορφωμένο ηθοποιό με λόγιες αναζητήσεις και ανώτερη ταξική προέλευση από το να ακολουθήσει το επάγγελμα του σκηνοθέτη; τη στιγμή μάλιστα, που, στα τριάντα του χρόνια το μέλλον του ως ηθοποιού δεν ήταν ιδιαίτερα ευοίωνο; Άλλωστε, ήδη από τα πρώτα του βήματα στη σκηνοθεσία οι λόγιες καταβολές του νεαρού ηθοποιού άρχισαν να υπερετερούν των υποκριτικών. Ο νεαρός Ροντήρης αποφάσισε να ξεκινήσει τη σταδιοδρομία του ως σκηνοθέτης με το ανέβασμα όπερας, μ' ένα είδος δηλαδή, που αφενός διατηρούσε δοσοληψίες με την «υψηλή» τέχνη και αφετέρου δεν είχε σχέση τόσο με τη διδασκαλία της υποκριτικής τέχνης, όσο με τον εικαστικό σχεδιασμό της παράστασης. Έτσι, οι πρώιμες σκηνοθετικές του επιλογές προσανατολίστηκαν στις ομαδοποιήσεις του πλήθους, την αρμονία των κινήσεων των ηθοποιών και τις σκηνογραφικές εντυπώσεις· δεν είναι άλλωστε τυχαίο ότι οι σκηνοθεσίες του συνάντησαν τα κολακευτικά σχόλια του Πολίτη, του πιο ολοκληρωμένου σκηνοθέτη που διέθετε τότε η χώρα⁶²³. Το πετυχημένο αυτό ξεκίνημα του Ροντήρη, η καλλιέργεια μιας λόγιας ταυτότητας και κυρίως η απόφασή του να εγκαταλείψει γρήγορα και οριστικά το επάγγελμα του ηθοποιού για χάρη της σκηνοθεσίας έπαιξαν αναμφισβήτητα αποφασιστικό ρόλο στην μελλοντική του καριέρα. Το στοιχείο όμως, που πραγματικά εκτίναξε τον

σκηνογραφία, η έλλειψη ενότητας στο παίξιμο των ηθοποιών και ο χορός· ο τελευταίος, σύμφωνα με το νεαρό ηθοποιό, παρουσίαζε και τις μεγαλύτερες δυσκολίες, «με τις οποίες έχει να παλαίψη ο σκηνοθέτης, όταν θελήσει να τον ζωντανέψει με τα μέσα που τού παρέχει η γύρω του πραγματικότητα».

623 Φ. Πολίτης, «Η θεατρική όψις του *Δακτυλιδιού της μάνας*», και «Μια φράσις και η εξήγησίς της», *Ελεύθερον Βήμα*, 7, 16.5.1928. Βλ. επίσης Ιωάννης Ψαρούδας, «Μουσική κίνησις. Ο πρωτομάστορας», ό.π., 12.1.1930, Σ. Κ. Σ., «Η πρώτη του *Πρωτομάστορα*», *Νέα Εστία*, Δ', 75, 1.2.1930, σ. 157.

άσημο ως τότε ηθοποιό στο διάσημο σκηνοθέτη, που πρωταγωνίστησε επί δεκαετίες στις θεατρικές εξελίξεις του τόπου ήταν οι σπουδές του στο εξωτερικό.

(β) Η αποστολή Ελλήνων ηθοποιών για σπουδές σκηνοθεσίας στην Ευρώπη

Όπως είδαμε, η πρόσληψη των πρόσφατων σκηνοθετικών εξελίξεων από τους ηθοποιούς είχε περισσότερο πρακτικό χαρακτήρα. Σε άμεση συνάρτηση με τη στάση αυτή ήταν και μια άλλη διεργασία, που άρχισε να κινητοποιείται στα μέσα της δεκαετίας του 1920. Διαθέτοντας πλέον και την οικονομική δυνατότητα, η νέα γενιά ηθοποιών κατόρθωσε να προωθήσει ένα παλιό, αλλά εκκρεμές και ενεργό, αίτημα του θεατρικού κόσμου: την αποστολή Ελλήνων ηθοποιών στο εξωτερικό για την εκμάθηση της τέχνης του ρεζιζιέρ⁶²⁴. Ο ηθοποιός που πήρε πρώτος τις σχετικές πρωτοβουλίες ήταν ο Μήτσος Μυράτ, που έστειλε το γιό του στη Γερμανία⁶²⁵. Ο τελευταίος σπούδασε στο διάστημα 1928-30 υποκριτική και σκηνοθεσία στο Βερολίνο, παράλληλα όμως παρακολούθησε και μαθήματα στο πανεπιστήμιο της γερμανικής πρωτεύουσας⁶²⁶. Μετά την επιστροφή του ωστόσο στην Ελλάδα άσκησε το επάγγελμα του ηθοποιού και όχι του σκηνοθέτη⁶²⁷. Η αποστολή πάντως ηθοποιών στην Εσπερία για σπουδές σκηνοθεσίας όχι μόνο δε σταμάτησε, αλλά μπήκε και σε μια φάση ωρίμανσης με την ίδρυση του Σεμιναρίου Μαξ Ράινχαρτ το 1928/9. Στόχος του ήταν η τεχνική μόρφωση και επαγγελματική κατάρτιση νέων ηθοποιών και σκηνοθετών μέσα από ένα τριετές πρόγραμμα σπουδών, που συμπεριελάμβανε μαθήματα γενικής θεατρικής παιδείας, σκηνικής τεχνογνωσίας, παρακολούθηση προβών στα θέατρα του Ράινχαρτ και διαλέξεις⁶²⁸. Η ανταπόκριση των Ελλήνων υπήρξε άμεση, γεγονός που πιστοποιεί τη σημασία που είχε αποκτήσει πια το σκηνοθετικό ζήτημα στη ζωή του τόπου. Πρώτη παρακολούθηση το Σεμινάριο η μαθήτριά του Πολίτη στη Σχολή Κατερίνα Γρατιανού (Ανδρεάδη), και αυτή όμως ακολούθησε στη συνέχεια το επάγγελμα του ηθοποιού⁶²⁹. Εκείνος που παρακολούθησε μαθήματα σκηνοθεσίας, αλλά

624 Π. Καλογερίκος, *Ελεύθερος Τύπος*, 14.1.1924, *Ελληνικόν Θέατρον*, 53, 15.12.1927.

625 Βλ. τη συνέντευξη του Μ. Μυράτ στο Μ. Ανδρουλιδάκης, «Μια έρευνα δια το ελληνικόν θέατρον», *Ελεύθερος Λόγος*, 2.9.1924.

626 *Ελεύθερον Βήμα*, 10.2.1928, 14.5.1929, 22.1.1930, 9.9.1930, *Νέα Εστία*, τχ. 90, 15.9.1930, σσ. 1007-8. Τα λόγια χαρακτηριστικά του νεαρού ηθοποιού είχαν εκδηλωθεί πριν από την αναχώρησή του στο εξωτερικό. Βλ. ενδεικτικά το άρθρο του «Το Ρούσσικο Μπαλέττο», *Παρασκήνια*, Α', 17/8, 26.10.1924, σσ. 2-3.

627 *Μουσικά Χρονικά*, 24, Δεκ. 1930, σσ. 369-371, Μυράτ(1950)185-6, 203.

628 Διαφημιστική ανακοίνωση και οδηγός σπουδών της σχολής σε μετάφραση Α. Νίκα δημοσιεύτηκαν σε συνέχειες στο *Ελληνικόν Θέατρον* (τχ. 107, 1.10.1930 έως τχ. 120, 1.4.1931). Βλ. και «Η θεατρική σχολή Μαξ Ράινχαρτ», *Ελεύθερον Βήμα*, 28.9.1930

629 *Ελεύθερον Βήμα*, 14.1.1932, 12.5.1932, Κατερίνα, «Ο Δάσκαλός μου», στο Γ. Γληνός (επιμ.) *Φώτος Πολίτης. 30 χρόνια από το θάνατό του*, Αθήνα, 1964, σ. 27, *Τα Δεκαπεντάχρονα της Κατερίνας. Αναμνηστικό Λεύκωμα*, Αθήνα, 1952. Σύμφωνα με τις παραπάνω πηγές, η Ανδρεάδη πήρε δίπλωμα υποκριτικής και σκηνοθεσίας. Όπως φαίνεται, το καλοκαίρι του 1931

ακολούθησε στη συνέχεια σκηνοθετική καριέρα ήταν ο Ροντήρης, ο ηθοποιός δηλαδή, που είχε επιδείξει ως τότε σκηνοθετικά ενδιαφέροντα. Αξιοποιώντας μια υποτροφία της Ακαδημίας Αθηνών αναχώρησε στις αρχές του 1930 για τη Βιέννη⁶³⁰. φοίτησε ως ακροατής στο πρώτο έτος του Σεμιναρίου καθώς και του Πανεπιστημίου της Βιέννης· παρακολούθησε επίσης πρόβες στο Μπουργκτεάτερ και άλλα θέατρα της αυστριακής πρωτεύουσας, ενώ το καλοκαίρι του 1930 βρέθηκε ως μαθητής του Σεμιναρίου στις παραστάσεις του Σάλτσμπουργκ. Στις αρχές του επόμενου καλοκαιριού αποφάσισε όμως να διακόψει τις σπουδές του και αναχώρησε για το Βερολίνο, όπου παρέμεινε μέχρι την άνοιξη του 1933, σπουδάζοντας φιλολογία στο πανεπιστήμιο της πόλης και παρακολουθώντας παράλληλα πρόβες στο Ντούτσες Τεάτερ. Όπως φαίνεται, ακολουθώντας προσωπικές ανάγκες, αλλά και τη γενικότερη τάση της εποχής, ο Ροντήρης καλλιέργησε περισσότερο τη λόγια ταυτότητά του και λιγότερο τη σκηνοθετική· σε σχέση με τη μαθητεία της σκηνοθετικής τέχνης, προτίμησε να μην επιμείνει τόσο σε ζητήματα επαγγελματικής κατάρτισης, αλλά να παρακολουθήσει περισσότερο εμπειρικά την προετοιμασία των έργων από τα παρασκήνια των βιεννέζικων και βερολινέζικων θεάτρων⁶³¹. Ο νεαρός σκηνοθέτης προσπαθούσε να ακολουθήσει τις παραδοσιακές σχέσεις των Ελλήνων λογίων στην πρόσληψη της ξένης σκηνοθεσίας· την ίδια στιγμή όμως προωθούσε τις εγχώριες τάσεις της εποχής, που είχαν αναγάγει το σκηνοθέτη σε πρωταγωνιστή των θεατρικών εξελίξεων του τόπου. Υπό ένα ευρύτερο πρίσμα βέβαια, οι σπουδές σκηνοθεσίας των Ελλήνων ηθοποιών στο εξωτερικό δεν ολοκλήρωσαν μόνον μια πρόσφατη ανάγκη του θεατρικού κόσμου, αλλά ένα αίτημα που εκκρεμούσε από το 19ο αιώνα· την αποστολή δηλαδή Ελληνόπουλων για θεατρικές σπουδές στη Δύση με στόχο τον εκσυγχρονισμό και εξευρωπαϊσμό του εγχώριου θεάτρου. Οι ηθοποιοί κατόρθωναν να συγκεράσουν τις πρόσφατες διεργασίες γύρω από την πρόσληψη των ευρωπαϊκών σκηνοθετικών εξελίξεων και να προσδώσουν σ' αυτήν ένα πιο συστηματικό και επαγγελματικό χαρακτήρα.

έπαιξε στο *Δύσκολο* του Όφφμανσταλ. Την ίδια εποχή ή λίγο αργότερα σπούδασε στο Σεμινάριο Ράινχαρτ και η νεαρή τότε σε ηλικία Αγγελική Λαλαούνη (*Ελεύθερον Βήμα*, 26.11.1932).

⁶³⁰ *Ελεύθερον Βήμα*, 28.2.1930.

⁶³¹ Η επιλογή αυτή του δημιούργησε, όπως φαίνεται, προβλήματα με την Ακαδημία, επειδή η υποτροφία ήταν για σκηνοθετικές και όχι για φιλολογικές σπουδές. Χαρακτηριστική για το πρόβλημα είναι η επιστολή του αδελφού του Νικόλαου, με ημερομηνία 16.3.1932, που σώζεται στο αρχείο Ροντήρη (Διεθνείς Σχέσεις Πολιτισμού). Η εικόνα για τις σπουδές του Ροντήρη προκύπτει από το πλούσιο και ποικίλο υλικό, που σώζεται στο παραπάνω αρχείο (βεβαιώσεις από τις σχολές, επιστολές, τεκμήρια από τη ζωή του στο εξωτερικό, τμήμα των απομνημονεύματων του κ.ά.) καθώς επίσης και από ειδήσεις για τη δράση του, που συναντά κανείς σπάνια στον ελληνικό Τύπο, όπως το άρθρο του αρχισυντάκτη της *Πρωίας* Κ. Θ. Παπαλεξάνδρου, «Τα θέατρα της Βιέννης», *Πρωία*, 27.6.1931.

Τελικά, μπορεί μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του 1920 ο χώρος των ηθοποιών να μην είχε καταφέρει να αναδείξει ηγετικές σκηνοθετικές μορφές σαν το Μελά ή τον Πολίτη· είχε καταφέρει ωστόσο να ενσωματώσει την ανάγκη σκηνοθέτη, έτσι όπως είχε διαμορφωθεί στη πρώτη μεσοπολεμική δεκαετία· και είχε κατορθώσει να την εντάξει στη σκηνοθετική του παράδοση. Οι ενέργειες του δεν προέδιδαν μόνον τα γρήγορα αντανακλαστικά του απέναντι στην παρέμβαση των λογίων και των συγγραφέων, αλλά και την αφομοιωτική του ικανότητα. Αν εξετάσει κανείς προσεκτικά τις σκηνοθετικές πρωτοβουλίες των τελευταίων, θα διαπιστώσει ότι, ανεξάρτητα από τις επιμέρους ιδιοτυπίες τους, είχαν ένα κοινό σημείο επαφής: όλες τους στηρίχτηκαν στα επιτεύγματα των ηθοποιών και έδρασαν μέσα στο δικό τους στρατόπεδο. Ο ευρύτερος χώρος των τελευταίων ήταν ο οικοδεσπότης του σκηνοθέτη· εκείνος είχε προσφέρει τα μέσα και είχε δημιουργήσει τις δυνατότητες, αλλά και αυτός που στην πραγματικότητα κινούσε τα νήματα της ιστορίας του. Φυσικά, η εξέλιξη αυτή δε μπορούσε να συντελεστεί χωρίς το ριζικό μετασχηματισμό που πέρασε ο κλάδος στο Μεσοπόλεμο, μετασχηματισμό που επέτρεψε τη δημιουργία ενός δυναμικού αμαγάλματος από λόγιους καλλιτέχνες του θεάτρου (συγγραφείς και ηθοποιούς) που παρενέβησαν με καθοριστικό τρόπο στη σκηνοθετική, αλλά και την ευρύτερη θεατρική ιστορία της χώρας. Αυτή η κάπως ρευστή ημιεπαγγελματική ζώνη αποτέλεσε τον πρωτεργάτη του σκηνοθετικού ζητήματος στη δεκαετία του 1920. Στην περιοχή αυτή ο Έλληνας σκηνοθέτης είχε εδραιώσει τη παρουσία του.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2. Η ΠΡΟΣΠΑΘΕΙΑ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΔΡΑΙΩΣΗ ΤΟΥ ΣΚΗΝΟΘΕΤΗ ΣΤΟ ΕΠΑΓΓΕΛΜΑΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

I. Οι προσπάθειες συνεργασίας των βεντετοκρατούμενων θιάσων με τους σκηνοθέτες

(α) Οι συνεργασίες με ξένους ρεζισέρ, οι ευρύτερες ανακατατάξεις στην επαγγελματική σκηνή και η αναπροσαρμογή των πρωταγωνιστριών στα νέα δεδομένα

Από μια άποψη, η εδραίωση του σκηνοθέτη στις εξορμήσεις των Ελλήνων λογίων ήταν κάπως αναμενόμενη, αν σκεφτεί κανείς ότι η περιοχή του μη επαγγελματικού θεάτρου ήταν η παραδοσιακά πρωτοπόρος στο σκηνοθετικό ζήτημα. Ο κόσμος της θεατρικής ερασιτεχνίας ωστόσο είχε αλλάξει σε μεγάλο βαθμό από την εποχή του Κορομηλά, ή ακόμα και του Λιδωρίκη. Η παρείσφρηση των μορφωμένων ηθοποιών στην επαγγελματική σκηνή και κυρίως η επέμβαση της ετερόκλητης συμμαχίας των λογίων, των κριτικών, των συγγραφέων και του Σωματείου των Ηθοποιών είχε δημιουργήσει μια νέα κατάσταση, αδιανόητη στις δύο πρώτες δεκαετίες του αιώνα. Οι πρωτοβουλίες που εκδηλώθηκαν στη δεκαετία του 1920 είχαν κατορθώσει να αλλάξουν το σκηνικό, στο βαθμό που δεν κινούνταν πλέον στις παρυφές του επαγγελματικού θεάτρου της χώρας· αλλά, αντίθετα, αποτελούσαν δυναμικές επεμβάσεις, που στόχευαν στο ριζικό εκσυγχρονισμό του θεατρικού συστήματος της χώρας και έβαλαν εναντίον του θιασαρχικού κατεστημένου. Για λόγους που θα εξετάσουμε στη συνέχεια, η ημιεπαγγελματική αυτή δραστηριότητα, που έφερε το σκηνοθέτη στο προσκήνιο της θεατρικής ιστορίας του τόπου, είχε κατορθώσει να βρει ένα ζωτικό χώρο δράσης, χώρο που δε διέθετε στο παρελθόν· και κατάφερε τελικά να διαμορφώσει εκείνο το αμάλγαμα, που μπόρεσε μέχρι ενός σημείου να υπερκεράσει παλιές αντιθέσεις, να επαναπροσδιορίσει το ρόλο και την έννοια της ερασιτεχνίας, αλλά και να μεταμορφώσει τελικά το ελληνικό θέατρο στο σύνολό του στην πρώτη μεσοπολεμική δεκαετία. Όλες αυτές οι εξορμήσεις διατηρούσαν όμως σε μεγάλο βαθμό τον ερασιτεχνικό τους χαρακτήρα και δεν είχαν καταφέρει να ενταχθούν πλήρως και οργανικά στην επαγγελματική ζωή της χώρας. Κατ' αναλογία, παρ' όλο που ο Έλληνας σκηνοθέτης ήταν ο πρωταγωνιστής των εξελίξεων στους χώρους αυτούς, δεν είχε παρέμβει ακόμα στο επαγγελματικό κύκλωμα. Οι προσπάθειες του

τελευταίου να απαντήσει στις πρόσφατες σκηνοθετικές εξελίξεις και να ενσωματώσει το θεσμό του σκηνοθέτη στην παραγωγή της θεατρικής τέχνης της χώρας ήταν το επόμενο (και οριστικό) βήμα για την εδραίωση του στην ελληνική επαγγελματική σκηνή. Η διαδικασία αυτή γνώρισε πολλές φάσεις και μεταπτώσεις και διαμόρφωσε σε μεγάλο βαθμό το περιεχόμενο και τη μορφή του επαγγέλματος μέχρι την είσοδο της χώρας στο Β' Παγκόσμιο Πόλεμο.

Το επαγγελματικό θέατρο της χώρας προσπάθησε, ήδη από τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του 1920, να ανταποκριθεί στις εξελίξεις. Μετά την οριστική επέμβαση του σκηνοθέτη στα θεατρικά πράγματα του τόπου το 1919, μεταφέρθηκε από τον κόσμο της μουσικής σκηνής «ένας ευγενής συναγωνισμός» ανάμεσα στα δραματικά θεάτρα, «μη φειδωμένων δαπανών δια την τελείαν εμφάνισιν» των έργων και μια ξαφνική προθυμία «να σεβασθούν ακόμη περισσότερο τον Αθηναϊκόν κοινόν»⁶³². Έτσι, ως απάντηση στις πρωτοβουλίες της Εταιρείας Ελληνικού Θεάτρου και του Θεάτρου Ωδείου, οι πρωταγωνίστριες προσέλαβαν ξένους σκηνοθέτες στους θιάσους τους. Η Κυβέλη απέκτησε το καλοκαίρι του 1920, το Γάλλο ηθοποιό-ρεζισέρ Αλμπέρ Ρουλάν, που ξεκίνησε μια φιλόδοξη συνεργασία με το θίασο⁶³³. Γρήγορα όμως περιορίστηκε να επιμελείται τα σαλόν φερέ του βουλευάρτου και στα επόμενα χρόνια η θέση του συρρικνώθηκε στα επίπεδα των τεχνιτών των αθηναϊκών παρασκηνίων των αρχών του αιώνα⁶³⁴. Παρόμοια ήταν όπως φαίνεται και η περίπτωση του Ραούλ Λουάρ στο θίασο Κοτοπούλη, που ανέλαβε μεταξύ άλλων να πλαισιώσει σκηνογραφικά την ερμηνεία της πρωταγωνίστριας στη *Σαλώμη* το φθινόπωρο του 1922⁶³⁵. Την ίδια εποχή, όπως είδαμε, σημειώθηκε η πρώτη απόπειρα συνεργασίας Έλληνα σκηνοθέτη με το επαγγελματικό θέατρο, με τον Καλογερίκο στο θίασο Βεάκη-Νέξερ. Και εδώ όμως ο σκηνοθέτης περιορίστηκε στην επίβλεψη των σκηνικών και του βεστιαρίου, ενώ την καλλιτεχνική ευθύνη και τη διδασκαλία των ηθοποιών την είχε ο Βεάκης στα

632 *Ελλάς*, 979, 9.6.1919.

633 Σε μια πρώτη φάση μάλιστα αναγνωρίστηκε από τη κριτική ο «παριζιάνικος τρόπος εκτελέσεως» των έργων και ανακοινώθηκε ίδρυση δραματικής σχολής υπό τη διεύθυνση του Ρουλάν, στην οποία θα δίδασκε νέους ηθοποιούς «θεωρητικώς και πρακτικώς κατά το σύστημα των Κονσερβατουάρ των Παρισίων», βλ. *Ελλάς*, τχ. 1063, 2.4.1920, τχ. 1069, 23.4.1920, τχ. 1072, 3.5.1920, *Πινακοθήκη*, τχ. 231/2, Μάιος-Ιούνιος 1920, σ. 27, 30, τχ. 233/4, Ιουλ.-Αυγ. 1920, σ. 24, *Ελληνική Επιθεώρησις*, τχ. 154, Αυγ.Σεπ. 1920, σ. 13,

634 *Ελλάς*, τχ. 1070, 26.4.1920 και Ν. Παρασκευάς, «Albert Roulant», *Παρασκήνια*, τχ., 3, 1.4.1924, σ.1.

635 Η *Σαλώμη* ήταν «ο ρόλος της χρονιάς» για την Κοτοπούλη. Η εκτέλεση των σκηνικών έγινε στην Ελλάδα από μακέττες που είχαν έρθει από τη Γερμανία και η παράσταση δόθηκε με μουσική του Αιμ. Ριάδη στις 27.10.1922. Βλ. κριτική του Γ. Κ. στο περ. *Ελληνική Επιθεώρησις*, 180, Οκτ. 1922, σ. 14 και το άρθρο του Γ. Σιδέρη στο λεύκωμα *Η Μαρίκα Κοτοπούλη. 30 χρόνια θιασάρχης 1909-1939*, [Αθήνα, 1939].

πρότυπα του θιασάρχη-σκηνοθέτη του 19ου αιώνα⁶³⁶. Ανεξάρτητα πάντως από τον τρόπο και το είδος της συνεργασίας, με τις παραπάνω προσπάθειες, ο σκηνοθέτης παρέμεινε στα χρόνια 1920-3 μια αναπόφευκτη και ζωντανή παρουσία στο επαγγελματικό θέατρο της χώρας⁶³⁷.

Στην πραγματικότητα, αυτό που είχε αρχίσει να συμβαίνει ήταν μια αλλαγή στους όρους του επαγγελματικού ανταγωνισμού των δραματικών θιάσων· ενώ παλιότερα το βάρος έπεφτε στο δράμα, στη γρήγορη δηλαδή εναλλαγή του εισαγόμενου ρεπερτορίου, από τις αρχές της δεκαετίας του 1920 το ενδιαφέρον άρχισε να πέφτει και στη σκηνική του παρουσίαση. Ενδεχομένως, στην εξέλιξη αυτή συνέβαλαν οι εξελίξεις στην ξένη βιομηχανία βουλευάρτου και κυρίως η προσχώρηση της Ελλάδας στη διεθνή σύμβαση για τα συγγραφικά δικαιώματα το 1921, που περιοριζε την ασυδοσία που υπήρχε στο σύστημα εισαγωγής στις προηγούμενες δεκαετίες⁶³⁸· και άφηνε κάποια περιθώρια στο να δοθεί προσοχή στη σκηνική του παρουσίαση. Σημαντικότερος ήταν ο ρόλος της κριτικής, που απέκτησε, όπως είδαμε, πιο συστηματικό χαρακτήρα και εδραίωσε την παρουσία της στη θεατρική ζωή του τόπου. Οι επιθέσεις της για την προχειρότητα της σκηνικής εμφάνισης του δραματικού θεάτρου διεξαγόταν πλέον στη βάση των επιτευγμάτων που είχαν δημιουργήσει οι παραστάσεις της Εταιρείας και του Ωδείου. Η κριτική είχε γίνει πιο οξυδερκής σε ζητήματα σκηνοθεσίας, αλλά και πιο αυστηρή, όταν έβλεπε προχειρότητες⁶³⁹· και η σημασία της δεν ήταν διόλου ευκαταφρόνητη υπόθεση σε μια εποχή που ο Τύπος διέθετε τεράστια εξουσία⁶⁴⁰. Στα πρώτα χρόνια

636 βλ. *Ελεύθερον Βήμα*, 25.4.1922, 22.5.1922, 22.6.1922, *Νουμάς*, 762, 1.6.1922, σ. 169.

637 Γύρω στα 1927 πια, η σημασία του ρεζιζέο είχε αναγνωριστεί τόσο, ώστε ο νέος θίασος βουλευάρτου του ζεύγους Αμηρά, που σχηματίστηκε εκείνη τη χρονιά, στηριζόταν σε μεγάλο βαθμό στην καλαίσθητη εμφάνιση των παραστάσεών του, που είχε αναλάβει ο Ρουλάν. Για την ακρίβεια, ο τελευταίος δεν προσλήφθηκε, αλλά «νοικιάστηκε» από το θίασο μαζί με το θέατρο Διονύσια και το διαχειριστή του Α. Φαλιέρο (*Ελληνικόν Θέατρον*, 16.4.1927, *Πολιτεία*, 9.6.1927, *Ελληνικά Γράμματα*, 15.6.1927, σσ. 42-3).

638 Βλ. Βασιλικό Διάταγμα της 16/31 Μαρτίου 1921 «περί προσχωρήσεως της Ελλάδος εις την σύμβασιν προς προστασίαν της πνευματικής ιδιοκτησίας», *ΦΕΚ*, τχ. 52, 31.3.1921.

639 «Ο Φάουστ που παίχθηκε στην Κοτοπούλη ήταν τέλεια ασυνάρτητος [...] Για έναν που δεν είχε διαβάσει το έργο, εκείνο που παίχθηκε επάνω στη σκηνή ήταν ακατάληπτο [...] Όσον αφορά για τη σκηνοθετήσι εκεί είνε που πρέπει να δώσουμε το πρώτο βραβείο [...] Μα Διάβολε, μερικά τόσον εύκολα πράγματα πρέπει να τα προσέχη κανείς, γιατί δεν έχει απέναντί του τους αγρίους της Αφρικής, αλλά θεατάς, τουλάχιστον, που ζούνε στον εικοστόν αιώνα!» (*Ελληνική Επιθεώρησης*, 182, Δεκ. 1922, σ. 14). Χαρακτηριστική για την αλλαγή των νοοτροπιών είναι η στάση του Λιδωρίκη απέναντι στον Ξενοπούλο, όταν παίχθηκε η *Τρίμορφη γυναίκα* από το θίασο Κυβέλης. Ο συγγραφέας ευχαρίστησε το θίασο για τα έξοδα και τους κόπους του, αλλά ο κριτικός είχε άλλη γνώμη: «Σπουδαία δουλειά αν ο ζάμπλουτος κ. Θεοδωρίδης ξώδεψε μερικά χιλιάδικα για ένα μπερντέ πράσινο, όταν από το θέατρο έχει κερδίση αμύθητα ποσά. Αυτό μάς έλειπε τώρα να κλαίμε τους εργοδότες γιατί αποφασίζουν ν' ανεβάσουν τα έργα με κάποια ευσυνειδησία και κατά τας υποδείξεις του συγγραφέως» (*Ελεύθερον Βήμα*, 18.9.1924).

640 Είναι χαρακτηριστικές μερικές σπασμωδικές αντιδράσεις των επιχειρηματιών που αποδείκνυαν αυτήν ακριβώς τη δύναμη της κριτικής. Η διεύθυνση του θιάσου Κοτοπούλη π.χ. έστειλε επιστολή στον Τύπο, απαντώντας στις αρνητικές κριτικές του Καλογερίκου και του Πολίτη για την παράσταση του έργου *Ο κύριος των 5 μ.μ.* Η επιστολή τις κατηγορήσε ως εσκεμμένες και

της δεκαετίας άρχισαν να αλλάζουν σταδιακά οι όροι στη σκηνική εμφάνιση των θιάσων των πρωταγωνιστριών. Οι συνεργασίες με Έλληνες σκηνογράφους και οι επαφές με ιταλικούς σκηνογραφικούς οίκους έγιναν περισσότερο συχνές και φιλόδοξες⁶⁴¹. Οι παραγγελίες στα κοστούμια άρχισαν να στοχεύουν στη συγκρότηση βεστιάριου και υπήρχαν σκέψεις για εγκατάσταση ενδυματολογικών εργαστηρίων⁶⁴². Επιχειρήθηκε επίσης ένας μικρός εκσυγχρονισμός σε ζητήματα φωτιστικού και μηχανικού εξοπλισμού⁶⁴³. Η εισβολή όμως των ξένων σκηνοθετικών εξελίξεων στη χώρα ήταν εκείνη που λειτούργησε κι εδώ καταλυτικά. Έπειτα από την ανοικτή αμφισβήτηση που δέχτηκαν στο σκηνοθετικό ζήτημα οι πρωταγωνίστριες από καλλιτέχνες όπως ο Μελάς και ο Καλογερίκος, προσπάθησαν να απαντήσουν δεόντως. Σε μια πρώτη φάση (1924-5), η Κοτοπούλη ενίσχυσε και αναπροσάρμοσε την εικόνα της ως θιασάρχη-σκηνοθέτη και άρχισε να προωθείται στον Τύπο «υπέροχος ως σκηνοθέτης και ως ηθοποιός»⁶⁴⁴. Η σκηνοθετική της ιδιότητα δεν παρουσιαζόταν πλέον ως μια απλή προέκταση των επιχειρηματικών της ασχολιών· η Κοτοπούλη ήταν πια μια «διδασκάλισσα της τέχνης», που μπορούσε να αποδίδει το πνεύμα του συγγραφέα, να διδάσκει και να εμπνέει τους ηθοποιούς της, να έχει σκηνοθετική άποψη για τα έργα και να επιβάλλει όχι μόνον

προκατειλημμένες («Κύριε Διευθυντά», *Ελεύθερον Βήμα*, 5.7.1925). Δύο χρόνια αργότερα, άλλος θιάσος πρόξας απαγόρευε την είσοδο στον Πέτρο Χάρη και συνάντησε τις αποδοκιμασίες των κριτικών (βλ. Φ. Πολίτης, «Αποδιοπομπαία κριτική», *Πολιτεία*, 18.7.1927, 1984A271-2). Το ζήτημα των σχέσεων του Τύπου με τη θεατρική τέχνη της χώρας είναι αδιερεύνητο· όλες οι πηγές προδίδουν όμως ότι, καθώς ο τελευταίος αποτελούσε το μοναδικό μέσο μαζικής ενημέρωσης, οι σχέσεις που είχε αναπτύξει με τη θεατρική επιχείρηση είχαν δημιουργήσει από νωρίς στην τελευταία όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα της εξάρτησης, που δημιουργεί η ανάγκη της γρήγορης κατανάλωσης.

641 Ο θιάσος Κυβέλης π.χ. σκόπευε το 1920 να παρουσιάσει το *Γαλάζιο πουλί* του Μαίτερλινκ με σκηνικά του Π. Βυζάντιου (*Ελλάς*, τχ. 1041, 16.1.1920). Ο θιάσος Κοτοπούλη παρήγγειλε τα σκηνικά του *Ζήτω η Ζωή* του Σούντερμαν στο Μιλάνο (*Ανθρωπότης*, Αυγ. 1921, σ. 16).

642 Η Κοτοπούλη έκανε τις παραγγελίες της από τον ιταλικό οίκο Καράμπα του Μιλάνου για να ανεβάσει τα σαξπηρικά έργα του ρεπερτορίου της (*Παρασκήνια*, 12.10.1924, σ. 23, *Ελεύθερον Βήμα*, 16.10.1924). Για τις προθέσεις της να δημιουργήσει ενδυματολογικά εργαστήρια βλ. συνέντευξή της στη *Βραδυνή* (30.10.1924) καθώς και *Θεατής*, 13.6.1925.

643 Ο θιάσος Κοτοπούλη εισήγαγε νέα φωτιστικά μηχανήματα της AEG από τη Γερμανία το 1924 (*Παρασκήνια*, 12.10.1924, *Ελεύθερον Βήμα*, 16.10.1924). Η *Βραδυνή* (24.11.1924) ανακοίνωνε μάλιστα ότι «δια την αναβίβασιν τόσων έργων τα οποία απαιτούν μεγαλειώδη σκηνοθέτησιν η σκηνή του Κοτοπουλείου θα μεταρρυθμισθή εις περιστροφικήν κατά το τελευταίον σύστημα το οποίον χρησιμοποίησε και η Γαλ. Κωμωδία». Κάτι τέτοιο βέβαια δε συνέβη, ο Χέλμς δήλωνε ωστόσο ότι οι νέες εγκαταστάσεις κόστισαν 200 χιλιάδες δραχμές (*Ελεύθερος Τύπος*, 28.5.1925 και *Πάνθεον*, τχ. 7, 11.7.1926). Βέβαια, οι εξαγγελίες των επιχειρηματιών για τον εκσυγχρονισμό της σκηνης των θεάτρων τους πρέπει να αντιμετωπίζονται με επιφυλάξεις καθώς είχαν διαφημιστικό χαρακτήρα. Ακόμα κι έτσι όμως, δηλώνουν μια βούληση και μια πρόθεση που δεν υπήρχαν στο παρελθόν.

644 *Θεατής*, 17.7.1925. Όλα τα προγράμματα της θερινής περιόδου 1925 του θιάσου αναγράφουν «Σκηνοθεσία: Μαρίκας Κοτοπούλη», είτε πρόκειται για έργα βουλευβάργτου (*Φιλήστε με, Στοργή*), είτε για ελληνικά έργα (*Φλαντρώ, Πίνες*) είτε για έργα «πρωτοπορίας», όπως ο *Ερρίκος Δ'* του Πιραντέλλο.

πειθαρχία, αλλά και «ευλάβεια» στους ηθοποιούς της⁶⁴⁵. Το 1925 διαμόρφωσε μια μικρή σκηνοθετική πρόταση· στο πλαίσιο των ευρύτερων εκσυγχρονιστικών της σχεδίων μαζί με έργα, τουαλέττες, και σκηνικά «δια την αναβίβασιν κλασικών έργων» έφερε από το Παρίσι το Γάλλο «σκηνοθέτη» Μουλλέν⁶⁴⁶· ο τελευταίος φρόντιζε για την καλαισθητή εμφάνιση της σκηνης και τις γρήγορες αλλαγές σκηνικών, οι σκηνογράφοι Αμπελάς και Μπουαγιέ εκτελούσαν τις σκηνογραφίες, και η ίδια η Κοτοπούλη αναλάμβανε τη διδασκαλία των ηθοποιών και τον έλεγχο των παραστάσεων⁶⁴⁷. Την ίδια εποχή ο θίασος Βεάκη-Νέζεο προσέλαβε, όπως είδαμε, τον Κουνελάκη και ο θίασος Κυβέλης συνεργάστηκε για λίγο με το Λιδωρίκη⁶⁴⁸. Αν και οι συνεργασίες αυτές διαλύθηκαν γρήγορα, το σκηνοθετικό ζήτημα είχε φτάσει σ' έναν μικρό οργανισμό και στο επαγγελματικό θέατρο εκείνο το καλοκαίρι του 1925:

«Διατρέχουσα περίοδος σκηνοθετικού πυρετού. Άπαντες οι θίασοι [...] ρελαμάρον και από ένα σκηνοθέτην ξένον ή εγχώριον. Από την μαύρην αναρχίαν των μέχρι χθες θεατρικών εκτελέσεων, φαίνεται ότι φθάνομεν εν καλπασμώ εις το άλλον άκρον: εις την σκηνοθετομανίαν. Ρωμείκος υστερισμός; Όχι εντελώς! Πρόκειται προφανώς και περί συναισθήσεως της ανάγκης να σηκωθή το θέατρον, να ρυθμισθούν αι διάφοραι εκτελέσεις σύμφωνα με μερικάς γενικάς ιδέας περί θεατρικής τέχνης, με κάποιας σταθεράς καλλιτεχνικάς απαιτήσεις και κατευθύνσεις, τέλος να παύσουν να οργιάζουν η προχειρότης και ο εμπειρισμός»⁶⁴⁹.

645 «Το πνεύμα του συγγραφέα αφομοιώνεται αμέσως με την καλλιτεχνική αντίληψή της [...]. Διδάσκοντας η Μαρίκα γνωρίζει και ζη την ψυχολογία όλων των προσώπων. Και οι συνεργάται του θιάσου της την παρακολουθούν με την πλέον συγκινητική, θρησκευτική ευλάβεια. Από τη διδασκαλία της αντλούν όλοι, τη δύναμη και τη δημιουργία. Για τον καθένα χωριστά είναι ένας μεγάλος εμπνευστής. Ούτε η γενική γραμμή, ούτε και η παραμικρότερη λεπτομέρεια της διαφεύγει ποτέ» (*Παρασκήνια*, τχ. 12, 15.8.1924, σ. 7). Χαρακτηριστικά είναι επίσης και τα δελτία τύπου για την «εμπνευσμένην σκηνοθέτησιν» και «την υπέροχον διδασκαλίαν» της (*Ελεύθερον Βήμα*, 17.7.1924), ενώ για «σκηνοθέτησιν εφάμιλλην των ευρωπαϊκών» κάνει λόγο ο *Θεατής* (11.7.1925). Το παραπάνω δημοσίευμα αναφέρει ότι «αι δοκιμαί γίνονται με διδασκαλίαν αναλυτικωτάτην» και «με όλως ιδιαιτέραν προσοχήν και δια τους μικρούς ρόλους».

646 Τα δημοσιεύματα τον αναφέρουν ως «αρχιμηχανικό», «μηχανικό», «σκηνοθέτη» και «κονστροκτέρ». Βασικά προσλήφθηκε για να είναι «δυνατή η αναβίβασις και των δυσκολωτέρων από σκηνικής απόψεως έργων» (*Θεατής*, 4.4, 18.4.1925). Η Κοτοπούλη βρισκόταν σε αναζήτηση ξένου ρεζισέρ, που θα αναλάμβανε «το τεχνικόν μέρος» των παραστάσεων τουλάχιστον από το φθινόπωρο του 1924 (*Βραδινή*, 30.10.1924).

647 Ο Μουλλέν π.χ. ανέλαβε την κατασκευή του σαλόν φερμέ που απαιτούσε ο *Μαικήνας* του Συναδινού (*Ελεύθερον Βήμα*, 2.5.1925) και τις σκηνογραφίες του θεαματικού έργου του Σαρλ Μερέ *Πειρασμός* (*Θεατής*, 9.5.1925) τις οποίες εκτέλεσαν οι Μπουαγιέ και Αμπελάς, ενώ η Κοτοπούλη «εσκηνοθέτησε και εδίδαξε το έργο» (ό.π. 30.5.1925).

648 Ο Λιδωρίκης, όπως είδαμε, σημείωσε μια θεαματική επιστροφή σα σκηνοθέτης το 1925 στο μουσικό θέατρο. Πριν από τη σκηνοθεσία της *Καρακάξας*, στις αρχές του Μάη, ο θίασος Κυβέλης «προσέλαβεν ως καλλιτεχνικό διευθυντήν του τον γνωστόν λόγιον και δραματικών συγγραφέα κ. Μ. Λιδωρίκη» (*Ο Θεατής*, 9.5.1925). Τελικά, το μόνο έργο που παραστάθηκε με δική του επίβλεψη στα σκηνικά, ήταν *Η δίκη του Θανάση* του Ξενόπουλου, βλ. *Θεατής*, 25.7.1925 και Σιδέρης (1961)129.

649 Φορτούνιο [Σπ. Μελάς], «Ολίγα τινά...», *Ελεύθερον Βήμα*, 22.4.1925.

Στο εξής δε θα υπάρχει τόσο πρόβλημα βούλησης και δυναμικότητας, όσο επικράτησης, διαμόρφωσης και προοπτικής. Το καλοκαίρι του 1925, μαζί με το Μελά στο Θέατρον Τέχνης και το Βελμύρα στον Θίασο των Νέων και οι πέντε κεντρικοί δραματικοί θίασοι της χώρας διέθεταν σκηνοθέτες, γεγονός πρωτοφανές στα χρονικά του ελληνικού θεάτρου· το επόμενο καλοκαίρι δεν θα έχει μείνει ούτε ένας!

Αν κάποιος αναζητήσει τους ουσιαστικούς λόγους για τους οποίους οι βεντετοκρατούμενοι θίασοι φάνηκαν πρόθυμοι να αλλάξουν τακτική στο σκηνοθετικό ζήτημα και να το συμπεριλάβουν στον επαγγελματικό τους ανταγωνισμό, δε θα δυσκολευτεί να ανακαλύψει ότι ο παράγοντας που έπαιξε τον πιο αποφασιστικό ρόλο ήταν ένας βαθύτατος και αργός μετασχηματισμός στις σχέσεις της θεατρικής τέχνης με την ελληνική κοινωνία του Μεσοπολέμου. Σε πολύ γενικές γραμμές, από τα μέσα περίπου της δεκαετίας του 1920, μαζί με τη σταδιακή παρακμή του μουσικού θεάτρου, το θέατρο άρχισε να χάνει το χαρακτήρα της πιο μαζικής ψυχαγωγίας που είχε αποκτήσει την εποχή των πολέμων, αλλά και παλιότερα· άρχισε να συρρικνώνεται σ' ένα είδος διασκέδασης ανάμεσα σε άλλα και να αποκτά νέα, «πνευματικότερα» και «καλλιτεχνικότερα» χαρακτηριστικά. Η μεγάλη αυτή μετατόπιση ήταν σε μεγάλο βαθμό υπεύθυνη για την ένταξη των λογίων και ερασιτεχνών στην επαγγελματική θεατρική ζωή και το πρωτοφανές ημιεπαγγελματικό αμάγαλμα που διαμόρφωσε· καθώς δηλαδή πρόσφερε ένα καινούριο πεδίο δράσης και νέα εδάφη καλλιέργειας της θεατρικής τέχνης, έδωσε τη δυνατότητα να δημιουργηθεί το εκσυγχρονιστικό μέτωπο εναντίον του βεντετισμού που αναφέραμε στις προηγούμενες σελίδες. Αποτέλεσμα όμως της μετατόπισης αυτής ήταν και η επικράτηση των νέων, λόγιων χαρακτηριστικών στη συνολική φυσιογνωμία του Έλληνα σκηνοθέτη. Η βασική αιτία, που ήταν σε μεγάλο βαθμό υπεύθυνη για τη δημιουργία αυτού του ζωτικού χώρου δράσης και των ανακατάξεων που επέφερε, ήταν η εδραίωση και επέκταση της αυτοκρατορίας του κινηματογράφου στην μεσοπολεμική Ελλάδα, ήδη από τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του 1920⁶⁵⁰. Αρχικά, οι ελληνικοί θίασοι προσπάθησαν να απαντήσουν σ' αυτόν τον άνισο αγώνα υιοθετώντας τα μέσα του εχθρού, αρχίζοντας δηλαδή να δείχνουν κάποια φροντίδα στη σκηνική τους εμφάνιση⁶⁵¹. Στη συνέχεια όμως, οι

650 βλ. *Παρνασσός*, 140, 19.12.1921, 184, 23.10.1922, *Πολιτισμός*, 21.11.1921, 12.12.1921, *Θησαυρός*, 1.7.1923.

651 Άρχισε δηλαδή να γίνεται αντιληπτό ότι το κοινό επέλεγε τον κινηματογράφο επειδή έβρισκε σ' αυτό ό,τι ακριβώς δεν έβρισκε στο θέατρο: «Σκηνοθεσίαν θαυμαστήν, ενηρμονισμένην με τας εποχάς και το πνεύμα του έργου, ηθοποιούς ευσυνείδητους, καθαριότητα και σχετικήν καλαισθησίαν στις αίθουσας, κάτι τέλος που δεν τού κουράζει την αισθητικήν και τα ακουστικά

οικογενειακές θεατρικές επιχειρήσεις συνειδητοποίησαν ότι το ζήτημα ήταν πιο περίπλοκο· ότι οι βιομηχανικές μονάδες παραγωγής του Χόλλυγουντ δεν αντιμετώπιζόταν με λύσεις τύπου Ρουλάν. Όσο οι πλατείες των δραματικών θεάτρων έμεναν απελπιστικά άδειες, οι θιασάρχες άρχισαν ν' αντιλαμβάνονται ότι οι επιπτώσεις από την επικράτηση της νέας τέχνης στη χώρα είχαν βαθύτερες προεκτάσεις και ότι τελικά τόσο το ζήτημα του κινηματογράφου όσο κι εκείνο του σκηνοθέτη ήταν αλληλένδετο με άλλες ζυμώσεις, που διεξάγονταν την ίδια εποχή στις τάξεις του θεατρικού κοινού. Οι ζυμώσεις αυτές εφάπτονταν με μια άλλη διεργασία που είχε αρχίσει να συντελείται στα χρόνια του Πολέμου: το διαχωρισμό του μουσικού θεάτρου από το θέατρο πρόζας. Μετά την παρακμή της Επιθέωσης, η «ταξική συμμαχία» που είχε δημιουργηθεί την εποχή των Πολέμων διαλύθηκε και ένας νέος καταμερισμός εμφανίστηκε στη θεατρική αγορά. Σε γενικές γραμμές, τη μεγαλύτερη μερίδα του κοινού την καρπώθηκε ο κινηματογράφος, αλλά η έβδομη τέχνη δεν ήταν το μοναδικό μέσο διασκέδασης που είχε ευρεία απήχηση στους Αθηναίους. Το λαϊκό κοινό στράφηκε προς τον κόσμο του βαριετέ και του Καραγκιόζη, που γνώρισαν πολύ μεγάλη άνθιση την μεσοπολεμική εποχή⁶⁵². Ένα μεγάλο τμήμα του αστικού κοινού το κέρδισε αρχικά η οπερέτα, αλλά και νέα είδη μαζικής ψυχαγωγίας, όπως τα χορευτικά κέντρα με τις ξέφρενες τζαζ μπαντ, που έχτισαν κι αυτά την κυριαρχία τους στις αρχές της δεκαετίας του 1920⁶⁵³. Αλλά και στους θεατές του δραματικού θεάτρου σημειώθηκαν ανακατατάξεις. Η θεατρική ζωή σταμάτησε κατ' αρχήν να λειτουργεί γύρω από το ιστορικό κέντρο της Αθήνας και ακολούθησε τις χωροταξικές αλλαγές της πόλης· η πληθυσμιακή αύξηση που σημειώθηκε μετά το 1922 δεν οδήγησε στη δημιουργία μεγάλων μονάδων θεατρικής παραγωγής· αντίθετα, την καρπώθηκαν τα συνοικιακά θέατρα, που ξεφύτρωσαν σαμανιτάρια στις απόκεντρες γωνιές της πόλης, μετά το 1924· επρόκειτο βέβαια για μια σειρά από «μάντρες», με πενιχρά σκηνικά μέσα, που δε γνώρισαν ποτέ τους το θεσμό του σκηνοθέτη· κατόρθωσαν ωστόσο να συσπειρώσουν τριγύρω τους το κοινό της «γειτονιάς», που δεν ήταν πρόθυμο να μεταφερθεί στο απομακρυσμένο κέντρο

τύμπανα. Ιδού τα σημεία εις τα οποία ουδέποτε ως επί το πλείστον εδόθη σημασία εκ μέρους πολλών θιασαρχών μας» («Ένας κίνδυνος», *Ελληνική Τέχνη*, 1.12.1924).

652 Για την ταξική συμμαχία κατά την ακμή της επιθέωσης βλ. Χατζηπανταζής(1977)132. Ενδεικτικό για την ακμή των ειδών αυτών είναι το γεγονός ότι, δίπλα στο Σωματείο Ηθοποιών, ιδρύθηκε και το Σωματείο Λαϊκού Θεάτρου και το Σωματείο Καραγκιοζοπαιχτών («Θεατρικές Γιορτές», *Ελληνικόν Θέατρον*, τχ. 5, 1.10.1925 και «Οπισθεν της θόνης», *Ελεύθερον Βήμα*, 17.6.1926).

653 Πολλά από αυτά τα κέντρα συνδύαζαν άλλωστε αυτές τις μαζικές διασκέδασεις. Το Μον Μπεγκέν π.χ. στο Νέο Φάληρο ανακοίνωσε το Μάη του 1924 ότι θα έχει «κινηματογράφον με εκλεκτάς ταινίας, βαριετέ με νέα νούμερα κατά δεκαήμερο αλλάσσοντα ορχήστρα Τζαζ-Μπαντ εκ μαύρων και το κυριώτερον θα μεταβάλλεται από του μεσονυκτίου μέχρι πρωίας εις ένα χαριτωμένο ντάνσιγκ» (*Παρασκήνια*, τχ. 5, 1.5.1924, σ. 8).

για να δει θέατρο⁶⁵⁴. Ακόμα και στο θέατρο πρόζας του κέντρου όμως σημειώθηκε μια ενδιαφέρουσα εξέλιξη το 1924, όταν ο δημοφιλής κωμικός Βασίλης Αργυρόπουλος αποχώρησε από το θίασο Κοτοπούλη και δημιούργησε το θίασο Ελληνικής Κωμωδίας· το συγκρότημα ειδικεύθηκε στις φάρσες και συνάντησε από την αρχή τη θερμή υποδοχή του αθηναϊκού κοινού, παρά το γεγονός ότι, ούτε ιδιαίτερη φροντίδα στη σκηνική του εμφάνιση έδειξε ούτε σκηνοθέτη προσέλαβε ποτέ⁶⁵⁵. Μετά από αυτήν την ανακατανομή της θεατρικής πελατείας, το μικρό κομμάτι της πίττας που είχε απομείνει αφορούσε στην πραγματικότητα τους «θεατρόφιλους» της Αθήνας. Ένα μικρό τμήμα του ήταν το κοινό, που παρακολουθούσε τις παραστάσεις του Φοιτητικού Θεατρικού Ομίλου, του Θεάτρου Τέχνης και της Επαγγελματικής Σχολής Θεάτρου· θεατές, που δεν πήγαιναν στο θέατρο από συνήθεια, αλλά από καλλιτεχνική ανάγκη, «για να μεταρσιωθούν πραγματικότερα εις νέους κύκλους υψηλών συναισθημάτων, να τονωθούν από το θέαμα της τέχνης»⁶⁵⁶. Κάπως σχηματικά, μπορούμε να πούμε ότι το αποτελούσαν θεατές, που επιθυμούσαν να ακούσουν μια διάλεξη για το έργο πριν από την παράσταση και έδειχναν ζωνφό ενδιαφέρον και σε ζητήματα σκηνοθεσίας⁶⁵⁷. Η

654 «Αι Αθήναι κατόπιν της τεραστίας των αναπτύξεως δεν ανήκουν πλέον μόνον εις την Ομόνοϊαν και το Σύνταγμα» σχολίαζε χαρακτηριστικά ρεπορτάζ της εποχής: «Αι συνοικίαι απέκτησαν ιδιική των οντότητα, ιδιική των ζώνη» («Τα συνοικιακά», *Βραδυνή*, 25.5.1927). Το καλοκαίρι του 1924 λειτουργούσαν έξι τουλάχιστον μεγάλα συνοικιακά θέατρα (Λαού, Παγκρατίου, Κωστάκη, Νέον, Σταδίου, Βοτανικού) που προσέλκυαν τον κόσμο «ο οποίος εις τα θρανία των ευρίσκει την εσπέραν την ανάπαισιν και την τέρψιν από τους κόπους της ημέρας» (*Ελληνική Επιθεώρησις*, 201, Ιουλ. 1924, σ. 13, βλ. και Μ. Λιδωρίκης, «Τα συνοικιακά θέατρα», *Ελεύθερον Βήμα*, 22.7.1924, Λοξίας, «Το χαριτωμένον θέατρον Παγκρατίου», *Δημοκρατία*, 24.8.1924). Στα τέλη της δεκαετίας η εξάπλωση των συνοικιακών θεάτρων είχε πάρει τεράστιες διαστάσεις. Σύμφωνα με τις στήλες δημοσίων θεαμάτων του *Ελευθέρου Βήματος* π.χ. (2.7, 20.8.1928), υπήρχαν 6 κεντρικά θέατρα και 29 και 34 συνοικιακά αντίστοιχα! (βλ. επίσης Κ. Μπαστιάς, «Ένας περίπατος εις τα συνοικιακά θέατρα», *Πρωία*, 8.6.1930 και Βασ. Ηλιάδης, «Το συνοικιακόν θέατρον και η εξέλιξις του», *Ελεύθερον Βήμα*, 8.6.1930).

655 Το ζεύγος Αργυρόπουλου αποχώρησε το καλοκαίρι του 1924 («Στα παρασκήνια», *Βραδυνή*, 6.7.1924) και εμφανίστηκε με νέο θίασο τον Οκτώβρη της ίδιας χρονιάς (Μ. Λιδωρίκης, «Νέος θίασος», *Ελεύθερον Βήμα*, 5.10.1924). Κατόρθωσε να αντιμετωπίσει με επιτυχία τον επαγγελματικό ανταγωνισμό «περισσότερον νοικοκυρίου και ολιγώτερον ριψοκίνδυνος πολλών άλλων» (*Ελεύθερον Βήμα*, 2.5.1926). Τη σκηνοθεσία των έργων αναλάμβανε ο ίδιος ο Αργυρόπουλος, στην παράδοση του ηθοποιού-θιασάρχη του 19ου αιώνα: «Ο κ. Αργυρόπουλος απέδειξε δια πολλοστήν φοράν ότι, εκτός της υποκριτικής του δυνάμεως, κατέχει και το μυστικόν της *mise en scène*», σημείωνε χαρακτηριστικά το περ. *Ελληνική Τέχνη*, τχ.6, 1.2.1925, σσ. 10-11. Οι νεότεροι κριτικοί ωστόσο καταλόγιζαν στα αρνητικά του θιάσου την απουσία σκηνοθέτη, βλ. Μ. Κουνελάκης, *Μουσικά Χρονικά*, τχ. 2, Μάης 1928, σ. 60, τχ. 6, Σεπτ. 1928, σσ. 166-7, Κ. Μπαστιάς, *Ελληνικά Γράμματα*, Γ', τχ. 8, 1.10.1928, σσ. 329-30, και Α. Θρύλος, *Νέα Εστία*, 15.8.1928, (1977)Α 199.

656 Ν. Λαπαθιώτης, «Η παρακμή του δραματολογίου», *Ελεύθερον Βήμα*, 4.12.1924. Τις επιδείξεις της Σχολής π.χ. το 1927 παρακολούθησε με ενδιαφέρον «ο λογοτεχνικός και διανοούμενος κόσμος μας και συνεζήτησε πολύ επάνω εις αυτάς. Αλλά ο πολύς κόσμος, το μεγάλο κοινό δεν έδειξε ανάλογο ενδιαφέρον. Μετά τις δύο παραστάσεις, το θέατρον είχαν ερημωθή...» (*Κυριακή του Ελευθέρου Βήματος*, τχ. 17, 3.4.1927, σ. 8).

657 Όταν παίχθηκε ο *Μικρός Εγιόλφ* π.χ. από το Θέατρον Ωδείου, προηγήθηκε διάλεξη από το μεταφραστή Ι. Ζερβό, που «ανέλυσε την σύνθεσιν, την ιδεολογίαν και την αισθητικὴν» του έργου (*Ελληνική Επιθεώρησις*, 136/7, Φεβ.-Μαρ. 1919, σ. 87). Αλλά και οι παραστάσεις της *Θυσίας του*

ταξική σύνθεση και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των «θεατρόφιλων» δεν είναι εύκολο να εξακριβωθούν, καθώς αποτελούν αντικείμενο ειδικής μελέτης· σε γενικές γραμμές, συμπεριλάμβαναν το «διανοούμενο κόσμο» της πρωτεύουσας, αλλά και μια μερίδα της αστικής τάξης, που δεν ήθελε να χάσει τις επαφές της με τη «ευπόληπτη» δραματική τέχνη⁶⁵⁸. Με βάση τα δημοσιεύματα του Τύπου, φαίνεται ότι, μετά τις δυναμικές εξορμήσεις των λογίων σκηνοθετών, το κοινό αυτό σταθεροποίησε την παρουσία του, αν και παρέμεινε εξαιρετικά ολιγάριθμο, σε σχέση με τις μάζες που κατέκλυσαν τα άλλα είδη διασκέδασης⁶⁵⁹. Ο Παλαμάς πάντως ισχυριζόταν πλέον ότι υπήρχαν θεατές και για το θέατρο των ποιητών: «Δεν υπάρχει κοινόν», όπως ανέφερε χαρακτηριστικά, «υπάρχουν κοινά, κύκλοι υπάρχουν και ζώνες»⁶⁶⁰.

Μετά από αυτές τις ανακατατάξεις, οι παλιές δυνάμεις του θεάτρου πρόζας κατάλαβαν ότι είχε προκύψει σοβαρό πρόβλημα πελατείας σε σχέση με την προπολεμική εποχή. Συνειδητοποίησαν ότι οι θεατές τους δεν ανταποκρίνονταν απέναντι στην παλιά πολιτική ρεπερτορίου,, όπως στο παρελθόν, καθώς προτιμούσαν τα νέα και πιο εξελιγμένα βιομηχανικά είδη ψυχαγωγίας, που έρχονταν φαινομενικά από την Αμερική, ακόμα κι αν παρουσίαζαν σπαραξικάρδια μελοδράματα σαν τις *Δυο ορφανές*, σκηνοθετημένες όμως από το Ντέιβιντ Γκρίφιθ⁶⁶¹. Το πρόβλημα έθετε με τη σειρά του νέα δεδομένα στη

Αβραάμ και των Κορακιστικών, δόθηκαν έπειτα από εισηγήσεις των Ν. Λάσκαρη και Θ. Συναδινού (*Ελεύθερον Βήμα*, 5.4.1929).

658 Το Φιλολογικό Θέατρο π.χ. είχε ιδρυθεί για να καλύψει «μια ανάγκη καλλιτεχνική ολοκλήρου του διανοούμενου κόσμου» (*Ριζοσπάστης*, 21.4.1922)· στις παραστάσεις του έβλεπε κανείς «μια μάζαν ανθρώπων αγνώστων στις θεατρικές επιδεικτικές πρώτες της οπερέττας», ένα κοινό, που πλήρωσε το εισιτήριό του «από αγάπη στο θέατρο και τη φιλολογία» (*Εφημερίς του Χρηματιστηρίου*, 24, 26.4.1922). Τα δελτία τύπου του Θεάτρου Τέχνης διαφήμιζαν, ότι το δραματολόγιό του θα προκαλούσε «παμμέγιστον το ενδιαφέρον του διανοούμενου κόσμου», ή ότι απαιτούσε «εκτάκτως μορφωμένον ακροατήριον», «προσεκτικόν και ειδοποιημένον» (*Ελεύθερον Βήμα*, 23.1, 18.6.1925, *Ελληνική*, 13.6.1925). Ο Μελάς παρομοίαζε μάλιστα τις αντιδράσεις που προκάλεσε στο κοινό της προεμιέρας η παράσταση του έργου του Πιραντέλλο με το σάλο που είχε ξεσηκώσει η παράσταση του *Ερνάνη* στην Κομεντί Φρανσαίς των αρχών του 19ου αιώνα («Θνελλίτσες», *Ελεύθερον Βήμα*, 24.2.1925).

659 «Υπάρχει κοινόν που έχει διάθεσιν δια το θέατρον», σχολίαζε χαρακτηριστικά δημοσίευμα της *Δημοκρατίας*: «Πιθανόν να μη φθάνη στα ψηλότερα σκαλοπάτια, να μην μπορή να περνά τόσοσ πολυπληθές, τόσο πυκνόν, με τόσοσ ενδιαφέρον τη στενή γέφυρα που το κρατεί μακράν από πολλά έργα τεχνης, αλλά το λάθος δεν είναι του κοινού [...] Το είδαμε όταν βλέπη σε κανένα πρόγραμμα το όνομα του κ. Οικονόμου να συνωστίζεται στο ταμείο του θεάτρου, να ζητεί το καλλίτερο» (Κεραμεύς, «Το θεατρικόν ενδιαφέρον», 29.7.1924). «Το αθηναϊκόν κοινόν διψά για έργα αξίας» και «σπεύδει προς αυτά να δώση τον φόρον του θαυμασμού του, όταν τα αντιληφθή εις τα θεατρικά προγράμματα» (*Ελληνική Επιθεώρησις*, 211, Μάϊος 1925, σσ. 13-4 βλ. και Ser, «Αισχύλος», *Ελεύθερον Βήμα*, 30.5.1925).

660 «Θεατρολογήματα», *Ελεύθερος Λόγος*, 8.6.1925 (*Άπαντα*, XII, 420-1).

661 «Το αθηναϊκό κοινό έχει προοδέψει», διαπίστωνε ο Θρύλος και εξηγούσε: «Έχει διαβάσει, και μερικές εκλεχτές και περιπονημένες παραστάσεις τού άνοιξαν τα μάτια. Δεν πηγαίνει πια ηλίθια στο θέατρο, μόνο και μόνο για να πάει στο θέατρο. Άλλωστε, τον τρόπο να περάσει τη βραδιά του τού τον προσφέρουν οι δύο μεγάλοι ανταγωνιστάι του θεάτρου, ο κινηματογράφος και

στρατηγική που έπρεπε να ακολουθήσουν, στρατηγική, που οφείλε μεταξύ άλλων να λάβει σοβαρά υπόψη της την κριτική των λογίων. «Το κοινό», όπως σχολίαζε ο Μελάς, «είνε με την καλή εργασία. Έχει κουρασθή από την προχειρότητα, από την αμελετησίαν, από το γρήγορο και βιαστικό ανέβασμα, από την ακαλαισθησίαν και την αρλουμπότητα της ρεζί, από το τυχαίον ρεπερτόριον, από τα γνωστά χάλια της βιομηχανικής εργασίας»⁶⁶². Ενώ ο Πολίτης καθιστούσε υπεύθυνους τους επιχειρηματίες για την αποχή των θεατών από το δραματικό θέατρο, επειδή δεν είχαν φροντίσει «να μορφώσουν το αληθινά θεατρόφιλο κοινό, το κοινό που θα έστεκε δίπλα τους στις μεγάλες κρίσεις»⁶⁶³. Από τα μέσα της δεκαετίας του 1920 οι θίασοι των πρωταγωνιστριών ήταν πλέον αναγκασμένοι να προσεγγίσουν τις ανησυχίες αυτού του υπό διαμόρφωση «θεατρόφιλου» κοινού· προσπάθησαν να έρθουν σ' επαφή μαζί του και να καλλιεργήσουν περισσότερο τη «λόγια» και «καλλιτεχνική» τους ταυτότητα⁶⁶⁴. Το στήριγμα του ταμείου εξακολουθούσε να είναι τα έργα του Μπατάιγ ή του Μερé και χοντροκομμένες φάρσες με το Λογοθετίδη, όπως το *Τράβα το κορδόνι* ή *Το καπόνι*· δίπλα όμως στο βουλεβάρτο παίζονταν και έργα του Βέντεκιντ, του Αντρέγιεφ, του Πιραντέλο, του Κρόμμελνκ και του Πελλερέν. Ο θίασος Κυβέλης παρουσίασε βέβαια το 1926 τον πιο επιτυχημένο ίσως συνδυασμό βουλεβάρτου και σκηνικής καλαισθησίας με το

το αυτοκίνητο» (1977Α, 91, 42, 63). Οι κωμωδίες του βουλεβάρτου «δεν μπορούν πια να ξεγελάσουν ούτε τον πιο απλοϊκό θεατή», σχολίαζε ο Μπαστιάς και το κοινό «άρχισε να βαριέται» (*Ελληνικά Γράμματα*, τχ. 7, 15.9.1927, σ. 267).

662 «Μόδες...», *Ελεύθερον Βήμα*, 8.4.1925.

663 «Από τα θέατρα», ό.π., 29.10.1927. «Ανέκαθεν», συνέχιζε ο λόγιος, η επιχείρηση «απετάθη στον όγλο, στο πλήθος δηλ. το άμορφο, το ασύνδετο, που δεν αποτελεί και δεν μπορεί ν' αποτελέση "ενότητα", στους ανθρώπους που μπαίνουν στο θέατρο, αντί να μπουν στο καφενείο [...] Ο αληθινά θεατρόφιλος πηγαίνει όμως ν' ακούση δράματα και με βροχές και με κρύο και με χιόνι. Γιατί είναι ανάγκη της ζωής του το θέατρο».

664 Από παλιά βέβαια υπήρχαν οι «φιλολογικές» παραστάσεις των πρωταγωνιστριών, που δίνονταν στις τιμητικές τους, τα γνωστά «λουτρά της Ήρας». Στη φάση αυτή όμως οι εμφανίσεις αυτές άρχισαν να παίρνουν πιο μόνιμο χαρακτήρα. Μετά το 1923 άλλωστε, οι πρωταγωνίστριες ήταν οι μόνοι καλλιτέχνες του θεάτρου που είχαν τιμηθεί με το Εθνικό Αριστείο Γραμμάτων και Τεχνών, γεγονός που δημιουργούσε κάποιες υποχρεώσεις απέναντι στη «σοβαρή» τέχνη· τις υποχρεώσεις αυτές τις υπενθύμιζαν βέβαια και οι συχνές επιθέσεις της κριτικής, που, πολλές φορές, έπαιρναν χαρακτήρα αγανακτισμένης πολεμικής εξαιτίας των καλλιτεχνικών παραχωρήσεων των θιασαρχίνων. Το ποικίλο περιοδικό *Παρασός* π.χ. παραπονιόταν ήδη από το 1921 ότι ο θίασος Κυβέλης ανεβάζει «χυδαία σκηνικά νεοπλάσματα γαλλικής προελεύσεως» και υπογράμμισε ότι «η αξία ενός ευσυνείδητου θιασαρχού» δεν πρέπει να έχει «σκοπόν μόνον χρηματιστικόν, αλλά και κάποιον άλλο υψηλότερο και ιδανικώτερο» (τχ. 113, 13.6.1921, σ. 5). Μια από τις πιο βίαιες επιθέσεις, που εξαπολύθηκαν στο επαγγελματικό θέατρο της εποχής έγινε από το λόγιο ηθοποιό Ν. Παρασκευά με το άρθρο του «Η μαύρη βίβλος του ελληνικού θεάτρου», δημοσιευμένη σε συνέχειες στο περιοδικό *Παρασκήνια*, τομ. Α', από το τχ. 2, 17.3.1924 (βλ. επίσης και *Καλλιτεχνία*, Ι, Σεπτ. 1920, *Μούσα*, 7, Φεβρ. 1921, σ. 116, *Νουμάς*, 774, Μάης 1923, σσ. 398-9, 778, Νοε.-Δεκ. 1923, σ. 700, *Ελεύθερον Βήμα*, 25.7.1924, 29.5.1925, *Κριτική και Τέχνη*, 8, Μάης 1925, σσ. 228).

χλιδάτο μελόδραμα εποχής Ρομάντσο⁶⁶⁵. Η μαγική αυτή συνταγή όμως δεν ήταν ο κανόνας αλλά η εξαίρεση· οι εξελίξεις στους βεντετοκρατούμενους θιάσους σημειώθηκαν σε συνάρτηση με τις απαιτήσεις που καθόριζε το κλασικό ρεπερτόριο, το νέο έδαφος στο οποίο έστρεψαν το ενδιαφέρον τους. Στην προσπάθειά τους αυτή επανεξέτασαν, μεταξύ άλλων, και τις δοσοληψίες τους με τους σκηνοθέτες.

(β) Οι προσπάθειες συνεργασίας της Κοτοπούλη με τους λόγιους σκηνοθέτες

i. Η παράσταση της *Εκάβης* και η νίκη του Έλληνα σκηνοθέτη

Σε γενικές γραμμές, ο θιάσος Κοτοπούλη ήταν εκείνος που παρουσίασε τη μεγαλύτερη ευελιξία και προσαρμοστικότητα στα νέα δεδομένα και προσπάθησε με τις παραστάσεις του να αναπτύξει πιο στενές σχέσεις με τον κόσμο των λογίων⁶⁶⁶. Μετά το 1924 περίπου, όταν άρχισε να γίνεται αισθητό το μέτωπο εναντίον του θιασαρχικού κατεστημένου, η επιχείρηση «ανακάλυψε» τα έργα των κλασικών (των αρχαίων Ελλήνων τραγικών και του Σαίξπηρ) και τα συμπεριέλαβε σε μόνιμη βάση στο ρεπερτόριό του⁶⁶⁷. Παρά τις προσπάθειές της όμως, η θιασάρχης δεν είχε αποσπάσει κολακευτικά σχόλια από τους κριτικούς της εποχής, και τα αυξημένα σκηνοθετικά της καθήκοντα είχαν στοιχίσει μερικές φορές στην υποκριτική της τέχνη⁶⁶⁸. Στα μάτια των λογίων έδειχνε να αμφιταλαντεύεται ακόμα ανάμεσα στις

665 *Ελεύθερον Βήμα*, 28.6, 3.7.1926, *Πάνθεον*, τχ. 9, 25.7.1926, *Παρασκήνια*, Οκτ. 1926, σσ. 19-20. Ο θιάσος Κυβέλης φάνηκε λιγότερο πρόθυμος να ακολουθήσει τις νέες επιταγές, ενδεχομένως από αδυναμία της σαραντάχρονης πια πρωταγωνίστριάς του· η Κυβέλη δε διέθετε σκηνοθετικές ικανότητες και οι επιτυχίες της αφορούσαν ως τότε τύπους χαριτωμένων ενζενύ. Όταν ο θιάσος ανέβασε σε μια «φιλολογική» παράσταση τον *Ηλίθιο* του Ντοστογιέφσκυ, ο Γ. Λαμπριδής δεν έμεινε ικανοποιημένος, επειδή δε δημιουργήθηκε ρώσικη ατμόσφαιρα, κάτι για το οποίο «θα χρειαζόταν όμως μορφωμένοι ηθοποιοί ή τουλάχιστον *Ρεζισέρ*» (*Παρασκήνια*, τχ. 10, 16.7.1924, σ. 24).

666 Ο θιάσος π.χ. αποπειράθηκε το 1922 και το 1925 να καθιερώσει γενικές δοκιμές «αποκλειστικώς δια τους κ.κ. συγγραφείς, δημοσιογράφους και φίλους του θεάτρου» (*Ελεύθερος Τύπος*, 28.5.1925, *Θεατής*, τχ. 19, 30.5.1925, σ. 15, τχ. 20, 6.6.1925, σελ. 9). Επίσης θέσπισε τον Κοτοπούλειο δραματικό διαγωνισμό (βλ. *Παρασκήνια*, τχ. 22, 7.12.1924, *Ελληνικόν Θέατρον*, 16.10.1925 και εδώ σημ. 621) και προσπάθησε να εκδόσει θεατρικό περιοδικό. Σύμφωνα με πιστοποιητικό της Νομαρχίας Αττικής & Βοιωτίας, με ημερομηνία 14.11.1924, η πρωταγωνίστρια είχε καταθέσει αίτηση «περί εκδόσεως ενταύθα καθημερινής Εφημερίδος και Περιοδικού» με πιο πιθανό τίτλο *Η Κωμωδία* (Θεατρικό Μουσείο).

667 *Αγαμέμνων* (20.8.1924), *Χοηφόροι* (24.8.1924), *Οιδίπους Τύραννος* (13.10.1924), *Άμλετ* (20.10.1924), *Αντιγόνη* (31.10.1924), *Ορέστεια* (11.8.1925), *Ριχάρδος Γ'* (13.11.1925), *Μακμπέθ* (19.11.1926). Κάποια απ' αυτά ήταν επαναλήψεις (όπως ο *Οιδίπους* και η *Ορέστεια*) αλλά κι αυτά δόθηκαν με νέες διανομές. Επίσης, υπό τη διεύθυνση του Μυράτ παίχτηκαν η *Λοκαντιέρα* και ο *Κουρέας της Σεβίλλης* το 1927. Το έργο του Γκολντόνι μάλιστα παραστάθηκε «εις μνήμην» του Χρηστομάνου (*Βραδυνή*, 23.4.1927, *Ελεύθερον Βήμα*, 28.4.1927).

668 Ο Θρύλος π.χ. έκρινε ότι η φροντίδα της για τη σκηνοθεσία έβλαψε το παίξιμό της στο ρόλο της Δειοδαμόνας, και το χαρακτήριζε αβαθές (*Ελεύθερος Λόγος*, 28, 29.11.1926, πρβλ. Γ. Σιδέρης, «Ο Σαίξπηρ στην Ελλάδα. V. Σκηνοθέτες κ' ερμηνευτές στον Κ' αιώνα», *Θέατρο*, Σεπτ. Οκτ. 1964, σσ. 45-6 [στο εξής 1964/V, 45]). Η *Ελληνική Επιθεώρησης* έβλεπε στην απόδοση του ίδιου ρόλου αδυναμίες, «ίσως και παραγνωρίσεως του χαρακτήρος» (229, Νοεμβ. 1926, σ. 15), ενώ ο Χάρης ισχυριζόταν ότι τον είχε αποδώσει μονόπλευρα (*Αναγέννηση*, Α', φυλ. 4, Δεκέμβριος 1926, σσ. 250-1).

επιταγές του ταμείου και τις απαιτήσεις της τέχνης, σε μια εποχή, που οι παραστάσεις του Θεάτρου Τέχνης, της Σχολής, αλλά και των Δελφικών Γιορτών, είχαν καλλιεργήσει πλέον νέα καλλιτεχνικά πρότυπα συμπεριφοράς στο θέατρο της χώρας⁶⁶⁹. Έπειτα, η επιχείρηση έδειχνε να μην έχει συνειδητοποιήσει πλήρως ότι ο δρόμος προς την τέχνη περνούσε πλέον υποχρεωτικά από το κατώφλι του σκηνοθέτη. Η πιο φιλόδοξη ίσως καλλιτεχνική της εξόρμηση, με το *Μακμπέθ*, στα τέλη του 1926, είχε συναντήσει σ' αυτό το ζήτημα τη σκληρή στάση ακόμα και συντηρητικών κριτικών, όπως του Ανδρεάδη, που έβλεπαν πια καθαρά αυτήν την ανάγκη: «Τέτοια έργα απαιτούν ρεζισιέρ πρώτης τάξεως»⁶⁷⁰. κι' όλα αυτά, τη στιγμή που η πρωταγωνίστρια δήλωνε δημόσια ότι η παράστασή της είχε στηριχτεί στο *Μακμπέθ* του Μπεν Γκρητ⁶⁷¹! Το μήνυμα ήταν σαφές: αν η Κοτοπούλη επιθυμούσε να προσαρμοστεί στις νέες συγκυρίες, να κερδίσει δηλαδή την εκτίμηση της κριτικής και να προσελκύσει το «θεατρόφιλο» κοινό της πρωτεύουσας, δε μπορούσε να στηρίζεται σε άσημους ξένους ρεζισιέρ· από τη στιγμή όμως που η χώρα βρισκόταν έξω από την επαγγελματική πιάτσα των διάσημων, είτε έπρεπε να στραφεί σε κάποια μορφή συνεργασίας μ' ένα «μεγάλο» όνομα στο εξωτερικό, είτε να αναζητήσει κάποιο λόγιο σκηνοθέτη στην εγχώρια αγορά. Αυτή η αναζήτηση σημειώθηκε στην τριετία 1927-30, όταν ο θίασος αποφάσισε να επαναπροσδιορίσει, με τον πιο γενναίο ως τότε τρόπο, το καλλιτεχνικό του στίγμα. Η Κοτοπούλη κινήθηκε αρχικά προς την πρώτη κατεύθυνση και προσπάθησε να συνεργαστεί με το Ζεμιέ, αλλά η προσπάθεια δεν ευδόκησε⁶⁷². Σε μια επόμενη φάση, η εξόρμηση εστιασθηκε στην παράσταση της *Εκάβης* για τρεις βασικά λόγους: καταρχήν επειδή το ζήτημα της αναβίωσης της τραγωδίας ήταν εκείνο που είχε συναντήσει ζωνρό ενδιαφέρον· έπειτα, η ίδια είχε δημιουργήσει μια μικρή παράδοση «εθνικής»

669 «Μάς έπνιξεν η θεατρική βιομηχανία κατά τα τελευταία χρόνια κι ένας παμφάγος, θορυβομανής και ρεκλαμομανής...ιμπεριαλισμός των θεατρικών μας αστέρων», διαπίστωνε η *Πολιτεία*, σχολιάζοντας την παράσταση του *Βασιλικού* (26.3.1927). Ενώ ο Μπαστιάς, έπειτα από την ίδια παράσταση, αισθανόταν ανακουφισμένος, επειδή είδε «ότι το ελληνικόν θέατρον θα ζήση και όταν ακόμη λείψουν δύο ή τρεις ισχυραί καλλιτεχνικαί φυσιογνωμίαι, που δικαίως κυριαρχούν εις το καλλιτεχνικόν στερέωμα του τόπου μας» (*Εθνος*, 25.3.1927).

670 Αλκ. [Α. Ανδρεάδης], *Εστία*, 20.11.1926, πρβλ. Σιδέρης (1964/V)46. Πιο επιτακτικά έμπαινε το ζήτημα από κριτικούς σαν τον Π. Χάρη (ό.π.), ή τον Καλογερίκο (*Φιλότεχνος*, Δ'-Ε', Νοέμ.-Δεκ. 1926, σσ. 128-9, *Ελεύθερος Τύπος*, 21.11.1926).

671 Βλ. συνέντευξη της στο *Ελεύθερον Βήμα*, 28.11.1926. Για τον Άγγλο σκηνοθέτη Ben Greet (1857-1936) και τη συμβολή του στην αναβίωση του ελισαβετιανού θεάτρου βλ. J. L. Styan, *The Shakespeare Revolution; Criticism and Performance in the Twentieth Century*, Cambridge, 1983, σσ. 31, 64. Θα ήταν λάθος πάντως να δημιουργηθεί η εντύπωση ότι η ενημέρωση για τους σύγχρονους Ευρωπαίους σκηνοθέτες ήταν αποκλειστικό προνόμιο των λογίων και ότι οι επιχειρηματίες έμεναν απληροφόρητοι. Όπως είδαμε, τα κείμενα του Craig π.χ. είχαν παρουσιαστεί στο ελληνικό κοινό σε μετάφραση Μ. Μυράτ. Βλ. και *Παρασκήνια*, Α', 3, 1.4.1924.

672 Για το θέμα βλ. *Εθνος*, 14.6.1927, Μελάς (1960) 337-341.

τραγωδού⁶⁷³. Κυρίως όμως, επειδή η πρωταγωνίστρια επιθυμούσε να δώσει μια σθεναρή απάντηση στις Δελφικές Γιορτές, που είχαν καταφέρει ένα ισχυρό πλήγμα στο γόητρό της. Άλλωστε, το εγχείρημα δεν ήταν ιδιαίτερα επικίνδυνο και έδειχνε ότι θα άφηνε κάποια οφέλη στο ταμείο, αφού η πείρα είχε αποδείξει ως τότε ότι σημειωνόταν μαζική προσέλευση κοινού σε υπαίθριες παραστάσεις αρχαίας τραγωδίας⁶⁷⁴. Τελικά, οργανώθηκε μια λαϊκή «παναθηναϊκή εορτή», που πήρε τον χαρακτήρα μιας σπουδαίας φεστιβαλικής εκδήλωσης και προσπάθησε να μεταφέρει κατά κάποιο τρόπο τα πρότυπα των Δελφικών Γιορτών στην καρδιά της πρωτεύουσας⁶⁷⁵.

Η τραγωδία θα δινόταν αρχικά με μοναδικό σκηνοθέτη την Κοτοπούλη, που ανέλαβε τη διδασκαλία των ηθοποιών και είχε τη καλλιτεχνική διεύθυνση της παράστασης. Ενώ η προετοιμασία προχωρούσε στο παραπάνω πλαίσιο, μπήκε στη μάχη και ο Πολίτης, που ανέλαβε να συμμετάσχει στη σκηνοθεσία είκοσι περίπου μέρες πριν την προεμιέρα⁶⁷⁶. Η εργασία του περιορίστηκε στη διαμόρφωση του χορού και τη σκηνική φροντίδα της παράστασης, ενώ τη συνολική εποπτεία διατήρησε η Κοτοπούλη⁶⁷⁷. Εκείνη άλλωστε είχε επιλέξει το έργο και το μεταφραστή, είχε χαράξει την κεντρική σκηνοθετική σύλληψη και επέβλεπε τη διδασκαλία των ηθοποιών του θιάσου της στις δοκιμές· αλλά και οι πρόβες του χορού γίνονταν «υπό την επίβλεψη της κ. Κοτοπούλη και την οδηγία του σκηνοθέτη της τραγωδίας κ. Πολίτη»⁶⁷⁸. Βραχυπρόθεσμα, τα οφέλη από αυτό το πάντρεμα του

673 Ήδη, σε συνέντευξή της το 1924, δήλωνε ότι επιθυμούσε να παρουσιάσει όλη την πινακοθήκη των ηρωίδων από αρχαίες ελληνικές τραγωδίες, ανάμεσα στις οποίες ήταν και η Εκάβη (*Βραδυνή*, 30.10.1924). Δήλωνε επίσης τότε ότι προτιμούσε «την απλή σκηνοθετήσιν, αυτήν που κάμνομεν συνήθως, παρά κατά το σύστημα του Ράινχαρτ» (για το θέμα βλ. και *Παρασκήνια*, 31.8.1924). Το 1926 είχε παρασταθεί με επιτυχία, έπειτα από μεγάλη διαφήμιση και η επανάληψη *Αντιγόνης*, βλ. Σιδέρης (1976)313.

674 *Εμπρός*, 22.9.1920, *Δημοκρατία*, 21.8.1924, Σιδέρης, ό.π.

675 Ο θιάσος προετοίμασε την παράσταση σε συνεργασία με το Εθνικό Ωδείο και σε μετάφραση του ποιητή Απόστολου Μελαχροινού. Το Ωδείο πρόσφερε μεταξύ άλλων μαθητές και μαθήτριες από τη χορωδία και τη δραματική του σχολή για να καλυφθούν οι ανάγκες του Χορού και των κομπάρσων. Η τεράστια διαφήμιση στον Τύπο, ο χαρακτήρας της μαζικής συνάθροισης, το γεγονός ότι η παράσταση είχε τεθεί υπό την αιγίδα του Δήμου της Αθήνας προέδωσαν στο εγχείρημα χαρακτήρα «λαϊκής» φεστιβαλικής εκδήλωσης. Σε 15.000 χιλιάδες υπολόγιζε τους θεατές της παράστασης το *Ελεύθερον Βήμα* (19.9.1927). Για το θέμα βλ. επίσης «Η Εκάβη», *Ελληνικόν Θέατρον*, 49, 15.8.1927 και Σιδέρης (1976)367 κέξ.

676 Οι πρόβες άρχισαν τις πρώτες μέρες του Αυγούστου, υπό τις οδηγίες του Βεάκη και στη συνέχεια της πρωταγωνίστριας, που όρισε την προεμιέρα για τις 17 Σεπτεμβρίου (*Ελεύθερον Βήμα*, 12.8.1927, *Πολιτεία*, 1.8.1927). Προς τα τέλη του μήνα σημειώθηκε μια προσπάθεια προσέγγισης του κόσμου των λογίων· στο πλαίσιο αυτής της προσέγγισης αποφασίστηκε να συμμετάσχει ο Πολίτης στη σκηνοθεσία (*Πολιτεία*, 22.8.1927, *Ελεύθερον Βήμα*, 24.8.1927).

677 Για το εικαστικό μέρος είχε επιτευχθεί αρχικά μια συνεργασία του θιάσου με τον Πάνο Αραβαντινό, αλλά ο σκηνογράφος αρνήθηκε και σ' ένα επόμενο στάδιο τα σκηνικά ανέλαβε το Πολυτεχνείο (*Ελεύθερον Βήμα*, 28, 30.7, 1.8.1927). Σε συνέντευξη του στον Κλώνη, ο Αραβαντινός δήλωνε ότι δε συμφώνησε, επειδή «ο χρόνος ήταν λίγος και ο χώρος που θα εκινούμεθα ακατάλληλος» (*Ελληνικά Γράμματα*, τχ. 5, 15.8.1927, σ. 185).

678 *Ελεύθερον Βήμα*, 6.9.1927. Για τη διδασκαλία της Κοτοπούλη στις πρόβες βλ. *Εθνος*, 15.9.1927.

κόσμου των λογίων με το επαγγελματικό θέατρο ήταν σημαντικά και για τους δύο καλλιτέχνες, αφού η συνεργασία ήταν επιτυχής, χωρίς να υπάρξουν διαφωνίες. Η Κοτοπούλη είχε κάθε λόγο να είναι ευχαριστημένη, αφού είχε συνεργαστεί μ' ένα σκηνοθέτη «της προκοπής», που είχε εκσυγχρονίσει με καλλιτεχνικό τρόπο τη σκηνική παρουσία του θιάσου της, ενώ η ίδια είχε διατηρήσει τον καλλιτεχνικό έλεγχο και το ταμείο έβγαινε κερδισμένο⁶⁷⁹. Ο μεγάλος κερδισμένος της εκδήλωσης ήταν όμως ο σκηνοθέτης, ο καλλιτέχνης στον οποίο κατοχυρώθηκε η επιτυχία: «Ευτυχώς υπήρξε ο εμπυχωτής», σημείωνε ο Κ. Οικονομίδης μετά την παράσταση: «ο Φώτος Πολίτης. Εν αρχή ην ο Φώτος Πολίτης. Αυτός παρουσίασε ζωντανή την *Εκάβην*. Αυτός εδίδαξεν. Αυτός εκίνησεν. Αυτός ήταν ο αρχιστράτηγος, το επιτελείον που διευθύνει τη μάχη χωρίς να φαίνεται. Τι θα πη “ρεξισέορ” εφάνηκε χθες»⁶⁸⁰. Μεσοπρόθεσμα δηλαδή τα οφέλη της παράστασης τα καρπώθηκε ο θεσμός του σκηνοθέτη, η ανάγκη του οποίου φάνηκε ακόμα πιο επιτακτική για το επαγγελματικό θέατρο⁶⁸¹. αρκεί μόνον να σκεφτεί κανείς ότι, μετά την παράσταση του *Προμηθέα* και της *Εκάβης*, είχαν διαμορφωθεί ξαφνικά δύο σκηνοθετικές «σχολές» για τις παραστάσεις αρχαίων τραγωδιών, κάτι που ήταν αδιανόητο πριν από λίγους μήνες. Κριτικοί σαν το Θρύλο διατύπωναν πια την άποψη ότι «κάθε σκηνοθέτης είναι ελεύθερος να ερμηνέψει τα κείμενα όπως θέλει, αρκεί να δώσει μια έντονη αισθητική συγκίνηση»⁶⁸²! Επιπλέον, μπορεί να μην ήταν η πρώτη φορά που ένας σκηνοθέτης γνώριζε το χειροκρότημα του κοινού πάνω στην ελληνική σκηνή, ήταν όμως η πρώτη φορά, που «έκλεβε» σχεδόν την παράσταση από τη μεγαλύτερη πρωταγωνίστρια του τόπου και έστρεφε πάνω του τα φώτα της δημοσιότητας. Ο Έλληνας σκηνοθέτης είχε πάρει μια μεγάλη νίκη, μέσα στο στρατόπεδο του εχθρού και είχε κάνει ένα αποφασιστικό βήμα για την ιστορική του εδραίωση:

«Για να παρασταθή η *Εκάβη* έπρεπε να δουλέψει επίμονα ο σκηνοθέτης και οι συζητήσεις που εγένοντο περιεστράφησαν γύρω από το έργο του. Αυτό σημαίνει, ότι χωρίς την πνοή και την ειδικότητα του σκηνοθέτου, το σοβαρό τουλάχιστον θέατρο δεν μπορεί να ορθοποδήσει και να προκόψει. Η πειθαρχία προσώπων και πραγμάτων είναι εντελώς απαραίτητη και για να μπουν σε μια τάξη πρέπει να υπάρχει το δυνατό χέρι του σκηνοθέτη [...] Η αλήθεια αυτή πρέπει να κατανοηθεί από τους σοβαρούς τουλάχιστον θιάσους και μόνον με την θέλησιν του σκηνοθέτη θα καταπολεμηθή η σημερινή αναρχία [...] Η πολυσύνθετος εργασία του θεάτρου θέλει και τον ειδικό αρχηγό της. Ένας θιασάρχης, όσον

679 Σύμφωνα με το *Ελεύθερον Βήμα* (19.9.1927), οι δαπάνες ήταν 350 και οι εισπράξεις 500 χιλιάδες δραχμές. Ενδεικτική για την ανάδειξη της Κοτοπούλη σε εθνική τραγωδό ήταν η παρουσίασή της από τον Μπαστιά στα *Ελληνικά Γράμματα* (15.9.1927, σσ. 269-70).

680 *Εθνος*, 19.9.1927.

681 «Κατεδείχθη και από την παράστασιν ταύτην, ότι χωρίς την βοήθειαν ενός ειδικού “ρεξισέορ” η αναπαράστασις του αρχαίου θεάτρου αποβαίνει ματαιοπονία. Και η κ. Μαρίκα Κοτοπούλη με την ειλικρίνειάν της δεν εδίστασε να διακηρύξη την πολύτιμην βοήθειαν του “ρεξισέορ”» (*Μηνιαίος Εικονογραφημένος Εθνικός Κήρυξ*, Νοεμ. 1927, σ.2).

682 *Νέα Εστία*, 1.10.1927, (1977)A105-6.

ικανός και αν είνε, συντρίβεται και πελαγώνει ανάμεσα στις διάφορες ασχολίες του [...] Εάν αυτή η ανάγκη δεν αναγνωρισθή τότε το θέατρό μας θα εξακολουθή για πολύ καιρό ακόμα να υποφέρει από την αναρχία και την αποσύνθεσι»⁶⁸³.

Η νίκη αυτή πάντως δεν είχε ευεργετικές επιπτώσεις στον τύπο του σκηνοθέτη που σφυρηλατούσε την ίδια εποχή ο Πολίτης στη Σχολή. Το αμάγαμα που είχε διαμορφωθεί μέσα από τη ζεύξη των σκηνοθετικών παραδόσεων του τόπου διαλύθηκε. Ο σκηνοθέτης δεν ανέλαβε καν τη διδασκαλία των ηθοποιών και η σκηνοθετική καθοδήγηση των ερασιτέχνιδων του χορού στόχευε στο να εμφανίσει απλά ένα «άρτιο σώμα», που βρισκόταν σε οργανική ενότητα με την υπόλοιπη τραγωδία⁶⁸⁴. Ο χορός αντιμετωπίστηκε βέβαια ως ρόλος που θα έπαιρνε μέρος σε μια παράσταση και δε θα επιδίδονταν σε λίγο πολύ ανεξάρτητες μουσικοθεατρικές εκδηλώσεις. Το κύριο βάρος όμως δόθηκε στο ζήτημα της απαγγελίας (που γινόταν από 12 κορυφαίες και σε κάποιες στιγμές ομαδικά, από όλες τις κοπέλες μαζί) και σημειώθηκε διάσπαση ανάμεσα στην ποίηση του κειμένου και την εικαστική σύλληψη της παράστασης· το έργο δεν αντιμετωπίστηκε μ' εκείνη τη διάθεση της λεπτολόγου υφολογικής και νοηματικής ανάλυσης που χαρακτήριζε τον κριτικό, αλλά ως κείμενο προς εκφώνηση και απαγγελία· ενώ ταυτόχρονα, η έμφαση δόθηκε στη θεαματική σύλληψη, όχι μόνον του χορού, αλλά ολόκληρης της παράστασης. Αυτή η υποχώρηση στον τύπο σκηνοθέτη που είχε διαμορφωθεί στη Σχολή σημειώθηκε από τον ίδιο άνθρωπο που την ίδια εποχή σμίλευε με φροντίδα τα βασικά χαρακτηριστικά του. Υπεύθυνος για την εξέλιξη αυτή δεν ήταν όμως τόσο ο Πολίτης, όσο η πρώτη του επαφή με το επαγγελματικό θέατρο της εποχής, το οποίο τού αφαίρεσε την καλλιτεχνική διεύθυνση και τού καθόρισε ότι η παράσταση έπρεπε να ετοιμαστεί σε είκοσι μέρες κι όχι σ' ένα χρόνο⁶⁸⁵. Αν δεν υπήρχε η διδασκαλία του χορού, ο Πολίτης θα λειτουργούσε πραγματικά όπως οι ξένοι ρεζισέρ που είχαν εργαστεί στους θιάσους των πρωταγωνιστριών στο παρελθόν, θα αναλάμβανε δηλαδή να «ντύσει» μια παράσταση. Στα μάτια των θεατρικών επιχειρήσεων της πρωτεύουσας άλλωστε, η καθαυτό σκηνοθετική εργασία των

683 Ο Παρατηρητής, «Ο Σκηνοθέτης», *Ελεύθερον Βήμα*, 30.9.1927.

684 Είναι χαρακτηριστικό ότι οι δοκιμές του χορού γίνονταν χωριστά από εκείνες του υπόλοιπου θιάσου στο θέατρο Κεντρικόν και μόνο λίγες μέρες πριν την προεμέρα ενώθηκαν μαζί στο Στάδιο (*Ελεύθερον Βήμα*, 30.8, 1, 6.9.1927 και *Έθνος*, 15.9.1927).

685 Σε χειρόγραφο σημείωμά του προς τη διεύθυνση της Σχολής, που σώζεται στο Θεατρικό Μουσείο, ο Πολίτης δήλωνε μάλιστα ότι από τον κατάλογο των έργων που ετοίμαζε για τις ετήσιες επιδείξεις, θα παίζονταν τελικά «μόνον εκείνα, τα οποία κατά το διάστημα των δοκιμών, θα κριθούν ως εκτελεστή. Ίσως μάλιστα να υπάρξει ανάγκη τινά εξ αυτών ν' αντικατασταθούν δι άλλων».

Ελλήνων λογίων δεν παρουσίαζε σημαντικές διαφορές μ' εκείνη των ξένων ρεζιισέρ⁶⁸⁶.

ii. Ο Ο Καλλιτεχνικός Όμιλος Ηθοποιών, η Ελευθέρα Σκηνή και η αποφασιστική συμβολή του Μελά στην εδραίωση του Έλληνα σκηνοθέτη. Τα προβλήματα της συνεργασίας, η αποτυχία και οι επιπτώσεις της

Η συμμετοχή όμως του Πολίτη ήταν ένα γεγονός και η μεγαλύτερη μερίδα της κριτικής ήταν ενθουσιασμένη με το εγχείρημα⁶⁸⁷. Άρχισαν έτσι να δρομολογούνται νέες εξελίξεις στο σκηνοθετικό ζήτημα. Το επιτυχές πείραμα της *Εκάβης* είχε δείξει ξαφνικά ότι, με λίγη καλή διάθεση, η συνεργασία των λογίων σκηνοθετών με τις βεντέτες για την ανανέωση του ελληνικού θεάτρου ήταν εφικτή· ότι η έννοια του σκηνοθέτη όχι μόνον δεν ερχόταν κατ' ανάγκη σε αντίθεση μ' εκείνη του βεντετισμού, αλλά ότι μπορούσε να καλλιεργηθεί στους κόλπους του τελευταίου. Για πρώτη φορά δημιουργήθηκε μια μικρή ρωγμή στο κοινό ως τότε μέτωπο εναντίον των παλαιών θεατρικών δυνάμεων της χώρας. Ο βασικός, αν και αόρατος, υπεύθυνος για τις εξελίξεις αυτές ήταν οι Δελφικές Γιορτές· αν για την Κοτοπούλη στάθηκαν ένας κίνδυνος, που απειλούσε την ταυτότητα της «εθνικής τραγωδίας», για τον Πολίτη ήταν μια ολοκληρωμένη σκηνοθετική πρόταση, που αμφισβητούσε τη δική του ερμηνευτική προσέγγιση στον *Οιδίποδα Τύραννο* του 1919. Υπό αυτό το πρίσμα, μια από τις βασικές επιπτώσεις των Δελφικών Γιορτών για το σκηνοθετικό ζήτημα ήταν ότι προκάλεσαν μια νέα, περιστασιακή συμμαχία του λόγιου και του επαγγελματικού κόσμου του ελληνικού θεάτρου· του κόσμου δηλαδή που η δελφική εξόρμηση είχε παρακάμψει αιφνιδιαστικά την άνοιξη του 1927. Όπως θα δούμε στη συνέχεια, η συμμαχία αυτή ενισχύθηκε στα επόμενα χρόνια και από την μικρή αυτή χαραμάδα που άνοιξε η παράσταση της *Εκάβης*, χαράχτηκε μια άλλη πορεία για την τύχη του Έλληνα σκηνοθέτη στο επαγγελματικό θέατρο της χώρας· άρχισε δηλαδή να διαφαίνεται ως εφικτός ένας συγκεκρισμός ανάμεσα στις παλιές και τις νέες θεατρικές δυνάμεις του τόπου, μια προσέγγιση του σκηνοθέτη και του βεντετισμού: ο τελευταίος διατηρούσε βέβαια τον έλεγχο της κατάστασης, ήταν

686 Ο Ρουλάν π.χ. αναλάμβανε τη σκηνική διαμόρφωση έργων, όπως το *Μετά το γάμο*, «σύμφωνα με τας υποδείξεις του ιδίου του συγγραφέως Σαρλ Μερέ» και επεδίωκε να το εμφανίσει, «όπως πρωτοπαίχθηκε στο Παρίσι»· ανέβαζε δηλαδή το Μερέ ακολουθώντας τις υποδείξεις του θεάτρου Ρενεσάνς, ενώ ο Μελάς ανέβαζε Πιραντέλο «κατ' απομίμησην του Πιτοέφ» (*Ελεύθερον Βήμα*, 27.4.1927, 5.6.1927, *Πολιτεία*, 9.6.1927, *Θεατής*, τχ. 24, 4.7.1925).

687 «Αυτές τις παραστάσεις», έγραφε χαρακτηριστικά ο Μπασιτιάς, «τις θέλαμε πιο συστηματικές, πιο συχνές σταθερότερα οργανωμένες» (*Ελληνικά Γράμματα*, 15.9.1927). Αλλά και ο σκηνοθέτης της *Εκάβης* «μάλωνε» την Κοτοπούλη για την απόφασή της ν' ανεβάσει βουλευάρτο αμέσως μετά την τραγωδία του Ευριπίδη, επειδή η πρωταγωνίστρια αρνιόταν να δει ότι «υπάρχει ακόμα αγνότης στην Ελλάδα» (*Ελεύθερον Βήμα*, 29.10.1927).

ωστόσο υποχρεωμένος να συμπεριλάβει το θεσμό του σκηνοθέτη για να κατορθώσει να επιβιώσει επαγγελματικά και καλλιτεχνικά.

Άλλωστε, οι λόγιοι σκηνοθέτες της χώρας δεν ήταν και ορκισμένοι εχθροί της βεντετοκρατίας. Η επίθεση του Μελά στις θιασαρχίνες, παρά τις διαφωνίες του στο ζήτημα της διδασκαλίας, δεν έθιγε το καλλιτεχνικό τους κύρος και έμοιαζε μάλλον να ήταν αποτέλεσμα του πληγωμένου εγωισμού ενός συγγραφέα⁶⁸⁸. Απ' την άλλη, οι κριτικές του Πολίτη για τα γαλλικά πλανόδια συγκροτήματα, που επισκέφτηκαν την Αθήνα την περίοδο 1927-30 (τους μόνους σχεδόν ξένους θιάσους που είδε η χώρα στη δεκαετία 1920), ήταν απροκάλυπτα κολακευτικές· όχι βέβαια για τις παραστάσεις «συνόλου» που παρουσίαζαν, αλλά για τις χαρισματικές προσωπικότητες των πρωταγωνιστριών τους⁶⁸⁹. Από μια άποψη βέβαια, η συμπάθεια των Ελλήνων λογίων στο βεντετισμό ήταν μέρος της παράδοσής τους· από την εποχή του Ραγκαβή, του Βερναρδάκη και του Βλάχου, μέχρι την εποχή του Ξενόπουλου, του Παλαμά και του Νιρβάνα, η ελληνική λογιόσύνη δεν είχε υπερβεί τα εσκαμμένα, παρά τη γκρίνια της για το θέατρο της χώρας. Σε μια εποχή όμως που οι δύο κορυφαίοι λόγιοι σκηνοθέτες είχαν αποφασίσει να παρέμβουν στο τελευταίο και οι πρωταγωνίστριες βρισκόνταν σε αναζήτηση σκηνοθέτη, η τακτική αυτή δημιουργούσε γέφυρες συνεργασίας.

Η οικοδόμηση αυτών των γιοφυριών μονοπώλησε σχεδόν τις σκηνοθετικές εξελίξεις του τόπου, από την άνοιξη περίπου του 1928 μέχρι την άνοιξη του 1930. Οι πρωτοβουλίες ανήκαν και πάλι στην Κοτοπούλη αλλά οι εξελίξεις στην περιοχή του κοινού δεν άφηναν πια πολλά περιθώρια ελιγμών⁶⁹⁰. Ήταν εμφανές ότι, αν επρόκειτο να γίνει κάποιου είδους εξόρμηση, έπρεπε να είναι γρήγορη, γενναία και φιλόδοξη. Η προσπάθεια της Κοτοπούλη, έγραφε ο σύζυγος και διαχειριστής του θιάσου της το φθινόπωρο του 1928, «απ' εδώ και εφ' εξής θα στρέφεται προς το μέλλον και θα είναι ευτυχής αν κατορθώσει να θέσει από κοινού με εκλεκτούς συνεργάτας τα θεμέλια της σοβαράς Ελληνικής σκηνης»⁶⁹¹. Ο θιάσος εκδήλωσε

688 Αν μάλιστα λάβει κανείς υπόψη του την εικόνα που είχε ο Μελάς για τις «ημίθεες» σταθ του Παρισιού, δύσκολα θα απόφευγε να τον θωρήσει έναν όψιμο απολογητή του, βλ. Μελάς(1960)131, 227, 235-7, 313-9 και «Σάρα», *Ελεύθερον Βήμα*, 29.3.1923.

689 *Πολιτεία*, 28.1.1927, *Ελεύθερον Βήμα*, 1.3.1928, 24.3.1928, 3.1.1929, 12.2.1929. Αντίθετα, άλλοι κριτικοί, όπως ο Θρύλος, καταδίκασαν τις ίδιες παραστάσεις από σκηνοθετική κυρίως άποψη (*Νέα Εστία*, 1.4.1928, 15.1.1929, 1.2.1929, 1.3.1929).

690 «Κανένα θέατρο δεν δούλεψε καλά», παρατηρούσε ο Μπαστιάς στο προηγούμενο άρθρο για την *Εκάβη*. «Ακόμα και στις προεμιέρες φέτος τα θέατρα μένουν άδεια. Είναι πιθανό, ότι σε λίγο κι αυτά τα δήθεν θέατρα που υπάρχουν σήμερα θ' αναγκασθούν να κλείσουν. Πλησιάζουμε το τελευταίο σκαλί του ξεπεσμού». Την ίδια χρονιά, ο Θρύλος συμπλήρωνε: «Το αθηναϊκό κοινό άρχισε από πέρσι να απέχει από τα θέατρα [...], η αποχή του φέτος έχει ενταθεί» (*Νέα Εστία*, 15.5.1927, 1977Α, 42).

691 *Ελληνικά Γράμματα*, 15.10.1928. σ. 387. Βλ. και τις απόψεις της Κοτοπούλη, «Δια την αναβίωσιν του ελληνικού θεάτρου», *Πρωία*, 19.9.1928. Στην εξόρμηση αυτή ανήκουν και τα «απομνημονεύματα» της πρωταγωνίστριας, που δόθηκαν σε μορφή συνέντευξης στον Μπαστιά

μονοπωλιακές τάσεις για να αντιμετωπίσει τις εξελίξεις και να θέσει υπό τον έλεγχό της τη ζωτική περιοχή, τον κλάδο των ηθοποιών⁶⁹². Ήταν σαφές ότι ο βασικός αντίπαλος των θιασαρχών ήταν το Σωματείο· περνώντας λοιπόν σε αντεπίθεση, με εμπροσθοφυλακή τους νέους επίλεκτους ηθοποιούς του θιάσου της (Μινωτή, Ροντήρη, Γληνό), η Κοτοπούλη προώθησε κορπορατιστικές πρακτικές και προχώρησε στην ίδρυση μιας οργάνωσης ηθοποιών, οι στόχοι της οποίας δε θα ήταν επαγγελματικοί αλλά «ιδανικότεροι» και «ηθικότεροι»· η προσπάθεια απέφερε τελικά τη σύσταση του Καλλιτεχνικού Ομίλου Ηθοποιών, που θα αναλάμβανε την αναγέννηση του θεάτρου της χώρας⁶⁹³. Στη πραγματικότητα ήταν ο αντιπερισπασμός του θιασαρχικού κατεστημένου, που προσπαθούσε να διασπάσει το εκσυγχρονιστικό μέτωπο που διαμορφώθηκε μετά το 1922· και είχε πλέον συνειδητοποιήσει ότι για την προσπάθεια αυτή το όπλο του σκηνοθέτη ήταν το πιο πολύτιμο. Στο πλαίσιο αυτής της εξόρμησης λοιπόν, η Κοτοπούλη αποπειράθηκε να δημιουργήσει ένα μικρό τραστ σκηνοθετών, να συνεργαστεί δηλαδή και με τους δύο κορυφαίους σκηνοθέτες της χώρας. Αρχικά προσεταιρίστηκε το Μελά στο Παρίσι και τον έπεισε να έρθει στην Αθήνα το φθινόπωρο του 1928 για να συνεργαστούν⁶⁹⁴. Την ίδια εποχή προσέγγισε και τον Πολίτη και το Δεκέμβρη της ίδιας χρονιάς είχε συμφωνηθεί οι δύο λόγιοι «να ρεζισάρουν» μια σειρά από έργα⁶⁹⁵. Παρά το ευνοϊκό κλίμα που είχε δημιουργηθεί, η πρόσφατη εμπειρία είχε δείξει ότι υπήρχε ένα ευαίσθητο σημείο: η καλλιτεχνική διεύθυνση των

(*Ελληνικά Γράμματα*, από φυλ. 39, 15.1.1929, σσ. 75-82). Σύμφωνα με προλογικό σημείωμα της σύνταξης, η ηθοποιός αφηγούταν, αλλά δεν αυτοβιογραφούταν, καθώς βρισκόταν στην ακμή της και δεν είχε εκπληρώσει ακόμα τους καλλιτεχνικούς και επαγγελματικούς της στόχους. Το περιεχόμενο των αναμνήσεών της βρίσκεται σε άμεση συνάρτηση μ' αυτή την καλλιτεχνική εξόρμηση, και προσπαθεί να σφυρηλατήσει την καλλιτεχνική και ιστορική της δικαίωση. Να αποδειχτεί δηλαδή ότι «οι σημερινές προσπάθειες της για τη δημιουργία θεάτρου τέχνης χρονολογούνται από πολλών ετών. Σ' αυτό πάντα απέβλεπε και αυτό θεωρούσε ως έργο από το οποίο θα ξεπηδούσε μια ζωή πνευματικότερη στον τόπο» (τχ. 41, 15.2.1929, σσ. 243-8). Για τους παραπάνω λόγους το περιεχόμενό τους, ως πηγή, θα πρέπει άλλωστε να αντιμετωπίζεται με επαυξημένη προσοχή από τον ιστορικό.

692 Μετά τις «εκκαθαρίσεις» που είχαν αρχίσει να διαγράφονται στον ορίζοντα, είχε γίνει κατανοητό ότι ο έλεγχος του κλάδου ήταν αυτός που θα εξασφάλιζε και «τα θεμέλια της σοβαρής Ελληνικής σκηνης». Ο Συναδινός π.χ. θεωρούσε ότι βασική προϋπόθεση δημιουργίας θεατρόφιλου κοινού ήταν το «κατάλληλον ανθρώπινον υλικόν» (*Ελληνικόν Θέατρον*, 15.9.1928). Κάποιοι είχαν αρχίσει να αποσύρονται από το επάγγελμα. Ο Ξενοπούλος π.χ. σχολίαζε με πικρία την απόφαση του αγαπημένου του ηθοποιού Νικόλαου Πλέσσα να εγκαταλείψει το θέατρο για να ακολουθήσει το επικερδέστερο τότε επάγγελμα του εργολάβου οικοδομών (*Θεατής*, 39, 17.10.1925, σ. 3).

693 Βλ. ενδεικτικά, το *Καταστατικόν Καλλιτεχνικού Ομίλου Ηθοποιών. Οργάνωσις ανεγνωρισμένη*, Αθήναι, 1928, την τυπωμένη επιστολή-γνωστοποίηση του Ομίλου με ημερομηνία 13.1.1929 (Θεατρικό Μουσείο) και τα άρθρα των Τ. Λεπενιώτη (*Ελληνικόν Θέατρον*, 64, 15.12.1928) και Κ. Μπαστιά («Σχετικά με την διάσπαση των Ελλήνων ηθοποιών», *Ελληνικά Γράμματα*, 39, 15.1.1929, σσ. 104-6).

694 *Ελεύθερον Βήμα*, 20.5.1928, 5.9, 30.9.1928, 21.11.1928 και *Πρωία*, 11, 19.9.1928.

695 *Ελεύθερον Βήμα*, 30.9.1928.

παραστάσεων⁶⁹⁶. Πάνω σ' αυτή τη διαφορά άλλωστε σκηνοθέτες σαν τον Κουνελάκη ή το Λιδωρίκη δεν μπόρεσαν να συνεχίσουν τη συνεργασία με τους βεντετοκρατούμενους θιάσους για παραπάνω από μερικές βδομάδες. Η φόρμουλα της *Εκάβης* ήταν επιτυχής, αλλά τραγικοί χοροί δε βρισκόνταν κάθε μέρα και οι τραγωδίες δε μπορούσαν να συνθέσουν το πρόγραμμα ενός επαγγελματικού θεάτρου· ούτε βέβαια η επιχείρηση μπορούσε να βασιστεί σε ρεπερτόριο ανάλογο μ' εκείνο του Θεάτρου Τέχνης ή της Επαγγελματικής Σχολής Θεάτρου. Το «άνοιγμα» στο «θεατρόφιλο» κοινό ήταν αναγκαίο, δεν έπρεπε όμως να είναι τόσο μεγάλο, καθώς το κοινό αυτό ήταν μικρό. Αυτός ήταν ο λόγος για τον οποίο στα χρόνια 1927-9 οι διαπραγματεύσεις ανάμεσα στους λόγιους σκηνοθέτες και τον θίασο Κοτοπούλη για μια μονιμότερη συνεργασία είχαν ως βάση τους το ζήτημα της καλλιτεχνικής διεύθυνσης, που θα καθόριζε και το γενικότερο στόχο της συνεργασίας. Ο Μελάς δέχτηκε τελικά να συνεργαστεί με το θίασο, αλλά ο Πολίτης, παρά το γεγονός ότι έπλεκε την ίδια εποχή το εγκώμιο της Κοτοπούλη και ως ηθοποιού και ως σκηνοθέτη αποχώρησε από την προσπάθεια⁶⁹⁷. Τελικά, έπειτα από μερικές αποτυχημένες συνεννοήσεις με την Κυβέλη, ο Πολίτης συνέχισε την τελευταία περίοδο της εργασίας του στην Σχολή⁶⁹⁸. Αλλά και το εγχείρημα του «Καλλιτεχνικού Ομίλου» δεν είχε αίσιο τέλος· συνάντησε τη σφοδρή αντίσταση άλλων θιάσων, και κυρίως του Σωματίου Ηθοποιών, που συσπείρωσε τα μέλη του, διέγραψε τους αποστάτες και κατόρθωσε να επιβληθεί.

696 Ο Μελάς είχε ξεκαθαρίσει απ' την αρχή ότι δε σκόπευε να εργαστεί «ως ρεζιζιέρ εις τα στελέχη οιοδήποτε θεάτρου» και ζητούσε «την ανατροπήν όλων των όρων και των γνωστών συστημάτων της εργασίας των ελληνικών θιάσων, δηλαδή πειθαρχίαν και διαρκή μελέτην και εργασίαν» (*Ελεύθερον Βήμα*, 5.9.1928 και *Πρωία*, 11.9.1928). Φαίνεται όμως ότι, κατά κάποιο τρόπο, δόθηκαν κάποιες διαβεβαιώσεις, αφού ο Μελάς δήλωνε στον Τύπο, στα τέλη πλέον της χρονιάς, ότι επρόκειτο περί νέας «καλλιτεχνικής επαναστάσεως» (Μ. Κ. «Για τον Καλλιτεχνικό Όμιλο», *Μουσικά Χρονικά*, 9-10, Δεκ. 1928 -Ιαν. 1929, σ. 268).

697 Για τις επαινετικές κριτικές του στη Κοτοπούλη βλ. ενδεικτικά *Ελεύθερον Βήμα*, 9.12.1928, 18.1.1929. Η επίτευξη μιας συμφωνίας με τον καταξιωμένο σκηνοθέτη της Σχολής και της *Εκάβης* ήταν διακαής πόθος για την πρωταγωνίστρια, που επέμενε ιδιαίτερα στις προσπάθειές της. Στη συνέντευξή της στην *Πρωία* δήλωνε ανοικτά τη σφοδρή της επιθυμία να συνεργαστεί με τον Πολίτη. Ο τελευταίος αποχώρησε όμως από την προσπάθεια, αν και είχε συμφωνήσει να σκηνοθετήσει τον *Κύκλωπα*, τον *Ιούλιο Καίσαρα* και τον *Ορφέα στον Άδη* του Όφφενμπαχ. Σε σχέδιο επιστολής του προς τον Καλλιτεχνικό Όμιλο (7.2.1929, Θεατρικό Μουσείο), με την οποία ανακοίνωσε, όπως φαίνεται, την αποχώρησή του, ξεκαθάριζε, μεταξύ άλλων, πώς αντιλαμβανόταν και το επάγγελμα του σκηνοθέτη: «Τώρα συνεννοούμεθα», άρχιζε το χειρόγραφο, και συνέχιζε: «Με θέλετε ως σκηνοθέτην. Ομολογώ, ότι παρεξήγησα αρχικώς τας διαθέσεις σας. Ενόμισα, ότι επρόκειτο να συνεργασθούμε συστηματικά και συνεχώς προς καλλιτέρευσιν του θεάτρου. Δι αυτό εδέχθην προθύμως την συνεργασίαν. Μόνον από της απόψεως αυτής ενόμισα ότι θα ημπορούσα να σάς φανώ χρήσιμος. Εξ επαγγέλματος σκηνοθέτης δεν είμαι. Την σκηνοθεσίαν την θεωρώ ως ένα και αυτόν μέσον δια την πρόοδον της σκηνης {του θεάτρου}, μέσον όμως το οποίον δεν έχει αυτοτελή αξίαν. Σημασία αποκτά, όταν εισέρχεται εις το πλαίσιον <ομοειδούς> και <εντόνου> εργασίας προς αποκάθαρσιν της εννοίας του θεάτρου».

698 *Ελεύθερον Βήμα*, 30.3.1929, *Πρωία*, 2.9.1929.

Η Κοτοπούλη αποφάσισε να συνεχίσει με την Ελευθέρα Σκηνή και με σκηνοθέτη το Μελά, και η συνεργασία τους ξεκίνησε με συμβόλαιο που υπογράφηκε το Μάρτη του 1929⁶⁹⁹. Απ' ό, τι φαίνεται, επιτεύχθηκε ενός σιωπηρός συμβιβασμός: ο σκηνοθέτης καταπιάστηκε με ζητήματα σκηνικής εμφάνισης και προσλήφθηκε ως καλλιτεχνικός συνδιευθυντής του συγκροτήματος κατά το 1/3, μαζί δηλαδή με την Κοτοπούλη και το Μυράτ· και ο θίασος πάντως δέχτηκε να ακολουθήσει τα πρότυπα ενός θεάτρου «d' avant garde», να ανεβάσει πρωτοποριακά έργα και να υιοθετήσει τους σκηνοθετικούς πειραματισμούς που έφερε ο Μελάς απ' τη γαλλική πρωτεύουσα. Οι επιπτώσεις ήταν ευεργετικές στον τύπο σκηνοθέτη που είχε διαμορφωθεί στο Θέατρον Τέχνης. Η επαφή του με την πρωτοπορία του Παρισιού είχε εμπλουτίσει τις γνώσεις του πάνω στις σκηνοθετικές πρακτικές, σ' εκείνο που ο ίδιος ονόμαζε αριστοτελική «όψη». Το αποτέλεσμα για την αθηναϊκή σκηνή ήταν μια μικρή επανάσταση, που συντελέστηκε σε ζητήματα σκηνογραφίας, εξοπλισμού και φωτισμού· οι εξελίξεις ήταν σημαντικές και ως προς την εδραίωση των ζωγράφων, των σκηνογράφων και των ενδυματολόγων ως καλλιτεχνών της σκηνης και αναπόσπαστων πλέον μονάδων της παραγωγής στο θέατρο πρόζας. Ως προς την εργασία του ίδιου του σκηνοθέτη δόθηκε ακόμα μεγαλύτερη έμφαση στην οπτικοακουστική σύλληψη της παράστασης, όχι μόνον επειδή του αφορούσε μια σειρά από αρχιτεκτονικούς όγκους, φωτοσκιάσεις και ηχητικές πλαισιώσεις· προέκυψε κυρίως από τη στιγμή που ο σκηνοθέτης ανακήρυξε «τα θέλγητρα της ευρέσεως και της εκπλήξεως» ως τα ύψιστα καλλιτεχνικά του εργαλεία. Από τη στιγμή δηλαδή, που ο Μελάς θεώρησε ότι η εργασία ενός σκηνοθέτη ήταν να δημιουργεί οπτικοακουστικές συνθέσεις, οι οποίες δεν προέρχονταν, ούτε από τις σκηνικές οδηγίες του έργου, ούτε υποβάλλονταν από το ίδιο κείμενο, αλλά ήταν αποτέλεσμα της προσωπικής φαντασίας, των βιωμάτων και της έμπνευσης του, ο σκηνοθέτης ανακηρυσσόταν στην Ελλάδα ως παντοδύναμος καλλιτέχνης του θεάτρου. Η εργασία του μπορούσε «να πάρη απέναντι του δραματικού κειμένου αρκετή ελευθερία, όταν μάλιστα παίρνεται, για ν' αποδοθή το νόημά του» και η παράσταση στα χέρια του σκηνοθέτη «τέτοια απρόοπτη έκφρασι, ώστε ο ίδιος ο δημιουργός [του θεατρικού έργου] να εκπλαγή»⁷⁰⁰. Ο Έλληνας σκηνοθέτης οδηγούνταν στο μεγαλύτερο ως τότε σημείο της δύναμής του, τη στιγμή που ο Μελάς-σκηνοθέτης έφτανε στο μεγαλύτερο σημείο απομάκρυνσής του από το Μελά-συγγραφέα. Κατά κάποιον τρόπο, πρόκειται για την πλήρη διαμόρφωση του συγγραφέα-σκηνοθέτη, που είχε προετοιμαστεί από το Χρηστομάνο, οδηγήθηκε

699 Για τη συνεργασία Μελά-Κοτοπούλη και τη δραστηριότητα του σκηνοθέτη βλ. Α. Γλυτζουρή, «Η Μαρίκα Κοτοπούλη και η “Ελευθέρα Σκηνή”» στο *Για τη Μαρίκα Κοτοπούλη και το Θέατρο στην Ερμούπολη*, Αθήνα, 1996, σσ. 89-124.

700 Γλυτζουρή, ό.π. σ. 107.

στην ανάδυσή του με το Λιδωρίκη και είχε γνωρίσει ήδη μια σημαντική εξέλιξη στο Θέατρον Τέχνης.

Συντελέστηκε όμως ένα ακόμα σημαντικό βήμα για τη μετάβαση του Έλληνα σκηνοθέτη από τη φάση της ανάδυσης σ' εκείνη της εδραίωσης, αφού ήταν η πρώτη φορά που ο τελευταίος εργάστηκε μόνιμα και συστηματικά μ' ένα επαγγελματικό συγκρότημα· και κατάφερε μάλιστα να διακριθεί μέσα στο ίδιο το άντρο του βεντετισμού. Η νίκη του Έλληνα σκηνοθέτη, που είχε αρχίσει να διαγράφεται το 1927 με την παράσταση της *Εκάβης*, είχε μετατραπεί σε θρίαμβο. Κανείς δε φανταζόταν πριν από λίγα χρόνια ότι ένας λόγιος θα κατόρθωνε να προωθήσει σκηνοθετικούς πειραματισμούς και να μεταφέρει την «καλλιτεχνική επανάσταση» που ευαγγελιζόταν στο μεγαλύτερο θίασο πρόζας της χώρας. Απ' την άλλη όμως, στην προσπάθειά του να παρέμβει με ουσιαστικότερο τρόπο στη σκηνοθετική ζωή της χώρας, ο Μελάς είχε συνειδητοποιήσει ότι έπρεπε να απομακρυνθεί από τους ερασιτεχνισμούς του Θεάτρου Τέχνης. Ο καλλιτέχνης που το 1924 κήρυττε την επανάσταση στις θιασαρχίνες είχε βρεθεί να συνεργάζεται μαζί τους το 1929. Με την απόφασή του αυτή ωστόσο, η πρώτη ουσιαστικά συνεργασία του Έλληνα σκηνοθέτη με το επαγγελματικό θέατρο της χώρας ήταν μια πραγματικότητα. Βραχυπρόθεσμα, οι επιπτώσεις βέβαια για την επιχείρηση του Χέλμη, έπειτα από την απόφασή της να συμπεριλάβει τον κόσμο των λογίων στα σχέδια της, ήταν η οικονομική καταστροφή της μέσα σε λίγους μόνον μήνες. Η δυσάρεστη αυτή εξέλιξη αποδείκνυε ότι το πρόβλημα εστιαζόταν και πάλι στο ευαίσθητο ζήτημα της καλλιτεχνικής διεύθυνσης. Όταν η επιχείρηση έκανε παραχωρήσεις στον τομέα αυτό λειτουργούσαν μεν θετικά στο σκηνοθετικό ζήτημα, αλλά καταστρεπτικά για την επιχείρηση. Τη στιγμή μάλιστα, που ο ίδιος σκηνοθέτης δε θεωρούσε τις παραχωρήσεις αρκετές⁷⁰¹.

Σε μια ευρύτερη όμως προοπτική, ξεπρόβαλε στον ορίζοντα μια φόρμουλα συνεργασίας ανάμεσα στους σκηνοθέτες και τις βεντέτες, είχε αρχίσει να λαξεύεται ένα πρόπλασμα και να οικοδομούνται προϋποθέσεις για μελλοντικές επαγγελματικές συνεργασίες. Εκείνο το αρραγές μέτωπο, που δημιουργήθηκε στις αρχές της δεκαετίας του 1920 ενάντια στο θιασαρχικό κατεστημένο, έδειχνε να υποχωρεί. Η «θυσία» της επιχείρησης τής άφηνε μακροπρόθεσμα οφέλη. Στο σημείο αυτό, θα πρέπει να υπενθυμίσουμε ότι οι παραχωρήσεις του βεντετισμού στον Έλληνα σκηνοθέτη είχαν βασιστεί πάνω σ' έναν απαράβατο όρο· ότι οι σκηνοθέτες δε θα είχαν καμμία ανάμιξη στη διδασκαλία των ηθοποιών του θιάσου και φυσικά στις ίδιες τις πρωταγωνίστριες. Με την έννοια αυτή, το θιασαρχικό

701 Αμέσως μετά την αποχώρησή του από τον θίασο, ο Μελάς δήλωνε την απογοήτευσή του σ' αυτό το ζήτημα, βλ. Γλυτζουράς, ό.π. σ. 114.

κατεστημένο, παρά τις μεγάλες και αναγκαίες παραχωρήσεις και τα οικονομικά του ναυάγια, είχε κατορθώσει να εντάξει τις πρόσφατες σκηνοθετικές εξελίξεις στη δική του σκηνοθετική παράδοση· στην παράδοση δηλαδή των ξένων ρεζισέρ τύπου Λουάρ και Ρουλάν, που προσλήφθηκαν για να ανανεώσουν τη σκηνική εμφάνιση των βεντετών. Απ' την άλλη, οι παραχωρήσεις των πρωταγωνιστριών δεν ξεπέρασαν ποτέ και ένα άλλο όριο: η συνεργασία με τους σκηνοθέτες γινόταν πάντοτε υπό τον έλεγχο της επιχείρησης και η καλλιτεχνική διεύθυνση δεν έφευγε ποτέ από τα χέρια της· ακόμα κι όταν παραχωρήθηκε το ένα τρίτο της διεύθυνσης στο Μελά, ο τελευταίος χρεώθηκε με ερασιτεχνισμό για την ανεπιτυχή έκβαση της πορείας του θιάσου. Το «μάθημα» της Ελευθέρας Σκηνης, όσο κι αν ήταν η οδυνηρή κατάληξη μιας ιστορικής αναγκαιότητας, είχε και το χαρακτήρα ενός πειράματος, που έμπασε το βεντετισμό στη σκηνοθετική ζωή του τόπου (ή, σωστότερα, το σκηνοθέτη στην εγχώρια βεντετοκρατία). Οι διαπιστώσεις όμως αυτές είχαν μακροπρόθεσμη ισχύ και αφορούν εξελίξεις, που εκδηλώθηκαν μετά τα μέσα της δεκαετίας του 1930. Μεσοπρόθεσμα, μετά την αποτυχημένη προσπάθεια του Έλληνα σκηνοθέτη να εδραιώσει την παρουσία του στο βεντετοκρατούμενο θέατρο, άρχισε να διαμορφώνεται ένα νέο σκηνικό, ανταγωνισμού και αντιπαράθεσης ανάμεσα σ' αυτόν και στις πρωταγωνίστριες. «Σκηνοθέτης δεν υπάρχει δυστυχώς κανείς εις την Ελλάδα», δήλωνε πλέον η Κοτοπούλη τον Μάρτη του 1930, και συνέχιζε αμείλικτη:

«Μερικοί λογοτέχνες και τεχνοκρίτες οι οποίοι απειράστησαν ερασιτεχνικές προσπάθειες στο είδος αυτό, αν και βοηθούμενοι από επαγγελματικά θέατρα, απέδειξαν, παρ' όλη των την καλήν διάθεσιν και τον ενθουσιασμόν των, ότι δεν έχουν ή την ικανότητα, ή την σοβαρότητα να αρθούν στο ύψος μιας τέχνης που προϋποθέτει έμπνευσιν, δημιουργικότητα και ειδικήν επιστημονικήν κατάρτισιν»⁷⁰².

Υπό ένα άλλο πρίσμα, με τη συνεργασία της Ελευθέρας Σκηνης ολοκληρώθηκε, σε μια πρώτη φάση, η διαμόρφωση του αμαγάλματος ανάμεσα στο παλιό ερασιτεχνικό και επαγγελματικό θέατρο, μια διεργασία, που άλλαξε βέβαια τόσο τη μορφή του πρώτου όσο και του δεύτερου. Ένα από τα προϊόντα αυτής της διαδικασίας ήταν και η πρόοδος του Έλληνα σκηνοθέτη. Η αποτυχημένη συνεργασία του τελευταίου με τις θιασαρχίνες δεν αναιρεί δηλαδή τη θριαμβευτική του πορεία στο θέατρο πρόζας της πρώτης μεσοπολεμικής δεκαετίας. Μέσα σε δέκα περίπου χρόνια, ο ρεζισέρ που είχε ξεπεταχτεί στα 1919 από το Θέατρο των Συγγραφέων και το Θέατρον Ωδείου είχε καταφέρει, παρά τα σκαμπανεβάσματα του, να επιβάλει την παρουσία του στη θεατρική ζωή της χώρας και να αναδειχτεί

⁷⁰² *Πρωία*, 21.3.1930, πρβλ. ό.π., σ. 114.

σε πρωταγωνιστή των εξελίξεων. Η πορεία αυτή ολοκληρώθηκε, όταν, στις περιστασιακές συμμαχίες των ετερόκλητων φορέων από τον κόσμο των ηθοποιών, των συγγραφέων, των κριτικών και των λογίων, προστέθηκαν κι εκείνες των πρωταγωνιστριών, που έβλεπαν πλέον ότι η συνεργασία μαζί του ήταν ιστορικά αναπόφευκτη. Όλοι οι φορείς πάντως που ενεπλάκησαν στο σκηνοθετικό ζήτημα χρησιμοποίησαν το σκηνοθέτη ως εργαλείο αναγέννησης του ελληνικού θεάτρου· ως τον καλλιτέχνη που ήταν αναγκαίος για να εκσυγχρονίσει την εμφάνιση της αθηναϊκής σκηνής, να επιβάλει πειθαρχία και παραστάσεις συνόλου. Το συνολικότερο αίτημα εξορθολογισμού και ανασυγκρότησης που είχε εμφανιστεί μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή έδειχνε να είχε μπει σε πορεία υλοποίησης μαζί με την οικονομική, πολιτική και κοινωνική σταθερότητα που προσπαθούσε να υλοποιήσει η κυβέρνηση Βενιζέλου την ίδια εποχή. Τα πράγματα ωστόσο ήταν πιο σύνθετα.

(γ) Η θεατρική κρίση και η σημασία της για την εδραίωση του Έλληνα σκηνοθέτη

Μέσα στο νέο άνεμο αισιοδοξίας που είχε αρχίσει να φυσά, οι έντονες διεργασίες που σημειώθηκαν, ιδιαίτερα στα χρόνια 1927-30, θα μπορούσαν να οδηγήσουν τον ιστορικό στο συμπέρασμα ότι η εδραίωση του Έλληνα σκηνοθέτη είχε περίπου ολοκληρωθεί. Μέσα σε λίγες βδομάδες όμως το σκηνικό είχε αλλάξει και πάλι: έπειτα από την πυκνή δραστηριότητα που αναπτύχθηκε μετά το 1925, με το Θέατρο Τέχνης, την Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου, τις Δελφικές Γιορτές, την Ελευθέρα Σκηνή ή ακόμα και τις μεμονωμένες παραστάσεις του Καλογερίκου και του Ροντήρη, την άνοιξη του 1930 δεν υπήρχε και πάλι ούτε ένας σκηνοθέτης που να εργάζεται στο ελληνικό θέατρο πρόζας. Στην πραγματικότητα όμως δεν ήταν η σκηνοθετική, αλλά ολόκληρη η θεατρική ιστορία του τόπου που είχε μπει σε μια κατάσταση πλήρους παράλυσης· η ιστορία του Έλληνα σκηνοθέτη ακολούθησε απλά αυτή την κατάσταση. Για το νηφάλιο παρατηρητή του θεατρικού μας παρελθόντος, οι προϋποθέσεις που διαμόρφωσαν το πέρασμα του Έλληνα σκηνοθέτη στη φάση της εδραίωσης αφορούν έναν ευρύτερο μετασχηματισμό του ελληνικού θεάτρου, που άρχισε να συντελείται μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή. Για τους ανθρώπους όμως που δημιούργησαν και βίωσαν τα γεγονότα που εξετάζουμε, οι εξελίξεις ήταν το προϊόν μιας καθολικής κρίσης του θεατρικού συστήματος της χώρας. Σε αντίθεση με άλλες κρίσεις του παρελθόντος, που ήταν καθαρά οικονομικές και περιστασιακές (όπως π.χ. εκείνη του 1917) η θεατρική κρίση στην οποία αναφερόμαστε ήταν πρωτοφανής, βαθιά και συνολική· σε γενικές γραμμές αφορούσε το πρώτο στάδιο μιας ευρύτερης μετόπισης, από μια περίοδο κατά την

οποία το θέατρο ήταν το κύριο μέσο μαζικής διασκέδασης των Νεοελλήνων σε μια περίοδο, όπου αποτελούσε πια την επιλογή ενός «θεατρόφιλου» κοινού⁷⁰³. Μέσα από αυτή την κρίση διαμορφώθηκε, σε μεγάλο βαθμό, η μοντέρνα ιστορία του θεάτρου του τόπου αλλά και η εδραίωση του σκηνοθέτη στην επαγγελματική σκηνή.

Τα πρώτα σημάδια της κρίσης άρχισαν να εμφανίζονται γύρω στα 1923, αλλά μόνο μετά το 1926 άρχισε να παίρνει διαστάσεις μαζικής επιδημίας· μετά το 1928 άρχισαν να εφευρίσκονται «μακάβριες» λέξεις για να περιγράψουν την «επιθανάτιο αγωνία» του και επιχειρήθηκαν κάποιου είδους συνολικές ερμηνείες του φαινομένου⁷⁰⁴. Άλλοι έβρισκαν την αιτία στην έλλειψη «κέντρων καταναλώσεως», την ανατροπή δηλαδή του θεατρικού συστήματος, που προήλθε από την απώλεια της Πόλης και της Σμύρνης, ο πληθυσμός των οποίων τροφοδοτούσε επί δεκαετίες ολόκληρες τους ελληνικούς θιάσους⁷⁰⁵. Άλλοι θεωρούσαν ότι τα δεινά προέρχονταν από τους υψηλούς μισθούς των ηθοποιών ή το άδικο φορολογικό σύστημα για τα δημόσια θεάματα και άλλοι απέδιδαν την κρίση στη ζοφερή οικονομική κατάσταση του κοινού, που αδυνατούσε να πληρώσει το εισιτήριο του⁷⁰⁶. Οι περισσότεροι πάντως συμφωνούσαν ότι, μετά την εντατική παραγωγή της θεατρικής εργασίας που σημειώθηκε στα χρόνια των Πολέμων, η πρωτεύουσα είχε βρεθεί σε μια κατάσταση κατά την οποία δεν μπορούσε πλέον να συντηρήσει τους θιάσους⁷⁰⁷. Όπως και νάχει το πράγμα το γεγονός ήταν ότι, για πρώτη φορά μετά τη δεκαετία του 1870, η «πρωτεύουσα ενός εκατομμυρίου κατοίκων, με τον Πειραιά και τα προάστειά της, με δυσκολία καταφέρνει να συντηρήσει ένα δραματικό θίασο της προκοπής σε κάθε εποχή του έτους»⁷⁰⁸. Μετά

703 «Προ του πολέμου», διαπίστωνε ο Συναδινός το 1928, «το θέατρον ήτο ένα είδος καταναγκαστικής διασκέδασης. Αποτελούσεν το μοναδικόν κέντρον διασκέδασης και αναχυσής του Αθηναίου. Σήμερα, κάθε κάτοικος της πρωτεύουσας έχει το δικαίωμα της εκλογής». Μπορούσε π.χ. να επισκεφτεί ένα παραλιακό κέντρο, «όπου με εξ μόνον δραχμάς δύναται να τον μεταφέρει το αυτοκίνητον της συγκοινωνίας» ή να προτιμήσει ένα χορευτικό κέντρο, του οποίου ο διευθυντής «εφωταγώγησε και αυτό ακόμη το πάτωμα» («Θεατρική κρίσις ή θεατρική ακρισία;», *Ελληνικόν Θέατρον*, 15.9.1928).

704 Βλ. ενδεικτικά «Η θεατρική κρίσις», *Ελληνικόν Θέατρον*, τχ. 18, 16.4.1926, τχ. 20, 16.5.1926, Θ. Μαλαβέτας, «Η θεατρική κρίσις», ό.π., τχ. 51, 15.10.1927, Π. Χάρης, «Η επαγγελματική κρίση στο ελληνικό θέατρο», *Ελληνικά Γράμματα*, τχ. 6, 1.3.1928, σσ. 228-9 και «Ο θεατρικός απολογισμός του 1929», *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, τχ. 163, 30.12.1928.

705 «Κρίσις τρομερά εις το θέατρον μας», διαπίστωνε σχόλιο του *Ελευθέρου Βήματος*, ήδη από το φθινόπωρο του 1922: «Οι μεγαλύτεροι θίασοι έχασαν την Σμύρνην και την Κων/πολιν. [...] Τώρα είναι αναγκασμένοι να περιφέρονται μεταξύ Αθηνών, Πατρών και Θεσσαλονίκης. Με άλλους λόγους εντός της μικράς και πτωχής Ελλάδος» (4.11.1922). Ο κριτικός που υποστήριζε και προωθούσε μόνιμα την άποψη ότι το χάσιμο των ελληνικών παραιοκιών ήταν η βασική αιτία της κρίσης ήταν ο Ροδάς, βλ. «Το θεατρικόν αδιέξοδον», *Ελληνικόν Θέατρον*, φυλ. 51, 15.10.1927 και 64, 15.12.1928.

706 *Ελευθέρον Βήμα*, 4.6.1923, 9.5.1924, 13.4.1925, 29.5.1926, *Έθνος*, 21.9.1924, Κ. Μπαστιάς, «Υπάρχει κρίσις εις το θέατρον. Ομιλούν τρεις θιασάρχαι», *Ελευθέρος Τύπος*, 28.1.1927, *Πάνθεον*, 6.6, 20.6.1926 κ.ά.

707 Βλ. ενδεικτικά Γρ. Ξενόπουλος, *Ο Θεατής*, τχ. 21, 13.6.1925.

708 Φ. Πολίτης, «Ένα έργο κι ένας θίασος», *Ελευθέρον Βήμα*, 10.12.1928.

τους Πολέμους η χώρα είχε ενταχθεί πλέον σ' ένα διεθνές σύστημα μαζικών ειδών διασκέδασης που είχε οδηγήσει σε μια πρωτοφανή ανατροπή στα ήθη και τα γούστα του κοινού. Απέναντι σ' αυτήν την εισβολή από τις τζαζ μπαντ, τα ραδιόφωνα και τα αυτοκίνητα ο πιο ισχυρός αντίπαλος του θεάτρου ήταν ο κινηματογράφος. Ας αναφέρουμε ενδεικτικά ότι, σύμφωνα με στατιστική έκθεση του οικονομικού επιθεωρητή για τους φόρους των Δημοσίων Θεαμάτων, ήδη από την περίοδο 1.4.1922-31.3.1923, η κίνηση των θεατών είχε πάρει την παρακάτω μορφή⁷⁰⁹:

<u>ΚΙΝΗΜ/ΦΟΙ</u>	Θεατές	<u>ΘΕΑΤΡΑ</u>	Θεατές
Πάνθεον	356.000	Αλάμπρα	146.908
Αττικόν	288.000	Κοτοπούλη	132.378
Πανόραμα	286.000	Κυβέλης	86.944
Σπλέντιτ	223.500	Απόλλων	78.592
Ιντεάλ	219.200		
Πανελλήνιον	197.000		

Η εμφανής αυτή επικράτηση πήρε μετά το 1925 το χαρακτήρα επιδρομής στη θεατρική πελατεία, επιδρομής που υπέσκαπτε το μέλλον του θεάτρου της χώρας. Οι πρωταγωνίστριες εξαφανίζονταν πλέον για ολόκληρους μήνες από τη σκηνή και παντοδύναμοι άλλοτε θίασοι, όπως της Κυβέλης ή του Παπαϊωάννου, οδηγούνταν σε διαλύσεις και ναυάγια⁷¹⁰. Ακόμα και η Κοτοπούλη, μετά τη καταστροφή της Ελευθέρας Σκηνής, κατέφυγε σε μια διετή σχεδόν περιοδεία στις Η.Π.Α. για να μην αναγκαστεί να εγκαταλείψει τις σχέσεις της με τη θεατρική τέχνη. Μετά την επέλαση των αμερικάνικων κινηματογραφικών εταιρειών στα 1926, το θέατρο πρόξας της χώρας είχε μείνει πραγματικά με ισχνή πελατεία· έπειτα όμως από την εξάπλωση της έβδομης τέχνης στις μάντρες των αθηναϊκών συνοικιών και την εμφάνιση του ηχητικού και ομιλούντος κινηματογράφου μετά το 1929, το ελληνικό θέατρο αντιμετώπιζε σοβαρό κίνδυνο ύπαρξης⁷¹¹. Σ' αυτήν τη μακάβρια εικόνα ήλθε να προστεθεί στα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του 1930 ο αντίκτυπος της παγκόσμιας οικονομικής κρίσης που, όπως θα δούμε στη συνέχεια, έκανε την κατάσταση πραγματικά απελπιστική. «Ο κίνδυνος όμως και η απόγνωση», όπως εύστοχα σημείωνε ο Χάρης την άνοιξη του 1928, «όταν φθάσουν στα έσχατα είναι

⁷⁰⁹ «Στατιστική θεατρικής κινήσεως», *Ελεύθερον Βήμα*, 8.5.1923.

⁷¹⁰ Βλ. π.χ. «Από την Οδύσειαν ενός θιάσου» και «Η διάλυσις του θεάτρου Κυβέλης», *Ελληνικόν Θέατρον*, φυλ. 5, 1.10.1925 και 35, 1.1.1927, Β. Ρώτας, «Ηθοποιός και θιασάρχης», *Βραδινή*, 12.1.1927.

⁷¹¹ *Ελληνικά Γράμματα*, 50, 1.6.1929, 123-4, Δ. Λαμπίκης, «Οι κινηματογράφοι μας», *Πρωία*, 18.6.1929, Ηλ. Θεοδώρου, «Θέατρον και Κινηματοθέατρον», *Ελληνικόν Θέατρον*, 83, 1.10.1928. Για τη διάδοση του ομιλούντος κινηματογράφου βλ. εδώ σημ. 935.

μια λύση, μια διέξοδος. Εμπνέουν ιδέες τολμηρές, που δημιουργούν μια νέα κατάσταση. Στο μεταξύ, γίνονται μερικές θυσίες»⁷¹². Στην οριακή αυτή στιγμή αποφασίστηκε η ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου, που αναμενόταν τουλάχιστον από το 1919 και αναβαλόταν συνεχώς από το 1922. Με την επέμβαση του κράτους δόθηκε ένα οριστικό τέλος και στην υπόθεση του Έλληνα σκηνοθέτη.

II. Η εδραίωση του σκηνοθέτη στο κρατικό θέατρο και τα προβλήματα που αντιμετώπισε

(α) Οι διεργασίες γύρω από το σκηνοθετικό ζήτημα και την καλλιτεχνική διεύθυνση που προηγήθηκαν της ίδρυσης του Εθνικού Θεάτρου

Δεν είναι στους στόχους αυτής της μελέτης να καταπιαστεί με το περίπλοκο ζήτημα της ίδρυσης του κρατικού θεατρικού φορέα· ο μελετητής του θέματος είναι ωστόσο υποχρεωμένος να το λάβει υπόψη του, στο βαθμό που βρίσκεται σε άμεση συνάρτηση με το σκηνοθετικό ζήτημα. Θα πρέπει καταρχήν να έχουμε υπόψη μας ότι η ίδρυση του Εθνικού αποτελεί μέρος της γενικότερης επέμβασης κράτους στη θεατρική ζωή του τόπου στο Μεσοπόλεμο, εντάσσεται δηλαδή στο γενικότερο φαινόμενο του κρατισμού ή, όπως το έθετε ο Νιρβάνας, τη «στοργή του Κράτους»⁷¹³. Θεατρικά σωματεία, επιχειρήσεις και ιδιώτες επικαλούνταν συνεχώς τον κρατικό μηχανισμό για τις κακοδαιμονίες ή τα εκσυγχρονιστικά τους σχέδια, ζητούσαν την επέμβασή του και, κατά κάποιον τρόπο, τον ανακήρυτταν σε μια υπερβατική, «πατερναλιστική» οντότητα. Η τάση αυτή υπήρχε βέβαια από παλιά, αλλά στη δεκαετία του 1920 παρουσίασε ανοδική πορεία. Από τις αρχές της δεκαετίας αυτής, όλοι σχεδόν οι θεατρικοί φορείς της χώρας είχαν οδηγηθεί στη διαπίστωση ότι η κρατική παρέμβαση ήταν αναγκαία και στο σκηνοθετικό ζήτημα. Ισχυρίζονταν, ότι καμία ουσιαστική εξέλιξη στον τομέα αυτό δεν μπορούσε να σημειωθεί, από τη στιγμή που οι θιασάρχες λειτουργούσαν με τη λογική του εύκολου κέρδους, χωρίς να επιχειρούν βελτίωση της θεατρικής παραγωγής. Έτσι, παράλληλα με το εκσυγχρονιστικό μέτωπο, δημιουργήθηκε από νωρίς ένα άλλο ισχυρό σημείο σύγκλισης του ημιεπαγγελματικού κόσμου, μια άλλη συστράτευση εναντίον του εγχώριου θεατρικού κεφαλαίου, της μικρής οικογενειοκρατούμενης

⁷¹² *Ελληνικά Γράμματα*, Β', 6, 1.3.1928, σσ. 228-9.

⁷¹³ «Το ζήτημα του Εθνικού Θεάτρου», *Εστία*, 23.3.1923. Χαρακτηριστική για τη νοοτροπία με την οποία αντιμετώπιζε ο κόσμος των ηθοποιών την επέμβαση της κρατικής στοργής αποτελεί και μια συνέντευξη του Βεάκη στην *Πρωία* (17.9.1928).

δηλαδή καπιταλιστικής μονάδας, που είχε διαμορφωθεί προπολεμικά⁷¹⁴. Το σημαντικότερο όπλο που διέθετε αυτή η συσπείρωση ήταν η ίδρυση του εθνικού θεάτρου, το οποίο, σταδιακά, έμοιαζε να υποκαθιστά τα εκσυγχρονιστικά της σχέδια. Ένα κρατικό θέατρο θα υπάκουε στα κελεύσματα της καλλιτεχνικής ιδέας και όχι στην λογική του κέρδους· και θα είχε ως βασικό στόχο του τη διαμόρφωση και διαπαιδαγώγηση του «θεατρόφιλου» κοινού. Οι βασικές έννοιες που άρθρωναν τη σύλληψή του ήταν χτισμένες πάνω σε τρία αντιθετικά ζεύγη: την πειθαρχία, το σύνολο και τη διαπαιδαγώγηση απέναντι στην αναρχία, τον ατομισμό και τον ενδοτισμό στα «κατώτερα» γούστα της μάζας. Όσο περισσότερο βάθαινε η κρίση και γινόταν επιτακτικότερη η ίδρυση του κρατικού θεάτρου για να σώσει την κατάσταση, τόσο περισσότερο το τελευταίο άρχισε να εναγκαλίζεται το ζήτημα του σκηνοθέτη. Αφού το ημιεπαγγελματικό θέατρο και το θιασαρχικό κατεστημένο έδειχναν το 1930 να έχουν διαγράψει την ιστορική τους τροχιά, ο σκηνοθέτης είχε εξαντλήσει τα περιθώρια ανάπτυξής του στους χώρους αυτούς. Από τη στιγμή που το αίτημα αναγέννησης του ελληνικού θεάτρου βρέθηκε αντιμέτωπο με τη σφοδρή θεατρική κρίση, είχε αρχίσει σταδιακά να παίρνει τη μορφή της συρρικνωμένης εκδοχής ενός κρατικού θεάτρου· ό,τι ήταν εκσυγχρονιστικό όραμα το 1919 ήταν μια σωσίβια λέμβος δέκα χρόνια αργότερα· όπως ήταν επόμενο, η αιχμή του δόρατος για την ανασυγκρότηση της ελληνικής σκηνής, ο σκηνοθέτης, άρχισε κι εκείνος με τη σειρά του να μετατρέπεται σε κρατικό σκηνοθέτη· και το εννοιολογικό τρίπτυχο της σύλληψης του κρατικού φορέα (πειθαρχία, παραστάσεις συνόλου, διαπαιδαγώγηση) αποτυπώθηκε και στο σκηνοθετικό ζήτημα, από τη στιγμή που το τελευταίο αποτελούσε τμήμα αυτής της, επιβεβλημένης πλέον, παρέμβασης στη θεατρική ζωή του τόπου. Έτσι, το περιεχόμενο του θεσμού του σκηνοθέτη, που είχε αρχίσει να διαμορφώνεται στα μέσα της δεκαετίας του 1920 παγιώθηκε στη φάση αυτή· και ο νέος καλλιτέχνης ισοδυναμούσε πλέον με τον άνθρωπο που θα επέβαλε πειθαρχία,

714 «Η υποκριτική τέχνη και η αισθητική της σκηνοθεσίας δεν είναι από τα είδη που βελτιώνονται με τον συναγωνισμό του ελεύθερου εμπορίου», τόνιζε ο Καλογεργίος το 1923 «εις τας χείρας του οποίου θα εξακολουθήσει να καταρρακώνεται το σύγχρονον θέατρον, αν δεν αποκρυσταλλωθή εις αποφάσεις η μελετηθείσα ευτυχώς επέμβασις του Κράτους δια της ιδρύσεως Εθνικού θεάτρου και Κρατικής Θεατρικής Σχολής» (*Ελεύθερος Τύπος*, 26.6.1923). «Δυστυχώς εις την Ελλάδα κατά την άσκησιν της θεατρικής βιομηχανίας», συμπλήρωνε ο Μελάς λίγες βδομάδες αργότερα, «αποδεικνύεται πνεύμα τόσον αποκλειστικόν, με άλλους λόγους τόσον στενώς κερδοσκοπικόν, ώστε άνθρωποι στοιχειωδώς σεβόμενοι εαυτούς είναι υποχρεωμένοι να απέχουν αναμένοντες καλλίτερας ημέρας»· συνέχιζε, κατηγορώντας τους επιχειρηματίες, επειδή δε διέθεσαν ποτέ κάποιο μέρος των κερδών τους «δια την δοκιμήν νεωτέρων καλλιτεχνικών διακόσμων, δια την βελτίωσιν του προσωπικού και της διδασκαλίας των έργων»· και θεωρούσε τελικά «εθνικό κίνδυνον» την «απληστία των επιχειρηματιών» που, αποβλέποντας στο κέρδος «διαρκώς ενδίδουν εις τα χυδαιότερα γούστα και τα ταπεινότερα ένστικτα της μεγάλης μάζης» (*Ελεύθερος Λόγος*, 21.7.1923). Παρόμοιες ήταν οι επιθέσεις άλλων λογίων αλλά και θιασαρχών (βλ. Αμ. Βεάκης, «Επεισόδια και συμπεράσματα θεατρικής πείρας 25 χρόνων», *Ελληνικόν Θέατρον*, τχ. 11. 1.1.1926).

με τον αρχιμουσικό που θα διεύθυνε με την μπαγκέτα του μια ορχήστρα: «προπάντων θα υπάρχει ο σκηνοθέτης, ο γενικός αυτός ρυθμιστής, που δένει όλες τις θεατρικές δυνάμεις σ' ένα σύνολο. Με το καλοδουλεμένο αυτό σύνολο, που λείπει απ' όλα τα θεάτρά μας, θα πολεμήσει το Εθνικό Θέατρο και θα σταθεί»⁷¹⁵.

Το ερώτημα που κυριάρχησε σ' ολόκληρη σχεδόν τη δεκαετία του 1920 ήταν ποιά πρόσωπα θα αναλάμβαναν την υλοποίηση του παραπάνω σχεδίου· και προέκυπτε κάθε φορά που ανακινούνταν το ζήτημα της ίδρυσης. Στην πρώτη δυναμική επέμβαση της Πολιτείας, που σημειώθηκε κατά τη διάρκεια της «επαναστατικής» κυβέρνησης των Πλαστήρα-Γονατά, το Μάρτη του 1923, δε βρέθηκε λύση⁷¹⁶· καταγράφηκαν όμως κατά κάποιο τρόπο οι δυνάμεις, που θα κινούσαν στο μέλλον το ζήτημα της διεύθυνσης του ιδρύματος· οι ηθοποιοί του Σωματείου, οι συγγραφείς και οι θιασάρχες⁷¹⁷· και απέναντί τους ο Μελάς, που ισχυριζόταν ότι το ζήτημα της διεύθυνσης, έπρεπε να αποδεσμευτεί από τις παραδοσιακές θεατρικές δυνάμεις και να αποκτήσει χαρακτηριστικά περισσότερο σύμφωνα με το πνεύμα της «επαναστάσεως» που κυβερνούσε τον τόπο. Υποστήριζε δηλαδή ότι το ζήτημα δε θα λυνόταν μέσα από επιτροπές, αλλά με την επιβολή «της

715 Π. Χ[άρης], *Ελληνικά Γράμματα*, τχ. 1-2, 16.12.1927-1.1.1928, σ. 61 και Θρύλος, *Νέα Εστία*, 1.1.1928, (1977)Α132.

716 Το ζήτημα του Εθνικού Θεάτρου ανακινήθηκε αμέσως μετά τη λήξη του Α' Παγκοσμίου Πολέμου και συστάθηκε τότε επιτροπή από τους Κ. Χατζόπουλο, Ι. Δαμβέργη και Ν. Παπαγεωργίου για να μελετήσει το θέμα (*Πινακοθήκη*, 221/3, Αυγ.-Σεπτ. 1919, σ. 53). Την άνοιξη του 1922 εντάχθηκε στο πλαίσιο των εορταστικών εκδηλώσεων για την Εκατονταετηρίδα της Ελληνικής Επανάστασεως, που όρισε εορτάσιμο έτος το 1930 (ό.π., 253/5, Μαρ.-Μαι. 1922, σσ. 16-7). Η δυναμική επανεκίνηση του ζητήματος συντελέστηκε έπειτα από παρέμβαση των ηθοποιών στις αρχές του 1923 (*Ελεύθερον Βήμα*, 6, 10.1.1923). Τότε, με απόφαση της κυβέρνησης, το Βασιλικό Θέατρο έγινε ιδιοκτησία του κράτους και στις 19.3.1923 έγινε διάσκεψη στο Υπουργείο Παιδείας, στην οποία συμμετείχαν οι Πλαστήρας, Γονατάς, υπουργοί, αντιπροσωπίες συγγραφέων, ηθοποιών, θιασαρχών, λογίων κ.ά. Για τις τελευταίες εξελίξεις βλ. *Ελεύθερον Βήμα*, 20-22.3.1923, *Εστία*, 23.3.1923, *Νουμάς*, 772, Μάρτης 1923, σσ. 234-5.

717 Η παρουσία των συγγραφέων ήταν μάλλον η κατάληξη της δυναμικής πορείας που είχε ο κλάδος την προηγούμενη δεκαετία και λιγότερο η απαρχή μιας νέας επέμβασης· αντίθετα, το σωματείο των ηθοποιών ήταν η νέα δύναμη, που είχε θέσει άλλωστε την ίδια εποχή το ζήτημα του Εθνικού Θεάτρου, της Επαγγελματικής Σχολής Θεάτρου και το συνταξιοδοτικό. Απ' την άλλη, ο συνδικαλιστικός φορέας των συγγραφέων δεν ήταν ενωμένος· υπήρχε μια μικρή μειοψηφία, που την εκπροσωπούσαν ο Ξενοπούλος και ο Χορν, η οποία υποστήριζε ότι η επέμβαση της Πολιτείας έπρεπε να πάρει χαρακτήρα επιχορήγησης στους θιάσους πρόζας της εποχής· πίστευαν δηλαδή, ότι οι θίασοι των πρωταγωνιστριών μπορούσαν να αναλάβουν την υλοποίηση του οράματος της διαπαιδαγώγησης του κοινού, εφόσον θα είχαν λυμένο το οικονομικό ζήτημα. Στο αρχείο του Θεατρικού Μουσείου σώζεται δακτυλόγραφο πρακτικό της Γενικής Συνέλευσης της Εταιρείας Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων, με ημερομηνία 22.3.1923, σύμφωνα με το οποίο πάρθηκε κατά πλειοψηφία η απόφαση να μη δοθεί το Εθνικό Θέατρο σε επιχειρηματία. Διαφώνησαν οι Γ. Ξενοπούλος και Π. Χορν. Η απόφαση του σωματείου κοινοποιήθηκε προς τον «Σ. Αρχηγόν της Επανάστασεως και την Σ. Κυβέρνησιν» με δακτυλόγραφο υπόμνημα της Εταιρείας (24.3.1923), το οποίο επίσης σώζεται στο Θεατρικό Μουσείο. Σύμφωνα με επιστολή του Φ. Πολίτη στον Χρ. Νέζερ, που παραθέτει ο τελευταίος στα απομνημονεύματά του, ο Ξενοπούλος πρότεινε στην κυβέρνηση την επιχορήγηση επιχειρηματιών, αλλά η πρότασή του απορρίφθηκε (Χρ. Νέζερ, *Πενήντα χρόνια θέατρο*, Αθήνα, 1959, σσ. 28-9). Υπήρχε τέλος και η θέση του Ωδείου Αθηνών, που επιθυμούσε να δοθεί μια λύση στα πρότυπα της Κομεντί Φρανσαίζ («Δια μίαν ακόμη φοράν ανακινείται το ζήτημα του Εθνικού Θεάτρου», *Εστία*, 2.1.1924).

απολυταρχίας του ικανού», που θα αποτελούσε την «ψυχή» του θεάτρου και θα χάραζε την «κεντρική ιδέα», που θα καθόριζε με τη σειρά της τις τύχες του ιδρύματος⁷¹⁸. Οι διεργασίες αυτές διαμόρφωσαν σταδιακά δύο βασικές θέσεις για το σκηνοθετικό ζήτημα. Η πρώτη, που την εξέφραζαν κυρίως οι ηθοποιοί, προωθούσε το πάγιο αίτημα της αποστολής ενός ηθοποιού στην Εσπερία, που θα σπούδαζε τη σκηνοθετική τέχνη και θα ερχόταν στη συνέχεια να αναλάβει το σκηνοθετικό πόστο στο κρατικό ίδρυμα⁷¹⁹. Η δεύτερη ήταν εκείνη του Μελά, που ήταν της γνώμης ότι το σκηνοθετικό ζήτημα έπρεπε να πηγάζει από την «κεντρική ιδέα», που θα επέβαλε ένας διευθυντής «μεταφυσικός», όπως τον ονόμαζε. Ο τελευταίος θα εργαζόταν στα πρότυπα του Χρηστομάνου, θα «είχε μίαν αντίληψη άλλου θεάτρου, άλλου παιξίματος, άλλου διακόσμου, άλλου ρεπερτορίου πραγματικώς ανωτέρου από αυτά του καιρού του»⁷²⁰.

Στα επόμενα χρόνια, και μέχρι την ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου, σημειώθηκε μια εναλλαγή των παραπάνω δυνάμεων στο προσκήνιο, που αναλογούσε σε μια άλλη μάχη, που δινόταν στο παρασκήνιο, γεγονότα που δε θα μάς απασχολήσουν εδώ. Ο αναγνώστης ωστόσο πρέπει να έχει υπόψη του ότι όλες εκείνες οι επεμβάσεις των συγγραφέων, των ηθοποιών, των λογίων και των θιασαρχών, που προώθησαν την εδραίωση του Έλληνα σκηνοθέτη στη δεκαετία του 1920 είχαν ως βασικό τους γνώμονα και την επικείμενη ίδρυση του Εθνικού. Μέσα από μια ορισμένη οπτική, η πορεία του Έλληνα σκηνοθέτη προς την εδραίωση περνούσε σε μόνιμη βάση μέσα από τους διαδρόμους του Υπουργείου Παιδείας και κτυπούσε την πόρτα ενός ανωτέρου κρατικού υπαλλήλου, που είχε τη θέση κλειδί στο όλο ζήτημα, του Ιωάννη Γρυπάρη. Το 1924-5 η υπόθεση βρέθηκε σε άμεση συνάρτηση με το Θέατρο Τέχνης του Μελά⁷²¹. στην επόμενη διετία πέρασε στα χέρια του

718 Φορτούνιο, «Εθνικόν Θέατρον», *Ελεύθερον Βήμα*, 20.3.1923. Ο Μελάς υποστήριξε ότι «η σαπίλα του σημερινού θεάτρου είναι μέρος οργανικόν της ευρύτερας σαπίλας, η οποία λυμνίνεται τον εθνικόν οργανισμόν» και, απευθυνόμενος προς τη στρατιωτική κυβέρνηση της χώρας, αναρωτιόταν: «Οι επαναστατήσαντες εναντίον του όλου, πώς είναι δυνατόν να υποκλιθούν ευσεβάστως προ του μέρους;». (ό.π. 21.3.1923).

719 «Η σκέψις που έγινε, κατά την ανωτέρω αναφερομένην συνεδρίασιν εις το Υπουργείον της Παιδείας, περί αποστολής εις Ευρώπην μερικῶν εκ των μορφωμένων ηθοποιῶν μας προς σπουδὴν της σκηνοθεσίας, δεν πρέπει και πάλιν να παραπεμφθῆ εις τας ἐλληνικὰς καλένδας, διότι εἶνε ἀδύνατον, χωρὶς καλοῦς σκηνοθέτας να ἔχωμεν θέατρον ἀντάξιον ενός πολιτισμένου Κράτους» τόνιζε ο Καλογερίκος («Το Εθνικόν Θέατρον», *Ελεύθερος Τύπος*, 14.1.1924). βλ. και Ν. Παρασκευάς, τχ. 2, 17.3.1924.

720 Φορτούνιο, «Για ένα θέατρον», *Ελεύθερον Βήμα*, 26.3.1923.

721 Ο Γρυπάρης είχε δηλώσει τότε δημόσια ότι ο Μελάς ήταν ο πιο ενδεδειγμένος λόγιος για τη θέση του καλλιτεχνικού διευθυντή. Υπό αυτό το πρίσμα, το κίνητρο για την ανάμιξη του Μελά στο σκηνοθετικό ζήτημα ήταν η διεκδίκηση της διεύθυνσης του κρατικού θεάτρου (*Δημοκρατία*, 22.5.1924, *Ελεύθερον Βήμα*, 28.12.1924). Δεν είναι τυχαίο, ότι οι ηθοποιοί αμφισβήτησαν τις ικανότητές του λογίου με τα παρακάτω κριτήρια: «Αλλά την σκηνήν την γνωρίζη; από απόψεως μηχανικής, από απόψεως παιξίματος, σκηνοθεσίας, φωτισμού, σχολών; Και είναι εις θέσιν, συν άλλοις, να καταλαβαίνη τι τού παίζουν οι ηθοποιοί του μέχρι της τελευταίας λεπτομερείας του παιξίματός των; παράγμα που είναι εξ ολοκλήρου μεταξύ των καθηκόντων του, και ίσως ένα από

Σωματείου και της σχολής του⁷²². Η απόφαση όμως των δύο λογίων να συνεργαστούν με τις δύο πρωταγωνίστριες άλλαξε το σκηνικό στα χρόνια 1928-9, οπότε άρχισε να συζητιέται η πρόταση της κρατικής επιχορήγησης ιδιωτικών επιχειρήσεων⁷²³. Τέλος, απέναντι στη σύγχυση που άρχισε να διαγράφεται στον ορίζοντα άρχισαν να κυκλοφορούν και μερικές λύσεις από το παρελθόν του Βασιλικού Θεάτρου· λόγιοι της παλιάς ανακτορικής φρουράς, όπως ο ακαδημαϊκός Α. Ανδρεάδης και ο Στ. Στεφάνου άρχισαν να προωθούν στον Τύπο τις δικές τους απόψεις στο ζήτημα, απόψεις που συμφωνούσαν μ' εκείνες των ηθοποιών, την αποστολή δηλαδή Ελλήνων ηθοποιών στο εξωτερικό για να σπουδάσουν την τέχνη του σκηνοθέτη⁷²⁴. Τελικά, η πρόταση αυτή φαινόταν η επικρατέστερη κι έπειτα από

τα σπουδαιότερα; Εκείνο που εμείς γνωρίζομεν, είναι ότι από όλων αυτών των απόψεων εν τούτοις ζωτικωτάτων, ο Μελάς ουδέποτε είχε ή έδειξε κανένα ενδιαφέρον. Η καλλιτέρα απόδειξις είναι, ότι, από 10 ετών, δεν έβαλλε το πόδι του σε θέατρον περισσότερον από τρεις φορές τον χρόνον» (*Παρασκήνια*, 11, 27.7.1924, σσ. 22-3). Για το θέμα βλ. και *Ελεύθερον Βήμα*, 16.7.1925, *Θεατής*, 8.8, 12.9.1925, *Ελληνικόν Θέατρον*, 16.8, 16.9, 16.10.1925.

722 Τότε σημειώθηκε η επέμβαση του Πολίτη στη σκηνοθετική ιστορία του τόπου και ο κριτικός άρχισε να προωθεί τις παιδαγωγικές του απόψεις: «Ένα Εθνικόν Θέατρον», έγραφε το Μάρτη του 1926, «δεν πρέπει να νοηθεί παρά ως σχολείον ανδρισμού, έστω και αν πρόκειται προς τούτο να έχει την ξηρότητα και την ψυχρότητα των κοινών εκπαιδευτηρίων» (*Πολιτεία*, 1.3.1926, 1984Α, 204-8). Ο Συναδινός αναλάμβανε την υπεράσπιση της Σχολής απέναντι στους επικριτές της, υπογραμμίζοντας τα επαινετικά σχόλια υπουργών και πολιτευτών της εποχής αλλά και του ίδιου του Γρυπάρη (*Ελεύθερον Βήμα*, 23.4.1927). Βλ. επίσης Θ. Συναδινός, «Το Εθνικόν Θέατρον», *Ελληνικόν Θέατρον*, τχ. 1, 1.8.1925 και Π. Καλογερίκος, «Το Εθνικόν Θέατρον. Είνε πλέον καιρός», ό.π., 34, 16.12.1926.

723 Όταν ετοιμαζόταν το σχετικό νομοσχέδιο, στα τέλη του 1927, ο Πολίτης υποστήριζε πλέον ότι δε μπορούσε να ιδρυθεί Εθνικό Θέατρο και αντέκρουε την λειτουργία του ως «επικράτησιν του πλέον αναμφιβόλου και πεπαλαιωμένου γούστου, ερμηνείαν κλασικών έργων επί τη βάσει της γραμματικής και του συντακτικού» και πρότεινε την κρατική επιχορήγηση των δραματικών θιάσων του τόπου!, βλ. *Ελεύθερον Βήμα*, 7.12.1927, 12, 30.1.1928 (1984)Α309. Βλ. επίσης τις αντιδράσεις του Καλογερίκου στις απόψεις του Πολίτη (ό.π. 28.1.1928), όπως επίσης κι εκείνες του Βεάκη (*Ελληνικόν Θέατρον*, 59, 15.7.1928) και του Κουνελάκη (*Ελεύθερος Τύπος*, 12.12.1927, *Πολιτεία*, 16.1.1928). Παρόμοιες απόψεις μ' εκείνες του Πολίτη είχε εκφράσει τότε και ο Ρώτας (*Ελληνικά Γράμματα*, Β', τχ. 8, 1.4.1928, σσ. 278-181). Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι η παράσταση της *Εκάβης* είχε τεθεί υπό την προστασία της δημοτικής αρχής της Αθήνας, ενώ μετά την ανάγνωση της τραγωδίας σε κύκλο λογίων, ο Γρυπάρης εξέφραζε το θαυμασμό του για την πρωταγωνίστρια: λίγες μέρες αργότερα, η τελευταία δήλωνε ότι εργάζεται «για την Ελλάδα» και ζητούσε από τον τμηματάρχη την καθιέρωση παραστάσεων αρχαίων τραγωδιών (*Πολιτεία*, 22, 23.8.1927, *Έθνος*, 15.9.1927, *Ελληνικά Γράμματα*, 15.9.1927, σ. 271). Σε συνέντευξή της στην *Πρωία* διαφωνούσε με την ίδρυση κρατικού θεάτρου, αλλά όχι και με την κρατική επιχορήγηση ιδιωτικών επιχειρήσεων (19.9.1928). Για τις μεταγενέστερες προσπάθειες φοροαπαλλαγής της Ελευθέρας Σκηνης, βλ. Γλυτζουράς, ό.π. σσ. 97-8.

724 Ήταν η εποχή, που ο Στεφάνου πρότεινε τη μετάκληση ξένου ρεζισέρ και τον «ευρωπαϊκόν τυφλοσούρτην» για τις Δελφικές Γιορτές. «Χρειάζονται, κυρίως ειπείν, δύο θέατρα», κατέληγε ένας συνολικός απολογισμός του Ανδρεάδη το 1927: «το ένα κατά τον τύπον της Κομεντί-Φρανσαίξ ή των κρατικών γερμανικών θεάτρων, και το άλλο “θέατρον πρωτοπορείας” (είδος Βιε Κολομπιέ ή Κάμμερσπίλε)». Και υπενθύμιζε ότι «τα δύο αυτά θέατρα αι Αθήναι τα είχαν αποκτήσει εις τας αρχάς του αιώνος», αναφερόμενος στο Βασιλικό Θέατρο και τη Νέα Σκηνή («Το σύγχρονον ελληνικόν θέατρον», *Νέα Εστία*, 22/4, 15.12.1927, σ. 1075). Ο Στεφάνου υπέρσπιζόταν την ίδια εποχή τα επιτεύγματα του Βασιλικού Θεάτρου («η πρώτη εν Ελλάδι ευρωπαϊκή σκηνή») και το έργο του Οικονόμου («ο πρώτος εν Ελλάδι κατ' επάγγελμα σκηνοθέτης»), βλ. «Το νεοελληνικόν θέατρον», *Ελεύθερον Βήμα*, 18, 19.4.1929. Αλλά και η δημοσίευση των

υποτροφία της Ακαδημίας, ο Ροντήρης, βλέποντας ότι οι εξελίξεις γύρω από το κρατικό θέατρο έχουν ωριμάσει, αναχώρησε για τη Βιέννη τις πρώτες μέρες του 1930⁷²⁵.

*(β) Οι επιπτώσεις στη φυσιολογία του Έλληνα σκηνοθέτη από τις πρώτες
δοσοληψίες του με τον επαγγελματικό κόσμο*

Παράλληλα, το Σωματείο Ηθοποιών οδηγούσε το ζήτημα του Εθνικού στην τελική του ευθεία⁷²⁶. Στις αρχές του 1930 ανακοινώθηκε η ίδρυση του Θεάτρου Εφαρμογής, που αποτελούσε μια μετεξέλιξη της Επαγγελματικής Σχολής Θεάτρου σε κανονικό θέατρο. Η κίνηση αποσκοπούσε απροκάλυπτα στην ίδρυση κρατικού θεάτρου και συνάντησε και τη θερμή υποστήριξη των συγγραφέων, που έδειχναν να ξυπνούν από ένα λήθαργο, αλλά και του θιάσου Κυβέλης. Το εγχείρημα ματαιώθηκε όμως, έπειτα από ένα έντονο διπλωματικό παρασκήνιο του Μελά και του θιάσου Κοτοπούλη, αλλά η υπόθεση του Εθνικού δε χωρούσε αναβολή. Στις αρχές του Μάρτη του 1930 δημιουργήθηκε ένας νέος ολιγοήμερος συνασπισμός, η Εθνική Σκηνή, με σκηνοθέτες τον Πολίτη και το Μελά⁷²⁷. τα σχέδιά τους διέλυσε τελικά η επέμβαση του υπουργού Παιδείας και η ίδρυση του κρατικού θεατρικού φορέα, που χαιρετίστηκε με ενθουσιασμό κατ' αρχήν από τους ηθοποιούς του σωματείου⁷²⁸. Εκείνοι ήταν άλλωστε που είχαν πάρει σε μόνιμη βάση τις πρωτοβουλίες στο ζήτημα της ίδρυσης στη δεκαετία του 1920· εκείνοι ήταν που διέθεταν, μεταξύ άλλων, το ισχυρό όπλο της Σχολής, που λειτουργούσε σε ημικρατική βάση και θα αποτελούσε το φυτώριο του θεάτρου. Κυρίως όμως ήταν εκείνοι, που αντιμετώπιζαν περισσότερο τις επιπτώσεις της σφοδρής κρίσης. Η ανεργία είχε αρχίσει να παίρνει μεγάλες διαστάσεις μετά το 1928 και ήταν πλέον ορατό, ότι «πολλοί από τους ηθοποιούς μας ίσως αναγκασθούν ν' αλλάξουν επάγγελμα κι άλλοι ν' αλλάξουν συνήθειες»· υπήρχαν όμως κάποιοι «άξιοι» που θα παρέμεναν στον επαγγελματικό στίβο⁷²⁹. έτσι, η ανάγκη «εξυγίανσης» του

απομνημονευμάτων του στόχευε στην ίδια κατεύθυνση («Αναμνήσεις από το Βασιλικόν Θέατρον», ό.π. από 28.2.1928).

725 Ο Ροντήρης ήταν, όπως φαίνεται πεπεισμένος ότι ο Παπανδρέου «άμα αναλάβει υπεύθυνη θέση, θα προχωρήσει στην ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου, θ' ανοίξει καινούργιος δρόμος για το θέατρο» (Ανέκδοτη αυτοβιογραφία, σ. 57).

726 «Έχω την ακλόνητη πεποίθηση», έγραφε ο Καλογερίκος το καλοκαίρι του 1928, «πως το ζήτημα του Εθνικού Θεάτρου από μας και μόνον από μας εξαρτάται να λυθή» («Πως θα γίνη το Εθνικόν Θέατρον», *Ελληνικόν Θέατρον*, 60, 15.8.1928, 68, 15.2.1929).

727 Για το θέμα βλ. Θ. Συναδινός, *Ελληνικόν Θέατρον*, 1.1.1930, Τηλ. Λεπενιώτης, ό.π., 15.1, 1.2.1930, Γρ. Ξενοπούλος, *Πρωία*, 30.1.1930, Μ. Ροδάς, *Θεατρικά Χρονικά 1930*, σσ. 60-2.

728 Π. Καλογερίκος, «Το χαρμόσυνο άγγελμα», Ηλ. Θεοδώρου, «Χαράς ευαγγέλια», *Ελληνικόν Θέατρον*, 95, 1.4.1930. Επίσης, η Γενική Συνέλευση του Σωματείου έσπευσε να ανακηρύξει το Γ. Παπανδρέου επίτιμο μέλος του (ό.π., 96, 15.4.1930).

729 *Ελληνικά Γράμματα*, Β', τχ. 6, 1.3.1928, σσ. 228-9.

κλάδου από το «σάπιο» τμήμα του έβρισκε κάποια λύση με την κρατική επέμβαση⁷³⁰. Μπροστά στην κρίση και τον κίνδυνο να μείνει ο τόπος χωρίς δραματικό θέατρο, το Σωματείο των συγγραφέων υποστήριξε σύσσωμο την προσπάθεια⁷³¹.

Από τις ζυμώσεις που οδήγησαν σ' αυτή τη σύμπραξη ηθοποιών, λογίων και συγγραφέων γύρω από το σκηνοθετικό ζήτημα του Εθνικού Θεάτρου διαμορφώθηκε τελικά μια εικόνα σκηνοθέτη, που αποτέλεσε το πρόπλασμα για τις εξελίξεις που ακολούθησαν στη δεκαετία του 1930. Σε γενικές γραμμές, το στίγμα της εντοπίζεται στο «Υπόμνημα της Εταιρείας Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων» (1923) και τον *Εσωτερικό Κανονισμό* (1930) του Θεάτρου Εφαρμογής⁷³². Και στις δύο περιπτώσεις διαμορφωνόταν ένας σκηνοθετικός τύπος, που μπορεί κανείς να τον αποκαλέσει καταχρηστικά σκηνοθέτη-υπάλληλο με την έννοια ότι ήταν ενταγμένος σ' ένα γραφειοκρατικό μηχανισμό και υπόλογος σε μια διοικητική ιεραρχία. Ήταν υποχρεωμένος να διεκπεραιώνει τις αποφάσεις της καλλιτεχνικής διεύθυνσης του θεάτρου, όφειλε να προετοιμάζει τα έργα που θα του καθόριζε και έπρεπε να έρχεται σε συνεννόηση μαζί της για κάθε καλλιτεχνική πρωτοβουλία του. Η σκηνοθετική του εργασία αποτελούσε ένα τμήμα στην αλυσίδα παραγωγής ενός μηχανισμού, ένα δημόσιο έγγραφο, που θα υποβαλόταν στην καλλιτεχνική επιτροπή του θεάτρου, της οποίας ο διευθυντής θα το προωθούσε στην εφορευτική επιτροπή για να δοθεί η έγκριση από τον οικονομικό υπεύθυνο. Τελικά, προέκυψε ένας τύπος ρεζιζέρ, όχι και πολύ διαφορετικός από 'κείνον που προέβλεπαν οι κανονισμοί λειτουργίας του Βλάχου στα τέλη του 19ου αιώνα. Βέβαια, η εκσυγχρονιστική προσπάθεια δεν αφορούσε πλέον μια μεμονωμένη ανακτορική πρωτοβουλία, αλλά μια λύση ανάγκης, που είχε συσπειρώσει γύρω της όλους τους θεατρικούς φορείς του τόπου ή, τουλάχιστον, τα επίσημα όργανα τους· αλλά και το ίδιο το σκηνοθετικό ζήτημα ανταποκρινόταν στο ρεύμα της εποχής, που κατευθυνόταν πλέον προς την εδραίωση του σκηνοθέτη και όχι του βεντετισμού· είναι ενδεικτικό ίσως ότι το Θέατρον Εφαρμογής δε θα διέθετε έναν αλλά τέσσερις σκηνοθέτες (Πολίτη, Καλογερίκο, Παπαγεωργίου, Ρώτα). Έπειτα από τα παραπάνω, ίσως δε θα φανεί περιεργό το γεγονός ότι οι δύο σημαντικότερες λόγιες

730 Ηλ. Θεοδώρου, «Η εκκαθάριση του κλάδου. Ζήτημα χρημάτων», *Ελληνικόν Θέατρον*, 68, 15.2.1929, Π. Χ. *Ελληνικά Γράμματα*, τχ. 6, 1.3.1928, 228-9.

731 Συμβιβάστηκαν δηλαδή ακόμα και κείνοι οι συγγραφείς, που το 1923 ήταν αντίθετοι με την ίδρυση (Γ. Ξενόπουλος, *Ελληνικόν Θέατρον*, 15.8.1928, *Νέα Εστία*, τχ. 4, 1.6.1927, σ. 241, τχ. 75, 1.2.1930, σ. 150). Ο Χορν ισχυριζόταν πλέον ότι το κράτος «έχει καθήκον» να στηρίξει το θέατρο και «να μην αφήσει την κοιτίδα του θεάτρου χωρίς καμμία θεατρική κίνηση». Και κατέληγε ότι το Εθνικό «παρ' όλης τας αντιρρήσεις που πρέπει να έχη κανείς για την ίδρυσίν του, κατήντησε μια απαραίτητη ανάγκη» (*Ελληνικόν Θέατρον*, τχ. 61, 15.9.1928).

732 Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου, *Θέατρον Εφαρμογής. Εσωτερικός κανονισμός*, Αθήναι, 1930 (Θεατρικό Μουσείο). Για το «Υπόμνημα» βλ. εδώ σημ. 717.

σκηνοθετικές μορφές του τόπου δεν ήταν ικανοποιημένες από την τροπή που είχε πάρει το ζήτημα⁷³³.

Στις αρχές της δεκαετίας του 1930 είχαν αρχίσει να διαμορφώνονται δύο θύλακες στο επαγγελματικό θέατρο της χώρας, στους οποίους θα διοχετεύονταν οι σκηνοθετικές ζυμώσεις, οι θίασοι των πρωταγωνιστριών και οι εξελίξεις γύρω από το κρατικό θέατρο. Τέλος, βρισκόταν υπό διαμόρφωση και μια δυνητικά τρίτη κατεύθυνση στην οποία θα διοχετευόταν η δυσφορία των λογίων σκηνοθετών από την ως τότε πορεία του σκηνοθέτη στο επαγγελματικό θέατρο της χώρας· γιατί στις περιπτώσεις εκείνες που οι Έλληνες σκηνοθέτες συνεργάστηκαν με τους βεντετοκρατούμενους θιάσους (από τον Καλογερίκο το 1922 μέχρι το Μελά το 1929) υπήρχαν οι απαράβατοι όροι που έθεταν οι πρωταγωνίστριες: η εργασία τους αφορούσε ουσιαστικά μόνον τον οπτικοασκουστικό σχεδιασμό της παράστασης. Απ' την άλλη, ο σκηνοθέτης-υπάλληλος που προδιέγραφε ο Κανονισμός του Θεάτρου Εφαρμογής ακύρωνε την πλήρη καλλιτεχνική εποπτεία και το σχεδιασμό των παραστάσεων. Αναμφισβήτητα, η σημασία του σκηνοθέτη είχε αναγνωριστεί πια από ολόκληρο το φάσμα του θεάτρου της χώρας, η δραστηριότητα των Ελλήνων σκηνοθετών είχε καταξιωθεί και η σκηνοθετική ιδέα είχε εδραιώσει την παρουσία της· την ίδια στιγμή όμως, η εργασία του σκηνοθέτη άρχισε να αποκρυσταλλώνεται στην επαγγελματική σκηνή με τις συνοπτικές διαδικασίες που επιβάλλει το πνεύμα ενός κανονισμού λειτουργίας: «μεριμνά δια την καλλιτεχνικήν του έργου εμφάνισιν»⁷³⁴. Βέβαια, η κατάληξη αυτή αποτελούσε το φυσικό επακόλουθο μιας πορείας, που ξεκίνησε μετά τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο. Στο σημείο αυτό, δεν πρέπει να ξεχνάμε, ότι, μετά τα μέσα της δεκαετίας του 1920, ο θεσμός του σκηνοθέτη είχε αρχίσει να παγιώνεται στη συνείδηση του ελληνικού θεατρικού

733 Ο Πολίτης, κορυφαίος παράγοντας της Σχολής, έμεινε βουβός και απαθής, παρά το γεγονός ότι το θέμα του Θεάτρου Εφαρμογής πρωταγωνιστούσε το Γενάρη του 1930 στη θεατρική ζωή του τόπου. Με επιστολή του όμως (6.11.1929) προς το ζεύγος Κατσέλη, δήλωνε ανοικτά την απροθυμία του να συμμετάσχει στο υπό ίδρυση θέατρο «έτσι που γίνεται» και να καταπιαστεί με «ανεβάσματα έργων» (βλ. δημοσίευση της επιστολής στο αφιέρωμα του περ. *Εκκύκλιμα* για το σκηνοθέτη, Απρ.-Ιουν. 1987). Για την αποχή του αυτή μάλιστα χαρακτηρίστηκε αργότερα από το Συναδινό ως «ρίψασις» (1964)1518. Ο Μελάς καταδίκασε δημόσια τη ρύθμιση του ζητήματος του σκηνοθέτη που προέβλεπε ο Κανονισμός του θεάτρου για λόγους αρχής, την προάσπιση δηλαδή της εργασίας του σκηνοθέτη ως έργο τέχνης διαμορφωμένο από μια καλλιτεχνική προσωπικότητα: «Ο σκηνοθέτης είναι η καλλιτεχνική, η πραγματική ψυχή ενός θεάτρου», διαμαρτυρόταν, «η σκηνοθεσία είναι προσωπικό του έργου. Βαθειά προσωπικό, σαν το ποίημα για τον ποιητή που το δημιούργησε, σαν τον πίνακα για το ζωγράφο του» (*Εργασία*, τχ. 3, 25.1.1930, σ. 19). Δεν είναι τυχαίο ότι, για πρώτη φορά, οι δύο σκηνοθέτες αισθάνθηκαν τότε την ανάγκη να συστρατευθούν απέναντι σ' αυτή τη μορφή του απρόσωπου σκηνοθέτη και πήραν οι ίδιοι την πρωτοβουλία να ιδρύσουν από κοινού την Εθνική Σκηνή. Ο Μελάς έσπευσε να διακηρύξει τη μεγάλη καλλιτεχνική αξία του Πολίτη ως σκηνοθέτη (*Ελεύθερον Βήμα*, 22.1.1930, *Εργασία*, 25.1.1930). Και όταν ο υπουργός Παιδείας ανέτρεψε τα σχέδιά τους, ο Πολίτης χαρακτήρισε την απόφαση του τελευταίου αιφνιδιαστική, βλ. *Πολιτεία*, 14.3.1930, (1984)B71.

734 *Θεατρον Εφαρμογής. Εσωτερικός Κανονισμός*, Άρθρο 13, §3.

κόσμου ως το βασικό εργαλείο αναγέννησης του εγχώριου θεάτρου· ακόμα κι όταν ο Έλληνας σκηνοθέτης άρχισε να χάνει το δυναμισμό του (μετά δηλαδή από τις πρώτες επαφές του με την επαγγελματική σκηνή και τη θεατρική κρίση), η αντιμετώπισή του ως εργαλείο όχι μόνον έπαψε να υφίσταται, αλλά ενισχύθηκε· και σε μια επόμενη φάση, άρχισε να αντιμετωπίζεται ως αντίδοτο απέναντι στη κρίση. Όλες όμως οι πρωτοβουλίες, που οδηγούσαν στην ιστορική εδραίωση του Έλληνα σκηνοθέτη στη δεκαετία του 1920, υπάκουαν σ' ένα βασικό σύνθημα: τον εκσυγχρονισμό της θεατρικής ζωής του τόπου. Είτε με τις προσπάθειες του θιάσου Κοτοπούλη να ανταποκριθεί στις νέες εξελίξεις, είτε με την προσπάθεια εξορθολογισμού που είχε διακηρύξει το Σωματείο, είτε με τα καλλιτεχνικά οράματα του Πολίτη και του Μελά, ο κοινός συντελεστής ήταν η ανάγκη αναγέννησης και εξευρωπαϊσμού του ελληνικού θεάτρου και της σκηνικής του έκφρασης. Σ' όλες αυτές τις περιπτώσεις, ο σκηνοθέτης ήταν, πάνω απ' όλα, το εκτελεστικό όργανο ενός ευρύτερου σχεδίου. Μέχρι την ίδρυση του κρατικού θεάτρου όμως, δεν είχε ακόμα κατορθώσει να λειτουργήσει μέσα στην επαγγελματική ζωή του τόπου και να διαμορφώσει την επαγγελματική του ταυτότητα. Η ένταξή του σημειώθηκε υπό το καθεστώς της ανωμαλίας και ανασφάλειας που επέβαλε η θεατρική και, στους επόμενους μήνες, η οικονομική κρίση. Όσο κι αν η ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου ήταν αυτή τη φορά αποτέλεσμα ευρύτερων ζυμώσεων απ' ό,τι η ανακτορική πρωτοβουλία των αρχών του αιώνα, το έναυσμα για τις σκηνοθετικές εξελίξεις το έδωσε και πάλι η ανάγκη εκσυγχρονισμού· με τη διαφορά ότι, αυτή τη φορά, δεν ήταν τόσο μια επιλογή όσο μια λύση ανάγκης. Έτσι, τα σκηνοθετικά επιτεύγματα που είχαν σημειωθεί στη δεκαετία του 1920 έπρεπε να ωριμάσουν γρήγορα, ενώ ήταν ακόμα άγουρα και ρευστά. Η πιο εύγλωττη ίσως μαρτυρία γι' αυτό είναι ότι ο λόγιος που ανέλαβε τελικά πρώτος σκηνοθέτης του κρατικού θεάτρου, ήταν ο ίδιος, που, στα αμέσως προηγούμενα χρόνια, δήλωνε με κατηγορηματικό τρόπο την αντίθεσή του στην ίδρυση του κρατικού θεάτρου· και ο οποίος δεν άλλαξε βέβαια γνώμη στο θέμα, αλλά αποδέχτηκε τις εξαγγελίες της κυβέρνησης Βενιζέλου συμβατικά, με την εύγλωττη ρήση: «ας είναι»⁷³⁵.

735 *Πρωία*, 14.3.1930, (1984)B71. «Οπωσδήποτε, τούτο είναι βέβαιο», έγραφε τις επόμενες μέρες: «ότι η ίδρυση επίσημου σοβαρού θεάτρου ανταποκρίνεται σε μια ανάγκη. Ανάγκη και όχι πόθο ρητό. Υπάρχει διαφορά. Αν πραγματικά ποθούσαμε μια θεατρική αναγέννηση, θα την είχαμε προκαλέσει προ πολλού, δίχως τη συμμετοχή του κράτους. Τουναντίον, ο κίνδυνος οριστικού ξεπεσμού της θεατρικής τέχνης, επιβάλλει την ίδρυση επίσημου θεάτρου» (*Πειθαρχία*, τχ. 24, 30.3.1930, 1984B, 79).

(γ) Η παγίωση της πρόσληψης των ευρωπαϊκών εξελίξεων

Η συγκαταβατικότητα που άρχισε να χαρακτηρίζει τη φυσιογνωμία και την πορεία της εδραίωσης του σκηνοθέτη και της αποκρυστάλλωσης του θεσμού του στο επαγγελματικό θέατρο της χώρας βρισκόταν σε συνάρτηση με την πρόσληψη των πρόσφατων ευρωπαϊκών εξελίξεων από το 1929 μέχρι το 1935 περίπου. Στα χρόνια αυτά άρχισε να εμφανίζεται μια άλλη εκδοχή του Ευρωπαϊού σκηνοθέτη στον ελληνικό Τύπο, που ανταποκρινόταν στις εγχώριες ανάγκες. Τα ονόματα των Ευρωπαίων σκηνοθετών παρέμειναν σε γενικές γραμμές ίδια και οι καλλιτέχνες είχαν καταξιωθεί πλέον στο ελληνικό κοινό· η συζήτηση όμως για τους πρωτοποριακούς πειραματισμούς, τα τολμηρά σκηνοθετικά επιτεύγματα και το ρόλο των σκηνοθετών στην ριζική αναγέννηση της σκηνικής έκφρασης τέχνης είχε πλέον υποχωρήσει. Οι ειδήσεις που κατέφταναν από το εξωτερικό δεν αφορούσαν «καλλιτεχνικές επαναστάσεις», αλλά αντανakλούσαν περισσότερο μια εικόνα ανασφάλειας, που έχει επιδεινωθεί από τη διεθνή οικονομική κρίση⁷³⁶. Σε άμεση σχέση με την παραπάνω εικόνα ήταν και οι ειδήσεις που προέρχονταν από μια άλλη περιοχή, που έδωσε κατά κάποιο τρόπο το ιδιαίτερο χρώμα στην πρόσληψη της ξένης σκηνοθεσίας στο πρώτο μισό της δεκαετίας του 1930, το πολιτικό θέατρο· την ένταξη δηλαδή της σκηνοθετικής τέχνης στην πολιτική προπαγάνδα. Η παρουσία αυτής της τάσης οφείλεται κυρίως στη δυναμικότητα των Γερμανών και ιδιαίτερα των Σοβιετικών σκηνοθετών της εποχής⁷³⁷. Τα νέα που έφτασαν στην χώρα απηχούσαν την πανευρωπαϊκή καταξίωση των τελευταίων και η επικράτησή τους, σε μια εποχή διεθνούς κρίσης, δε μπορούσε παρά να προκαλέσει το δέος για το σοβιετικό μοντέλο. Επαινέθηκαν ιδιαίτερα η συμβολή τους στη «διαπαιδαγώγηση της μάζας» και η απολυταρχία στην άσκηση του σκηνοθετικού επαγγέλματος⁷³⁸.

⁷³⁶ Ανταπόκριση για παράδειγμα της Ίριδος Σκαρβαίου για το περιοδικό *Θεατρική Τέχνη* (3, 15.11.1935, σ. 10), αναμετάδιδε τη θλιβερή εικόνα: ο Κοπώ ήταν χωρίς θέατρο, ο Ντυλλέν δεν έκοβε εισιτήρια και το κοινό σύχναζε μόνον στα εμπορικά θέατρα. Βλ. και André Antoine, «Η κρίσις του παγκοσμίου θεάτρου», *Κυριακή του Ελευθέρου Βήματος*, 17, 2.4.1927, σ. 6, Γ. Φτέρης, «Η κρίσις του γαλλικού θεάτρου», *Ελεύθερον Βήμα*, 17.1.1930, 24.6.1930, Β. Ρώτας, «Η κρίσις του θεάτρου στη Γερμανία», *Ελληνικόν Θέατρον*, 91, 1.2.1930.

⁷³⁷ Δ. Γ. Τσούγκος, «Ο Πισκατόρ και το θέατρό του», *Νέα Επιθεώρησις*, 7, Ιουλ. 1928, σσ. 217-8, Τ. «Γερμανικόν Θέατρον», *Νέα Εστία*, Α', 3, 15.5.1927, σ. 181, «Αι παραστάσεις του Μάγιερχολντ», *Πειθαρχία*, 39, 13.7.1930, σ. 25, «Σκηνοθέται», ό.π., 42, 3.8.1930, σ. 30, «Το σύγχρονον ρωσικόν θέατρον», *Εργασία*, 90, 19.9.1931, σσ. 1001, Αλ. Αλαφούζου, «Το Σοβιετικό Θέατρο», *Νέοι Πρωτοπόροι*, τχ. 11, Νοεμβ. 1933, σσ. 340-1, Erwin Piscator, «Το σοβιετικό θέατρο», *Νέοι Πρωτοπόροι*, τχ. 8, Αύγ. 1934, σσ. 306-7.

⁷³⁸ «Έπειτα, εις την χώραν των Σοβιέτ, ο σκηνοθέτης είναι ο απόλυτος άρχων του θεάτρου. Αυτός διαλέγει το έργον, το μεταμορφώνει, το παραμορφώνει, το ακρωτηριάζει· σχεδιάζει τας γενικάς γραμμάς των σκηνογραφιών, δίδει οδηγίας για τα κοστούμια, κατανέμει τους ρόλους κανονίζει το παίξιμο των ηθοποιών και την χρήσιν του φωτισμού...Εν ολίγοις είναι ο μόνος και μοναδικός υπεύθυνος δια το θέαμα. Αυτή η αγρία απολυταρχία, όταν ασκείται από έναν καλλιτέχνην έξυπνον και μορφωμένον, δίδει αποτελέσματα εκπληκτικά. Αι φροντίδες με τας

Τα χαρακτηριστικά αυτά αποτελούσαν μέρος μιας ευρύτερης τάσης, αφού, γενικότερα, οι ειδήσεις για τον Ευρωπαϊκό σκηνοθέτη τροποποιούσαν τη μορφή που είχε στο παρελθόν· μπορεί να μην είχε χάσει βέβαια τις καλλιτεχνικές του ιδιότητες, δεν εμφανιζόταν όμως πια στις στήλες του ελληνικού Τύπου εκείνος ο «τολμηρός πρωτοπόρος» και αναγεννητής της θεατρικής τέχνης. Έδινε περισσότερο την εντύπωση ενός διευθυντικού παράγοντα, που θα βοηθούσε το θέατρο να αντιμετωπίσει την κρίση. Ενδεχομένως, εξαιτίας αυτού του νέου ρόλου του σκηνοθέτη τα δυναμικά και πρωτοποριακά στοιχεία, που είχε στην προηγούμενη περίοδο, αντικαταστάθηκαν από μια πιο ακαθόριστη φιγούρα, που διέθετε την απαιτούμενη τεχνογνωσία για να προετοιμάσει με καλλιτεχνικό τρόπο τη σκηνική παρουσίαση μιας παράστασης, έτσι ώστε το θέατρό του να ανταποκριθεί σ' ένα «κοινό εκλεκτό και ανήσυχο»⁷³⁹. Από τις στήλες του περιοδικού τύπου άρχισαν να παραelaύνουν μια σειρά από ανταποκρίσεις με άχρωμες περιγραφές σκηνοθετικών ευρημάτων, φωτιστικών εφφέ και οπτικοακουστικών εντυπώσεων, που, κατά κάποιον τρόπο, θα μπορούσαν να ανήκουν στον οποιοδήποτε σκηνοθέτη της εποχής. Δίπλα σ' αυτές, το ελληνικό κοινό ενημερωνόταν για τη λειτουργία διεθνών εκθέσεων, όπου παρουσιάζονταν νέοι τεχνολογικοί εξοπλισμοί της σκηνής και έργα διάσημων σκηνογράφων της εποχής· μάθαινε ότι οι επισκέπτες αυτών των εκθέσεων είχαν τη δυνατότητα να παρακολουθήσουν την εξέλιξη των σκηνοθετικών επιτευγμάτων από την εποχή του αρχαίου θεάτρου μέχρι την μοντέρνα περίοδο⁷⁴⁰. Η ένταξη του Ευρωπαϊκού σκηνοθέτη στο χώρο της ιστορίας δεν είναι τυχαία· η εικόνα παγίωσης που παρουσιάζει η πρόσληψη σημειώνεται στα χρόνια, που η περίοδος της μεγάλης ακμής του σκηνοθέτη-δημιουργού είχε περάσει και η μορφή του άρχισε να γέρνει προς τη δύση της στη γηραιά ήπειρο⁷⁴¹. Η εξέλιξη αυτή έγινε

οποίας περιβάλλεται ένα θέαμα είνε καταπληκτικάί, η ευσυνειδησία των ηθοποιών είνε αφάνταστος· αι μελέται δια την επεξεργασίαν των σκηνογραφιών και των κοστούμιών, της αλλαγής των ταμπλώ, των φωτισμών, είνε αντικείμενον ακαταπαύστων δοκιμών και αναζητήσεων [...] Ωστε η καλλιτεχνική ποιότης εκάστου θεάματος, τόσον υπό έποψιν πλαστικής παρουσιάσεως, όσον και υπό έποψιν παιξίματος ηθοποιών, αναβιβάζεται εις το μάξιμουμ της αποδόσεώς της. Έτσι, κάθε θεατής που περνά μια βραδνά στο θέατρον είνε απολύτως βέβαιος ότι δεν πέφτει θύμα μιας οργανωμένης αγυρτείας» («Το θέατρον εις την Μόσχαν. Ο σκηνοθέτης απόλυτος άρχων», *Ελεύθερον Βήμα*, 3.7.1933).

⁷³⁹ Λέων Μαγναύρας, «Γράμματα από το Παρίσι», *Ο Λόγος*, 7, Απρ. 1931, σ. 223.

⁷⁴⁰ «Παγκόσμια καλλιτεχνικά νέα», *Μουσικά Χρονικά*, 1, Απρ. 1928, σ. 29, «Η έκθεση του θεάτρου στο Μαγδεμβούργο», *Ελληνικά Γράμματα*, 47, 11.5.1929, σ. 36, Χρον. «Επί τη ενάρξει του Εθνικού Θεάτρου. Τα μεγάλα σκηνοθετικά θαύματα. Αι πυρκαϊαί, αι εκρήξεις και αι μάχαι. Πώς επιτυγχάνονται εις τα ευρωπαϊκά θέατρα», *Ελληνική*, 24.3.1932. Εδώ εντάσσονται οι εντυπώσεις του Κ. Θ. Παπαλεξάνδρου από τα θέατρα της Βιέννης (*Πρωία*, 27.6.1931) αλλά και οι σχετικές πληροφορίες που βρίκει κανείς στα βιβλία που έκδοσε ο Ανδρέαδης στις Βρυξέλλες (*Les Théâtres à Vienne*, 1929, *Les Théâtres à Munich*, 1930, και *Une Semaine à Salzburg*, 1932).

⁷⁴¹ Σε γενικές γραμμές, κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1930 παρατηρείται υποχώρηση των κορυφαίων Ευρωπαϊών σκηνοθετών-δημιουργών. Με τη σταδιακή επικράτηση του δόγματος

αντιληπτή στη βαλκανική χώρα κι έτσι, δίπλα στις ειδήσεις που κάλυπταν την επικαιρότητα άρχισαν να εμφανίζονται και δημοσιεύματα ιστορικού ενδιαφέροντος για σκηνοθέτες του παρελθόντος. Συμπερασματικά, η εδραίωση της παρουσίας του Ευρωπαϊού σκηνοθέτη-δημιουργού στο ελληνικό θέατρο συντελείται την εποχή, που ο τελευταίος άρχισε να αποχωρεί από το προσκήνιο των εξελίξεων μέσα σ' ένα κλίμα ανασφάλειας και έντονης πολιτικής αντιπαράθεσης· ο Ράινχαρτ, ο αυτοκράτορας της σκηνοθετικής τέχνης, είχε περάσει στον χώρο της ιστορικής καταξίωσης μετά το 1935⁷⁴².

Εξίσου αντιπροσωπευτική είναι η εικόνα που παρουσιάζει ένα άλλο σώμα πληροφοριών, που κινούνται σε διαφορετικό κλίμα από τις δυτικές εξελίξεις. Οι πληροφορίες για τους Σέρβους, Βούλγαρους, Ρουμάνους και κυρίως τους Τούρκους σκηνοθέτες, για τα επιτεύγματά τους, τις σπουδές και τις επαφές τους με την ευρωπαϊκή σκηνοθεσία, παρουσιάζουν μια αισθητή πύκνωση στα τέλη της δεκαετίας του 1920 και έχουν μια αξιοπρεπή εκπροσώπηση δίπλα σ' εκείνες που αναφέρονταν στις μεγάλες σκηνοθετικές μορφές της Δύσης⁷⁴³. Καθώς οι περισσότεροι απ' αυτούς εργάζονταν στα κρατικά θέατρα των χωρών τους, η

του σοσιαλιστικού ρεαλισμού στη Σοβιετική Ένωση και του εθνικοσοσιαλιστικού καλλιτεχνικού ιδεώδους στη Γερμανία, οι θεατρικοί πειραματισμοί στις παραπάνω χώρες ουσιαστικά απαγορεύτηκαν και η μοντέρνα σκηνοθεσία έχασε τις πιο δυναμικές της ίσως κοιτίδες· ονόματα σαν του Γιούργκεν Φέλινγκ ή του Νικολάι Οχλόπκωβ δεν μπορούσαν να ανανεώσουν την ατμόσφαιρα των σκηνοθετικών πρωτοποριών των τριών προηγούμενων δεκαετιών στις χώρες αυτές. Η κρίση συνέχιζε να μαστίζει το γαλλικό θέατρο, ενώ παράλληλα, μερικές από τις σημαντικότερες μορφές της σκηνοθεσίας άρχισαν να αποχωρούν από το σκηνοθετικό στίβο. Έτσι, δίπλα στο Γέσνερ, τον Πισκάτορ και το Μπρεχτ, που είχαν εκδιωχθεί πολιτικά, και τον Ταϊρωφ και το Μεγερχόλντ, που αντιμετώπισαν ανάλογα προβλήματα με το καθεστώς της δικής τους πατρίδας, πρέπει να προσθέσουμε τον Κοπώ, που είχε αποσυρθεί στη γαλλική επαρχία πολύ νωρίτερα, το Φιρμέν Ζεμίε που πέθανε το 1933, ή τέλος την περίπτωση του Στανισλάβσκυ, που, αν και θεατρικά ενεργός, είχε ουσιαστικά σταματήσει τη σκηνοθετική του καριέρα μέχρι το θάνατό του το 1938. Ακόμα και το μεγάλο άστρο του Ράινχαρτ είχε αρχίσει να γέρνει προς τη δύση του· ο εβραϊκής καταγωγής σκηνοθέτης έχασε σταδιακά όλα του τα θέατρα στη Γερμανία, μετά το 1933 αναγκάστηκε να εγκαταλείψει τη χώρα και μέχρι το Άνσλους του 1938 περιορίστηκε ουσιαστικά σε επαναλήψεις στο φεστιβάλ του Σάλτσμπουργκ· ενώ παράλληλα άρχισε να προσανατολίζεται στην τέχνη του κινηματογράφου.

742 Δεν μπορεί όμως να μην προβληματίσει το μελετητή του θέματος το γεγονός ότι την πιο αντιπροσωπευτική ίσως «νεκρολογία» του Ευρωπαϊού σκηνοθέτη-δημιουργού ανέλαβε να γράψει για χάρη του ελληνικού κοινού ο Στεφάνου· ο διευθύνων γραμματέας του τέως Βασιλικού Θεάτρου παρουσίασε το 1934 την ιστορική του διαδρομή, μια εκτενή προσωπογραφία του Ράινχαρτ, και μια συστηματική περιγραφή των σκηνοθετικών ευρημάτων και απόψεων του Πισκάτορ για το πολιτικό θέατρο, σε συνάρτηση μάλιστα μ' εκείνες του Μπρεχτ («Το πολιτικόν θέατρον» και «Ο Ράινχαρτ και η σκηνοθεσία», *Ελεύθερον Βήμα*, 11, 18.11.1934).

743 Βλ. ενδεικτικά «Το θέατρο αλλού. Τι γίνεται στην Ρουμανία», *Ελληνικόν Θέατρον*, 10, 16.12.1925, Β. Κουζόπουλος, «Το ρουμάνικο θέατρο», *Παρασκήνια*, Δ', 1, Ιουν. 1927, σσ. 14-7, Ρακίνας, «Το βουλγαρικό θέατρον 1860-1926», *Πολιτεία*, 23.1.1927, «Το βουλγαρικό εθνικό θέατρο», *Ελληνικά Γράμματα*, 52, 15.6.1929, σσ. 159-162, Θεμ. Αθανασιάδης Νόβας, «Το θέατρο στην Τουρκία», *Ελεύθερος Τύπος*, Φεβρ. 1926 (στο *Θεατρικά μελετήματα*, Αθήνα, 1963, σσ. 173-9), Στεφ. Χαρμίδης, «Το τουρκικόν θέατρον», *Ελεύθερον Βήμα*, 12.8.1927 κ.ά. Εδώ τέλος εντάσσεται και η περίπτωση του Τσέχου σκηνοθέτη Κ. Η. Hilár, που προώθησαν τα *Ελληνικά Γράμματα* («Πώς εδημιούργησα το θέατρο της Πράγας», 15.6.1927, σσ. 32-4).

πρόσληψή τους βρίσκονταν σε συνάρτηση με τις διεργασίες γύρω από το εγχώριο εθνικό θέατρο. Σε γενικές γραμμές, οι Έλληνες λόγιοι εκτιμούσαν τις προσπάθειες των Βαλκάνιων σκηνοθετών· αν θέλαμε όμως να γίνουμε πιο συγκεκριμένοι, το βασικό πρότυπο για τους Έλληνες σκηνοθέτες ήταν οι Τούρκοι συναδέλφοί τους και ιδιαίτερα ο αναγεννητής της τουρκικής σκηνης Ερτογρούλ Μουχσίν Βέη, ο «Κεμάλ του θεάτρου» της γειτονικής χώρας⁷⁴⁴. Επιπλέον, στο πλαίσιο του Ελληνοτουρκικού συμφώνου φιλίας, οι Αθηναίοι θεατές είχαν τη δυνατότητα να δουν, για πρώτη φορά, παραστάσεις από ξένο θίασο πρόζας με σκηνοθέτη, την Εθνική Σκηνή της Τουρκίας. Οι παραστάσεις της αποκάλυψαν «με τι ταχύτητα εξελίσσεται και προοδεύει η Τουρκία, πόσο έχει κιάλας αφομοιωθεί με τη Δύση, και πόσο πρέπει εμείς να εργασθούμε εντατικά για τον εκσυγχρονισμό μας, απορρίπτοντας κάθε θαυμασμό για την Ανατολή, η οποία η ίδια έχει απαρνηθεί τον εαυτό της, εάν δεν θέλουμε οι άμεσοι γείτονές μας να προχωρήσουν πολύ πιο γρήγορα από μας προς την κατάκτηση του πολιτισμού»· ο Μελάς διαπίστωσε για μια ακόμα φορά τη «σιδερένια πειθαρχία στη μπαγκέτα του σκηνοθέτη»⁷⁴⁵.

(δ) Η περίπλοκη εδραίωση του σκηνοθέτη στο κρατικό θέατρο. Η συμβολή και η σκηνοθετική δραστηριότητα του Φώτου Πολίτη

Πάντως, παρά τις σημαντικές εξελίξεις στο σκηνοθετικό ζήτημα, δεν είχε εδραιωθεί κάποια ανάλογη «κεμαλική» μορφή στην ελληνική σκηνή. Αντίθετα, αυτό που παρουσιάστηκε ήταν μια ανώμαλη προσπάθεια ένταξης του θεσμού στο κρατικό ίδρυμα στα δύο πρώτα χρόνια που ακολούθησαν την ίδρυσή του και το διορισμό του Γρυπάρη στη θέση του διευθυντή. Στην περίοδο αυτή οι πρωτοβουλίες που εκδηλώθηκαν γύρω από το σκηνοθετικό ζήτημα προσπάθησαν να συμβιβάσουν τα ασυμβίβαστα: τις επιδιώξεις των πρωταγωνιστριών-θιασαρχών, τους συγγραφείς, τους ηθοποιούς και τους δύο λόγιους σκηνοθέτες, που ήταν και οι επικρατέστεροι υποψήφιοι για τη θέση σκηνοθέτη. Μια βδομάδα μετά τις εξαγγελίες του υπουργού οι πρωταγωνίστριες προώθησαν την πρόταση πρόσληψης

⁷⁴⁴ Ο χαρακτηρισμός προέρχεται από κριτική του Γ. Σιδέρη, για την ταινία του Ερτογρούλ Μουχσίν *Ο ζητιάνος της Ισταμπούλ*, (ο ιδρυτής του εθνικού τουρκικού θεάτρου ήταν και σκηνοθέτης κινηματογράφου, γνωστός στο αθηναϊκό κοινό, *Μουσικά Χρονικά*, τχ. 38, Φεβ. 1932, σσ. 77-8). Για τις επαινετικές κρίσεις των Ελλήνων σκηνοθετών για τους Τούρκους συναδέλφους τους βλ. Σπ. Μελάς, «Νταρούλ Μπεντάι», «Το τουρκικό θέατρο», «Η Νέα Τουρκία. Πνευματική κίνησης», *Ελεύθερον Βήμα*, 24.2, 17.12.1930, 11.10.1933, Πέλος Κατσέλης, «Από την τουρκική αναγέννηση. Η Εθνική Σκηνή της Τουρκίας», *Ελληνικόν Θέατρον*, 116, 15.2.1931, Φώτος Πολίτης, «Το θέατρο στην Τουρκία», *Πρωία*, 11.8.1933. Ο Ερτογρούλ Μουχσίν Βέης χαρακτηρίζεται ως ο θεμελιωτής του σύγχρονου τουρκικού θεάτρου από τον ιστορικό Metin And, που αφιέρωσε στη μορφή του την αγγλική έκδοση της ιστορίας του (*A History of theatre and popular entertainment in Turkey*, Ankara, 1963).

⁷⁴⁵ Α. Θούλος, *Νέα Εστία*, 1.4.1931 (1977)Α335, Σπ. Μελάς, *Ελεύθερον Βήμα*, 11.10.1933.

ξένου σκηνοθέτη ως βασικό όρο για την είσοδό τους στο Εθνικό⁷⁴⁶. Η πρόταση στηριζόταν σε δύο ισχυρά επιχειρήματα: το πρώτο αφορούσε το γεγονός ότι κανένας από τους Έλληνες σκηνοθέτες δεν ήταν επαγγελματίας, οπότε οι ίδιες δε θα δέχονταν σε καμμία περίπτωση να πειθαρχήσουν σε ερασιτέχνες· το δεύτερο αφορούσε την αντίληψη που είχαν διαμορφώσει για το ρόλο του σκηνοθέτη από τις συνεργασίες με τον Πολίτη και το Μελά· από τη στιγμή δηλαδή που ο σκηνοθέτης αντιμετωπιζόταν ως ο καλλιτέχνης που θα εκσυγχρόνιζε τη σκηνική εμφάνιση των παραστάσεων, η καλύτερη λύση ήταν η μετάκληση ενός διάσημου επαγγελματία ξένου σκηνοθέτη. Ενδεικτικό αυτής της νοοτροπίας ήταν ότι η Κοτοπούλη ανάμεσα στους σκηνοθέτες που πρότεινε συμπεριέλαβε και τον Αραβαντινό! Η πρόταση απορρίφθηκε έπειτα από μια δυναμική παρέμβαση Ελλήνων λογίων, που, με επικεφαλής τον Πολίτη, έθεσαν ως ανυπέρβλητο εμπόδιο το ζήτημα της γλώσσας στην ερμηνεία του κειμένου και τη διδασκαλία των ηθοποιών⁷⁴⁷.

Αφού αποφεύχθηκε αυτός ο σκόπελος, η διαμάχη γύρω από το σκηνοθέτη επικεντρώθηκε στη θέση που έπρεπε να έχει στους κανονισμούς λειτουργίας του θεάτρου. Σε γενικές γραμμές, οι συγγραφείς της χώρας προώθησαν μια καλλιτεχνική διεύθυνση (ατομική ή ολιγομελή) με έναν ή περισσότερους σκηνοθέτες, που θα είχαν αποκτήσει στο εξωτερικό την απαραίτητη επαγγελματική κατάρτιση και τεχνογνωσία για να εφαρμόσουν τις αποφάσεις της διεύθυνσης⁷⁴⁸. Όπως ήταν επόμενο, υπό αυτούς του όρους, ο Πολίτης και ο Μελάς αρνήθηκαν να προσληφθούν, παρά το γεγονός ότι θεωρούνταν απ' όλους οι πιο ενδεδειγμένοι και είχαν τη δημόσια υποστήριξη του ίδιου του Παπανδρέου⁷⁴⁹. Στην πραγματικότητα, εξαιτίας αυτής της διαφωνίας, το σκηνοθετικό ζήτημα έμεινε σε μια κατάσταση εκκρεμότητας τουλάχιστον μέχρι την έναρξη λειτουργίας του ιδρύματος. Ανεξάρτητα πάντως απ' αυτό, οι συζητήσεις που είχαν προκύψει γύρω από το σκηνοθετικό ζήτημα δήλωναν με τον πιο σαφή τρόπο ότι, ανεξάρτητα από πρόσωπα, ο θεσμός του σκηνοθέτη, όχι μόνον είχε ενσωματωθεί οργανικά στη θεατρική ζωή της χώρας, αλλά αντιμετωπιζόταν πια ως ζήτημα μεγάλης σπουδαιότητας και απασχολούσε σε μόνιμη βάση της στήλης του ημερήσιου και περιοδικού Τύπου. Η προβληματική ένταξη του σκηνοθέτη στο κρατικό θέατρο είχε δημιουργήσει μια λανθάνουσα θεωρητική διαμάχη, μέσα από την οποία είχαν

⁷⁴⁶ «Η κ. Μαρίκα και η κ. Κυβέλη προτείνουν την μετάκλησιν του κ. Ράιγκαρτ και του κ. Ζεμιέ», *Πρωία*, 21.3.1930.

⁷⁴⁷ Φ. Πολίτης, «Το Εθνικόν Θέατρον», *Πειθαρχία*, τχ. 24, 30.3.1930 (1984)B79-80, Λ. Κουκούλας, «Οι ξένοι σκηνοθέται», *Εργασία*, Α', τχ. 12, 29.3.1930, σ. 25, Μ. Ροδάς, «Το Εθνικόν Θέατρον και η Διεύθυνσις», *Πειθαρχία*, τχ. 24, 30.3.1930, σ. 20

⁷⁴⁸ Βλ. την έρευνα του *Έθνους* (15-20.3.1930) «Γνώμαι και αντιλήψεις συγγραφέων», που αναδημοσίευσε ο Ροδάς στο *Θεατρικά Χρονικά 1930*, σ. 65 κεξ.

⁷⁴⁹ *Θεατρικά Χρονικά 1930*, σσ. 80-87 και «Περί το πρόγραμμα της κυβερνήσεως. Το κράτος δια το θέατρον και την τέχνην», *Ελεύθερον Βήμα*, 17.7.1930.

αποκρυσταλλωθεί, σε γενικές γραμμές, οι δύο απόψεις που κυοφορούνταν στη δεκαετία του 1920. Την πρώτη υποστήριζαν συγγραφείς σαν τον Ξενοπούλο, το Λάσκαρη, το Συναδινό και τον Μπαστιά, που προωθούσαν τη λύση ενός μορφωμένου τεχνοκράτη, ενός ανώτερου υπάλληλου που θα εφάρμοζε τις αποφάσεις της διεύθυνσης. Τη δεύτερη εκπροσωπούσαν νεότεροι λόγιοι σαν το Θρύλο, τον Κατσέλη, το Ροδά και τον Κουκούλα, που έβλεπαν στο πρόσωπο του σκηνοθέτη μια ηγετική φυσιογνωμία ενός καλλιτέχνη-εμπνευστή με δικτατορικές εξουσίες⁷⁵⁰. Η δεύτερη άποψη οδηγούσε το θεσμό στο απόγειο της δύναμής του: τα δικαιώματα του σκηνοθέτη ήταν «απόλυτα και κυριαρχικά», η καλλιτεχνική ευθύνη της παράστασης ανήκε «ακέραιη» σ' αυτόν· η εργασία του αφορούσε την κριτική ερμηνεία του έργου, την εικαστική σύνθεση της παράστασης, αλλά και τη διδασκαλία των ηθοποιών και τη διαπαιδαγώγηση των θεατών. Μ' αυτό το τρόπο ο σκηνοθέτης αναδεικνυόταν ως ο παντοδύναμος καλλιτέχνης του ελληνικού θεάτρου και αποκτούσε μια αίγλη που δεν είχε στο παρελθόν:

«Η κατανόηση της ανάγκης του σκηνοθέτη, που θα συγκεντρώνει την καλλιτεχνική ευθύνη μιας παραστάσεως σ' ένα πρόσωπο, δεν πρόκειται να εξυπηρετήσει μόνο το θέατρο και να διαπαιδαγωγήσει στο κεφάλαιον αυτό το κοινόν, αλλά και να δημιουργήσει μιαν ευγενική άμιλλα μεταξύ των ανθρώπων, που είναι σε θέση ν' αναλάβουν μια τέτοια ευθύνη. Γιατί ο σκηνοθέτης, που δεν πρόκειται να ερμηνεύσει μόνον το πνεύμα ενός έργου, μα έχει ν' ασχοληθή και μ' ένα σωρό τεχνικά ζητήματα, διατάξεως, ντεκόρ, φωτισμού, σχετιζόμενα με το ανέβασμά του, δεν είναι αλάθητος. Με την παράσταση ενός έργου, μάς δίνει, υπεύθυνα πάντα, το μέτρο της λογοτεχνικής κρίσεως, των ιστορικών γνώσεων, της πλαστικής και ζωγραφικής αντιλήψεως, της φαντασίας και της καθαρά τεχνικής καταρτίσεώς του. [...] Εδώ δε μιλούμε για τη συμβολή των ηθοποιών, που είναι βέβαια, υπολογίσιμη για την ερμηνεία ενός έργου, μα όχι και απόλυτη, αφού περιορίζει κι αυτή το ρόλο της στην προσαρμογή της σύμφωνα με τη θέληση και την επιταγή του σκηνοθέτη. Μιλούμε για τη συμβολή του τελευταίου, σα για τέλεια ξεχωριστό παράγοντα, ικανό να δίνει σ' ένα και το αυτό έργο ένα καινούργιο νόημα κ' ένα καινούργιο ενδιαφέρον κάθε φορά [...] Όταν λοιπόν παίζει ένα τόσο κεφαλαιώδη ρόλο στα προηγμένα κοινά, η “καλλιτεχνική ευθύνη” του σκηνοθέτη, είναι φανερό, πως δεν μπορεί να γίνη λόγος για καμμίαν άλλη ευθύνη»⁷⁵¹.

Και οι δύο απόψεις πάντως συμφωνούσαν σ' ένα σημείο, για το οποίο προνόησαν όλα τα κυβερνητικά διατάγματα και όλες οι επιτροπές που συστάθηκαν τους επόμενους μήνες: ότι, από τη στιγμή που ο σκηνοθέτης ήταν κεντρικός μοχλός για τη λειτουργία του κρατικού θεάτρου, έπρεπε να διαθέτει ειδική επαγγελματική κατάρτιση· κάτι τέτοιο σήμαινε ότι το σκηνοθετικό ζήτημα θα λυνόταν οριστικά με την προσφυγή στην ξένη σκηνοθετική τεχνογνωσία. Η επικρατέστερη τότε πρόταση για τη λύση του παραπάνω ζητήματος είχε διαμορφωθεί, όπως είδαμε, από

750 Α. Θρύλος, *Εργασία*, Α', 12, 29.3.1930, σσ. 24-5, Μ. Ροδάς, «Επίσημο θέατρο και ελεύθερο», *Ελεύθερον Βήμα*, 5.7.1930, Π. Κατσέλης, «Ο εμπνευστής, η μόνη ελπίδα και προοπτική του θεάτρου μας», *Ελληνικόν Θέατρον*, 111, 1.12.1930.

751 Α. Κουκούλας, «Η ανάγκη της καλλιτεχνικής ευθύνης», *Εργασία*, Α', τχ. 6, 15.2.1930, σσ. 25-6.

πρωτοβουλίες λογίων και ηθοποιών· με τη μόρφωση δηλαδή ενός ηθοποιού στο εξωτερικό, έτσι ώστε, όπως το έθετε και ο Λάσκαρης, «να υπάρχουν εις το μέλλον επαγγελματίαι πλέον σκηνοθέται»⁷⁵².

Ενώ όμως κνοφορούνταν οι θεωρητικές αυτές ζυμώσεις, πρακτικά το ζήτημα του σκηνοθέτη παρέμενε σε εκκρεμότητα. Σε μια πρώτη φάση, μετά την εκλογή των μελών της διοίκησης του θεάτρου (ενός 15μελούς Διοικητικού Συμβουλίου και της 5μελούς Εκτελεστικής Επιτροπής) σκηνοθετικά καθήκοντα ανέλαβε ανεπίσημα ο Μελάς, ενώ ο Πολίτης διορίστηκε μέλος της Εκτελεστικής⁷⁵³. Στη φάση αυτή, που κάλυψε το καλοκαίρι του 1930, διαμορφώθηκε η εικόνα του σκηνοθέτη στα νομοθετικά διατάγματα λειτουργίας του θεάτρου. Σύμφωνα μ' αυτά, η Εκτελεστική Επιτροπή του θεάτρου ασκούσε την καλλιτεχνική διεύθυνση: κατάρτιζε το θίασο, διαμόρφωνε το ρεπερτόριο και προσλάμβανε τους σκηνοθέτες, όπως και το υπόλοιπο καλλιτεχνικό προσωπικό· δικαίωμα συμμετοχής, άνευ ψήφου, στην Επιτροπή είχαν οι δύο κορυφαίες πρωταγωνίστριες της εποχής, ως ηθοποιοί «τετιμημένοι δια του Αριστείου Γραμμάτων και Τεχνών», ενώ λαμβανόταν πρόνοια για μόρφωση νέων σκηνοθετών «εν τη αλλοδαπή»⁷⁵⁴. Παράλληλα, σημειώθηκε στο παρασκήνιο μια απόπειρα σύγκλισης των σκηνοθετικών δυνάμεων του τόπου: των θιασαρχίνων, των συγγραφέων, των σκηνοθετών και των ηθοποιών· η απόπειρα όμως φαίνεται πως απέτυχε εξαιτίας του Μελά, ο οποίος ήρθε σε ρήξη με τη διοίκηση και, παρά τις συνεχείς παρεμβάσεις του Παπανδρέου, παραιτήθηκε τελικά δηλώνοντας «ότι δεν εννοεί να γίνη υπάλληλος» της Επιτροπής⁷⁵⁵. Μπροστά στη νέα κρίση, οι συγγραφείς κατάφεραν να προωθήσουν τον

752 Βλ. *Θεατρικά Χρονικά 1930*, σσ. 75.

753 «Η λειτουργία του Εθνικού Θεάτρου», *Ελεύθερον Βήμα*, 28.4.1930, *Νουμάς*, 794, Ιουν. 1930, σ. 141. Στο αρχείο Πολίτη (Θεατρικό Μουσείο) σώζονται τα σχετικά έγγραφα του υπουργείου με τα οποία ανακοινώθηκε ο διορισμός του (αρ. πρωτ. 30525, 35174, 11.5.1930 και 15.5.1930).

754 Σχέδιο Νόμου, 24.3.1930, ν.4615, *ΦΕΚ*, 5.5.1930, και Υπουργείον Παιδείας, *Νόμος 4615 περί ιδρύσεως Εθνικού Θεάτρου και διάταγμα περί εγκρίσεως του οργανισμού του Εθνικού Θεάτρου*, Εν Αθήναις, Εκ του Εθνικού Τυπογραφείου, 1931.

755 Ξ. «Θεμιστοκλής και Αριστείδης», *Νέα Εστία*, 91, 1.10.1930, σσ. 1050-1. Με επιστολή του προς τη Μ. Κοτοπούλη (Αθήνα, 11.8.1930, Θεατρικό Μουσείο), ο Γ. Χέλμης της ανακοίνωνε, μεταξύ άλλων ότι, έπειτα από συνάντησή του με τον εκδότη της *Πρωίας* Κ. Παπαλεξάνδρου και τον Πολίτη, το σκηνοθετικό ζήτημα θα λυνόταν κάπως έτσι: «Κατά τον οργανισμό, θα δύνανται να διορισθούν σκηνοθέται μέχρι του αριθμού 4 και οι πρώτοι δύο θα είνε εσύ και ο Μελάς. Εις τον Λιδωρίκη, ο οποίος θα πάρη τη θέση του Στεφάνου εις την 5μελή, το είπαν και έτυχε ενθουσιώδους υποδοχής, ο Νιρβάνας δεν έχει πολύ άλλη γνώμη, ο Πετρακόπουλος επίσης και ο Γρυπάρης δέχεται κάθε πρόταση του Φώτου. Μού είπαν να σου τα γράψω και ότι να γυρίσης όσο μπορείς γρηγορώτερα από την Αμερική, της οποίας άλλωστε πρόλογος θα ήταν ο *Αγαμέμνων*, αν τον προφθάσουμε». Έπειτα από λίγες μέρες, ανακοινώθηκε στον Τύπο ότι η κατάσταση του *Αγαμέμνονα* (στην οποία αναφερόταν ο Χέλμης) θ' ανέβαινε στο Στάδιο με την Κοτοπούλη σε σκηνοθεσία Πολίτη αντίστοιχα, η Κυβέλη θα παρουσίαζε την *Ιφιγένεια* σε σκηνοθεσία Μελά. Τις ίδιες μέρες κυκλοφορούσαν φήμες για ματαίωση του ταξιδιού της Κοτοπούλη στην Αμερική. Τελικά όμως οι παραστάσεις ήταν εκείνες που ματαιώθηκαν (*Ελεύθερον Βήμα*, 14, 20.8.1930). Για τα προβλήματα του Μελά με την Επιτροπή και την τελική του αποχώρηση βλ. *Βραδυνή*, 8.7.1930, 20.7.1930, *Ελεύθερον Βήμα*, 31.8.1930.

παροπλισμένο σκηνοθέτη του χώρου τους, τον εξηντάχρονο Λιδωρίκη, που ανέλαβε επίσημα τα καθήκοντα του πρώτου σκηνοθέτη του Εθνικού Θεάτρου της χώρας το Νοέμβριο του 1930⁷⁵⁶. Μετά από λίγες μέρες δημοσιεύτηκε ο Οργανισμός του κρατικού ιδρύματος, σύμφωνα με τον οποίο ο Γενικός Διευθυντής είχε τον ανώτερο καλλιτεχνικό έλεγχο, η Εκτελεστική Επιτροπή είχε υπό την πλήρη εποπτεία της και την σκηνοθετική εργασία, ενώ η συμμετοχή των πρωταγωνιστριών στις συνεδριάσεις της επιτροπής ήταν πλέον υποχρέωση και όχι επιλογή της. Λαμβανόταν και πάλι ειδική μέριμνα για την αποστολή βοηθών σκηνοθετών με υποτροφίες εξωτερικού. Τέλος, στη σκηνοθεσία των πρωτότυπων έργων παρενέβαιναν με ουσιαστικό τρόπο οι ίδιοι οι συγγραφείς, σε ζητήματα διανομής, διδασκαλίας ηθοποιών και σκηνικής διάταξης: «εν περιπτώσει διαφωνίας μεταξύ συγγραφέως και σκηνοθέτου» προβλεπόταν ότι «αύτη λύεται υπό του Γενικού Διευθυντού του Εθνικού Θεάτρου»⁷⁵⁷. Καταλαβαίνει κανείς ότι, έπειτα από αυτές τις ρυθμίσεις, ο σκηνοθέτης, ως καλλιτεχνική οντότητα, άρχισε να θυμίζει τη θέση που είχε στους κανονισμούς του Βλάχου το 1899. Το σκηνοθετικό καθεστώς στο κρατικό ίδρυμα έτεινε να διαμορφωθεί τις πρώτες μέρες του 1931, όταν, ως βοηθός του Λιδωρίκη, προσλήφθηκε ο Δημήτρης Μυράτ, που είχε επιστρέψει από τις σπουδές του στη Γερμανία, και στη θέση του διευθυντή σκηνης τοποθετήθηκε ο Καλογερίκος⁷⁵⁸. παράλληλα, άρχισαν να εμφανίζονται οι πρώτες λίστες για προσλήψεις ηθοποιών και συμφωνήθηκε μια κατ' αρχήν συνεργασία των πρωταγωνιστριών με το ίδρυμα, που περίμενε από τις τελευταίες να υποβάλουν τους όρους τους⁷⁵⁹. Ενώ η σκηνοθετική ιστορία της χώρας έμοιαζε να βυθίζεται στο 19ο αιώνα, το τελευταίο δεκαήμερο του Γενάρη του 1931 σημειώθηκε μια οργανωμένη επίθεση από μια μερίδα του αθηναϊκού Τύπου εναντίον όλων σχεδόν των χειρισμών της διοίκησης του Εθνικού· αποτέλεσμα ήταν να ανασταλεί η λειτουργία του θεάτρου και να απολυθεί όλο το καλλιτεχνικό προσωπικό, συμπεριλαμβανομένου βέβαια και του σκηνοθετικού⁷⁶⁰. Τελικά, όταν οι εργασίες

756 Ε. «Θεμιστοκλής και Αριστείδης», ό.π., *Ελεύθερον Βήμα*, 29.11.1930.

757 «Διάταγμα περί εγκρίσεως Οργανισμού του Εθνικού Θεάτρου», *ΦΕΚ*, 31.12.1930 εκδόθηκε μαζί με τον ιδρυτικό 4615 το 1931. βλ. Άρθρα: 8, 9, 13, 14, 49, 53, 82.

758 «Το Εθνικόν Θεάτρον», *Ελεύθερον Βήμα*, 6.1.1931.

759 *Ελεύθερον Βήμα*, 6, 7, 20.1.1931. Η Κοτοπούλη αρνήθηκε με τηλεγράφημά της στις 27.2.1931.

760 Η αντίδραση προήλθε κυρίως από την *Καθημερινή* του Γ. Βλάχου και το *Ελεύθερον Βήμα* του Δ. Λαμπράκη. Για το θέμα βλ. Μ. Ροδάς, «Αναστολή λειτουργίας του Εθνικού Θεάτρου», *Θεατρικά Χρονικά 1931*, σσ. 5-17. Η επίθεση στόχευε βέβαια και το σκηνοθέτη του θεάτρου: «Αλλ' ο κ. Λιδωρίκης, ανέλαβε τα καθήκοντα του σκηνοθέτου του Θεάτρου, δηλαδή τα σημαντικότερα, τα σπουδαιότερα, τα βαρύτερα καθήκοντα. Με τι θάρρος; Πότε σπουδάσας;...Τι γνωρίζων; Ο ίδιος - εκτάκτως ειλικρινής άνθρωπος- δεν θα ηδύνατο να απαντήσει εις τα ερωτήματα αυτά. Διότι γνωρίζει ότι ο Σκηνοθέτης, ο Regisseur ενός συγχρόνου θεάτρου, είνε προσωπικότης ειδική, σπουδαία, καταναλώσασα πολλά έτη εκπαιδύσεως τεχνικής και διαθέτουσα εκτός ειδικού ταλέντου και γνώσεις τεχνικάς και πείραν μεγάλην. Έχει αυτά τα προσόντα ο κ. Λιδωρίκης;

ξανάρχισαν μετά από λίγους μήνες, το ζήτημα του σκηνοθέτη μπήκε στην τελική του ευθεία. Τη θέση ανέλαβε ο Πολίτης, τον Ιούλη του 1931, ενώ παράλληλα τακτοποιήθηκε κι εκείνη του βοηθού του, αφού το κρατικό θέατρο ανέλαβε την ανανέωση της υποτροφίας για τις σπουδές του Ροντήρη στο εξωτερικό⁷⁶¹. Η κατάσταση παρέμενε όμως έκρυθμη, αν και οι πρόβες άρχισαν το Νοέμβρη· η Κοτοπούλη επέστρεψε εσπευσμένα από την Αμερική το Γενάρη του 1932 και αποπειράθηκε μαζί με την Κυβέλη και το Μελά να εισέλθουν (με τους δικούς τους βέβαια όρους) στο Εθνικό Θέατρο, ένα μόλις μήνα πριν την επίσημη έναρξη των παραστάσεων. Τελικά, ενώ ο Πολίτης ήταν έτοιμος να παραιτηθεί, έπειτα από παρέμβαση του υπουργού, ο Κανονισμός λειτουργίας τροποποιήθηκε, διορίστηκε νέο συμβούλιο και η σημασία του σκηνοθέτη αναβαθμίστηκε με ουσιαστικό τρόπο⁷⁶². με το νέο προεδρικό διάταγμα ο τελευταίος είχε καταλάβει πλέον θέσεις «κλειδιά» στα διοικητικά σώματα του θεάτρου, ενώ ο διευθυντικός ρόλος της Καλλιτεχνικής Επιτροπής και των πρωταγωνιστριών είχε συρρικνωθεί⁷⁶³. Έπειτα από αυτές τις εξελίξεις, ο Πολίτης ανέλαβε αμισθί τη θέση, ως απεσπασμένος από

Παρηκολούθησαν κατά την τελευταίαν δεκαετίαν ή και εικοσαετίαν τα ξένα θέατρα...» (Β[λάχος Γ.], «Το θέατρον», *Καθημερινή*, 23.1.1931).

761 Στο αρχείο Ροντήρη (Διεθνείς Σχέσεις Πολιτισμού) σώζονται ευχαριστήριες επιστολές του Ροντήρη προς τον Πολίτη και το μέλος της Εκτελεστικής Γ. Πεσματζόγλου από το Πάνεομπαχ (κωμόπολη έξω από τη Βιέννη) με ημερομηνία 26.7.1931. Στο ίδιο αρχείο βρίσκονται και βεβαιώσεις παραλαβής μηνιαίου ποσού (10£) της υποτροφίας από το γραφείο της Γενικής Διεύθυνσης (αρ. πρωτ. 938, 6.11.1931) με υπογραφή Γρυπάρη.

762 Οι πρόβες του *Αγαμέμνονα* άρχισαν στις 16.11.1931 (*Ελεύθερον Βήμα*, 15.11.1931). Για τις εξελίξεις που ακολούθησαν βλ. «Τα παρασκήνια μιας κωμικής υποθέσεως. Νέαι ανωμαλίες εις το Εθνικόν Θέατρον», *Καθημερινή*, 13.2.1932, «Το Εθνικόν Θέατρον», *Ελεύθερον Βήμα*, 15.2.1932, «Εις το Εθνικόν παραμένει το πρόην καθεστώς», *Αθηναϊκά Νέα*, 15.2.1932, «Ο μήνας», *Ο Κύκλος*, Α', 4, Φλεβ. 1932, σ. 192. Ο Ροντήρης, που διατηρούσε αλληλογραφία με τον Πολίτη, αναφέρει στην αυτοβιογραφία του ότι πληροφορήθηκε «για την παραιτήσή του απ' το Βασιλικό [sic] Θέατρο, για δυσκολίες που του παρεμβάλλανε στη δουλειά του και τον περιορισμό που είχε σε βασικά καλλιτεχνικά θέματα, που αυτονομία έπρεπε να ανήκουν στη δικαιοδοσία του σκηνοθέτη. (Να παραθέσω απόσπασμα από γράμμα του, που μου είχε στείλει στη Βιέννη). Τελικά όμως απέσυρε την παραιτήσή του, και συνέχισε τη συνεργασία του στο Β. Θέατρο». Σύμφωνα με αφήγηση του Κλώνη, ο Πολίτης πήγε στον Παπανδρέου και του ζήτησε νέο διάταγμα, με το οποίο ουσιαστικά οριζόταν σκηνοθέτης με δικαιοδοσίες καλλιτεχνικού διευθυντή. Και επέμεινε να μείνουν έξω από το θέατρο η Κοτοπούλη και η Κυβέλη (στο *Η σκηνογραφία στο νεοελληνικό θέατρο*, Αθήνα, 1985, σσ. 143-9).

763 Το σχετικό προεδρικό διάταγμα υπογράφηκε στις 10.2.1932 και δημοσιεύτηκε εσπευσμένα την επόμενη μέρα (βλ. «Περί Διοικήσεως του Εθνικού Θεάτρου», *ΦΕΚ*, 37, 11. 2. 1932, σσ. 233-4). Τα σώματα μετατράπηκαν σ' ένα εξαμελές Διοικητικό Συμβούλιο (Δ.Σ.) και μια εξαμελή Καλλιτεχνική Επιτροπή (Κ.Ε.) που αντικατέστησε την Εκτελεστική. Ο Πολίτης διορίστηκε στη θέση σκηνοθέτη εκ νέου από το νέο Δ.Σ (Αλ. Διομήδης, Κ. Κατσίμπαλης, Αχ. Κύρου, Ι. Δαμβέργης, Γ. Πεσματζόγλου, Ι. Γρυπάρης) στο οποίο συμμετείχε όπως συμμετείχε επίσης και στη νέα Κ.Ε. μαζί με το Γρυπάρη και τους Π. Νιοβάνα, Γ. Ξενόπουλο και Γ. Βλάχο.

τα Γενικά Αρχεία του Κράτους⁷⁶⁴. Με τον τρόπο αυτό σημειώθηκε το οριστικό βήμα για την εδραίωση του Έλληνα σκηνοθέτη στο κρατικό θέατρο.

Από την περιγραφή των γεγονότων που προηγήθηκε δεν πρέπει να δημιουργηθεί η εντύπωση στον αναγνώστη ότι η επικράτηση του Πολίτη οφειλόταν μόνον σε μερικούς έξυπνους ελιγμούς στο παρασκήνιο. Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι ήταν ο μόνος Έλληνας σκηνοθέτης, που είχε κατορθώσει ως τότε να διασταυρώσει οργανικά τη σκηνοθετική παράδοση των συγγραφέων και των ηθοποιών και να την εντάξει στο ευρύτερο όραμα της διαπαιδαγώγησης ενός «θεατρόφιλου» κοινού. Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι ήταν ο καλλιτέχνης του θεάτρου, που είχε προσφέρει τη μεγαλύτερη ανεξαρτησία στο επάγγελμα και είχε καλλιεργήσει στο μεγαλύτερο ως τότε βαθμό την αξία «της καλλιτεχνικής ευθύνης» στο σχεδιασμό, την εποπτεία και την εκτέλεση της παράστασης· ήταν εκείνος, που επιχειρηματολόγησε με σθένος εναντίον της μετάκλησης του ξένου ρεζισέρ, που πρότειναν οι πρωταγωνίστριες· και είχε καταφέρει το τελειωτικό κτύπημα στο οχυρό τους αφήνοντας τες έξω από τις πύλες του κρατικού θεάτρου. Αλλά ακόμα και με την «πραξικοπηματική» του ενέργεια έδωσε ένα οριστικό τέλος στην εκκρεμότητα που ταλάνιζε το σκηνοθετικό ζήτημα· και με το κύρος του καταξιωμένου λογίου και σκηνοθέτη απέτρεψε τους κινδύνους που περιστοίχιζαν το θεσμό στα πρώτα βήματα της εδραίωσής του διαφυλάσσοντας έτσι το κύρος και το γόητρό του. Για όλους αυτούς τους λόγους, ο τίτλος του πρώτου «εθνικού» σκηνοθέτη της χώρας τού ανήκε, κατά κάποιο τρόπο, δικαιωματικά. Αυτό το συμπέρασμα πάντως δεν αναιρεί ότι, όπως θα δούμε στη συνέχεια, στην πραγματικότητα, είχε αναλάβει τη καλλιτεχνική διεύθυνση του ιδρύματος· καθώς επίσης και το γεγονός ότι δεν είχε αποδεχτεί τη θέση του σκηνοθέτη, ούτε ως επαγγελματίας, ούτε ως υπάλληλος.

Μια από τις πρώτες κινήσεις του Πολίτη, αμέσως μετά την ανάληψη του πόστου, ήταν ένα ταξίδι στη Βιέννη και το Μόναχο για να ενημερωθεί γύρω από σκηνοθετικά ζητήματα⁷⁶⁵. Η πρωτοβουλία του ήταν σύμφυτη με τη γενικότερη στάση του, αφού το ενδιαφέρον του για την εργασία των ξένων σκηνοθετών οδηγήθηκε σ' αυτά τα χρόνια σε μια φάση ωρίμανσης. Ο Πολίτης φάνηκε πιο πρόθυμος να παρακολουθεί πειραματισμούς σκηνοθετών, όπως του Μεγερχόλντ, του «μπολσεβίκου», που απέρριπτε ειρωνικά το 1923, δεχόταν με συγκατάβαση το

764 Σύμφωνα με αντίγραφο δακτυλόγραφης επιστολής του προς το Δ.Σ. του θεάτρου (22.4.1932, Θεατρικό Μουσείο), ο Πολίτης αρνήθηκε το μισθό για την εργασία του ως σκηνοθέτη: «καθ' ό,τι θεωρώ τον εαυτόν μου απασπασμένον εν τω θεάτρω εκ της θέσεως του Γραμματέως των Γενικών Αρχείων, δι ην και εξακολουθώ να μισθοδοτούμαι».

765 Το ταξίδι πραγματοποιήθηκε με απόφαση του Δ.Σ. του θεάτρου για να μελετήσει ο σκηνοθέτης «εκ του πλησίον διάφορα θεατρικά ζητήματα σχετιζόμενα με το Εθνικόν Θέατρον» (*Ελεύθερον Βήμα*, 30.7.1931).

1927 και αναγνώριζε ως μεγάλο καλλιτέχνη το 1931, αφού βέβαια ο τελευταίος είχε γνωρίσει πια την πανευρωπαϊκή καταξίωση⁷⁶⁶. Η πρόσληψη πάντως των ξένων σκηνοθετών άλλαξε μόνον ως προς το βαθμό δεκτικότητας, αφού οι τελευταίοι αντιμετωπίζονταν πάντοτε υπό το πρίσμα της «παρηκμασμένης εποχής»⁷⁶⁷. Με τέτοιου είδους αντιφατικά συναισθήματα αντιμετώπισε ο Πολίτης και τις παραστάσεις του Ράινχαρτ που είδε το καλοκαίρι του 1931. Θεώρησε π.χ. την παράσταση του *Ο Καθένας* ως «σύμβολο του θεατρικού ξεπεσμού», αλλά η καθαυτή σκηνοθετική εργασία του Ράινχαρτ προκάλεσε στον Έλληνα σκηνοθέτη το θαυμασμό: «από τον τρόπο με τον οποίο εισαγάγει στη σκηνή τη συνοδεία των γλεντζέδων, από την καλαίσθητη τοποθέτηση των ηθοποιών γύρω στο εορτάσιμο τραπέζι, από την κίνηση που δίνει κάθε τόσο στο πλήθος των συμποτών, κίνηση, που θυμίζει πίνακες ζωγράφων, όχι της καλής εποχής της Αναγέννησης, βέβαια, αλλά του 16ου και 17ου αιώνας»⁷⁶⁸. Στην πραγματικότητα, η αντίφαση δε λύθηκε αλλά εντάθηκε· όσο πιο έντονα ένοιωθε ο Πολίτης την απουσία δραματικών συγγραφέων, τόσο η επιστροφή στους κλασικούς γινόταν πιο επιτακτική· και οι σκηνοθετικές «προσωπικότητες», στην προσπάθειά τους να επιβληθούν καλλιτεχνικά σε μια «μεταβατική» εποχή μεταμορφώνονταν από μεγάλες σε «τιτανικές»· όσο έβλεπε την παρακμή του γερμανικού θεατρικού κοινού, τόσο πιο πολύ κατανοούσε την ανάγκη του σκηνοθέτη να καταφεύγει σε «παιδαριώδη πολλές φορές μέσα για να προσδώσει ενδιαφέρον σε παραστάσεις ανούσιες»⁷⁶⁹. Υπογράμμισε πάντοτε ότι η σκηνοθεσία ήταν μια «περιττή τέχνη», αλλά την ίδια στιγμή θεωρούσε ότι ήταν ένα αναγκαίο μέσο για να οδηγήσει το θεατρικό κοινό στον κόσμο της ποίησης· και, αν εκτίμησε πραγματικά κάτι από το γερμανικό θέατρο της εποχής, αυτό δεν ήταν οι σκηνοθεσίες του Ράινχαρτ, αλλά η «απόλυτη σοβαρότης» των ηθοποιών του· και κυρίως η δυνατότητα της γερμανικής θεατρικής παράδοσης «να διατηρή πάντα τη σεμνότητα και την συνέπεια γνησίας πνευματικής ενασχολήσεως»· η ικανότητά της τελικά να αντιστέκεται στην κρίση, πατώντας γερά στην παράδοση των μεγάλων κλασικών συγγραφέων⁷⁷⁰.

Σε γενικές γραμμές, η σκηνοθετική δραστηριότητα του Πολίτη στο Εθνικό Θέατρο βρισκόταν σε συνάρτηση με τις παραπάνω διαπιστώσεις του. Στην εργασία

766 «Το Ρωσικό Θέατρο. Ο Μάγερχολτ και οι ιδέες του», *Πρωία*, 24.6.1931.

767 «Ο σκηνοθέτης Μπατύ», σχολίαζε το 1931, «που διευθύνει σκηνές “πρωτοπορευτικές”, είχε τη δύναμη ν’ αρνηθεί όλο το γαλλικό θέατρο από τον Ζοντέλ ως τον Μπατάιγ [...]. Ματώνει η καρδιά σε τέτοιες αρνήσεις. Όμως τις επιβάλλει η νέα πίστη κι ο ανδρισμός» (*Πρωία*, 20.4.1931, 1984B, 106).

768 Φ. Πολίτης, «Ταξιδεύοντας», *Πρωία*, 6.9.1931.

769 *Πρωία*, ό.π.

770 «Όταν ένα έθνος έχει μεγάλους δραματικούς συγγραφείς, κλασικούς, που τα έργα τους διατηρούν, στο πείσμα του καιρού, την αρχική δροσιά τους, τότε οι ηθοποιοί είναι αναγκασμένοι ν’ αποφεύγουν την προχειρότητα» (*Πρωία*, 7.9.1931).

του στον κρατικό φορέα βρήκε την ενσάρκωσή του το αίτημα της διαπαιδαγώγησης ενός θεατρόφιλου κοινού με έργα κλασικών συγγραφέων. Σύμφωνα με το όραμα του Πολίτη, το θέατρο θα ήταν «ένα είδος ζωντανού μουσείου», που θα παρουσίαζε μια ανθολογία έργων όλων των εποχών, έτσι ώστε το κοινό «να έχη ενώπιόν του σιγά-σιγά όλην την εξέλιξιν της δραματικής ποιήσεως»⁷⁷¹. Αυτή η βασική επιδίωξη στιγμάτισε ανεξίτηλα τη φυσιογνωμία του θεάτρου στα πρώτα του καθοριστικά βήματα. Κάτι τέτοιο δε θα είχε βέβαια συμβεί, αν η δραστηριότητα του Πολίτη ήταν καθαρά σκηνοθετική· η εργασία του όμως ήταν προέκταση διευθυντικών δικαιοδοσιών, που είχαν περιέλθει στα χέρια του μετά το Φλεβάρη του 1932· ο Έλληνας λόγιος υλοποιούσε κατά κάποιο τρόπο ό,τι δεν είχε κατορθώσει το 1919 στην Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου, όταν οι συσχετισμοί δυνάμεων ήταν διαφορετικοί. Η σκηνοθετική δραστηριότητα που ανέπτυξε στο κρατικό θέατρο, από την άνοιξη του 1932 μέχρι τα τέλη του 1934, πήγαζε αφενός από τις παραπάνω δικαιοδοσίες και αφετέρου από τα επιτεύγματα που είχε κτίσει ο ίδιος στην Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου. Συνεχίστηκε η λεπτομερής επεξεργασία και η κριτική ανάλυση των κειμένων και ο σκηνοθέτης βασίστηκε σε πλούσιες φιλολογικές μαρτυρίες για τις παραστάσεις των αρχαίων τραγωδιών· διαίρεσε το κείμενο της *Βαβυλωνίας* σε τέσσερεις πράξεις, ενώ φρόντισε να παιχτεί ο *Αρχοντοχωριάτης* με τα ιντερμέδια, κι έτσι το αθηναϊκό κοινό γνώρισε τον «πραγματικό» Μολιέρο⁷⁷². Σε σχέση με το έμπυχο υλικό, μια από τις πρώτες ενέργειές του ήταν να διαμορφώσει έναν κύκλο νέων ηθοποιών με τους οποίους μπορούσε να συνεργαστεί· είτε προσλαμβάνοντας τους παλιότερους μαθητές του από την Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου είτε εκπαιδευοντας νεότερους από το φυτώριο του κρατικού θεάτρου, τη νεοσύστατη Δραματική Σχολή του Εθνικού Θεάτρου, στην οποία δίδασκε⁷⁷³. Με τη διδασκαλία του και την επιβολή του

771 Τ. Μπ[αράζ]. «Η αποστολή του Εθνικού Θεάτρου. Επί ποιών κατευθύνσεων σκοπεύει να εργασθεί. Αι αντιλήψεις του κ. Φώτου Πολίτη», *Εργασία*, 20.2.1932, σ. 226.

772 Α. Θρύλος, *Νέα Εστία*, 1.11.1933, (1977)Α483. Ενδεικτικές της λεπτολόγας ανάλυσης των ρόλων και των σχέσεών τους είναι οι «Σκηνοθετικές σημειώσεις του Φώτου Πολίτη» από τον *Ιούλιο Καίσαρα* (Γ' Πράξη, Α' Σκηνή), που δημοσίευσε η *Θεατρική Τέχνη* (τχ. 4, 1.12.1935, σσ. 8-9) καθώς και το «Ανέκδοτο τετράδιο με σημειώσεις για τα πρόσωπα του *Ιουλίου Καίσαρα* του Σαίξπηρ», που δημοσίευσαν τα *Θεατρικά* (τχ. 22-24, 1974, σσ. 11-26). Ο Μινωτής θυμόταν, πολλά χρόνια αργότερα, ότι, για την ερμηνεία του ρόλου του Μάρκου Αντώνιου στον *Ιούλιο Καίσαρα*, ο σκηνοθέτης τον έστειλε στην Εθνική Βιβλιοθήκη: «[για] να ξεφυλίσσω το Variorum του Furness, να κυττάξω ό,τι σχετικό με την ερμηνεία του ρόλου από τους μεγάλους ηθοποιούς της ξένης παράδοσης. Πήρα σημειώσεις που τις διαβάσαμε ύστερα μαζί...» («Ο Φώτος Πολίτης και το Εθνικόν Θέατρον», *Νέα Εστία*, 59, 1.12.1954, σσ. 1713 κεξ). Στο αρχείο του Θεατρικού Μουσείου σώζεται ένας μεγάλος όγκος από χειρόγραφες αποδελτιώσεις του σκηνοθέτη από αρχαίους συγγραφείς και βιβλιογραφία σχετικά με το ζήτημα του χορού για τις τραγωδίες του Αισχύλου *Αγαμέμνων*, *Πέρσαι* κá. Βλ. επίσης Πρόγραμμα παράστασης της *Βαβυλωνίας*.

773 Οι ηθοποιοί-μαθητές που συγκέντρωσε ο Πολίτης τριγύρω του ήταν βασικά οι Κ. Ανδρεάδη, Μ. Σαγιάννου, Ν. Μαρσέλλου, Β. Μανωλίδου, Θ. Καλλιγά, Χρ. Ευθυμίου, Μ. Κατσάκης, Χρ. Φαρμάκης, Γ. Ταλάνος, Θ. Κωτσόπουλος και Αρ. Μαλλιαγρός.

ιδανικού παραστάσεων συνόλου ολοκληρώθηκε η νίκη του Έλληνα σκηνοθέτη απέναντι στη βεντετοκρατία. «Παράσταση μοναδική, χωρίς την Κυβέλη και τη Μαρίκα!», αναφωνούσε ο Σιδέρης μετά τις πρώτες παραγωγές του θιάσου⁷⁷⁴. Για να δανειστούμε τα λόγια του πρώτου καλλιτεχνικού απολογισμού, που δημοσίευσε το διοικητικό συμβούλιο του κρατικού οργανισμού, δημιουργήθηκε, για πρώτη φορά,

«μια νέα θεατρική παράδοσις, μειώσασα την σημασίαν του πρωταγωνιστού, από τον οποίον εξηρτώντο μέχρι τινος τα πάντα και αποδόσασα την οφειλομένην σημασία εις το αρμονικόν και πειθαρχημένον σύνολον. Εις το θέατρον αυτό δεν ενεφανίσθη ποτέ το θέαμα ενός μεγάλου ηθοποιού φέροντος όλον το βάρος μιας παραστάσεως και περιβαλλομένου από ηθοποιούς μετρίους ή απολύτως κακούς, μέσα εις τους οποίους ο ίδιος απετέλει μίαν παραφωνίαν. Αναγνωρισμένοι και με μεγάλο παρελθόν ηθοποιοί εδέχθησαν προθύμως να παίξουν ελαχίστους ρόλους, δια να συντελέσουν ούτως εις την τελειότητα του συνόλου»⁷⁷⁵.

Και στα χρόνια αυτά συνεχίστηκε επίσης η προσπάθεια του σκηνοθέτη να εμψυχώνει τους ηθοποιούς με «καλλιτεχνική ηθική» για να συλλάβουν τους δυσπροπέλαστους ρόλους και το πνεύμα των κλασικών συγγραφέων· ή να τους καθοδηγεί με κριτικές αναλύσεις των έργων και να τους παραπέμπει σε κατάλληλες μελέτες και βοηθήματα⁷⁷⁶. Το κύριο βάρος όμως της καθαυτό σκηνοθετικής δραστηριότητας του Πολίτη στο Εθνικό Θέατρο έπεσε στο θεαματικό μέρος. Καλλιέργησε με μεγάλη φροντίδα τη λεπτομερή ρύθμιση και διευθέτηση σκηνών πλήθους, ιδιαίτερα σε πολυπρόσωπα έργα, όπως ο *Ιούλιος Καίσαρ*, ο *Δαντών*, και *Η Κόρη του Γιόριο*. Αν και ο σκηνοθέτης δεν είχε πλέον την ευκαιρία να πειραματιστεί με τους ζωγράφους που είχε συνεργαστεί στη Σχολή, το ενδιαφέρον για ιστορική πιστότητα και εικαστική εκφραστικότητα παρέμεινε σταθερό· συνέχισε να αντιμετωπίζει τις παραστάσεις σα μια σειρά από ζωντανούς δραματικούς πίνακες, με τη διαφορά όμως ότι είχε πλέον στη διάθεσή του το σύγχρονο φωτιστικό και σκηνικό εξοπλισμό του ανακαινισμένου κτιρίου. Ο Πολίτης συνέθετε τους σκηνικούς πίνακες με τους χρωματικούς ατμοσφαιρικούς συνδυασμούς, που δημιουργούσε ο φωτιστής του θεάτρου Βάλτερ Χόφμαν και τους σκηνικούς αρχιτεκτονικούς όγκους, που έφτιαχνε ο μόνιμος σκηνογράφος του Κλεόβουλος Κλώνης. Ενταγμένα στην σύλληψη του δραματικού πίνακα, εμφανίστηκαν επίσης τα σκηνοθετικά «κόλπα» του Πολίτη· στη *Βαβυλωνία* π.χ. ο σκηνοθέτης είχε την

⁷⁷⁴ *Μουσικά Χρονικά*, 39-40, Μαρ.-Απρ. 1932.

⁷⁷⁵ *Τα πρώτα τρία έτη του Εθνικού Θεάτρου. Λογοδοσία του Διοικητικού Συμβουλίου*, Αθήνα, 1935, σσ. 7-8.

⁷⁷⁶ βλ. Θ. Κωτσόπουλος, «Φώτος Πολίτης», *Θεατρική Τέχνη*, τχ. 4, 1.12.1935, σ. 3, Μ. Αλκαίου, «Ενθυμήματα», *Εκκύκλημα*, τχ. 13, Απρ. -Ιουν 1987, σ. 49, Αλ. Μινωτής, «Φώτος Πολίτης. Ο εμψυχωτής και πνευματικός “πατέρας” του καλλιτεχνικού νεοελληνικού θεάτρου», *Ευθύνη*, τχ. 223/4, Ιουλ. 1990, σ. 379, Τ. Φαρμάκης, «Δεν έμενε ποτέ ευχαριστημένος», στο Γληνός (1964) 32-3, Μιράντα «Φώτος Πολίτης» ό.π. σ. 37.

έμπνευση να μεταφέρει στο ύπαιθρο τη δράση της πρώτης πράξης, για να δώσει «ευθύς εξ' αρχής εις την ατμόσφαιραν του έργου ταιριαστήν γραφικότητα και αέρα ανοιχτόκαρδου γλεντιού» και αποφάσισε η έναρξη του έργου να γίνει με μια ομάδα γλεντζέδων, που έκανε την είσοδό της στη σκηνή με τραγούδια⁷⁷⁷. Ο βασικός στόχος αυτής της πολύπλευρης εργασίας του Πολίτη ήταν «να εμφυσήσει ζωήν» στα έργα του παρελθόντος⁷⁷⁸. Επιπλέον, οι παραστάσεις του Εθνικού ολοκλήρωσαν τα επιτεύγματα του παρελθόντος κι από μίαν άλλη σκοπιά: διέθεταν έναν «αέρα» επαγγελματισμού, που δεν υπήρχε πριν, με τα πρωτόγονα μέσα και τους ερασιτέχνες της Σχολής.

Χαρακτηριστική, αλλά και πολύτιμη, πηγή για την εργασία του Πολίτη στο Εθνικό αποτελεί το τετράδιο σκηνοθεσίας του *Αγαμέμνονα*⁷⁷⁹. Οι σημειώσεις καλύπτουν όλη τη γκάμα της σκηνικής έκφρασης: τους ηθοποιούς και το χορό, την απαγγελία και την κίνηση, το φωτισμό και τη μουσική υπόκρουση και προδίδουν τη σοβαρότητα, την ευσυνειδησία και τη λεπτολογία του σκηνοθέτη. Αφορούν βέβαια μια εξαιρετικά λεπτομερή σκηνική υλοποίηση του ποιήματος, αλλά δεν αρκούνται μόνο σ' αυτό· οι περισσότερες από τις σκηνοθετικές σημειώσεις προέρχονται από πρωτοβουλίες του ίδιου του σκηνοθέτη, που αναδεικνύουν μια δική του, προσωπική εκδοχή, για τη «φανταστική» ανάπτυξη της δράσης της τραγωδίας στη σκηνή· και αποκαλύπτουν στο μελετητή του θέματος τον πυρήνα της εργασίας του σκηνοθέτη: τη δημιουργία δηλαδή εκφραστικών οπτικοακουστικών «εντυπωσιακών εικόνων» με ηχητικά και εικαστικά συμπλέγματα, ομαδοποιήσεις ηθοποιών και κυρίως έμφαση σε ζητήματα ατμοσφαιρικής χρήσης του φωτισμού. Λίγο πριν την πάροδο, όταν ο φρουρός φεύγει «προς το βάθος» δίνεται π.χ. η εξής οδηγία:

«Μόλις σβυστή η φωνή του ακούγεται μέσα από τα βάθη του κτιρίου σιγανή βοή, σα μουρμούρισμα, σαν ξέσπασμα χαράς. Η βοή μακραίνει, υπόκωφα πάντα, ως που ξεχύνεται σα τραγούδι, στον ακόλουθο ύμνο, που το πρώτο «Ω!», έρχεται σα συνέχεια της βοής: “Τού Δία παντοδύναμε...”».

Μετά το πρώτο στάσιμο, «αρχίζει να χαράζει. Τ' άστρα σβύνουν σιγά-σιγά κ [ο] ουρανός φωτίζεται». Η αντιστροφή δίνει στο σκηνοθέτη την ευκαιρία να αναπτύξει ακόμα περισσότερο τη φαντασία του στην εικονογραφική σύλληψη της παράστασης με όρους ένος ζωντανού δραματικού πίνακα:

777 Α. Θούλος, *Νέα Εστία*, 15.4.1932, (1977)A354, *Βραδυνή*, 16.4.1932, *Ελεύθερον Βήμα*, 17.4.1932.

778 Τ. Μπαράς, *Βραδυνή*, 16.4.1932.

779 Το τετράδιο αποτελείται από 65 δακτυλόγραφες σελίδες με χειρόγραφες σημειώσεις του σκηνοθέτη στο περιθώριο· καθώς και με άλλες, εκτενέστερες, στις οποίες παραπέμπουν αριθμημένοι δείκτες στο δακτυλόγραφο και οι οποίες αποτελούν άλλες 22 σελίδες στο τέλος του δακτυλόγραφου σώματος. Το τετράδιο σώζεται στο Θεατρικό Μουσείο.

«Παύει το τραγούδι. Αλλά η μουσική συνεχίζει ακόμη το σκοπό του γυρίσματος (“Ψάλλε σκοπό λυπητερό” κ.λ.π.) με μόνα τα όργανα. Ο σκοπός αυτός συνεχίζεται ως δύο φορές, συνοδεύοντας τις ακόλουθες κινήσεις του χορού: Το κεντρικό σύμπλεγμα των τριών κορυφαίων διαλύεται. Ο πρώτος προχωρεί αργά δύο βήματα εμπρός, υψώνοντας <διάπλατα> τα χέρια. Ο Δεύτερος Κορυφαίος προχωρεί αργά προς τα πλάγια, ήτοι προς το αριστερό ημιχόριο, που σηκώνεται τώρα από το σκαλοπάτι και συγκεντρώνεται σιμά του. Η αυτή κίνηση γίνεται με τον Τρίτο Κορυφαίο και με το δεξιό ημιχόριο προς τα δεξιά. Η συγκέντρωση των ημιχοριών είναι πολύ πυκνή. Στη μέση ο πρώτος Κορυφαίος, ανάμεσα από τα δυό ημιχόρια σε αρκετή οπασδήποτε απόσταση απ’ αυτά, έχει προχωρήσει σε πρώτο επίπεδο. Φωτίζεται από προβολέα.

Τα ημιχόρια, φωτισμένα ολιγότερο, υψώνουν τα χέρια. Στο βάθος πέρνουν ανοιχτοπράσινες και ρόδινες μουντές αποχρώσεις στους απόλυτα ακίνητους ομίλους των γυναικών, φωτισμένους ελαφρά από τις μισόσβυστες πυρές των θυρών. Η Κλυταιμνήστρα, ακίνητη στο πρώτο πλατύσκαλο, κάτω από την πύλη των ανακτόρων, έχει στα πλάγια από δύο θεοραπίαιδες δεξιά κι αριστερά, που σχηματίζουν μικρά συμπλέγματα.

Επάνω από τις στέγες των ανακτόρων ροδίζει ο αυγινός ουρανός.

Μόλις σταματά η μουσική, ακούγεται, ύστερα από μικρή πάση, κι όταν ο χορός έχει πάρη πια την οριστική θέση του ένα ελαφρύ τρίλισμα πουλιού, κάτι σαν το αηδόνι του δεύτερου μέρους της έκτης συμφωνίας του Μπετόβεν.

Μετά το τραγούδι του πουλιού, ο Πρώτος Κορυφαίος αρχίζει ν' απαγγέλλει το επόμενο κομμάτι: “Ο Δίας κ.λ.π.”».

Η εξέλιξη του σκηνοθέτη, όπως προκύπτει από τη σύγκριση των σκηνοθετικών τετραδίων του *Οιδίποδα* της Εταιρείας και του *Αγαμέμνονα* του Εθνικού είναι πραγματικά μεγάλη. Η φαντασία του σκηνοθέτη είναι πλέον κυρίαρχη, ο Πολίτης έχει γράψει ένα άλλο «έργο» (με λογοτεχνικές σχεδόν αξιώσεις) δίπλα σ' εκείνο του Αισχύλου και, επιπλέον, οι σημειώσεις του τετραδίου είναι πολύ πιο οργανωμένες, περισσότερο εξονυχιστικές, πιο «επαγγελματικές». Ο σκηνοθέτης είναι πλέον ο καλλιτέχνης του ελληνικού θεάτρου. Δεν είναι τυχαίο άλλωστε ότι οι παραστάσεις του Εθνικού αναγνωρίστηκαν τότε ως προσωπικό δημιούργημα ενός ανθρώπου. Η εξέλιξη αυτή έφτασε το απόγειό της με τη σκηνοθεσία του *Οιδίποδα Τυράννου* το 1933. Η παράσταση αυτή καταξίωσε περισσότερο από κάθε άλλη το σκηνοθέτη στη συνείδηση του κοινού (ήταν άλλωστε και το πρώτο σε αριθμό παραστάσεων έργο στην τριετία που διεύθυνε το θέατρο ο Πολίτης). Θα πρέπει όμως να θεωρηθεί και το τυπικότερο δείγμα της σκηνοθετικής του καριέρας, με την έννοια ότι αποτελεί την κατάληξη της μεταστροφής του καλλιτέχνη μέσα σε μια δεκαπενταετία. Ανεξάρτητα από τις αρνητικές ή θετικές κρίσεις γι' αυτήν, όλοι οι κριτικοί συμφώνησαν, ότι ο *Οιδίπους Τύραννος* έφερε την «υπογραφή» του Πολίτη· ο σκηνοθέτης δεν εμφανίστηκε στη σκηνή στο τέλος της παράστασης, επειδή ήταν απλά μια άρτια παράσταση συνόλου, αλλά επειδή ήταν ο δημιουργός της· επειδή η παράσταση είχε πλέον αποτυπωμένο πάνω της το ύφος του καλλιτέχνη, ήταν «ένα έργο πρωτότυπο και προσωπικό»⁷⁸⁰.

780 Α. Θρύλος, *Νέα Εστία*, 1.6.1933, (1977)A461. Βλ. επίσης Κ. Οικονομίδης, *Εθνος*, 11.5.1933, Μ. Ροδάς, *Ελεύθερον Βήμα*, 12.5.1933, *Red, Ακρόπολις*, 12.5.1933, Μ. Κουνελάκης, *Καθημερινή*, 12.5.1933, Ω., *Εστία*, 11.5.1933, Γ. Σιδέρης, *Εσπερινή*, 11.5.1933.

Η εργασία του Πολίτη στο κρατικό θέατρο ήταν τελικά το αποτέλεσμα ενός συνολικού σχεδιασμού της παράστασης από έναν καλλιτέχνη, που ήταν υπεύθυνος για την επιλογή και την κριτική ερμηνεία του κειμένου· ο καλλιτέχνης αυτός έδινε τις κατευθυντήριες γραμμές στην υλοποίηση του καλλιτεχνικού του οράματος και τις προωθούσε σ' ένα επιτελείο συνεργατών: όχι μόνο στους ηθοποιούς, το φωτιστή και το σκηνογράφο, αλλά και στον ενδυματολόγο του θιάσου, που θεσμοθετήθηκε για πρώτη φορά ως επάγγελμα με τον Αντώνη Φωκά (ο όρος μάλιστα ήταν ένας νεολογισμός το 1932)· καθώς επίσης και στους έκτακτους συνεργάτες του: μουσικούς, όπως ο Μανώλης Σκουλούδης, ο Μάριος Βάρβογλης και ο Αντίοχος Ευαγγελάτος και χορογράφους, όπως ο Άγγελος Γριμάνης⁷⁸¹. Ο καλλιτέχνης αυτός δεν ήταν άλλος από τον σκηνοθέτη, που, μέσα στους κόλπους του Εθνικού Θεάτρου οδηγήθηκε στο ζενίθ της παντοδυναμίας του, αλλά και στην πλήρη ιστορική του διαμόρφωση. Γιατί, υπό ένα άλλο πρίσμα, ο Πολίτης δημιούργησε στα χρόνια 1932-4 την πληρέστερη εκδοχή της μορφής του λόγιου-σκηνοθέτη, ό,τι δηλαδή δεν είχε κατορθώσει ο ίδιος το 1919 στην Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου, αλλά και ο Βλάχος το 1901⁷⁸².

Ωστόσο, είναι άλλο πράγμα ο καλλιτεχνικός σχεδιασμός της παράστασης από τη θέση ενός καλλιτεχνικού διευθυντή-σκηνοθέτη και άλλο πράγμα η εποπτεία της καλλιτεχνικής της υλοποίησης, η εξακρίβωση της καλλιτεχνικής της εφαρμογής. Ενδεχομένως, η παράμετρος αυτή είχε διαφύγει από τους χειρισμούς του Πολίτη κι έτσι φάνηκαν τα πρώτα σημάδια εξάντλησης⁷⁸³. Από μια άποψη, η κόπωση ήταν αποτέλεσμα της εντατικής εργασίας που ακολουθούσε ο θιάσος. Ο σκηνοθέτης δεν είχε την πολυτέλεια του χρόνου για να προετοιμάζει ετήσιες παραστάσεις με τους μαθητές μιας σχολής· έπρεπε να αντεπεξέλθει στις απαιτήσεις ενός θιάσου, που ακολουθούσε τους ρυθμούς του επαγγελματικού θεάτρου της εποχής και παράλληλα στόχευε στον εκσυγχρονισμό του· ενώ είχε επιπλέον αναλάβει και υποχρεώσεις περιοδειών τους θερινούς μήνες στην ελληνική επαρχία⁷⁸⁴. Φαίνεται ότι αυτός

781 βλ. Μανώλης Σκουλούδης, «Η μουσική στο Εθνικό», *Μουσικός Κόσμος*, τχ. 7, Ιανουάριος 1936, Α. Γριμάνης, «Ο καλλιτεχνικός χορός στο μοντέρνο θέατρο», *Ξεκίνημα*, Β', 13, Γενάρης 1934, σσ. 16-8 και «Για ένα καινούργιο μουσικοχορευτικό θέατρο», *Η Νέα Εποχή*, Α', τχ. 1, Μάρτης 1935, σσ. 20-1.

782 Δεν είναι τυχαίο άλλωστε ότι, την ίδια εποχή, η εκτίμηση του Πολίτη για το Βλάχο ήταν ακόμα μεγαλύτερη απ' ό,τι στο παρελθόν. Το 1920 ο νεαρός λόγιος αναζητούσε ένα Βλάχο δημοτικιστή· το 1933, στο απόγειο πλέον της δικής του καταξίωσης, μπορούσε να δώσει στην καθαρεύουσα «άφεση αμαρτιών» και να στήσει τον ανδριάντα του λόγιου του 19ου αιώνα. Άλλωστε, όπως σημείωνε ο Πολίτης, «τι σημασία είχαν οι γλωσσικές του ιδέες, μπροστά στον όγκο της προσωπικότητός του;», βλ. *Πρώτα*, 8.12.1933, (1985)Γ373-8 και 1.9.1933 (1991)Δ358.

783 Ίσως δεν είναι τυχαίο ότι το θέαμα άρχισε να κυριαρχεί σε παραστάσεις, όπως ο *Αρχοντοχωριάτης*, *Η κόρη του Γιόριο* ή *Ο λόρδος Βύρων* ή ότι η μόνη ίσως ενδιαφέρουσα παράσταση μετά τον *Οιδίποδα* ήταν εκείνη των *Περσών*.

784 Σύμφωνα με τις εκθέσεις του Διοικητικού Συμβουλίου (*Τα πρώτα τρία έτη του Εθνικού Θεάτρου*, Αθήναι, 1935 και *Το τέταρτον έτος του Βασιλικού Θεάτρου*, Αθήναι, 1936), το θέατρο

ήταν ένας από τους λόγους, για τον οποίο η διοίκηση του θεάτρου και ο Πολίτης είχαν αρχίσει να προσανατολίζονται από το 1933 σε βοηθό σκηνοθέτη, και κάλεσαν στη συνέχεια το Ροντήρη από το εξωτερικό. Ο τελευταίος επέστρεψε την άνοιξη του 1933 στην Αθήνα και ανέλαβε αμέσως τη διεξαγωγή των προβών και «την ευθύνη για την καλλιτεχνική απόδοση των έργων», που θα παρουσίαζε ο θίασος στην περιοδεία της Πάτρας. Στη θεατρική περίοδο 1933/4 ο Ροντήρης εργάστηκε ως βοηθός του Πολίτη και αναλάμβανε, κατά κάποιον τρόπο, να ελέγξει την εφαρμογή του σκηνοθετικού οράματος του τελευταίου στις πρόβες⁷⁸⁵. Με την πρόσληψη του Ροντήρη κλείνει η πρώτη φάση της εδραίωσης του Έλληνα σκηνοθέτη στο κρατικό θέατρο. Παράλληλα, καθώς ο θεσμός είχε γίνει πια πρωταγωνιστής των εξελίξεων, συντελέστηκαν άλλες, σημαντικές διεργασίες στην επαγγελματική σκηνή του «ελεύθερου» θεάτρου.

III. Η προσπάθεια εδραίωσης του σκηνοθέτη στο ελεύθερο επαγγελματικό θέατρο και η εμφάνιση του στις μικρές καλλιτεχνικές σκηνές

(α) Ο αντιπερισπασμός των πρωταγωνιστριών στο κρατικό θέατρο, οι συνεργασίες τους με το Μελά και η ολοκλήρωση της σκηνοθετικής σταδιοδρομίας του τελευταίου. Η αποτυχία της προσπάθειας και οι επιπτώσεις της

Από την πρώτη στιγμή της ίδρυσης του Εθνικού Θεάτρου όλοι σχεδόν οι θεατρικοί παράγοντες του τόπου αντιλήφθηκαν ότι έπρεπε να δημιουργηθεί ένα καλλιτεχνικό αντίβαρο στο κρατικό θέατρο⁷⁸⁶. Όπως ήταν φυσικό, εκείνοι που ανέλαβαν να διαμορφώσουν μιαν απάντηση ήταν κατ' αρχήν οι καλλιτεχνικές δυνάμεις που είχαν μείνει έξω από το κτίριο της οδού Αγίου Κωνσταντίνου, οι δύο πρωταγωνίστριες και ο Μελάς. Κάποιες πρώιμες απόπειρες συνεργασίας εμφανίστηκαν πριν ακόμα διευθετηθεί οριστικά το ζήτημα του Εθνικού, την άνοιξη

έδωσε στο διάστημα 19.3.1932-31.12.1935 συνολικά 1164 παραστάσεις 44 έργων με μέσο όρο 27 περίπου παραστάσεις για κάθε έργο. Σύμφωνα μ' έναν πρόχειρο απολογισμό του Σιδέρη, που υιοθετούμε εδώ με όλες τις επιφυλάξεις, το επαγγελματικό αθηναϊκό θέατρο έδωσε το 1933 συνολικά 2853 παραστάσεις 92 έργων με μέσο όρο 25 παραστάσεις για κάθε έργο («Η θεατρική κίνηση του 1933», *Σήμερα*, Α', 12, Δεκ. 1933, σσ. 371-5).

⁷⁸⁵ Βλ. ανέκδοτη αυτοβιογραφία του Ροντήρη και *Ελεύθερον Βήμα*, 5.9.1933.

⁷⁸⁶ Ο Ξενόπουλος π.χ. θεωρούσε, ότι η Ελευθέρα Σκηνή έπρεπε να διατηρηθεί βλ. *Νέα Εστία*, 79, 1.4.1930, σ. 382.

του 1931, αλλά δεν τελεσφόρησαν⁷⁸⁷. Η συνεργασία πραγματοποιήθηκε μόνον αφότου οι τρεις καλλιτέχνες έμειναν οριστικά εκτός κρατικού· έτσι, την άνοιξη του 1932, σε μία καθαρή κίνηση αντιπερισπασμού, αποφάσισαν να ενώσουν τις δυνάμεις τους ο σκηνοθέτης «και δύο ισχυρότατοι καλλιτεχνικοί δυναστείοι της χώρας»⁷⁸⁸. Η πρωτοβουλία θα δημιουργούσε το αντίπαλο καλλιτεχνικό δέος: απέναντι στο «μουσείο» δραματολογίας του Πολίτη, ο θίασος θα γνώριζε τα επιτεύγματα του αμερικάνικου θεάτρου, που έφερνε στις αποσκευές της η Κοτοπούλη· απέναντι στο «επίσημο» θέατρο, το νέο σχήμα θα αποτελούσε το «ελεύθερο» θέατρο, όπου θα εκφραζόταν «η τολμηρά αναζητήσις και ο γόνιμος πειραματισμός»⁷⁸⁹. Η προσπάθεια όμως οδηγήθηκε σε αποτυχία έπειτα από λίγες παραγωγές, που σκηνοθέτησε ο Μελάς· όπως επίσης δεν μπόρεσαν να ορθοποδήσουν ή έμειναν στο επίπεδο των εξαγγελιών, όλες οι επόμενες απόπειρες συνεργασίας του σκηνοθέτη με τις πρωταγωνίστριες: με την Κυβέλη και την Αλίκη το καλοκαίρι του 1932, με την Κοτοπούλη και την Κυβέλη την άνοιξη του 1934 και με την Κοτοπούλη πάλι στις αρχές του 1936⁷⁹⁰. Πέρα από τη σφοδρή κρίση του επαγγελματικού θεάτρου, ένας ακόμα λόγος για τον οποίο αυτές οι προσπάθειες δεν ευδοκίμησαν ήταν το γεγονός ότι ήταν ετεροπροσδιορισμένες· στη βάση τους ήταν όλες ετερόφωτες, το αποτέλεσμα μιας αμήχανης και σπασμωδικής συμπεριφοράς των πρωταγωνιστριών σε μια απεγνωσμένη προσπάθειά τους να δώσουν κάποια απάντηση στην ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου⁷⁹¹.

Οι επιπτώσεις αυτής της στάσης ήταν ορατές και στην εργασία του σκηνοθέτη. Είναι ενδεικτικό άλλωστε ότι ο Μελάς αποφάσισε να συμμετάσχει στις παραπάνω πρωτοβουλίες σ' εκείνες τις περιόδους κατά τις οποίες διαταράσσονταν οι επαφές του με το κρατικό θέατρο⁷⁹²· με την εργασία του προσπαθούσε να βρει έναν τρόπο να απαντήσει στα σκηνοθετικά επιτεύγματα του Πολίτη. Ο ανταγωνισμός αυτός τον οδήγησε σε μια πρώτη φάση (πριν την έναρξη λειτουργίας του Εθνικού), σε μια επίδειξη δυνατοτήτων στο «μοντάρισμα» μιας θεαματικής υπερπαραγωγής. Την άνοιξη του 1931 ανέλαβε να σκηνοθετήσει την επιθεώρηση λογοτεχνικών αξιώσεων

787 Η Κοτοπούλη προσκάλεσε το Μελά για να αναλάβει τη σκηνοθεσία των παραστάσεων της στις Η.Π.Α., αλλά ο τελευταίος αρνήθηκε. Την ίδια εποχή έγιναν προσπάθειες να συνεργαστεί με την επιχείρηση του Θεοδωρίδη αλλά και αυτές έμειναν άκαρπες (*Ελεύθερον Βήμα*, 6, 7.3.1931).

788 Δ. Σ. Δεβάρης, «Ένα μεγάλο θεατρικόν γεγονός», *Ελεύθερον Βήμα*, 28.1.1932.

789 Βλ. συνέντευξη του Μελά στον Τ. Μπαρά, *Εργασία*, 13.2.1932, σσ. 197-8.

790 *Ελεύθερον Βήμα*, 1, 6.6.1932, 19.4.1934, 13.2.1936.

791 Όπως το έθετε λακωνικά ο Μελάς ήταν βασισμένες πάνω στο αραβικό ρητό «μια σκυιά γονιμοποιείται κυττάζοντας μια άλλη σκυιά» (*Εργασία*, ό.π.).

792 Οι πρώιμες επαφές έγιναν, αφού είχε αποχωρήσει από τη θέση του σκηνοθέτη, το φθινόπωρο του 1931. Η πρώτη συνεργασία με το συνασπισμό των βεντετών σημειώθηκε μετά την αποτυχημένη προσπάθεια εισόδου του σχήματος στο Εθνικό Θέατρο. Στη συνέχεια, ο Μελάς δεν καταπιάστηκε με συνεργασίες, αφού ήταν μέλος της Καλλιτεχνικής Επιτροπής του κρατικού θεάτρου. Άρχισε να ανταποκρίνεται και πάλι, μετά την οριστική αποχώρησή του από την Επιτροπή στις 10.2.1936.

του Τίμου Μωραϊτίνη *Ιστορία της Αθήνας*· και κατόρθωσε να παρουσιάσει ένα πειθαρχημένο, πολυπρόσωπο σύνολο, πλούσιο σε μπαλέτα, κοστούμια και σκηνικά· το μεγαλύτερο ίσως επίτευγμα του σκηνοθέτη ήταν η γρήγορη εναλλαγή των 22 ταμπλώ που απαιτούσε το έργο⁷⁹³. Μετά την έναρξη λειτουργίας του κρατικού θεάτρου όμως και καθώς το σκηνοθετικό καθεστώς είχε διαμορφωθεί, το κυριότερο προσόν μιας σκηνοθεσίας για το Μελά δεν αφορούσε τη θεαματικότητα, αλλά την εφευρετικότητα· ο σκηνοθέτης έπρεπε ως καλλιτέχνης να βρίσκει λύσεις σε θέατρα που δε διέθεταν ένα σύγχρονο σκηνικό και φωτιστικό εξοπλισμό. Η άποψη αυτή είχε αρχίσει να διαμορφώνεται στις παραγωγές του σκηνοθέτη στην Ελευθέρα Σκηνή· στη φάση αυτή όμως εκδηλώθηκε με μεγαλύτερη ένταση και πληρότητα, αφού βρισκόταν πλέον σε συνάρτηση με μια συνολικότερη στάση απέναντι στα επιτεύγματα του κρατικού θεάτρου· από τη στιγμή που τα τελευταία ήταν συνυφασμένα με το θέαμα και την αξιοποίηση του σύγχρονου εξοπλισμού, ο Μελάς ήταν, κατά κάποιον τρόπο, υποχρεωμένος να ακολουθήσει άλλους δρόμους σκηνοθετικής έκφρασης. Όπως το έθετε ο ίδιος, οι επιλογές του δε μπορούσαν να βασίζονται στον «υλικό παράγοντα. Η θεατρική τέχνη δεν είναι δουλειά ούτε του ταμιά, ούτε των μηχανών και των μηχανικών: Είναι έργο της καλλιτεχνικής ευφυΐας»⁷⁹⁴. Έτσι, ο Μελάς πρότεινε μια διαφορετική ταυτότητα για το σκηνοθέτη, ταυτότητα που έπρεπε να διέπεται από χαρακτηριστικά καλλιτεχνικής τάξης. Απέναντι στη φυσιογνωμία του παιδαγωγού με κείμενα της κλασικής δραματολογίας, έδωσε ακόμα μεγαλύτερη έμφαση σ' εκείνες τις καλλιτεχνικές αξίες, που έβαζαν σε πρώτο πλάνο την παράσταση κι όχι το κείμενο. Στην προσπάθειά του αυτή υπογράμμισε, ακόμα περισσότερο, τον καλλιτεχνικό χαρακτήρα και τις δημιουργικές ιδιότητες του επαγγέλματος⁷⁹⁵. Οι πρωτοβουλίες του όμως παρέμειναν στο επίπεδο επίλυσης τεχνικών προβλημάτων και περιστράφηκαν ακόμα μια φορά γύρω από το σκηνικό διάκοσμο· τη διαμόρφωση του σκηνικού χώρου στο *Γυρισμό του Ο' Νηλ*, την προσπάθεια μιας περισσότερο «μοντέρνας» εμφάνισης του *Αγαπητικού της Βοσκοπούλας* ή το επίτευγμα της

⁷⁹³ *Θεατρικά Χρονικά 1931*, σσ. 62 κεξ., *Ελεύθερον Βήμα*, 15, 17.3.1931, *Ο Λόγος*, τχ. 6, Μαρτ. 1931.

⁷⁹⁴ Φορτούνιο, «Παρεξηγήσεις», *Ελεύθερον Βήμα*, 22.4.1932

⁷⁹⁵ «Υπάρχουν συγγραφείς», έγραφε την άνοιξη του 1932, «που οπωσδήποτε και να παιχθούν πρωταγωνιστούν αυτοί πάντοτε κι έχουν ώμους τόσοι πλατείς, ώστε να βαστάξουν όλες τις αμαρτίες ηθοποιών και ρεζισέρ. Τα έργα τους είναι ... ασφαλιστικές εταιρείες!» (*Ελεύθερον Βήμα*, 31.3.1932). Μια σκληρή επίθεση του σκηνοθέτη απέναντι στους κριτικούς του, που σημειώθηκε μετά τις πρώτες παραγωγές του θιάσου συνεργασίας Μαρίκας-Κυβέλης, όσο κι αν χαρακτηρίζεται από αμετροέπεια, είναι ενδεικτική των προθέσεων του· ο σκηνοθέτης ξεσπάθωσε απέναντι στην κριτική, επειδή η τελευταία δεν παρατήρησε τον καλλιτεχνικό χαρακτήρα του ανεβάσματος των έργων: «Μόνον οι οργανωτάι κ' οι εκτελεστάι μαθητικής παραστάσεως λυκείου θα εδέχοντο μ' ευγνωμοσύνη μια κριτική που μιλεί για επιμέλεια, για πάστρα κι ευπρέπεια. Είναι φανερό, μού φαίνεται, ότι αυτός ο μπλαζεδισμός μερικών κριτικών έχει την πηγή του στη νεοπλουτική σύγχυσι μεταξύ τέχνης και πολυτέλειας» (ό.π., 22.4.1932).

γρήγορης εναλλαγής «γοητευτικών» εικόνων στη *Μόνικα* του Λενορμάν και την *Ανιέζα* του Ξενοπούλου⁷⁹⁶ Οι σκηνοθεσίες του αποτελούσαν πια μια σειρά από «δροσερές εικόνες», χωρίς δραματουργική πνοή και τα ευρήματά του μια σειρά από «ταχυδακτυλουργίες», που προσπαθούσαν να θεραπεύσουν τη μόνιμη καχεξία της σκηνικής οργάνωσης των αθηναϊκών μαντρών. Στην πραγματικότητα, πρόκειται για την παρακμή της σκηνοθετικής δραστηριότητας του Μελά, που είχε αποκτήσει πια έναν καθαρά διακοσμητικό χαρακτήρα⁷⁹⁷. Δεν είναι τυχαίο άλλωστε το γεγονός ότι αυτή η περίοδος του σκηνοθέτη άρχισε με το ανέβασμα μιας επιθεώρησης, με την οριστική δηλαδή εγκατάλειψη των παλιών, φιλόδοξων ιδανικών της «καλλιτεχνικής επαναστάσεως». Στα θεατρικά προγράμματα αναγραφόταν το όνομα του σκηνοθέτη (σε αντίθεση με την Ελευθέρα Σκηνή) αλλά σε καμιά από τις συνεργασίες ο τελευταίος δε συμμετείχε στην καλλιτεχνική διεύθυνση. Ο Μελάς ήταν πρόθυμος να ανέχεται το συνασπισμό της βεντετοκρατίας και να ανεβάζει έργα, που επιλέγονταν με βασικό (αν όχι μοναδικό) κριτήριο την ύπαρξη δύο γυναικείων πρωταγωνιστικών ρόλων⁷⁹⁸. Η σκηνοθετική σταδιοδρομία του Μελά είχε διαγράψει τον ιστορικό της κύκλο και είχαν ήδη αρχίσει να τον απορροφούν άλλου είδους ασχολίες⁷⁹⁹. Από το 1934 επέστρεψε σταδιακά στη δραματουργία, που είχε εγκαταλείψει με αποφασιστικότητα μια δεκαετία νωρίτερα. Στην εργασία του όμως παρατηρεί κανείς μια ακόμα μεγαλύτερη απομάκρυνση (σχεδόν διάσπαση) ανάμεσα στα εικονογραφικά και δραματουργικά του ενδιαφέροντα. Δημιουργείται η εντύπωση ότι, από σκηνοθετική άποψη, ο Μελάς απομακρυνόταν ακόμα περισσότερο από την παράδοση του συγγραφέα-σκηνοθέτη και προσανατολιζόταν προς επιλογές καθαρά εικαστικής τάξης. Ο ίδιος όμως δεν ακολούθησε το δρόμο αυτό, αν και πρότεινε έναν τύπο «καλλιτέχνη» σκηνοθέτη για την ελεύθερη επαγγελματική σκηνή, που θα αναλάμβανε με «καλλιτεχνική ευφυΐα» την σκηνική της εμφάνιση. Με την έννοια αυτή, η συμβολή του ήταν και σ' αυτή τη φάση σημαντική: ο Μελάς λειτούργησε ως γέφυρα ανάμεσα στις πρώιμες προσπάθειες συνεργασίας των βεντετών με τους σκηνοθέτες και την εδραίωση των συνεργασιών αυτών στα τέλη της δεκαετίας του 1930. Κυρίως όμως διατήρησε τις δοσοληψίες του Έλληνα σκηνοθέτη με το ελεύθερο επαγγελματικό θέατρο σ' εκείνα τα δύσκολα χρόνια.

⁷⁹⁶ *Ελεύθερον Βήμα*, 4.4., 9, 11.5.1932, 21.7.1932, *Νέα Εστία*, 15.8.1932 (1977)A405-6.

⁷⁹⁷ Την παρακμή επισήμαναν και κριτικοί της εποχής όπως ο Θρύλος, βλ. (1977) A354, 375, 382. Ενώ ο φανατικός εχθρός του σκηνοθέτη, Γ. Σιδέρης, έγραφε χαιρέκακα το καλοκαίρι του 1932: «Για να πούμε τη μαύρη αλήθεια το “σκηνοθετικό” άστρο του κ. Μελά έχει σβύσει πια λούφαξε· δεν θορυβεί» (*Μουσικά Χρονικά*, 41/2, Μαΐος-Ιούνιος 1932, σ. 161).

⁷⁹⁸ Στο *Γυρισμό* (Κυβέλη- Χριστίνα Μάννον, Κοτοπούλη - Λαβίνα), στο *Επάγγελμα της Κας Γουόρρεν* (Κυβέλη - Βιβή, Κοτοπούλη - Κα Γουόρρεν), στον *Αγαπητικό* (Κυβέλη - Στάθαινα, Κοτοπούλη - Γιάνναινα) στο *Μια νύχτα μια ζωή* (Κυβέλη - Όλγα, Κοτοπούλη - Αρετή).

⁷⁹⁹ Βλ. Ευρετήριο Σκηνοθετών.

(β) Η νέα χαρτογράφηση της επαγγελματικής σκηνης μετά την ίδρυση του κρατικού θεάτρου και η εμφάνιση μικρών καλλιτεχνικών θεατρικών σχημάτων

Στις αρχές της δεκαετίας του 1930 η κατάσταση του Έλληνα σκηνοθέτη ήταν ιδιαίτερα ρευστή. Η θεατρική και οικονομική κρίση είχε φυσικά επιπτώσεις και στη διαμόρφωση του επαγγέλματος, αλλά σ' αυτήν την κατάσταση ρευστότητας συνέτειναν και άλλες αιτίες. Οι σημαντικότερες πηγές που τροφοδότησαν το σκηνοθετικό ζήτημα και έβαλαν τον Έλληνα σκηνοθέτη σε τροχιά εδραιώσης έδειχναν να έχουν στερέψει. Το εκσυγχρονιστικό μέτωπο εναντίον του παλαιού θιασαρχικού κατεστημένου, που εμφανίστηκε στο πρώτο μισό της δεκαετίας του 1920, είχε σχεδόν εξανεμιστεί, από τη στιγμή που οι στόχοι του είχαν υλοποιηθεί με την ίδρυση του κρατικού θεάτρου· ενώ το πιο δυναμικό τμήμα αυτής της επέμβασης είχε απορροφηθεί από το επαγγελματικό θέατρο. Οι λόγιοι-σκηνοθέτες είχαν μείνει χωρίς διάδοχο μετά το Μελά και τον Πολίτη, ενώ η συμβολή των σκηνοθετικών παραδόσεων των συγγραφέων και των ηθοποιών στην υπόθεση του Έλληνα σκηνοθέτη είχε ολοκληρωθεί. Δίπλα σ' όλα αυτά, η πρόσληψη των ξένων σκηνοθετών δεν μπορούσε πλέον να θέσει σε κίνηση εγχώριες μηχανές. Απ' την άλλη όμως, ο θεσμός του σκηνοθέτη είχε εδραιώσει την παρουσία του στη θεατρική ζωή του τόπου. Σ' αυτή την κρίσιμη καμπή της πορείας του εμφανίστηκαν ζυμώσεις, που αποπειράθηκαν να οδηγήσουν τη σκηνοθετική ιστορία του τόπου σε νέες κατευθύνσεις. Δεν είναι τυχαίο ότι, στην πλειοψηφία τους, προσπάθησαν, όπως θα δούμε, να προωθήσουν μια σκηνοθετική μορφή που είχε αρχίσει να διαμορφώνεται εμβρυακά στην προηγούμενη δεκαετία με την εργασία της Σικελιανού, δίνοντας έμφαση στο καλλιτεχνικό και ιδεολογικό περιεχόμενο της σκηνοθετικής τέχνης. Υπό ένα πρίσμα, αυτή η τάση απογαλακτισμού του Έλληνα σκηνοθέτη τόσο από το «προϊστορικό» του παρελθόν (από τη συγγραφική, υποκριτική και λόγια δηλαδή σκηνοθετική παράδοση του τόπου), όσο και από την αντιμετώπισή του ως εργαλείο εκσυγχρονισμού, σήμαινε την αρχή μιας άλλης, παράλληλης διαδικασίας: της αυτονόμησής του σ' έναν ανεξάρτητο καλλιτέχνη του θεάτρου, φορέα μιας αυτόνομης τέχνης. Η διαδικασία αυτή είχε ξεκινήσει, όπως είδαμε, με την εργασία του Πολίτη, όταν δηλαδή ο σκηνοθέτης του Εθνικού είχε αρχίσει να διατυπώνει ένα προσωπικό καλλιτεχνικό όραμα. Η διαδικασία όμως άρχισε να ωριμάζει κάπως, μόνον όταν διασταυρώθηκε με τις ευρύτερες ανακατατάξεις που προκάλεσε η ίδρυση του κρατικού θεάτρου· και η εδραίωση του σκηνοθέτη άρχισε να οριστικοποιείται, μετά την ένταξη της σκηνοθετικής ιστορίας της χώρας στα νέα ιστορικά συμφραζόμενα που προκάλεσε η λειτουργία του κρατικού θεάτρου.

Οι πρώτες, σπασμωδικές και αποτυχημένες, απόπειρες των πρωταγωνιστριών να διαμορφώσουν μια απάντηση στη διαγραφόμενη μονοκρατορία του τελευταίου δεν ήταν οι μόνες που εμφανίστηκαν στα χρόνια αυτά. Μια κινητικότητα πάνω σ' αυτό το θέμα σημειώθηκε κατ' αρχήν στη σκέψη κριτικών, που δεν έμεναν πλήρως ικανοποιημένοι, ούτε από τα σκηνοθετικά επιτεύγματα του Πολίτη στο κρατικό θέατρο αλλά ούτε και από εκείνα του Μελά· και αναζητούσαν ένα νέο τύπο σκηνοθέτη, που θα εκφραζόταν πιο «δημιουργικά»⁸⁰⁰. Σε γενικές γραμμές, μερικές από τις ανακατατάξεις που συντελέστηκαν στο πρώτο μισό της δεκαετίας του 1930 δικαιολογούσαν τη στάση της κριτικής. Στο σημείο αυτό πρέπει να συνειδητοποιήσουμε ότι, μέχρι την ίδρυση του Εθνικού, ο καταμερισμός της ντόπιας θεατρικής αγοράς δεν επέτρεπε κανέναν άλλο διαχωρισμό πέρα από το θέατρο πρόζας και το μουσικό θέατρο. Υπό ένα πρίσμα, αυτός ήταν ο βαθύτερος λόγος για τον οποίο δεν ευδοκίμησαν οι παλιότερες προσπάθειες ίδρυσης ενός «καλλιτεχνικού θεάτρου» από τη Νέα Σκηνή μέχρι την Ελευθέρα Σκηνή. Μέσα στο θέατρο πρόζας υπήρχαν βέβαια διάφορες ποικιλίες και, όπως είδαμε, ένα τμήμα του κινούνταν προς ολοένα και πιο λόγιες κατευθύνσεις στην προσπάθειά του να προσεταιριστεί το «θεατρόφιλο» κοινό. Όλες όμως οι πρωτοβουλίες στη δεκαετία του 1920 περιστρέφονταν, με τον έναν ή τον άλλον τρόπο, γύρω από την επικείμενη ίδρυση του Εθνικού. Μόνον μετά την ίδρυση του τελευταίου και την αποτυχία των θιασαρχίνων να διαμορφώσουν το καλλιτεχνικό του αντίβαρο, διαμορφώθηκε μια νέα κατάσταση· οι πρωταγωνίστριες είτε στράφηκαν ξανά προς το βουλευτήριο και τις περιοδείες, όπως η Κοτοπούλη, είτε αποσύρθηκαν από το θέατρο, όπως η Κυβέλη. Δημιουργήθηκαν τότε νέες δυνατότητες καλλιτεχνικής έκφρασης, που διαμόρφωσε ξαφνικά αυτή η νέα χαρτογράφηση του επαγγελματικού πεδίου· ως τότε, οι καλλιτεχνικές πρωτοβουλίες των λογίων, όσο και αν παρουσίαζαν ενισχυμένες τις επαφές τους με την επαγγελματική σκηνή, κινούνταν έξω από το

800 Η τάση αυτή ενισχύθηκε με την εμφάνιση μιας νέας γενιάς κριτικών, που αμφισβήτησαν, μεταξύ άλλων, και το σκηνοθετικό καθεστώς του τόπου. Ο Α. Θρύλος και ο Θέμος Αθανασιάδης-Νόβας καταδίκασαν σε μόνιμη βάση τις σκηνοθεσίες του Πολίτη και τον τύπο του λόγιου-σκηνοθέτη ή απέρριπταν παραστάσεις του Μελά, καθώς έβλεπαν ότι δε συμβάδιζαν με τις κατακτήσεις της ευρωπαϊκής σκηνοθεσίας (Θ. Αθανασιάδης Νόβας, *Αθηναϊκή Δραματουργία. Κριτική Θεάτρου*, Αθήνα, 1956 και Θρύλος (1977) Α366, Β25, κ.ά). Ένας τυπικός εκπρόσωπος των κριτικών της δεκαετίας του 1930 ήταν κι ο Γιάννης Σιδέρης. Συνδυάζοντας τη θεατρική κριτική με τις πρώτες ιστοριογραφικές του ανησυχίες ο νεαρός λόγιος αμφισβήτησε με διαφορετικό τρόπο το θεατρικό καθεστώς του τόπου, καθώς προσπάθησε να το αντιμετωπίσει σε ιστορική προοπτική· σε γενικές γραμμές, θεώρησε ότι η εποχή του ήταν περίοδος παρακμής, το τέλος μιας ιστορικής περιόδου, που είχε ξεκινήσει στις αρχές του αιώνα και στην οποία εντάσσονταν τόσο το θιασαρχικό καθεστώς, όσο και οι λόγιοι σκηνοθέτες της χώρας. Ισχυριζόταν μάλιστα ότι η κρίση του επαγγελματικού θεάτρου της εποχής ήταν τόσο βαθιά, ώστε είχε αρχίσει να συντελείται ένας ευρύτερος μετασηματισμός, από τον οποίο έλπιζε, ότι θα διαμορφωνόταν το νέο ελληνικό θέατρο (*Μουσικά Χρονικά*, 20/1, Αυγ.-Σεπτ. 1930, σ. 203, 27/8, Μαρ.-Απρ. 1931, σ. 89, 37, Ιαν. 1932, σσ. 42-4, *Σήμερα*, τχ. 12, Δεκ. 1933, σσ. 371-5).

επαγγελματικό κύκλωμα. Από τη στιγμή όμως που το τελευταίο περνούσε μια περίοδο ριζικού μετασχηματισμού, άρχισαν να εμφανίζονται νέοι θύλακες· σ' αυτούς θα διοχετεύονταν στο εξής οι ζυμώσεις εκείνες, που επεδίωκαν μια εναλλακτική πρόταση για την καλλιέργεια της θεατρικής τέχνης, πρόταση διαφορετική από εκείνη που πρόσφερε ως τότε το θιασαρχικό και σκηνοθετικό καθεστώς του τόπου. Στους θύλακες αυτούς συντελέστηκε η προσπάθεια εδραίωσης του σκηνοθέτη σε μικρά καλλιτεχνικά θέατρα.

Στα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του 1930 εμφανίστηκε μια σειρά από μικρές, εξαιρετικά βραχύβιες και αποσπασματικές προσπάθειες σύστασης μικρών καλλιτεχνικών σκημών, που μόνον μια αυτοτελής και εξαντλητική έρευνα θα μπορούσε να περιγράψει με ακρίβεια: ο Θίασος Πρωτοπορίας, με επικεφαλής τη μαθήτριά του Οικονόμου Τασία Αδάμ, το θέατρο των Νέων Καλλιτεχνών, με διευθυντή το νεαρό συγγραφέα Δημήτρη Ιωαννόπουλο, μια απόπειρα ανασύστασης τους Ελληνικού Ωδείου, με σκηνοθέτη τον Παπαγεωργίου και άλλα σχήματα, με ηγέτη τους το λόγιο ηθοποιό Κώστα Κροντηρά, ήταν ίσως οι πιο σημαντικές από αυτές τις προσπάθειες⁸⁰¹. Σε αντίθεση με ανάλογες περιπτώσεις των αρχών της δεκαετίας του 1920, οι παραπάνω θίασοι διέθεταν σκηνοθετικές μορφές, γεγονός που πιστοποιεί και από μια άλλη σκοπιά, ότι ο θεσμός είχε μπει σε τροχιά εδραίωσης. Σε κανένα πάντως απ' αυτά τα ολιγόζωα σχήματα δε σημειώθηκαν σημαντικές εξελίξεις, καθώς οι άνθρωποι που ανέλαβαν τη σκηνοθετική εργασία ήταν συγγραφείς ή ηθοποιοί, χωρίς ιδιαίτερα σκηνοθετικά ενδιαφέροντα. Η κινητικότητα αυτή οδηγήθηκε πάντως σε μια μικρή σύνθεση το 1933, όταν ο Κουνελάκης επανήλθε στον επαγγελματικό στίβο έπειτα από αρκετά χρόνια απουσίας. Στα χρόνια 1925-1933, ο διπλωματούχος σκηνοθέτης συνέχισε να εργάζεται ως δάσκαλος υποκριτικής στα Ωδεία Αθηνών και Πειραιώς· από το καλοκαίρι του 1931 οι δημόσιες επιδείξεις πύκνωσαν και παρουσιάστηκαν μεταξύ άλλων έργα των Μπόγρη, Ξενοπούλου, Μελά, Ταγκόπουλου, Τσέχωφ, Νικοντέμι καθώς και η *Λοκαντιέρα* του Γκολντόνι⁸⁰². Οι παραστάσεις αυτές οδήγησαν στην ίδρυση του Καλλιτεχνικού Θεάτρου Αθηνών, που στελεχώθηκε με μαθητές του Κουνελάκη και στεγάστηκε στο θέατρο Ατλαντίς στα Εξάρχεια⁸⁰³. Στις πρώτες

801 Βλ. ενδεικτικά, «Ένας νέος θίασος», *Ελεύθερον Βήμα*, 23.10.1930, «Θίασος Ελληνικού Ωδείου», ό.π. 15.11.1930, *Μουσικά Χρονικά*, Οκτ.-Νοε. 1930, σ 259, «Ένας θίασος Νέων», *Ο Λόγος*, τχ. 6, Μαρ. 1931, σ. 201, Κ. Καλατζής, «Οι θίασοι των Νέων», ό.π. τχ. 7, Απρ. 1931, σ. 229, *Ελεύθερον Βήμα*, 1, 14.4, 13.5.1931 και Κ. Κροντηράς, «Το κοινό, το θέατρο και η σχέση του ένα προς το άλλο», *Ελληνικόν Θέατρον*, 161, 1.1.1933, *Ελεύθερον Βήμα*, 31.1.1933.

802 Βλ. Ευρετήριο Σκηνοθετών και Β. Χανιώτης, «Η Δραματική Σχολή του Ωδείου Αθηνών», *Μουσικά Χρονικά*, 29, Μάης 1931, σ. 125.

803 *Ελεύθερον Βήμα*, 15, 22.3.1933.

παραγωγές του θιάσου, ο Κουνελάκης προσπάθησε να παρουσιάσει παραστάσεις συνόλου, έδειξε ένα πολύπλευρο ενδιαφέρον με επεμβάσεις στο κείμενο, ανέλαβε τη διδασκαλία των νέων ηθοποιών και φρόντισε για την προώθηση νέων Ελλήνων συγγραφέων⁸⁰⁴. Όμως τα «πτωχά και πανάρχαια» υλικά μέσα και η οικονομική ένδεια του θιάσου οδήγησαν γρήγορα τη μετατροπή του σε «μπουλούκι» με τη σύμπραξη του παλαιμάχου ηθοποιού Θεμιστοκλή Νέζεο⁸⁰⁵. Έπειτα από αυτή την κατάληξη, ο Κουνελάκης δεν επιχείρησε ανάλογα σχέδια. Προσπάθησε και πάλι να προωθήσει το ζήτημα του σκηνοθέτη με άλλους τρόπους και ήταν ο πρώτος που εισήγαγε στη χώρα μαθήματα σκηνοθεσίας στο Εθνικό Ωδείο⁸⁰⁶.

(γ) Ο Οργανισμός Αρχαίου Δράματος, ο Λίνος Καρζής και η εδραίωση του σκηνοθέτη στην αναβίωση της αρχαιοελληνικής τραγωδίας

Από τις πρωτοβουλίες που σημειώθηκαν στα χρόνια αυτά στην περιοχή των μικρών καλλιτεχνικών σχημάτων εκείνες που ξεχώρισαν τελικά και διαμόρφωσαν νέες σκηνοθετικές εξελίξεις ήταν όσες ακολούθησαν συγκεκριμένες ιδεολογικές κατευθύνσεις και προσπάθησαν, λιγότερο ή περισσότερο συνειδητά, να καλλιεργήσουν το σκηνοθετικό πρότυπο που είχε αναδυθεί με τη Σικελιανού στις Δελφικές παραστάσεις. Ο σκηνοθέτης που ανέλαβε να συνεχίσει το έργο της Αμερικανοελληνίδας αρχαιολάτριάς ήταν ο Λίνος Καρζής. Μολονότι είχε ξεκινήσει σε νεαρή ηλικία ως μαθητής του Οικονόμου στη Δραματική Σχολή Τέχνης, κινήθηκε σ' όλη τη διάρκεια της δεύτερης δεκαετίας του αιώνα στις παρυφές της θεατρικής ζωής του τόπου⁸⁰⁷. Από τα μέσα της δεκαετίας του 1920 πάντως, ο Καρζής άρχισε να έχει πιο στενές επαφές με τη θεατρική τέχνη, να δείχνει ενδιαφέρον σε ζητήματα σκηνοθεσίας και να διαμορφώνει τις πρώτες του απόψεις για την αναβίωση της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας⁸⁰⁸. Το γεγονός όμως που τού

804 Ο Κουνελάκης έκοψε π.χ. μερικούς κουραστικούς διαλόγους από το *Καφεενδάκι* του Μπερνάρ, που είχε παρασταθεί χωρίς επιτυχία στο παρελθόν από την Κυβέλη (*Ελεύθερον Βήμα*, 28.5.1933). Από τους νέους ηθοποιούς ξεχώρισαν ο Θαλής Αβδής και ο Μίμης Φωτόπουλος. Βλ. Ευρετήριο Σκηνοθετών.

805 Μ. Φωτόπουλος, *25 χρόνια θέατρο*, Αθήνα, 1958, σσ.21-2, 24-47.

806 «Η δραματική σχολή του Εθνικού Ωδείου», *Ελεύθερον Βήμα*, 19.9.1933, 22.9.1935. Στα επόμενα χρόνια η σκηνοθετική δραστηριότητα του ακολούθησε φθίνουσα πορεία σε μικρούς περιοδεύοντες θιάσους και βραχύβια καλλιτεχνικά σχήματα, όπως η Νέα Σκηνή (1938-1940)· μετά την Κατοχή, εκτός από τη δράση του σε δραματικές σχολές, στράφηκε κι εκείνος στη δραματολογία (βλ. Ευρετήριο Σκηνοθετών).

807 *Πινακοθήκη*, 142. Δεκ. 1912, 144, Φεβ. 1913, Σιδέρης (1976)440.

808 Έγραφε π.χ. κριτικές για παραστάσεις και συγγραφείς της εποχής (*Εμπρός*, 29.9.1925, *Δημοκρατία*, 7-10.9.1924) και μετέφρασε το έργο του Ανρί Λενορμάν *Ο χρόνος είναι όνειρο* για το Θέατρον Τέχνης του Μελά. Για την παράσταση μάλιστα της *Φλαντρώς* σε σκηνοθεσία Κοτοπούλη σημειώνει: «Όσον αφορά την εκτέλεσιν του έργου [...] μετά λύπης παρατηρήσαμεν ότι ένας από τους πρώτους θιάσους μας αδυνατεί να αποδώσει σύνολον. Ούτε δια μια στιγμή δεν κατορθώθη να επιτευχθεί αρμονισμός των διαφόρων ικανοτήτων προς παραγωγήν συνόλου» (*Εμπρός*, 19.7.1925, πρβλ. Π. Χορν, *Τα θεατρικά*, τομ. Δ', Αθήνα, 1996, σ. 104). Για τη σημασία που έδινε

άνοιξε το δρόμο για τη σκηνοθεσία ήταν οι Δελφικές Γιορτές. Αν και είχε κάποιες διαφωνίες με το όραμα του Σικελιανού, σε γενικές γραμμές, ήταν ένθερμος υποστηρικτής της προσπάθειας· στις εκδηλώσεις μάλιστα του 1930 σημειώθηκε μια απόπειρα να συνεργαστεί στη σκηνοθεσία του χορού, αλλά χωρίς αποτέλεσμα⁸⁰⁹. Τελικά, η επέμβασή του στη σκηνοθετική ιστορία του τόπου ήρθε την επόμενη χρονιά, όταν ανέλαβε την καλλιτεχνική διεύθυνση του Οργανισμού Αρχαίου Δράματος, με πρόεδρο του τον πολιτευτή Λουκά Κανακάρη Ρούφο. Ο Καρζής σκηνοθέτησε την πρώτη παραγωγή του συγκροτήματος, τον *Προμηθέα Δεσμώτη*, που παραστάθηκε στο Στάδιο το φθινόπωρο του 1931. Τόσο με αυτήν την εκδήλωση, όσο και με τις υπόλοιπες, που σκηνοθέτησε μέχρι το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, ο Καρζής καταξιώθηκε ως σκηνοθέτης αρχαίας τραγωδίας.

Όπως και στην περίπτωση της Σικελιανού, ήταν κυρίως το στοιχείο της ιδεολογίας που τον ώθησε στην απόφαση να καταπιαστεί με τη σκηνοθετική τέχνη· δημοσίευε άλλωστε θεωρητικές εξαγγελίες για τον τρόπο της σκηνικής παρουσίας του αρχαίου δράματος⁸¹⁰. Οι ιδεολογικές συντεταγμένες της εργασίας του δε θα μάς απασχολήσουν στην παρούσα φάση· θα πρέπει ωστόσο να σημειώσουμε ότι, σε σχέση με τις παραστάσεις των Δελφικών Γιορτών, τα αρχαϊστικά πρότυπα ενισχύθηκαν και η σκηνοθετική φυσιογνωμία που αναδύθηκε παρέπεμπε σ' έναν αρχαϊστή «διδάσκαλο», που έδινε ζωή στα αρχαία κείμενα. Παράλληλα όμως, συνέβαλε στην ανάδειξη του στοιχείου της «σκηνοθετικής αντιλήψεως» ως πρωταρχικού στην εργασία του σκηνοθέτη, από τη στιγμή που δεν καταπιάστηκε με τη σκηνοθεσία ως συγγραφέας, κριτικός ή ηθοποιός. Στην περίπτωση όμως του Καρζή μπορεί να διαγνώσει κανείς κάποια ψήγματα από τις παραπάνω ιδιότητες στην καλλιτεχνική του ταυτότητα, καθώς, σ' αντίθεση με τη Σικελιανού, διατηρούσε, έστω και λίγες, επαφές με τη θεατρική ζωή του τόπου. Ενδεχομένως αυτός ήταν ένας από τους λόγους για τους οποίους οδήγησε σε πληρέστερη ιστορική διαμόρφωση τον ιδιότυπο σκηνοθετικό τύπο που είχε αναδυθεί στους Δελφούς. Για τον ίδιο λόγο θεωρούσε απαραίτητη την συμβολή του σκηνοθέτη στη μετάδοση του

στον σκηνοθέτη στο ζήτημα της αναβίωσης της αρχαιοελληνικής τραγωδίας βλ. «Ο Αισχύλος και το "Θέατρον Τέχνης"», *Κριτική και Τέχνη*, 9, Ιουν. 1925, σσ. 241-7.

809 Λίνος Καρζής, «Γύρω από τας εορτάς των Δελφών», *Πρωινός Τηλέγραφος*, 7.11.1926. Σύμφωνα με επιστολή του, είχε προτείνει μάλιστα για την παράσταση του *Προμηθέα* το 1930 την κατάργηση της ορχήστρας και την αντικατάστασή της «δι ενός ή δύο το πολύ αυλών, τους οποίους όφειλαν να παίζουν κορυφαίοι» (*Ελεύθερον Βήμα*, 6.10.1931).

810 «Περί της σκηνοθετικής αντιλήψεως τη ερμηνείας του Αισχύλου θα ομιλήση ο κ. Καρζής την προτεραίαν της παραστάσεως του *Προμηθέως*» (*Ελεύθερον Βήμα*, 13.9.1931). Βλ. και Λ. Καρζής, «Ο Αισχύλος και το "Θέατρον Τέχνης"», ό.π., «Πώς θα ερμηνεύσω τον *Προμηθέα* του Αισχύλου», *Μουσικά Χρονικά*, 33/4, Σεπτ. Οκτ. 1931, σσ. 191-196, «Η αναβίωση του αρχαίου θεάτρου», (Ανακοίνωση του σκηνοθέτη στο Α' Πανθεατρικό συνέδριο του 1937, Δακτυλόγραφο, Θεατρικό Μουσείο).

οράματος του αρχαίου ποιητή. Κατέβαλε δηλαδή μια συνειδητή προσπάθεια για την εδραίωση του θεσμού στην περιοχή της αναβίωσης· και μ' αυτήν την έννοια συνέβαλε στη διάλυση της μονοκρατορίας των βεντετών στο ζήτημα, αναδεικνύοντας το σκηνοθέτη και όχι τον πρωταγωνιστή σε καλλιτέχνη της παράστασης. Οι κριτικές για τις παραστάσεις του δεν καταπιάνονταν τόσο με τα επιτεύγματα των ηθοποιών, αλλά με την ιδιόρρυθμη άποψη του σκηνοθέτη. Απ' την άλλη, ο Καρζής ασχολήθηκε ως σκηνοθέτης με τη συνολική ερμηνεία των αρχαίων δραμάτων, και όχι μόνον του χορού· τέλος, μετά τις παραγωγές των Δελφών και του Καλογερίκου συνέβαλε με αποφασιστικό τρόπο στην εδραίωση των αρχαιοελληνικών παραστάσεων στο ύπαιθρο, μια εξέλιξη που θα ολοκληρωθεί σε μια πρώτη φάση με τις παραστάσεις του κρατικού θεάτρου στο Ηρώδειο και στην Επίδαυρο. Με λίγα λόγια, κατόρθωσε να εντάξει στον κόσμο του επαγγελματικού θεάτρου την ιδιόρρυθμη σκηνοθετική μορφή του ιδεολόγου-αρχαιολάτρη· η διαδικασία αυτή ολοκληρώθηκε το 1942, όταν το καλλιτεχνικό σχήμα του μετονομάστηκε Θυμελικός Θίασος και έγινε ημικρατικό. Από το σκηνοθετικό τύπο της Σικελιανού ο Καρζής κληρονόμησε όμως και τις ανασταλτικές του λειτουργίες· παρέμεινε ως το τέλος της ζωής του μια ιδιόρρυθμη περίπτωση «διδασκάλου», που είχε πενιχρές επαφές με την υπόλοιπη θεατρική ζωή της χώρας· γεγονός που, υπό ένα πρίσμα, τον εντάσσει τελικά στην ευρύτερη παράδοση των αρχαϊστών δασκάλων του τύπου του Μιστριώτη⁸¹¹.

(δ) Ο Βασίλης Ρώτας και το Λαϊκό Θέατρο

Ακόμα πιο σημαντικές εξελίξεις εμφανίστηκαν στην ελληνική σκηνοθετική ζωή, όταν ξεπρόβαλαν κάποιοι καλλιτέχνες, που διέθεταν ιδεολογικές αναζητήσεις και περίπλοκες γενεαλογικές καταβολές (όπως ο Καρζής), αλλά και περισσότερες επαφές με τον κόσμο της σκηνής· έτσι, οι προσπάθειές τους συνδέθηκαν άμεσα με το θέατρο της χώρας και ένταξαν οργανικότερα το σκηνοθέτη, που αναδύθηκε μέσα από τα καλλιτεχνικά θεατρίδια, στην αθηναϊκή επαγγελματική σκηνή. Ο πρώτος χρονολογικά εκπρόσωπος των νέων αυτών σκηνοθετικών μορφών ήταν ο Βασίλης Ρώτας. Οι καταβολές του τον θέλουν ηθοποιό και λογοτέχνη στα νεανικά του χρόνια, αλλά η πολύχρονη στρατιωτική του υπηρεσία τον κρατούσε, όπως φαίνεται, δεσμευμένο από κάθε είδους ολοκληρωμένη παρέμβαση⁸¹². Από τα μέσα της δεκαετίας του 1920 ο Ρώτας είχε αρχίσει να συμμετέχει ενεργά στη θεατρική ζωή

811 Στο πρόγραμμα των τριαντάχρονων της σκηνοθετικής του δράσης, ο ίδιος ο Καρζής ισχυριζόταν άλλωστε ότι ο Θυμελικός Θίασος ιδρύθηκε «για να συνεχίσει» τις Δελφικές Γιορτές (Σιδέρης, 1976, 442).

812 Δ. Σπάθης, «Η γέννηση του δημοκρατικού θεάτρου στη σύγχρονη Ελλάδα» στο *Βασίλης Ρώτας 1899-1977*, Αθήνα, 1979, σσ. 362-378. Βλ. και εδώ σημ. 341.

της χώρας, ως καθηγητής στο Ωδείο Πειραιώς και την Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου, ως μεταφραστής και θεατρικός συγγραφέας, ενώ την ίδια εποχή έδειξε ενδιαφέρον και για τις ξένες σκηνοθετικές εξελίξεις. Οι πρώτες του σκηνοθεσίες ακολούθησαν την εγχώρια παράδοση· με την ιδιότητα του καθηγητή δραματικής σχολής δίδαξε σε ερασιτέχνες την *Ιφιγένεια εν Ταυροις* του Γκαίτε και με την ιδιότητα του συγγραφέα ανέλαβε τη διδασκαλία του έργου του *Να ξη το Μεσολόγγι*⁸¹³. Σχηματικά, μπορούμε να πούμε ότι, μέχρι το καλοκαίρι του 1930, ακολούθησε τις παραδόσεις των δύο δασκάλων του, του Οικονόμου και του Χρηστομάνου⁸¹⁴. Την εποχή εκείνη, ο Ρώτας προχώρησε στην ίδρυση του Λαϊκού Θεάτρου, που στεγάστηκε στο Παγκράτι, ανέλαβε την καλλιτεχνική του διεύθυνση και τη σκηνοθεσία των παραστάσεων του, ενώ παράλληλα εμφανίστηκε και ως ηθοποιός. Οι ποικίλες πτυχές της θεατρικής του φυσιογνωμίας συνάντησαν όμως και τις ιδεολογικές του ανησυχίες. Γιατί, αν, υπό ένα πρίσμα, η προσπάθεια εντάσσεται στη γενικότερη άνθιση που γνώρισαν τα συνοικιακά θέατρα στη δεκαετία του 1920, υπό ένα άλλο, ο νεαρός συγγραφέας και ηθοποιός προσπάθησε να δώσει φιλόδοξες ιδεολογικές προεκτάσεις στο εγχείρημα. Το Λαϊκό Θέατρο ξεκίνησε τη προσπάθειά του εκδίδοντας το περιοδικό *Πρόσωπα και Μάσκες* και, σύμφωνα με το «μανιφέστο» του, ο βασικός στόχος ήταν ο θεατρικός εκπολιτισμός της λαϊκής συνοικίας και η καλλιτεχνική διαπαιδαγώγηση του κοινού της με «φιλολογικά» έργα⁸¹⁵. Οι στόχοι θυμίζουν κάπως εκείνους του Πολίτη, υπήρχαν όμως και βασικές διαφορές στην υλοποίησή τους. Κατ' αρχήν η έμφαση δόθηκε στο λαϊκό στοιχείο· όχι μόνον αναφορικά με τη μόρφωση του λαϊκού κοινού αλλά, όπως θα δούμε στο επόμενο κεφάλαιο, και με την ανάδειξη του λαϊκού πολιτισμού στην καλλιτεχνική εργασία του θιάσου. Απ' την άλλη, ο γενικότερος προσανατολισμός του θιάσου αφορούσε την ανάδειξη νέων υποκριτικών και συγγραφικών ταλέντων⁸¹⁶. Ο Ρώτας συγκέντρωσε νέους σε ηλικία ηθοποιούς

813 Το έργο του Ρώτα παίχτηκε με πρωτοβουλία της Πανεπιστημιακής Λέσχης. Οι περισσότεροι ηθοποιοί ήταν άγνωστοι πλην του Μ. Κατράκη (*Μουσικά Χρονικά*, Απρ-Μαι 1930). Η παράσταση της *Ιφιγένειας* οργανώθηκε από το πειραϊκό καλλιτεχνικό σωματείο «Οι φίλοι των γραμμάτων και της τέχνης», βλ. *Ελεύθερον Βήμα*, 5, 6.1.1929 και Σιδέρης (1976)395.

814 Ο Ρώτας προοριζόταν επίσης ως ένας από τους τέσσερις σκηνοθέτες του Θεάτρου Εφαρμογής (*Μουσικά Χρονικά*, τχ. 14/5, Φεβ.-Μαρ. 1930, σσ. 75-82).

815 «Κάνουμε θέατρο με την πίστη πως καλλιεργούμε την ευγενικότερη θροφή του ανθρώπου» («Το Λαϊκό θέατρο Αθηνών», περ. *Πρόσωπα και μάσκες*, τχ. 1, 20.6.1930, σ. 2). Το περιοδικό έβγαλε ένα μόνον τεύχος, που φυλάσσεται στο ΕΛΙΑ και στη βιβλιοθήκη του Δ. Σπάθη. Μια ανάλογη απόπειρα συντελέστηκε και το χειμώνα του 1930/1 στον Πειραιά, όταν, με πρωτοβουλία του Ρώτα και του Δήμου της πόλης, αποφασίστηκε σύσταση καλλιτεχνικού θιάσου, με «καθαρώς φιλολογικές παραστάσεις -με λαϊκές τιμές- χάριν της αισθητικοπνευματικής αναπτύξεως του κοινού». (*Μουσικά Χρονικά*, 22/3, Οκτ. Νοεμ 1931, σ. 247).

816 «Η ένια του [Λαϊκού Θεάτρου] είναι να παίξει κυρίως ελληνικά έργα» (*Πρόσωπα και μάσκες*, ό.π.). Σε γενικές γραμμές, το θέατρο ακολούθησε πολιτική υποστήριξης ντόπιων έργων και συνέβαλε στην ανανέωση του ελληνικού δραματολογίου που, όπως θα δούμε παρακάτω,

(απόφοιτους κυρίως της Επαγγελματικής Σχολής Θεάτρου), «που μέσα στα στήθια τους καίει η Φλόγα της τέχνης» και από τη συνεργασία τους προέκυψε ένας είδος «καλλιτεχνικού ασκητισμού» στην παράδοση του Οικονόμου⁸¹⁷. Για τη διδασκαλία τους όμως ο σκηνοθέτης ακολούθησε περισσότερο τα επιτεύγματα του Καλογερίκου και λιγότερο την κριτική ερμηνεία των ρόλων του Πολίτη⁸¹⁸. Με τον τελευταίο άλλωστε τους χώριζε μια ακόμα διαφορά: η βαθιά περιφρόνηση του Ρώτα για τη σκηνική εμφάνιση των παραστάσεων· παρά το γεγονός ότι στις πρώτες παραγωγές συνεργάστηκε με το ζωγράφο Ν. Σαντοριναίο, η υποβάθμιση αυτού του παράγοντα ήταν μόνιμη· και στάθηκε ο βασικός λόγος για τον οποίο αυτή η καλλιτεχνική εξόρμηση γνώρισε τη σφοδρή αποδοκιμασία της κριτικής, που είχε γίνει πλέον εξαιρετικά ευαίσθητη σε τέτοια ζητήματα⁸¹⁹. Οι στόχοι γύρω από τη διαπαιδαγώγηση του λαού συνεχίστηκαν βέβαια, αλλά τα ενδιαφέροντα δεν ήταν σκηνοθετικά. Οι αιτίες για τις οποίες δεν προέκυψε κάποιου είδους σύνθεση από τη σκηνοθετική εργασία του Ρώτα πρέπει να αναζητηθούν στη στάση του απέναντι στο σκηνοθέτη. Αρχικά, προσέγγισε τους ξένους σκηνοθέτες ακολουθώντας τον Πολίτη· τους αντιμετώπισε δηλαδή «ιστορικά», ως προϊόντα μιας εποχής παρακμής. Στη συνέχεια όμως, αντίθετα με το σκηνοθέτη του Εθνικού, ο διευθυντής του Λαϊκού Θεάτρου δεν αποδέχτηκε τη σημασία που είχε αποκτήσει ο θεσμός. Απαντώντας π.χ. σε σχετική έρευνα αριστερού περιοδικού της εποχής, αντιδρούσε στο γεγονός ότι ο σκηνοθέτης «πήρε οντότητα δική του» και θεωρούσε ότι «θορυβεί απλώς με

άρχισε να συντελείται στα χρόνια αυτά. Στις δύο πρώτες περιόδους λειτουργίας του παρουσίασε μεταξύ άλλων έργα του Γ. Σημηριώτη (*Το φονικό, Φρούτο εποχής*), του Άγγ. Σημηριώτη (*Πρόλογος στην Αστυαία, Οι γάμοι του Ρωμανού*), των Μιχ. Αναστασίου και Β. Φρέρη (*Οι αρραβώνες της Νάσης*), του Κώστα Κροντηρά (*Η κυρία κάνει σπορ*), της Ιωάννας Μπουκουβάλα (*Οι προξενήτρες*), του Χρυσάνθου Καραμούζη (*Κυκλώματα*), του Χρήστου Γιαννακόπουλου (*Ζητείται Ζεν πρεμιέ*), του Κώστα Δαρίγγου (*Δημήτρης Σγούρας*), του Αιμίλιου Ζαχαρίτσα (*Μια γυναίκα πέρασε*), του Θάνου Κωτσόπουλου (*Ο πόλεμος τέλειωσε*), του Γιάννη Σιδέρη (*Στη μέση του δρόμου*) και του ίδιου του Ρώτα (*Πρόλογος στο προσκήνιο, Ο σύζυγος τρελαίνεται*).

817 *Ο Λόγος*, τχ. 7, Απρ. 1931, σ. 229. Ο θίασος στελεχώθηκε αρχικά από τους ηθοποιούς: Αντιγόνη Αλεξάνδρου, Μαρία Βάνδη, Ελευθερία Δειλινού, Νέλλη Μαρσέλλου, Νέλλη Νικολάου, Μαρίκα Νέζερ, Σαπφώ Νοταρά, Άννα Σταυρίδου, Γ. Δημητρόπουλο, Ν. Ζωγράφο, Κ. Κακίση, Θ. Καμενίδη, Μάνο Κατράκη, Ι. Μαρινάκη, Ι. Κουντούρη, Ε. Λυμπέρη, Α. Μαρίκο, Ν. Ματθαίο, Κ. Ντίνο, Β. Ρώτα, Γεωργ. Σαραντίδη, Γ. Ταλάνο και Τ. Φαρμάκη (*Πρόσωπα και Μάσκες*, ό.π. 20.6.1930, σ. 3). Σε μια επόμενη φάση εμφανίστηκαν από τη σκηνή του θεάτρου και οι Θ. Κωτσόπουλος, Γ. Δήμος, Ρίτα Μυράτ, Κ. Καλλιίδης, Β. Χανιώτης, Γεωργία Βασιλειάδου, Θάλεια Καλλιγά, [Θ:] Μορίδης κ.ά.

818 Στο εγχειρίδιο του Ρώτα *Οδηγός για σχολικές παραστάσεις* (Έκδοσις «Μουσικών Χρονικών», Αθήνα, 1930) συναντά κανείς την ίδια προσπάθεια τυποποίησης συναισθημάτων («πίκρα», «συλλογή», «τρόμος», «φρίκη» κ.ά.) στο πρόσωπο του ηθοποιού, που είχε αποπειραθεί παλιότερα ο Καλογερίκος στα πρότυπα του Ντελσάρτ. Βλ. ιδιαίτερα το κεφάλαιο «Μερικά αισθήματα και συναισθήματα» (σσ. 58-61).

819 «Μπουλούκι», συμπέρανε ο Σιδέρης για τις πρώτες παραγωγές του θιάσου (*Μουσικά Χρονικά*, Ιουν.-Ιουλ. 1930, σ. 162). Οι κριτικές ήταν τόσο βίαιες, ώστε ο Ρώτας έστειλε επιστολή διαμαρτυρίας στο Θούλο για τα σκληρά του λόγια, βλ. *Νέα Εστία*, 15.9.1930, (1977)A328-9.

την ιδέα πως νεωτερίζει κ' επαναστατεί». Για να συμπεράνει τελικά ότι αυτό που έλειπε δεν ήταν ο σκηνοθέτης, αλλά ο συγγραφέας: «ο άνθρωπος που θα ξέρει το θέατρο και θα δημιουργήσει για το θέατρο με τα μέσα που σήμερα το θέατρο μπορεί να διαθέσει»⁸²⁰. Η συμβολή του Λαϊκού Θεάτρου ήταν σημαντική για την ανάδυση των ελληνικών καλλιτεχνικών θεατριδίων και την ανάδειξη νέων συγγραφέων και ηθοποιών· όχι όμως και για την εξέλιξη του Έλληνα σκηνοθέτη. Μετά το 1934 οδηγήθηκε σε μαρασμό και τη διαπαιδαγώγηση του κοινού ανέλαβαν το κρατικό θέατρο και οι πρωταγωνίστριες.

(ε) Ο Σωκράτης Καραντινός και η Νέα Δραματική Σχολή

Με τη σταδιακή παρακμή του Λαϊκού Θεάτρου, τη σκυτάλη στις σκηνοθετικές εξελίξεις πήραν πρωτοεμφανιζόμενοι καλλιτέχνες, που, αν και είχαν εκδηλώσει θεατρικά ενδιαφέροντα, δεν είχαν αναπτύξει δράση στο παρελθόν· οι καλλιτέχνες αυτοί προσπάθησαν να πειραματιστούν περισσότερο με τα στοιχεία της παράστασης και λιγότερο με την αισθητική διάπλαση του κοινού. Ο Σωκράτης Καραντινός, ένας καλλιτέχνης άγνωστος στη θεατρική ζωή της πρωτεύουσας, έδειξε από νωρίς ενδιαφέρον για τη ζωγραφική, αλλά παράλληλα φοίτησε και σε δραματικές σχολές των Ωδείων, με δασκάλους τον Παπαγεωργίου και τον Κουνελάκη· από το 1929 έως το 1932 έκανε σπουδές στο εξωτερικό πάνω σε ζητήματα αγωγής και θεραπείας του προφορικού λόγου, πάνω σε προβλήματα δηλαδή ορθοφωνίας, άρθρωσης, ψευδισμού κ.λπ. Παράλληλα όμως με τις σπουδές αυτές τα θεατρικά του ενδιαφέροντα συνεχίστηκαν και τον οδήγησαν στο να παρακολουθήσει παραστάσεις ξένων σκηνοθετών και, ενδεχομένως, ως ακροατής, κάποια μαθήματα του σεμινάριου Ράινχαρτ⁸²¹. Η πρώτη του επαγγελματική εμφάνιση σημειώθηκε σε σχέση με το θέατρο του Ρώτα. Σε μια προσπάθεια αναβάθμισής του, το χειμώνα του 1932/3, το Λαϊκό Θέατρο προσπάθησε να κατακτήσει το κοινό του κέντρου και αποφάσισε να συνεργαστεί με τον Καραντινό και τον παλιό «μύστη» της Νέας Σκηνης Διονύσιο Δεβάρη. Η συνεργασία όμως δεν καρποφόρησε, καθώς προέκυψαν διαφωνίες και οι τρεις δυνάμεις ακολούθησαν διαφορετικούς δρόμους. Το Λαϊκό Θέατρο επέστρεψε στο Παγκράτι, ενώ ο Δεβάρης

820 «Η σκηνοθεσία και ο ρόλος της», *Πρωτοπόροι*, τχ. 6, Ιουλ. 1931, σ. 249. Ίσως αυτός ήταν ένας από τους λόγους για τους οποίους η προσπάθεια κατέληξε σ' ένα κοινότοπο συνοικιακό θεατράκι, που, πριν ακόμα κλείσει η πρώτη θερινή περίοδος της λειτουργίας του είχε ανεβάσει 38 έργα, προωθώντας την παλιά, «αθάνατη μπαλαφαρία». Με την παραπάνω λογική π.χ. ο Ρώτας μετέφρασε τη *Λοκαντιέρα* του Γκολντόνι σε *Ταρλαπούπολο*, για να ξεσπά σε γέλια η πλατεία (*Ακρόπολις*, 14.7.1931). Τον αριθμό των παραστάσεων τον δίνει ο Θρύλος(1977)A328.

821 Βλ. συνέντευξη του Καραντινού στο Σιδέρη, *Ο Αιώνας μας*, 5, Ιουλ. 1947, σσ. 157-8, Σ. Καραντινός, «Το θέατρο πρόζας στις φειτενές γιορτές του Ζάλτσμπουργκ», *Μουσικά Χρονικά*, 43/45, Ιουλ.-Σεπτ. 1932, σσ. 200-3, *Η αγωγή του λόγου*, Αθήνα, 1933, και του ίδιου *Σαράντα χρόνια θέατρο. τομ. I*, Αθήνα, 1974, σσ. 10-13.

ακολούθησε άλλη πορεία που θα εξετάσουμε στη συνέχεια⁸²². Ο Καραντινός πήρε τελικά το βάπτισμα του πυρός ως σκηνοθέτης με τον *Αρχοντοχωριάτη*, που παρουσίασε με ερασιτέχνες και επαγγελματίες της εποχής σε σκηνικά του Σπύρου Βασιλείου. Σε μια από τις επαναλήψεις του έργου εμφανίστηκε και πάλι ως ηθοποιός⁸²³. Στη συνέχεια όμως προσανατολίστηκε στον κόσμο των δραματικών σχολών και διοχέτευσε τις σκηνοθετικές του ανησυχίες στη Νέα Δραματική Σχολή (1933-1939).

Η σχολή ακολούθησε, μέχρι ενός σημείου, την παράδοση των προγενέστερων εγχειρημάτων: αποσκοπούσε να «μορφώσει επαγγελματίες ηθοποιούς», παρέμεινε όλα αυτά τα χρόνια σε καθαρά ερασιτεχνικό επίπεδο και εκδήλωνε την παρουσία της με τις ετήσιες επιδείξεις των μαθητών της⁸²⁴. Υπήρχαν όμως βασικές διαφορές με το παρελθόν· η σχολή του Καραντινού φιλοδοξούσε να είναι «η εφαρμογή ενός πρωτοποριακού θεάτρου», προσπαθούσε να ακολουθήσει καλλιτεχνικές αρχές και να προσφέρει μια διαφορετικού είδους κατάρτιση στους μαθητές της⁸²⁵. Σε γενικές γραμμές η εργασία της, όπως εκφράστηκε και στις μαθητικές της επιδείξεις, ακολούθησε τα ενδιαφέροντα και τις καταβολές του σκηνοθέτη της: τις εικαστικές τέχνες και τη διδασκαλία των ηθοποιών στην αγωγή του λόγου. Οι μαθητές μάθαιναν να σχεδιάζουν μακέτες κοστούμιών και σκηνικών, έπρεπε να είναι σε θέση να κατασκευάζουν με επινοητικότητα ευφάνταστα είδη φροντιστηρίου και να έχουν μια άποψη για τον εικαστικό σχεδιασμό των παραστάσεων· μαζί με τις επιδείξεις της Σχολής εξέθεταν και τις μακέτες που είχαν σχεδιάσει. Ιδιαίτερη προσοχή δόθηκε επίσης σε αναζητήσεις πάνω στο θεατρικό κοστούμε, την κινησιολογία, τη μάσκα και τις μαριονέτες· γι' αυτό το λόγο ο Καραντινός συνεργάστηκε με καλλιτέχνες όπως ο Δημήτρης Πικιώνης, ο Σπύρος Βασιλείου, η Έμμη Σπεκ και ο Άγγελος Γριμάνης. Η διδασκαλία των ηθοποιών αφορούσε επίσης το ρυθμικό σχεδιασμό της εκφώνησης του λόγου, καθώς και ζητήματα ορθοφωνίας και άρθρωσης και ο διπλωματούχος διευθυντής της Σχολής σημείωσε σ' αυτό το ζήτημα ένα εξελικτικό βήμα από τις προσπάθειες του Καλογερίκου στην προηγούμενη δεκαετία⁸²⁶. Όπως καταλαβαίνει κανείς, δεν επρόκειτο τόσο για

822 Βασ. Ηλ., *Ελεύθερον Βήμα*, 26.11, 3.12.1932, Καραντινός (1974)42-3.

823 *Ελεύθερον Βήμα*, 17, 26.3.1933 και πρόγραμμα παράστασης στο Καραντινός, ό.π. 44.

824 Νέα Δραματική Σχολή, *Κανονισμός*, 1933 στο Καραντινός ό.π. 46.

825 Γ. Πράτσικας, *Τύπος*, 15.7.1936 στο Καραντινός ό.π. 66-8.

826 Αντιπροσωπευτικό των ενδιαφερόντων της Σχολής είναι το περιοδικό που εξέδιδε (*Θέατρο*, 1938) και οι μελέτες του ιδρυτή της που δημοσιεύθηκαν σ' αυτό: «Η τεχνική του θεάτρου. Η αγωγή του λόγου και ο ηθοποιός» και «Εμπειρική επιστήμη του θεάτρου». Βλ. επίσης Σ. Καραντινός, «Η αγωγή του λόγου και ο ηθοποιός», *Μουσικά Χρονικά*, Ε', 1933, σσ. 53-7 και Μ. Ροδάς, «Δραματική Σχολή» *Ελεύθερον Βήμα*, 6, 7.7.1934, 10.7.1935. Όταν επισκέφτηκε τη χώρα ο θίασος Μαριονετών του Σάλτσμπουργκ, οι μαθητές «ντούμπλαραν» μια μικρή κωμωδία στην ελληνική γλώσσα (*Ξεκίνημα*, Β', 18, Ιουν. 1934, σ. 213).

σχολή υποκριτικής όσο για ένα καλλιτεχνικό ατελιέ, που προσπαθούσε να ανακαλύψει το «ρυθμό» και την «ωμορφιά του θεάτρου». Απ' την άλλη, η σκηνοθετική καθοδήγηση των μαθητών ήταν σχεδόν ανύπαρκτη, καθώς η σχολή ενθάρρυνε τον αυτοσχεδιασμό και η εκμάθηση των ρόλων στηριζόταν στην «αυτενέργεια» και τον «αυτοδυναμισμό» τους⁸²⁷. Αυτές οι καλλιτεχνικές συμπεριφορές ήταν και ο λόγος για τον οποίο παρουσιάστηκαν κυρίως φάρσες του Μολιέρου στις πρώτες επιδείξεις· επιλέχτηκαν δηλαδή ως «σκηνικά παίγνια», που πρόσφεραν τη δυνατότητα για ευφάνταστες εικαστικές συνθέσεις, εξάσκηση στην απαγγελία του κλασικού κειμένου και διάθεση αυτοσχεδιασμού⁸²⁸.

Η συμβολή του Καραντινού στην εδραίωση του Έλληνα σκηνοθέτη αφορά ακριβώς στις παραπάνω πρωτοβουλίες, που στόχευαν σε μια «καθαρή» σκηνική έκφραση ως προς τις εικαστικές τέχνες και την τέχνη του λόγου. Δεν είναι τυχαία ούτε η εξέλιξη που σημειώθηκε στην καλλιέργεια της αγωγής του λόγου, αλλά ούτε και το γεγονός ότι, σε αντίθεση με το κρατικό θέατρο, εδραιώθηκε η τάση να αναλαμβάνουν ζωγράφοι και όχι σκηνογράφοι την εικαστική σύνθεση της παράστασης, τάση, που είχε πρωτοεμφανιστεί στην Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου. Σε αντίθεση πάντως με την εργασία Πολίτη, δεν εμφανίστηκε κάποια απόπειρα κριτικής ερμηνείας των έργων ή, έστω, κάποια προσπάθεια διδασκαλίας των ρόλων στους ηθοποιούς· η εικαστική σύνθεση των παραστάσεων και η συμβολή των ζωγράφων έμεναν ξεκομμένες από το κείμενο, ενώ η έμφαση στο λόγο δεν ξεπέρασε το στάδιο της εύφωνης και καλλιεπούς εκφοράς του. Επιπλέον, η σκηνοθετική του δράση του Καραντινού έμεινε περιχαρακωμένη στη λειτουργία της σχολής του· μπορεί να άνοιξε νέους δρόμους στη σκηνοθετική παράδοση των θεατρικών σχολών, επρόκειτο όμως για σχολή και όχι για θέατρο.

(στ) Η νέα παρέμβαση της ερασιτεχνίας και η απόπειρα σύνθεσης των ζυμώσεων στα καλλιτεχνικά θεατρίδια. Ο Κάρολος Κουν, το Κολλέγιο Αθηνών και η Λαϊκή Σκηνή

Γύρω στα 1934, με τις προσπάθειές του Καρζή, του Ρώτα και του Καραντινού, είχε αρχίσει να εμφανίζεται για τον Έλληνα σκηνοθέτη μια νέα προοπτική. Σε αντίθεση με το παρελθόν, είχαν εμφανιστεί σκηνοθετικές μορφές, που διέθεταν πιο περίπλοκες γενεαλογικές καταβολές, όπως ο Ρώτας· ή διατηρούσαν ελάχιστες επαφές με τη θεατρική τέχνη και μεταπήδησαν στη συνέχεια στη σκηνοθεσία, όπου αφοσιώθηκαν όμως οριστικά, όπως ο Καρζής· ή τέλος, ξεκίνησαν τη θεατρική τους σταδιοδρομία ως σκηνοθέτες, από τη στιγμή που ο θεσμός είχε επιβληθεί στις

827 Μ. Ροδάς, *Ελεύθερον Βήμα*, 21.3.1936.

828 Βλ. Ευρετήριο Σκηνοθετών.

συνειδήσεις του καλλιτεχνικού κόσμου της εποχής, όπως ο Καραντινός. Οι ζυμώσεις που σημειώθηκαν στο χώρο των μικρών καλλιτεχνικών σκηνών οδηγήθηκαν τελικά σε μια μικρή σύνθεση, έπειτα από μια νέα, αναπάντεχη και δυναμική επέμβαση ενός χώρου, που είχε πρωτοστατήσει στο παρελθόν στις σκηνοθετικές εξελίξεις της χώρας: τον κόσμο της κοσμικής και μαθητικής ερασιτεχνίας. Την άνοιξη του 1927 σημειώθηκε ένα γεγονός, που έπαιξε αποφασιστικό ρόλο για τη νέα εξόρμηση της ερασιτεχνίας στη σκηνοθετική ιστορία του τόπου, τα εγκαίνια του Κολλεγίου Αθηνών⁸²⁹. Δίπλα σ' αυτήν την εκπαιδευτική πρωτοβουλία συσπειρώθηκε η αγγλοαμερικάνικη κοσμική παροικία της πρωτεύουσας. Στην προσπάθεια του να διαπλάσει με «αμερικάνικον πνεύμα» τη μελλοντική διευθύνουσα τάξη του τόπου, το εκπαιδευτικό πρόγραμμα περιελάμβανε και σχολικές παραστάσεις συνεχίζοντας την παράδοση ενός άλλου αμερικάνικου κολλεγίου, της Ροβέρτειου Σχολής (Ρόμπερτ Κόλλετζ) της Κωνσταντινούπολης⁸³⁰. Αν και το ζήτημα των παραστάσεων του Κολλεγίου χρειάζεται ακόμα πολλή έρευνα, μια πρώτη ανάγνωση του υλικού προδίδει ότι η διασταύρωση θεατρικών και παιδαγωγικών στόχων είχε αυτή τη φορά μια σημαντική διαφορά σε σχέση με τη μαθητική ερασιτεχνία του 19ου αιώνα. Η τελευταία καταπιάστηκε με τη θεατρική τέχνη υπακούοντας στα κελεύσματα του διδακτισμού που χαρακτήριζε τον ελληνικό Διαφωτισμό· οι πρωτοβάθμιες σκηνοθετικές μορφές των δασκάλων της εποχής αξιοποιούσαν το διδακτικό χαρακτήρα της θεατρικής τέχνης στην προσπάθειά τους να φέρουν σ' επαφή τους μαθητές με την κλασική γραμματεία και να καλλιεργήσουν την ιδέα του θεάτρου ως σχολείου ηθικής· η μαθητική ερασιτεχνία αποτελούσε τμήμα μια ηθικής διαπαιδαγώγησης. Οι παραστάσεις του Κολλεγίου είχαν βέβαια παιδαγωγικό χαρακτήρα, αλλά με μια άλλη έννοια: «αποσκοπούσαν στην ανάπτυξη της φαντασίας των παιδιών και στην απώλεια της έμφυτης σε μερικά απ' αυτά συστολής», στόχευαν στη θεατρική διαπαιδαγώγηση αυτής της νέας, υπο

829 Η ίδρυση του συντελέστηκε με ελληνική και αμερικάνικη χρηματοδότηση και εκπλήρωνε ένα όνειρο των ελληνικών κυβερνήσεων από το 1919 (Ο παρατηρητής, «Το Κολλέγιον Αθηνών», *Ελεύθερον Βήμα*, 18.3.1927).

830 Είναι ενδεικτικές οι εντυπώσεις του δημοσιογράφου Β. Ηλιάδη, έπειτα από εκδήλωση του Κολλεγίου: «Ήταν η επίδειξις του θετικού πνεύματος και του πολιτισμού μέσα εις την ατμόσφαιραν του οποίου σφουρηλατούνται ελληνόπαιδες άλκιμοι. Η παράδοσις της Ροβερτείου Σχολής του Βοσπόρου μεταλαμπαδευομένη και ριζωμένη πλέον εις το Κολλέγιον του Ψυχικού [...] Ήταν μια νεότης ολόκληρη ποτισμένη με το πνεύμα της θετικής εργασίας συνυφασμένο με την αντίληψιν της ζωής που θα ερρίπτοντο υπό το πρίσμα μιας απέραντης αισιοδοξίας και χαράς. Ήταν ωραίοι ευσταλείς Ελληνόπαιδες με σκέψιν ραφιναρισμένη και με ψυχή χαλυβδωμένην επάνω εις ένα αμόνι θεμελιωμένο με το πνεύμα του πολιτισμού και της προόδου» (*Ελεύθερον Βήμα*, 27.6.1933). Για τον ταξικό χαρακτήρα της εκπαιδευτικής μεταρρύθμισης της κυβέρνησης Βενιζέλου βλ. Γρ. Δαφνής, *Η Ελλάδα μεταξύ δύο πολέμων*, τομ. Β', Αθήνα, ²1974.

διαμόρφωση, ελίτ⁸³¹. Στο σημείο αυτό, ο αναγνώστης πρέπει να λάβει υπόψη του μια άλλη, παράλληλη και ευρύτερη εξέλιξη, που συντελέστηκε εκείνη τα χρόνια, την πρώτη άνθιση του παιδικού θεάτρου στην ελληνική κοινωνία. Αν και αυτό το ζήτημα είναι αδιερεύνητο, μια πρόχειρη ματιά σε εκδοτικές και καλλιτεχνικές πρωτοβουλίες της εποχής προδίδει ότι, ως υποπροϊόν της διαμόρφωσης θεατρόφιλων θεατών, δημιουργήθηκε σταδιακά ένας νέος καταμερισμός, η ανάγκη διαπαιδαγώγησης ενός παιδικού «θεατρόφιλου» κοινού. Στο πλαίσιο αυτό εμφανίστηκαν μάλιστα στο πρώτο μισό της δεκαετίας του 1930 σκηνοθετικές μορφές, που ανέλαβαν την υλοποίηση της παραπάνω ανάγκης, όπως η μαθήτρια του Σιγάλα, Αντιγόνη Μεταξά. Έτσι, όταν το φθινόπωρο του 1933 ετοιμαζόταν ακόμα και νομοσχέδιο ίδρυσης κρατικού παιδικού θεάτρου, ήταν δεδομένο ότι «νέοι σκηνοθέτες θα χρειασθούν»⁸³². Το γεγονός πιστοποιεί από μια άλλη σκοπιά την εδραίωση του Έλληνα σκηνοθέτη σε συνάρτηση με το ζήτημα της διαπαιδαγώγησης των πολιτών, οι εξελίξεις όμως στο Κολλέγιο δεν οδηγούσαν προς αυτή την κατεύθυνση.

Οι σχολικές παραστάσεις στο κολλέγιο, παρέμεναν μια καθαρά εσωτερική υπόθεση της σχολής, τουλάχιστον μέχρι το 1932. Από το 1930 και μετά όμως η θεατρική ζωή του ιδρύματος απέκτησε έντονη κινητικότητα με την εμφάνιση ενός νεαρού καθηγητή αγγλικών, που πήρε μερικές τολμηρές πρωτοβουλίες για τη θεατρική εκπαίδευση των μαθητών, του Κάρολου Κουν. Ο καλλιτέχνης παρουσιάζει εξαιρετικά περίπλοκες και ενδιαφέρουσες καταβολές⁸³³. Όπως ο Κουνελάκης ήταν Κωνσταντινουπολίτης, άγνωστος στο θεατρικό κύκλωμα της πρωτεύουσας, αλλά και χωρίς σχέσεις με την ελληνική θεατρική ή την ευρύτερη πολιτισμική ζωή· οι

831 Βλ. Αλ. Σολομός, «Σχολικές αναμνήσεις», στο *Κάρολος Κουν. 25 χρόνια θέατρο*, Αθήνα, 1959, 10-1 και Γ. Σιδέρης, «Στο Κολλέγιο Αθηνών», *Μουσικά Χρονικά*, τχ. 41-2, Μάϊος-Ιούν. 1932, σσ. 165-6.

832 Για το θέμα βλ. τα άρθρα του Γ. Σιδέρη, *Ελληνικόν Θέατρον*, 174, 1.10.1933, *Σήμερα*, τχ. 12, Δεκ. 1933, σσ. 376-8 καθώς και *Ξεκίνημα*, τχ. 17, Μάης 1934, σ. 175. Την ίδια εποχή εκδόθηκαν επίσης παιδικά έργα, γραμμένα από θεατρικούς συγγραφείς, όπως τη Γαλάτεια Καζαντζάκη (Ζηράκης, Αθήνα, 1929), το Β. Φρέρη (Δημητράκου, Αθήνα, 1930), το Β. Ρώτα (1933) και το Σύλβιο Παπαδόπουλο (1934). Σε γενικές γραμμές πάντως, η ανάπτυξη του παιδικού θεάτρου δε φαίνεται να ακολουθήσε τα πρότυπα του Κολλεγίου, αλλά διαμόρφωσε μια άλλη άποψη: να δίνονται οι παραστάσεις για παιδιά από ενήλικες ή επαγγελματίες καλλιτέχνες (βλ. Ν. Γιοκαρίνης, *Ελεύθερον Βήμα*, 8.1.1934). Στο Θέατρο του Παιδιού της Μεταξά χρησιμοποιούνταν «μικροί και μεγάλοι καλλιτέχναι» στις παραστάσεις (ό.π. 21.3.1936).

833 Δυστυχώς, οι πληροφορίες που ακολουθούν για τη νεανική ζωή του Κουν προέρχονται στη πλειοψηφία τους από τη σύνθεση μεταγενέστερων συνεντεύξεων και αναμνήσεων του και ως εκ τούτου είναι εξαιρετικά μονομερείς. Βασικά, χρησιμοποιήθηκαν οι εκδόσεις, *Για το θέατρο* (1981), *Κάνουμε θέατρο για την ψυχή μας* (1987), *Συνομιλίες* (Αθήνα 1988), οι συνεντεύξεις του στο Σπ. Χατζάρα («Η ζωή του Κάρολου Κουν», *Καλλιτεχνική Επιθεώρηση*, τχ. 1, 2, 1978) και στο Δ. Φωτόπουλο (*Παραμύθια πέραν της όψεως*, 1990) καθώς και υλικό από το αφιέρωμα του περιοδικού *Η λέξη* (46, Ιουλ.-Αυγ. 1985). Είναι αυτονόητο ότι η διερεύνηση της νεανικής σταδιοδρομίας του Κουν απαιτεί ιδιαίτερη μελέτη και εξαντλητική έρευνα σε πρωτογενές υλικό· εδώ παρουσιάζονται, σε πολύ αδρές γραμμές, κάποιες μόνον πτυχές της εργασίας του, στο πλαίσιο του συνολικότερου φαινομένου που εξετάζουμε.

μοναδικές πολιτιστικές επαφές του στο διάστημα 1920-8 ήταν περιορισμένες στο κοσμοπολίτικο περιβάλλον της Ροβέρτειου και την μαθητική της ερασιτεχνία. Όπως ο Καραντινός, είχε εκδηλώσει επίσης ιδιαίτερη κλίση στις εικαστικές τέχνες και την υποκριτική. Σύμφωνα με τις αναμνήσεις του, εκείνη την εποχή επιθυμούσε να ασχοληθεί με την εικονογράφηση βιβλίων· ήθελε όμως να γίνει και ηθοποιός και είχε εμφανιστεί σε μαθητικές επιδείξεις του κολλεγίου⁸³⁴. Όταν αποφοίτησε από τη Ροβέρτειο, το παραπάνω δίλημμα δεν είχε λυθεί και οι σπουδές που ακολούθησαν στη Σορβόνη το 1928/9 φαίνεται πως είχαν το γενικό χαρακτήρα αισθητικής παιδείας. Οι σπουδές διακόπηκαν γρήγορα, ο Κουν ήρθε στην Αθήνα το 1930 και μέχρι το 1939 εργάστηκε ως καθηγητής αγγλικής γλώσσας στο Κολλέγιο. Από την πρώτη χρονιά καταπιάστηκε με την προετοιμασία θεατρικών παραστάσεων στο ίδρυμα με δύο τρόπους. Πρωτοστάτησε στη σύσταση ενός ερασιτεχνικού σχήματος με μέλη της αγγλοαμερικάνικης παροικίας της Αθήνας, τους Άθενς Κόλετζ Πλέερς· με το παραπάνω σχήμα εμφανίστηκε ως ηθοποιός και σκηνοθέτης σε έργα των Σω, Τσέχωφ, Ρόμπερτ Σέριφ, Σάτον Βέην κ.ά. Οι παραστάσεις απέκτησαν σταδιακά κάποια δημοσιότητα και γνώρισαν τα κολακευτικά σχόλια του Τύπου για τη φροντίδα και την ευσυνειδησία στη παρουσίασή τους, την επίτευξη αρμονικού συνόλου, ακόμα και για «τα σκηνικά και φωτιστικά εφφέ» τους· η σκηνοθετική εργασία του Κουν άρχισε να περνά στις στήλες του Τύπου και την άνοιξη του 1933 ο νεαρός καθηγητής είχε αρχίσει να καταξιώνεται ως σκηνοθέτης αυτής της νέας κοσμικής ερασιτεχνίας, ιδιαίτερα μετά την παράσταση του έργου του Σω *Η Μεγάλη Αικατερίνη*⁸³⁵. Παράλληλα με τις παραπάνω πρωτοβουλίες, ο Κουν συνέχισε την παράδοση της Ροβέρτειου και άρχισε να σκηνοθετεί παραστάσεις με τους νεαρούς μαθητές του. Σε μια πρώτη φάση, ο θίασος παρουσίαζε σύντομες δραματουργικές συνθέσεις του σκηνοθέτη διασκευές από ποιήματα και παραμύθια, στα οποία πολλές φορές πρωταγωνιστούσαν ζωόμορφοι ήρωες για να ερεθίσουν την παιδική φαντασία. Οι μαθητικές παραστάσεις πύκνωσαν, απέκτησαν μια ευπρεπή σκηνή και οδηγήθηκαν σε μια ωρίμανση με τις φιλόδοξες παραγωγές δύο αριστοφανικών κωμωδιών με θηριομορφικούς χορούς: τους *Όρνιθες* (1932) και τους *Βατράχους* (1933). Στις παραστάσεις αυτές ο δάσκαλος έφτιαχνε (μαζί με τους μικρούς μαθητές) τα σκηνικά, τις μάσκες και τα κοστούμια και προσπαθούσε να χρησιμοποιήσει την

834 Η σημαντικότερη ίσως απ' αυτές ήταν μια παράσταση του *Ονειρίου καλοκαιρινής νύκτας*. Παράλληλα, ο Κουν ήρθε σε επαφή με τη λογοτεχνία και διάβασε θεατρικούς συγγραφείς όπως ο Τσέχωφ και ο Γκαλσγουώρθ, βλ. Κουν(1978)48-52 (1987)85.

835 βλ. *Ελεύθερον Βήμα*, 30.5, 4.6.1932, 13.2, 17.3, 30.4, 8.5.1933, 22, 24.2.1934. Βλ. Ευρετήριο Σκηνοθετών. Το έργο του Σω, ιστορική παρωδία γραμμένη το 1913, παραστάθηκε τότε για πρώτη μάλλον φορά στην Ελλάδα.

επινοητικότητά του για να αντιμετωπίσει την έλλειψη του σκηνικού εξοπλισμού. Αν και ορμώμενος από διαφορετικές αφετηρίες, ο εικοσιπεντάχρονος καθηγητής είχε ήδη αρχίσει να καλλιεργεί τις υποδείξεις του Μελά, την αξιοποίηση δηλαδή της «καλλιτεχνικής ευφυΐας» στη σκηνοθετική εργασία. Απ' ό,τι φαίνεται όμως, επρόκειτο για μια στάση, που αυτή τη φορά ήταν συνειδητή· βρισκόταν δηλαδή σε συνάρτηση με το έμπυχο υλικό των νεαρών μαθητών και τους παιδαγωγικούς στόχους του ιδρύματος: ήταν ένα παιχνίδι σκηνικής φαντασίας. Καθώς μάλιστα και οι μαθητικές παραστάσεις δίνονταν παρουσία «αντιπροσώπων του Τύπου», συγκέντρωναν από νωρίς τα βλέμματα των θεατρικών κύκλων της εποχής και το όνομα του Κουν είχε αρχίσει να καταξιώνεται και ως σκηνοθέτη του μαθητικού θεάτρου⁸³⁶.

Μέσα στο περιβάλλον της σχολής ο νεαρός δάσκαλος είχε κατορθώσει να διοχετεύσει στη θεατρική του εργασία τα δύο βασικά καλλιτεχνικά του ενδιαφέροντα: την υποκριτική και τις εικαστικές τέχνες. Η πρώτη εκδηλώθηκε στην προσπάθειά του να διδάξει στους νεαρούς μαθητές τους σχηματοποιημένους τύπους των έργων· η κλίση του προς την εικονογράφηση έπαιξε πιο αποφασιστικό ρόλο στη διαμόρφωση της σκηνικής και χορογραφικής εμφάνισης των μαθητικών παραστάσεων· δεν είναι άλλωστε τυχαίο ότι τα επιτεύγματά που τον καταξίωσαν ως εμπνευσμένο σκηνοθέτη ήταν η «απλουσάτη» σκηνική διάταξη, που «έλυε πολλά προβλήματα» ή ο «εξαιρετικά επιτυχημένος χορός του βατράχου»⁸³⁷. Παράλληλα όμως, ο Κουν εμφανιζόταν και ως ερασιτέχνης ηθοποιός, ενώ, παράλληλα, είχε αρχίσει να καταπιάνεται και με τη δημιουργία δραματουργικών πρωτολειών· είχε μεταμορφωθεί σ' ένα είδος θεατρικού συγγραφέα, που αναλάμβανε τη διδασκαλία των έργων του για τις ανάγκες της μαθητικής σκηνης. Υπό ένα πρίσμα, είχε εμφανιστεί μια κάπως «ανορθόδοξη» μετάβαση από τη σκηνική πράξη στη δραματουργία· ενώ ως τότε η εργασία των συγγραφέων-σκηνοθετών ήταν προέκταση της δραματουργίας, στην περίπτωση του Κουν η τελευταία ήταν αποτέλεσμα της σκηνοθεσίας, και κυρίως της εικονογραφικής του

836 Ο Σιδέρης, σε κάπως μεταγενέστερο άρθρο του, αναφέρει ότι οι παραστάσεις του Κολλεγίου ήταν «σχεδόν δημόσιες» «τουλάχιστον για τους ανθρώπους του θεάτρου που είχαν προσηλωθεί» («Ο Σάιξπηρ στην Ελλάδα», *Νέα Εστία*, 338, 15.1.1941, σ. 48). Ο Λ. Καλλέργης, αρκετά όμως χρόνια αργότερα, θυμόταν ότι «είχε γίνει πολύς θόρυβος στις εφημερίδες γύρω από τη δουλειά του» στο Κολλέγιο («Το πρώτο ξεκίνημα», *Κάρολος Κουν 25 χρόνια θέατρο*, Αθήνα, 1959, σ. 18). Για τις μαθητικές παραστάσεις του Κολλεγίου και τη θεατρική δραστηριότητα του Κουν βλ. *Ελεύθερον Βήμα*, 15.5, 17.12.1932, Γ. Σιδέρης, *Μουσικά Χρονικά*, τχ. 41-2, Μάϊος-Ιούν. 1932, σσ. 165-6, τις αναμνήσεις του Κουν (1978)48-52, (1990)37, του μαθητή του στο Κολλέγιο Αλεξή Σολομού (ό.π. σσ. 10-12) και *Βίος και παίγνιον. Σκηνή, Προσκήνιο, Παρασκήνιο*, Αθήνα, 1980, σ 11· καθώς επίσης και τις αναμνήσεις του διευθυντή του Κολλεγίου Όμηρου Ντέιβις, *The Story of Athens College: the first 35 years* (1992) στο πρόγραμμα παράστασης του *Όνειρου θερινής νυκτός* του Κολλεγίου Αθηνών (Σεπτ.-Οκτ. 1996) και το άρθρο του Δ. Γ. Καραμάνου «Ο Κάρολος Κουν και η θεατρική παράδοση στο Κολλέγιο Αθηνών» στο παραπάνω πρόγραμμα.

837 «Οι Βάτραχοι εις το Κολλέγιον Αθηνών», *Ελεύθερον Βήμα*, 17.12.1932.

έφεσης. Με τα δραματικά αυτά πρωτόλεια, αλλά και με τις άλλες σκηνοθετικές του πρωτοβουλίες, ο Κουν κατόρθωσε να δημιουργήσει γρήγορα μια ενδιαφέρουσα ζεύξη· διοχετεύοντας δηλαδή τις εικονογραφικές του ανησυχίες στις σκηνοθετικές παραδόσεις της κοσμικής και μαθητικής ερασιτεχνίας, των ηθοποιών και των συγγραφέων. Δίπλα στην παραπάνω διασταύρωση προστέθηκε η γνωριμία του με τον Κόντογλου, που παρέδιδε εκείνη την εποχή μαθήματα ζωγραφικής στο Κολλέγιο⁸³⁸. Οι σχέσεις του με το ζωγράφο άρχισαν να προσδίδουν ιδεολογικές ανησυχίες στα σκηνοθετικά του ενδιαφέροντα, οι οποίες εκδηλώθηκαν για πρώτη μάλλον φορά στα τέλη του 1933, όταν ο Κουν παρουσίασε με τους μαθητές του την άπαιχτη, ως τότε, κρητική κωμωδία *Στάθης*· το ιδεολογικό στίγμα των σκηνοθεσιών του δε θα μας απασχολήσει στο σημείο αυτό· θα πρέπει όμως να λάβουμε υπόψη ότι με τις παραστάσεις αυτές καταξιώθηκε τότε σε μερικούς κύκλους ως σκηνοθέτης του παιδικού θεάτρου⁸³⁹. Όταν άρχισαν λοιπόν να εκφράζονται οι σκέψεις για σύσταση Κρατικού Παιδικού Θεάτρου, ο νεαρός καθηγητής προτάθηκε δημόσια από το Σιδέρη να αναλάβει τη θέση του σκηνοθέτη⁸⁴⁰. Ο Κουν όμως δε έδειχνε να διακατάχεται από τέτοιου είδους φιλοδοξίες· είχε μόνον αποφασίσει να καταπιαστεί με το επαγγελματικό θέατρο της χώρας αλλά μέσα από άλλες ατραπούς. Όπως ο ίδιος θυμόταν έπειτα από πολλές δεκαετίες, στην απόφαση αυτή συνέβαλαν κατ' αρχήν οι παραστάσεις που είδε στο Εθνικό. Η εργασία του Πολίτη δημιούργησε τα κατάλληλα ερεθίσματα, που ενθάρρυναν το νεαρό καθηγητή να καταπιαστεί με το θέατρο σε πιο επαγγελματική βάση⁸⁴¹.

Μέχρι το 1934 όμως όλες αυτές οι εξελίξεις αποτελούσαν μια εσωτερική υπόθεση του Κολλεγίου, ο απόηχος της οποίας μεταφερόταν στη συνέχεια στον αθηναϊκό Τύπο μέσα από έναν περιορισμένο κύκλο κύκλο λογίων, που ανέβαινε στο απομακρυσμένο προάστειο του Ψυχικού. Ήταν φαινόμενα ενός ιδιότυπου πολιτιστικού περιβάλλοντος, που δεν είχε ουσιαστικά επαφές με την αθηναϊκή ζωή και ακόμη περισσότερο με τη θεατρική. Άλλωστε, πολλές από τις παραστάσεις δίνονταν στα αγγλικά, ο ίδιος ο σκηνοθέτης αντιμετώπιζε προβλήματα και δεν είχε

838 Κουν (1988)52, Γ. Τσαρούχης, «Επιστροφή στο Ρωμείο», στο *Κάρολος Κουν* ό.π.. σ. 14, και Τσαρούχης (1993)222.

839 «Ο κ. Κουν είναι άξιος συγχαρητηρίων δια την προσπάθειαν που μάς παρουσίασε. Ως σκηνοθέτης, ως διανοούμενος και ως πραγματικός καλλιτέχνης κατώρθωσε με μέτρια σκηνικά μέσα και με υλικόν από τους μικρούς μαθητάς του κολλεγίου να παρουσιάση την παλαιάν κρητικίην κωμωδίαν τον *Στάθην* κατά τρόπον που θα εξήλευον και τα μεγαλείτερα θέατρα» («Τρεις ώρες χαράς», *Ελεύθερον Βήμα*, 16.12.1933).

840 *Σήμερα*, τχ. 12, Δεκ. 1933, σσ. 376-8.

841 Κουν (1988) 98-102.

ελληνική υπηκοότητα τουλάχιστον μέχρι τα χρόνια της Κατοχής⁸⁴². Η σχέση του με την πραγματικότητα της μεσοπολεμικής ελληνικής κοινωνίας άρχισε να οικοδομείται τη χρονιά που σημειώθηκε η σκηνοθετική του καταξίωση στους κόλπους της ερασιτεχνίας, γύρω από δύο άξονες: την επαφή του με τις ιδέες και την τέχνη του Κόντογλου και τα ερεθίσματα που του έδωσαν οι παραστάσεις του Πολίτη. Ο άνθρωπος όμως που λειτούργησε καταλυτικά στην πρώτη του επαφή με τον άγνωστο κόσμο του ελληνικού θεάτρου ήταν ο Δεβάρης και για το λόγο αυτό οφείλουμε ν' ανοίξουμε μια μικρή παρένθεση για το πρόσωπό του. Ο σαρανταεξάχρονος τότε λόγιος αποτελεί μια εξαιρετικά ενδιαφέρουσα, αλλά άγνωστη, μορφή της θεατρικής ιστορίας του τόπου. Σε νεαρή ηλικία εμφανίστηκε ως «μύστης» στη Νέα Σκηνή και στη συνέχεια ανέπτυξε δραστηριότητα στην Αμερική, όπου σπούδασε αγγλική φιλολογία και εμφανίστηκε στις παραστάσεις της *Ηλέκτρας* και της *Άλκηστης*, με το θίασο του ζεύγους Ραϋμόνδου και Πηνελόπης Ντάνκαν. Μετά το 1915 ασχολήθηκε με τη δημοσιογραφία και, σε μια επόμενη φάση, εμφανίστηκε και ως θεατρικός συγγραφέας⁸⁴³. Οι τίτλοι δύο έργων του προδίδουν το «αμερικάνικο» πνεύμα του: το 1925 παρουσιάστηκε με επιτυχία η κωμωδία *Ο πρίγκηψ των δολλαρίων* από το θίασο Αργυρόπουλου⁸⁴⁴. Δύο χρόνια αργότερα έγραψε το λιμπρέττο της οπερέτας *Μις Τσάρλεστον*, που παρουσιάστηκε σε μουσική Θ. Σακελλαρίδη από το θίασο Παπαϊωάννου. Η παράσταση αυτή είναι σημαντική για το θέμα μας, όχι τόσο επειδή ο συγγραφέας ανέλαβε τη σκηνοθεσία του έργου, αλλά επειδή προσπάθησε να εισαγάγει σ' αυτήν ιδεολογικούς προβληματισμούς⁸⁴⁵. Ο Δεβάρης δε διακρίθηκε βέβαια ως σκηνοθέτης ούτε προχώρησε σε παρόμοια εγχειρήματα στο μέλλον, αλλά οι ιδεολογικές του ανησυχίες δε σταμάτησαν· την ίδια εποχή υποστήριξε με ζήλο τη δελφική

842 Το ζήτημα των ελληνικών του Κουν είναι αρκετά περίπλοκο και σκοτεινό. Ο ίδιος θυμόταν πως, μετά το 1923, στη Ροβέρτειο «στερηθήκαμε την εκμάθηση της μητρικής μας γλώσσας» (1981)107-8. Ο Σολομός επιβεβαιώνει την παραπάνω μαρτυρία και αναφέρει ότι, όταν πρωτοεμφανίστηκε στο Κολλέγιο, «μιλούσε τη γλώσσα με πολλή δυσκολία» (*Αθηναίος*, Νοε. 1934, στο Πρόγραμμα Κολλεγίου ό.π., και 1959, σ. 11). Σε κριτική της εποχής τον συναντάμε και ως Charles Coon (Γ. Σιδέρης, *Μουσικά Χρονικά*, ό.π.). Σταδιακά πάντως, φαίνεται πως τα ελληνικά του βελτιώθηκαν. Το επιβεβαιώνει και πάλι ο Σολομός, ενώ ο Μ. Φωτόπουλος θυμόταν ότι, γύρω στα 1939, «μιλούσε τα ελληνικά με παράδοξο τρόπο σα να ήταν μεθυσμένος» (1958)49. Για το ζήτημα της υπηκοότητας βλ. Κουν (1978)52.

843 Εργάστηκε ως δημοσιογράφος μετά το 1915 περίπου και διητέλεσε αρχισυντάκτης της *Φωνής του λαού*, της *Βραδυνής* και του *Κυριακάτικου Τύπου*. Εμφανίστηκε σε πολλά έργα της Νέας Σκηνης ως ηθοποιός (Αρμάνδος στα *Νειάτα* του Μαξ Χάλμπε, Μ. Μαρινάτος στην *Απαγωγή των Σαββίνων*, Εξάγγελος στην *Αντιγόνη*, καθώς επίσης σε ρόλους στους *Ερωτευμένους*, το *Αριστερό χέρι*, την *Αρλεζιάνα κ. ά.*). Βλ. Γ. Σιδέρης (1951)211-2, (1976)193, 243 τις παραστάσεις του Χρηστομάνου στο Ευρετήριο Σκηνοθετών της παρούσας εργασίας και Κ. Μάγερ *Ιστορία του ελληνικού Τύπου*, τομ. Β', Αθήνα, 1960.

844 Σύμφωνα με το *Ελληνικόν Θέατρον*, το έργο σημείωσε 25 παραστάσεις (1.8.1925).

845 *Πολιτεία*, 29.8, 1, 5.9.1927, *Ελεύθερον Βήμα*, 8.9.1927. Η *Μις Τσάρλεστον* ήταν η πρώτη επαγγελματική δουλειά του Κλώνη για το θέατρο (Κλώνης, 1985, 143-5).

προσπάθεια, γεγονός που συνδέεται κατά κάποιον τρόπο, τόσο με τη συνεργασία του με τους Ντάνκαν όσο με τις επόμενες κινήσεις του: τη προσπάθεια σύστασης λαϊκού θεάτρου με τον Καρναντινό και το Ρώτα⁸⁴⁶ και, σε μια επόμενη φάση, την άνοιξη του 1933, με την απόπειρα σύστασης ενός παιδικού θεάτρου, για τη στελέχωση του οποίου έστρεψε το βλέμμα του σε μια πρωτάκουστη κατεύθυνση: το οικοτροφείο απόρων κοριτσιών της πόλης! Με τα νεαρά κορίτσια του ιδρύματος παρουσίασε σε μια πρόχειρη σκηνούλα το Μάη του 1933 την *Τύχη της Μαρούλας*. Προλογίζοντας μάλιστα την παράσταση, ο σκηνοθέτης «εξέφρασε την ελπίδα, ότι από τα κορίτσια του παιδικού θεάτρου ημπορεί να βγουν καλλιτέχνιδες του σοβαρού θεάτρου»⁸⁴⁷. Τα ενδιαφέροντα του Δεβάρη είχαν αρχίσει να συντονίζονται με τη δραστηριότητα του Κουν στο Κολλέγιο· για την ακρίβεια, ο παλιός μύστης του Χρηστομάνου λειτουργούσε για τον καθηγητή ως ένας πολλαπλός σύνδεσμος με το επαγγελματικό θέατρο, αλλά και το σκηνοθετικό παρελθόν της χώρας: ως προς την αμερικάνικη πολιτιστική προέλευση, το όπλο του Τύπου, τις ιδεολογικές αναζητήσεις, τις Δελφικές Γιορτές, τους νεαρούς ερασιτέχνες, το παιδικό θέατρο· κυρίως όμως ήταν ένας σύνδεσμος με την πρώτη απόπειρα ανάδυσης του Έλληνα σκηνοθέτη στα πρότυπα ενός μικρού καλλιτεχνικού θεάτρου, τη Νέα Σκηνή. Από αυτή την άποψη, ο Δεβάρης διαδραμάτιζε ένα ρόλο ανάλογο μ' εκείνον που έπαιζαν, την ίδια εποχή, μορφές του θεατρικού παρελθόντος του τόπου, όπως ο Στεφάνου κι ο Ανδρεάδης γύρω από τις εξελίξεις στο Εθνικό. Το σκηνοθετικό καθεστώς της χώρας έμοιαζε δηλαδή, από μια άποψη, να επαναλαμβάνει, με μεγαλύτερη βέβαια πληρότητα και ευρύτητα, το παλιό καλλιτεχνικό ισοζύγιο των αρχών του αιώνα, ανάμεσα στο Βασιλικό Θέατρο και τη Νέα Σκηνή.

Οι παραπάνω ζυμώσεις άρχισαν να ενεργοποιούνται, όταν ο Δεβάρης παρακολούθησε τις παραστάσεις του Κουν στο Κολλέγιο, αναγνώρισε μια νέα σκηνοθετική ιδιοφυΐα στο πρόσωπό του και τού πρότεινε τη σύσταση ενός νέου θιάσου. Το χειμώνα του 1933/4 οι δύο καλλιτέχνες προχώρησαν στην ίδρυση της Λαϊκής Σκηνής· στο σχήμα προστέθηκε στη συνέχεια ο ζωγράφος Γιάννης Τσαρούχης, μαθητής του Κόντογλου, που είχε συνεργαστεί με τον Πολίτη στη Σχολή και είχε επιπλέον συμμετάσχει στις Δελφικές εκδηλώσεις⁸⁴⁸. Ο Τσαρούχης ανέλαβε

846 Βλ. Δ. Δεβάρης, «Η εθνική σημασία των ελληνικών εορτών που οργανώνει το ζεύγος Σικελιανού», *Βραδυνή*, 16.5.1926, πρβλ. Σιδέρης(1976)345, «Από την μυσταγωγίαν των Δελφών» *Βραδυνή*, 10.5.1927. Ο Δεβάρης ήταν ένας από τους λίγους πιστούς της Σικελιανού ακόμα και στην παράσταση του *Διθύραμβου του Ρόδου* (*Ελεύθερον Βήμα*, 25.4.1933). Αντίθετα, δεν ήταν ικανοποιημένος από τις αρχαιοελληνικές παραστάσεις του Πολίτη (*Αθηναϊκά Νέα*, 20.3.1932).

847 «Εις το σπίτι του Κοριτσιού», *Ελεύθερον Βήμα*, 12, 14.5.1933 και Φρ. Κοκόλα, *Ήλιε ανέτειλε, Ήλιε λάμψε και δώσ' μου*, Αθήνα, 1989, σσ. 87-91.

848 Βλ. Γ. Τσαρούχης, *Ηώς*, τχ. 103/7, 1967, σσ. 233-4. Ο ίδιος θυμάται ότι είχε δει παραστάσεις του Κολλεγίου, αλλά ότι η γνωριμία του με τον Κουν έγινε έπειτα από πρόσκληση του Δεβάρη στο σπίτι του Όμηρου Ντέιβις βλ. Τσαρούχης(1993)222, (1959)14. Ο Κουν (1987)85

σκηνογράφος, ο Δεβάρης καλλιτεχνικός διευθυντής και ο Κουν σκηνοθέτης. Μετά την πρώτη όμως παραγωγή του θιάσου με την *Ερωφίλη*, ο Δεβάρης διαφώνησε, όπως φαίνεται, με τα άλλα μέλη, αποχώρησε στα τέλη του 1934 κι έπειτα από μια αποτυχημένη απόπειρα σύστασης Ελληνικής Σκηνης επέστρεψε στη δραματολογία⁸⁴⁹. Μετά απ' αυτήν την εξέλιξη, ο Κουν έγινε και θιασάρχης, καθώς ανέλαβε μόνος του τη διεύθυνση του θιάσου και συνέχισε να προωθεί τις ιδεολογικές του απόψεις μέσα από τη σκηνοθετική του εργασία (βρήκε επίσης και δεύτερο ζωγράφο για τα σκηνικά, το Δ. Διαμαντόπουλο). Στα τέλη του 1934 και στις αρχές του 1935 ο θίασος έδωσε μια σειρά παραστάσεων με την *Άλκηστη* του Ευριπίδη, με τις οποίες άρχισε να διαμορφώνεται και το κοινό που θα υποστήριζε τον θίασο. Επρόκειτο για έναν εξαιρετικά περιορισμένο, αλλά ενθουσιώδη κύκλο από εστέτ και λογίους της πρωτεύουσας, όπως ο Άγγελος Σικελιανός και η Γαλάτεια Καζαντζάκη, που παρακολουθούσε τις παραστάσεις σε αίθουσες, όπως ο Παρνασσός ή το καλλιτεχνικό σαλόνι Ατελιέ⁸⁵⁰. Στις αρχές του 1935 όμως η πρώτη περίοδος της Λαϊκής Σκηνης ολοκληρώθηκε πρόωρα (μάλλον για οικονομικούς λόγους) και ο Κουν επέστρεψε στο Κολλέγιο. Οι ιδεολογικές ανησυχίες του μεταφέρθηκαν στους κόλπους του εκπαιδευτικού ιδρύματος, με τους μαθητές του οποίου παρουσίασε τον *Κύκλωπα* στην μετάφραση του Πάλλη, τον Απρίλη του 1935, και τον *Πλούτο*, στην αταύτιστη τότε μετάφραση του Μ. Χουρμούζη την επόμενη χρονιά⁸⁵¹. Ο ίδιος πάντως δεν έδειχνε ικανοποιημένος με το περιβάλλον του Κολλεγίου και την άνοιξη του 1936 ξεκίνησε μια νέα εξόρμηση στο επαγγελματικό θέατρο της χώρας. Σε μια πρώτη φάση συμμετείχε στη σύσταση της Εταιρείας Θεατρικής Συνεργασίας, ενός καλλιτεχνικού όμιλου, που ίδρυσαν γνωστοί λογίοι της εποχής και ο οποίος αποσκοπούσε στη «δημιουργία θεάτρου ικανού να χορηγήσει τα μέσα και την δυνατότητα εις ηθοποιούς, συγγραφείς, σκηνοθέτας κ.λ.π. να εκφραστούν και κριθούν επί δικαίων βάσεων». Ο όμιλος δεν παρουσίαζε επαγγελματική ομοιογένεια, αλλά, όπως φανερώνει το όνομά του,

αναφέρει ότι ο Δεβάρης «είχε δει μια-δυο παραστάσεις στο Κολλέγιο και μου πρότεινε να κάνουμε τη «Λαϊκή Σκηνή».

849 *Ελεύθερον Βήμα*, 17.12.1934. Το καλοκαίρι του 1935 παρουσιάστηκε από το θίασο Κοτοπούλη η κωμωδία του *Ειρήνη* (ό.π., 24, 25.7.1935).

850 *Ελεύθερον Βήμα*, 8, 12.1.1935, Καλλέργης(1959)19-21, Τσαρούχης(1959)16.

851 Ο Κουν συνέχιζε βέβαια να εργάζεται ως καθηγητής στο ίδρυμα και, σε μια πρώτη φάση, δεν είχε εγκαταλείψει τελείως τις ερασιτεχνικές θεατρικές εμφανίσεις του. Συμμετείχε π.χ. στην παράσταση του έργου του Σάτον Βέην *Στ' ανοιχτά* (*Ελεύθερον Βήμα*, 22, 24.2.1934) ενώ με τους μαθητές του είχε παρουσιάσει, σε δική του σκηνοθεσία, *Το δοκίμιον της αγάπης* του νεαρού τότε Αλέξη Σολομού (ως μέρος παιδικής ευεργετικής παράστασης που δόθηκε στο θέατρο Κεντρικόν)· το δραματικό πρωτόλειο αφορούσε «μια ενδιαφέρουσαν δραματοποίησιν λαϊκού τραγουδιού». Βλ. *Ελεύθερον Βήμα*, 18.3.1934 και Σολομός(1980)11. Για τη μετάφραση του Χουρμούζη βλ. Μ. Μ. Παπαϊωάννου, «Μιχαήλ Χουρμούζης», *Επιθεώρηση Τέχνης*, ΙΓ', 75, Μαρ. 1961, σ. 165-6.

αφορούσε μια «συνεργασία», που, παρά τις ιδεολογικές ή καλλιτεχνικές της διαφορές, στόχευε σε αναζητήσεις «εις το πρόβλημα της συγχρόνου ελληνικής θεατρικής εκφράσεως»⁸⁵². Απ' ό,τι φαίνεται όμως, η μόνη εκδήλωση που μπόρεσε να πραγματοποιήσει ήταν η παράσταση του *Πλούτου*, που μεταφέρθηκε από το Κολλέγιο στο θέατρο Ολύμπια⁸⁵³. Ο Κουν επιχείρησε στη συνέχεια μόνος του μια δεύτερη περίοδο της Λαϊκής Σκηνης σε πιο επαγγελματική βάση. Ο θίασος έδινε πια μόνιμες παραστάσεις σε υπαίθριες συνοικιακές μάντρες του λεκανοπεδίου, όπως το θέατρο Δελφοί στην οδό Αχαρνών, το Ηρώδειο στη Νέα Φιλαδέλφεια ή το θέατρο Νέου Φαλήρου⁸⁵⁴. Στελεχώθηκε επίσης και από επαγγελματίες ηθοποιούς (όπως η Νόρα Μπαστιέ, η Ελένη Χαλκούση, ο Κώστας Καλλίδης και ο Σπύρος Ολύμπιος), ενώ τα σκηνικά και τα είδη φροντιστηρίου γίνονταν υπό την επίβλεψη του Κουν, που εκτελούσε και χρέη σκηνογράφου⁸⁵⁵. Το ανανεωμένο πρόσωπο του θιάσου αποτυπώθηκε και στο ρεπερτόριο, που, δίπλα στις επαναλήψεις, συμπεριέλαβε τον *Κατά φαντασίαν ασθενή* του Μολιέρου και τα *Παντρολογήματα* του Γκόγκολ. Από την έναρξη της όμως η προσπάθεια αντιμετώπιζε σοβαρά οικονομικά προβλήματα, που οδήγησαν τελικά στη διάλυση του θιάσου στα τέλη περιόδου του Αυγούστου του 1936⁸⁵⁶.

Η σκηνοθετική δραστηριότητα που αναπτύχθηκε στο θίασο συγκεφαλαιώνει τις προσπάθειες των καλλιτεχνικών θεατριδίων. Για τη στελέχωση του θιάσου οι ιδρυτές προανατολίστηκαν σε αναζητήσεις παρόμοιες μ' εκείνες του Δεβάρη ακολουθώντας τα πρότυπα του Χρηστομάνου στην επιλογή των ηθοποιών, προσπάθησαν να δημιουργήσουν ένα καλλιτεχνικό φυτώριο με «παιδιά που έχουν βαστάξει μέσα τους κάποια αγνότητα και ρυθμό, στη ομιλία, στην κίνηση και στα αισθήματά τους»⁸⁵⁷. Οι προθέσεις αυτές δείχνουν την αποφασιστική σημασία της

852 Εταιρεία Θεατρικής Συνεργασίας, *Καταστατικόν*, Αθήναι, 1936 (Αρχείο Συναδινού, ΕΛΙΑ). Το καταστατικό εγκρίθηκε από το πρωτοδικείο στις 25.7.1936 και υπογράφεται από μια «προσωρινή επιτροπή» των Σ. Καραντινού, Δ. Φωτιάδη και Π. Κατσέλη. Δίνονται επίσης τα ονόματα των ιδρυτικών μελών του. Ανάμεσα στα τελευταία ήταν και αυτό του Κ. Κουν.

853 Για την πρώτη εμφάνιση του ομίλου βλ. *Ελεύθερον Βήμα*, 22, 27, 28.4.1936 και Φούλα Πορφυρογένη, *Νέοι Πρωτοπόροι*, Μάης 1936, σ. 190.

854 Στήλη δημοσίων θεαμάτων, *Ελεύθερον Βήμα*, 2, 6, 22.8.1936.

855 Η Χαλκούση ήταν επαγγελματίας από το 1925, ο Ολύμπιος ήταν διπλωματούχος της σχολής του Εθνικού, όπως και η Μπαστιέ (*Ελεύθερον Βήμα*, 12.8.1936). Ο Καλλίδης χαρακτηρίζεται ήδη επαγγελματίας (όπως και οι παραπάνω) από τον Καλλέργη (*Συγκομιδή ιδεών αγαθών*, Αθήνα, 1995, σ. 23) και είχε συμμετάσχει και στο Λαϊκό Θέατρο (βλ. εδώ σημ. 817).

856 Ήδη στο πρόγραμμα της παράστασης του *Κατά φαντασίαν ασθενούς*, ο θίασος έκανε «θερμή έκκλησι σε όλες τις ευγενικές θελήσεις» για να υποστηρίξουν «καλλιτεχνικά και οικονομικά» την προσπάθεια (*Ελεύθερον Βήμα*, ό.π.). Ο Καλλέργης αναφέρει, ότι η προσπάθεια διαλύθηκε «γιατί δεν μπόρεσε ν' αντέξει οικονομικά» (1959)21.

857 Πρόγραμμα *Ερωφίλης*. Με τέτοιες διαδικασίες επιλέχτηκε η πρωταγωνίστρια του θιάσου Φρόσω Κοκόλα, ένα από τα «ευρήματα» του Δεβάρη στο Ορφανοτροφείο και ο δίοπος του Πολεμικού Ναυτικού Παντελής Ζερβός· οι νέοι ερασιτέχνες που στελέχωσαν τελικά το θίασο φαίνεται πάντως ότι δημιούργησαν ένα ετερόκλητο συνούλευμα ως προς την κοινωνική τους

ιδεολογικής παραμέτρου, που δεν οδήγησε ωστόσο στον αρχαϊσμό του Καρζή· προδίδουν όμως και τα ενδιαφέροντα του σκηνοθέτη: «Δε θα παρουσιάσουμε “ηθοποιούς” αλλά τύπους», όπως δήλωνε το μικρό «μανιφέστο» στο πρόγραμμα της παράστασης της *Ερωφίλης*, ενώ ο ίδιος ο σκηνοθέτης θυμόταν αρκετά χρόνια αργότερα: «όλα τότε ήταν ζωγραφική». Επιπλέον, καθώς τα ελληνικά του είχαν βελτιωθεί, η κάπως «ανορθόξη» εξέλιξη, που είχε σημειωθεί στο Κολλέγιο, συνεχίστηκε με τη μετάβαση από τα δραματουργικά πρωτόλεια και τις διασκευές στη συγγραφή πιο φιλόδοξων συνθέσεων, όπως της τραγωδίας *Η Θεοδώρα του Βυζαντίου*⁸⁵⁸. Δεν είναι διόλου τυχαίο λοιπόν το γεγονός ότι ο Κουν έδειχνε να αντιμετωπίζει την εποχή αυτή ένα νέο επαγγελματικό δίλημμα: θεατρική συγγραφή ή ζωγραφική⁸⁵⁹. Η τελευταία εξέλιξη, προδίδει την ανάδυση μιας σκηνοθετικής μορφής, οι εικονογραφικές ανησυχίες της οποίας την είχαν απομακρύνει από τη νεοελληνική σκηνοθετική παράδοση, περισσότερο από οποιαδήποτε άλλη της εποχής του. Στην πραγματικότητα, παρουσιάστηκε ένας σκηνοθέτης, που εκδήλωσε στην εργασία του όλες σχεδόν τις ιδιότητες που είχαν εμφανιστεί στο σκηνοθετικό παρελθόν του τόπου: του δάσκαλου, του συγγραφέα, του λογίου, του «ευγενούς ιδεολόγου», ακόμα και του ηθοποιού. Το γεγονός ότι είχε ξεπροβάλλει ένας καλλιτέχνης, που επιθυμούσε να καταπιαστεί με την εικονογράφηση βιβλίων, με τον εικαστικό δηλαδή σχεδιασμό μύθων, και που μεταπήδησε στη συνέχεια στη περιοχή της σκηνοθεσίας ήταν από μόνη της μια σημαντική εξέλιξη στην ιστορία του Έλληνα σκηνοθέτη. Η διασταύρωση όμως όλων αυτών των στοιχείων δεν οδήγησε στη γέννηση μιας νέας σκηνοθετικής μορφής, που θα συνιστούσε μια υπέρβαση της σκηνοθετικής κατάστασης του τόπου. Οι παραστάσεις της Λαϊκής Σκηνης παρέμεναν στο επίπεδο μιας εικονογράφησης: «όλα ήταν ζωγραφική», οι ηθοποιοί παρέμεναν μέρος αυτής της ζωγραφικής και ο σκηνοθέτης παρέμεινε καθηγητής αγγλικών στο Κολλέγιο.

προέλευση βλ. *Ελληνικόν Θέατρον*, 181, 8.5.1934, Καλλέργης (1959)18, (1995)23, Κοκόλα(1989) 87-91, Κουν(1987)85, Τσαρούχης(1959)14-16.

858 Στα 1934 ο Σολομός αναφέρει ότι ο δάσκαλός του είχε κατορθώσει μέσα σε πέντε χρόνια να καλλιεργήσει την ελληνική γλώσσα τόσο, ώστε ήταν σε θέση να τη χειρίζεται επιδέξια: «Προχθές διάβασα κάτι τραγούδια που έγραψε στα ελληνικά, που θα τα ζήλευαν πολλοί σύγχρονοι ποιηταί του» (περ. *Αθηναίος*, Νοεμ. 1934, ό.π.). Στις αρχές του 1934 ο Κουν είχε έτοιμο το έργο *Θεοδώρα*, το οποίο δίδασκε στους ερασιτέχνες της Λαϊκής Σκηνης, αλλά η παράσταση τελικά δε δόθηκε, βλ. Πρόγραμμα *Ερωφίλης*, Καλλέργης(1959)19-21 και Κουν(1978)52.

859 Ο ίδιος θυμόταν αργότερα ότι στην *Ερωφίλη* άφησε τον Τσαρούχη να κάνει στη σκηνογραφία κάτι «εντελώς διαφορετικό απ' ό,τι μπορούσα να φανταστώ. Κι εγώ προσπάθησα να προσαρμόσω το παίξιμο πάνω σ' αυτό. Όλο μαζί ήταν ένα ζωγραφικό σκηνικό. Αυτό άρσε και στον κόσμο». Τα ίδια συνέβησαν και στην *Αλκηστη* με τα σκηνικά του Διαμαντόπουλου, ενώ στον *Πλούτο* το σκηνικό ήταν «μικτό, με κουρτίνες και με φόντο ζωγραφικό» (1985)111. Ο ίδιος τέλος αναφέρει ότι, γύρω στα 1933, «ήθελα να γίνω ζωγράφος ή συγγραφέας» (1978)52.

(ζ) Η αποτυχία των προσπαθειών και η κρίση του σκηνοθετικού ζητήματος στο
Εθνικό Θέατρο

Παρά το γεγονός δηλαδή ότι ο Κουν είχε καταξιωθεί στη συνείδηση μιας μικρής μερίδας «θεατρόφιλων» ως μια νέα σκηνοθετική δύναμη, η πρώτη του επαφή με το επαγγελματικό θέατρο της χώρας είχε οδηγηθεί σε επαγγελματικό αδιέξοδο. Μετά την οριστική διάλυση της Λαϊκής Σκηνης, ο Κουν ξαναγύρισε στο Κολλέγιο και συνέχισε τη σκηνοθετική του δράση στο πλαίσιο της εκπαιδευτικής του αποστολής· αν και ανέλαβε αυτή τη φορά πιο ώριμες και φιλόδοξες παραγωγές, όπως το *Όνειρο θερινής νυκτός* (1936) και τη *Τρικυμία* (1938), η σκηνοθετική του δραστηριότητα είχε επιστρέψει στους κόλπους της μαθητικής ερασιτεχνίας⁸⁶⁰. Τελικά, οι πρωτοβουλίες που εκδηλώθηκαν στις μικρές σκηνές στο πρώτο μισό της δεκαετίας του 1930 είτε παρέμειναν μεμονωμένες και ανολοκλήρωτες είτε λειτούργησαν σε χώρους που δεν άφηναν περιθώρια για μια οργανικότερη ένταξη και ανάπτυξη του θεσμού στην επαγγελματική σκηνή. Το καλοκαίρι του 1936 ο Έλληνας σκηνοθέτης ήταν και πάλι ανύπαρκτος στο ελεύθερο επαγγελματικό θέατρο της χώρας και η σκηνοθετική δραστηριότητα είχε συρρικνωθεί στο κτίριο του κρατικού θεάτρου· κι εκεί όμως συνάντησε άλλες περιπέτειες, που, αν και ακύρωσαν την εδραίωσή του, έτσι όπως είχε επιτευχθεί στο πρόσωπο του Πολίτη, διαμόρφωσαν τελικά τις προοπτικές για την οριστική του εδραίωση.

Μετά την περίοδο 1933/4 το σκηνοθετικό ζήτημα στο Εθνικό Θέατρο πήρε ξανά μια ανώμαλη τροπή⁸⁶¹. Τα προβλήματα δεν ήταν καινούργια· προέκυψαν από τη στιγμή που μερικοί ηθοποιοί, αλλά κυρίως οι συγγραφείς που αποτελούσαν την καλλιτεχνική επιτροπή (Συναδινός, Ξενοπούλος, Νιρβάνας), δεν είχαν αποδέχτηκαν το καθεστώς που είχε δημιουργηθεί· δεν ανέχτηκαν δηλαδή το γεγονός, ότι η καλλιτεχνική διεύθυνση βρισκόταν στα χέρια ενός νέου ανθρώπου, που την είχε αναλάβει περίπου προαξιοποιητικά. Οι συγγραφείς διαμαρτύρονταν, επειδή έβλεπαν ότι δεν επρόκειτο να δουν ποτέ τα έργα τους παιγμένα από τη

860 Βασ. Ηλιάδης, «Εις το Κολλέγιον του Ψυχικού», *Ελεύθερον Βήμα*, 20.12.1936, Γ. Σιδέρης, «Κάρολος Κουν», στο *25 χρόνια θέατρο*, ό.π. σ. 8 και 1964/Π)56. Σε συνέντευξη του στις αρχές του 1939, ο Κουν ανέφερε χαρακτηριστικά για την εργασία του στο Κολλέγιο: «Εμείς δεν προσπαθούμε να δημιουργήσουμε ηθοποιούς καλλιτεργώντας το ταλέντο των μαθητών, όχι. Απλούστατα, κι εκεί αποβλέπουμε, θέλουμε τα παιδιά ν' αγαπήσουν το θέατρο, να τ' αγαπήσουν πολύ. Αύριο που θα βγουν στην κοινωνία να σταθούν οι προστάτες του [...] να ξέρουν να κρίνουνε το παίξιμο, το έργο, τη σκηνοθεσία και τόσα άλλα. Με μια λέξη προσπαθούμε να δημιουργήσουμε ... θεατρόφιλους!» (*Παρασκήνια*, 42, 4.3.1939, σ. 5).

861 Η παρουσίαση των γεγονότων που ακολουθεί βασίζεται στη σύνθεση πληροφοριών, που προέρχονται κυρίως από τις εξής πηγές: «Πρακτικό Συνεδρίασης Εθνικού Θεάτρου» (Συνεδρία 84η, 15.2.1935 Δακτυλόγραφο, Αρχείο Συναδινού, ΕΛΙΑ), «Υπόμνημα Θεοδώρου Ν. Συναδινού» προς το Δ. Σ. του Εθνικού Θεάτρου, (3.6.1935 ό.π.), Ανέκδοτη αυτοβιογραφία Δ. Ροντήρη, Μελάς (1960)383-5, Συναδινός (1964)1176-7, 1588-90 και Τύπος της εποχής.

σκηνή του μουσείου δραματολογίας του Πολίτη και οι ηθοποιοί (κυρίως οι καταξιωμένοι πρωταγωνιστές), επειδή αισθάνονταν αδικημένοι⁸⁶². Από ένα σημείο κι έπειτα πάντως οι συγγραφείς άρχισαν να κατηγορούν την «καλλιτεχνική δικτατορία» ενός σκηνοθέτη, που είχε αποκτήσει εξουσίες που δεν του ανήκαν⁸⁶³. Στο μέτωπο των αντιδράσεων προστέθηκε και ο Τύπος, που όξυνε με διάφορες «έρευνες» το ήδη φορτισμένο κλίμα και ροκάνιζε τη μονοκρατορία του Πολίτη⁸⁶⁴. Από τα τέλη του 1933 η Καλλιτεχνική Επιτροπή με υπομνήματά της προς τη διοίκηση προσπαθούσε να ξαναποκτήσει τις σκηνοθετικές δικαιοδοσίες, που θεωρούσε ότι τις είχε υφαρπάξει ο τελευταίος· ζητούσε να παρεμβαίνει στη σκηνοθετική εργασία και κυρίως στο ευαίσθητο ζήτημα των διανομών. Στο πλαίσιο αυτής της αντίδρασης, οι δυσανεστημένοι από την καλλιτεχνική διεύθυνση του σκηνοθέτη είδαν με διαφορετικό μάτι την περίπτωση του Ροντήρη· στην προσπάθειά τους δηλαδή να περιορίσουν την εξουσία του Πολίτη προσπάθησαν να αναβαθμίσουν το Ροντήρη από βοηθό σκηνοθέτη σε σκηνοθέτη⁸⁶⁵. Ο Πολίτης φαίνεται πως απάντησε παίρνοντας για βοηθό το νεαρό ηθοποιό Κ. Μιχαηλίδη⁸⁶⁶. Η κατάσταση το 1934 είχε οξυνθεί, εμφανίστηκαν σημάδια απειθαρχίας στους ηθοποιούς και ο σκηνοθέτης έφτασε και πάλι στο σημείο να υποβάλει την παραίτησή του. Η περίοδος του 1934/5 ξεκίνησε νικηφόρα για την Επιτροπή αλλά η

862 Η μεταγενέστερη πρωταγωνίστρια του κρατικού θεάτρου Βάσω Μανωλίδου θυμάται ότι ο Πολίτης «πάσχιζε να βρρίσκει ρόλους για όλους», αλλά αυτό δε γινόταν βέβαια πάντα: «ας μην ξεχνούμε και το άλλο: ότι ο κάθε πρωταγωνιστής που μπήκε τότε στο Εθνικό, έφερε μαζί του και την ... προίκα του. Τη φήμη του δηλαδή από το εμπορικό θέατρο» (Βάσω Μανωλίδου, Αθήνα, 1997, σ. 24). Το *Φυντανάκι* (1934) π.χ. ήταν μια επανάληψη της παλιάς επιτυχίας του Βεάκη και της Σ. Αλκαίου (βλ. Θρύλος, *Νέα Εστία*, 15.2.1934, 1977B19). Φυσικά, τα παράπονα υπήρχαν και από τους νεότερους, ακόμα και από τους ίδιους τους μαθητές του Πολίτη. Η Σαγιάνου π.χ. δυσανασχέτησε, όταν ο σκηνοθέτης έδωσε το ρόλο της Πόρσιας στην Ανδρεάδη και η ίδια ανέλαβε τη Νερίτσα (Μανωλίδου, ό.π., σσ. 24-5). Ο Ροντήρης, στην αυτοβιογραφία του θυμάται ότι «κάθε μέρα παρουσιαζόντουσαν καινούργια προβλήματα και προ πάντων από τους ηθοποιούς», όπως το *Δενδραμή*, τον «*jeune premier* του ελληνικού θεάτρου», που είχε δυσανασχέτησει από τη διανομή στον *Οιδίποδα Τύραννο*· στη συνέχεια, αναφέρεται εκτεταμένα στην ιδιαίτερα αρνητική συμπεριφορά του Μινωτή απέναντι στον Πολίτη. Οι τελευταίες πάντως πληροφορίες πρέπει να αντιμετωπιστούν με επιφυλακτικότητα, καθώς είναι γραμμένες έπειτα από τη ρήξη που επήλθε ανάμεσα στους δύο καλλιτέχνες μεταπολεμικά. Οι απαιτήσεις πάντως των πρωταγωνιστών του θιάσου δεν περιορίζονταν, όπως φαίνεται, μόνο στο ζήτημα των διανομών. Ο Σιδέρης αναφέρει πως ο Βεάκης κατόρθωσε να επιβάλλει τη διασκευή του στους *Ταπεινούς και Καταφρονεμένους* του Ντοστογιέφσκι και «απειλήσε πως θα έφευγε αν δεν του την παίζανε» (*Ξεκίνημα*, 17, Μάης 1934, σ. 171).

863 Ο χαρακτηρισμός προέρχεται από τον Ξενοπούλο και υπήρχε σε υπόμνημα που έστειλε στο Δ. Σ. του θεάτρου, Συναδινός(1960)1589.

864 Οι πιο βίαιες ίσως επιθέσεις προκλήθηκαν από την έρευνα της εφημερίδας *Πολιτεία* («Το “Εθνικόν Θέατρον” εκπληροί τον προορισμόν του;») το χειμώνα του 1932/3.

865 Ο Ροντήρης αναφέρει στην αυτοβιογραφία του ότι, την εποχή που ήταν ο ίδιος ακόμα στη Γερμανία, η διοίκηση του Εθνικού Θεάτρου είχε στείλει αντιπρόσωπό της στη Βιέννη «για εξεύρεση ξένου σκηνοθέτη» εν αγνοία του Πολίτη. Ο ίδιος υποψιαζόταν ότι στην προσπάθεια είχε αναμειχτεί και ο Μινωτής· τις υποψίες του όμως δε μπορεί, όπως είπαμε, να τις πάρει κανείς τοις μετρητοίς.

866 Ο Σιδέρης αναφέρει ότι πήρε βοηθό τον Κ. Μιχαηλίδη το 1934 (1954)1699. Για το Μιχαηλίδη βλ. Ευρετήριο Σκηνοθετών.

διαμάχη έληξε τελικά με τον αιφνίδιο θάνατο του Πολίτη το Δεκέμβρη του 1934⁸⁶⁷. Ίσως η πιο αποκαλυπτική μαρτυρία της όξυνσης που είχε δημιουργηθεί, αποτελεί το γεγονός ότι ο Πολίτης είναι μια από τις σπάνιες περιπτώσεις Ελλήνων λογίων που δέχτηκαν πυρά ακόμα και σε νεκρολογίες του Τύπου⁸⁶⁸. Ενώ ο αγώνας «διελκυστίνδας» γύρω από το σκηνοθέτη, όπως χαρακτήρισε αργότερα ο Συναδινός την τροπή που είχε πάρει το ζήτημα, αποτυπώθηκε με γλαφυρό τρόπο στα προγράμματα των παραστάσεων του θεάτρου. Στις δύο πρώτες περιόδους δεν αναγράφεται όνομα σκηνοθέτη· σε μια επόμενη φάση υπάρχει η ένδειξη «υπό την διεύθυνση του Φ. Πολίτη» και το όνομα του Ροντήρη, ως σκηνοθέτη, εμφανίζεται δεύτερο σε ιεραρχία μετά τον Κλώνη. Στις παραστάσεις της περιόδου 1933/4 (μετά το *Φυντανάκι*) δε σημειώνεται και πάλι καμμία ένδειξη για τη σκηνοθεσία· ενώ στις πρώτες παραγωγές της σαιζόν 1934/5 αναγράφεται: «Σκηνοθεσία: Φ. Πολίτη-Δ. Ροντήρη».

Το γεγονός ότι ο Πολίτης αρνήθηκε κατ' αρχήν να υπογράψει τις παραστάσεις του ως σκηνοθέτης, μας μεταφέρει στον πυρήνα του σκηνοθετικού προβλήματος στο Εθνικό Θέατρο, που, φυσικά, δεν μπορεί και δεν πρέπει να ερμηνευτεί μέσα από μια μονοσήμαντη αναγωγή στο θάνατο του. Το ότι δεν εργάστηκε ούτε ως σκηνοθέτης, ούτε ως υπάλληλος του κρατικού θεάτρου, ήταν κατ' αρχήν μια επιλογή, που βρισκόταν σε συνέπεια με τις πεποιθήσεις του για την «περιττή» τέχνη της σκηνοθεσίας και τον παρακμιακό χαρακτήρα του σκηνοθέτη. Ποτέ ο ίδιος δεν αντιμετώπισε τον εαυτό του ως σκηνοθέτη· σ' όλη τη διάρκεια της ζωής του παρέμενε ένας λόγιος, που καταπιάστηκε συστηματικά με τη σκηνοθεσία την τελευταία οκταετία της ζωής του· και αποφάσισε τελικά να εργαστεί ως σκηνοθέτης

867 Σύμφωνα με τα απομνημονεύματα του Συναδινού, στις πιέσεις της Επιτροπής οφείλεται μεταξύ άλλων το γεγονός ότι παρουσιάστηκαν τρία σύγχρονα ελληνικά έργα στο δραματολόγιο του θεάτρου (*Φυντανάκι*, *Φοιτηταί*, *Ιούδας*).

868 Η πιο βίαιη απ' αυτές ήταν του Σιδέρη, που δεν είχε σταματήσει να βομβαρδίζει το σκηνοθέτη με τις κριτικές του, κυρίως για τον παραγωνισμό του ελληνικού ρεπερτορίου. Στη νεκρολογία του, ο κριτικός προσπαθούσε να εντάξει τον Πολίτη «στην μετά το '97 γενιά» και θεωρούσε ότι η μόνη του προσφορά ήταν η κριτική. Υποστήριξε τότε ότι το Εθνικό Θέατρο ήταν «ο τάφος του Πολίτη» και τέλειωνε: «Καλύτερα που πέθανε τόσο νέος. Αργότερα θα ήτανε πιο βλαβερός [...] Ήταν επιζήμιος, ήταν φασίστας [...] θα ευχαριστήσω το θάνατο. Τον πήρε και τον ωφέλησε. Θα μάς έπνιγε τελειωτικά στο φαράκι του. Ήταν γέρος πριν γεράσει [...] Είναι ο πρωτοπόρος της παρακμής της πιο χειρότερης» («Φώτος Πολίτης», *Ξεκίνημα*, τχ. 24, Δεκ. 1934, σσ. 321-3). Ο απολογισμός που επιχείρησε ο Αθανασιάδης Νόβας για το νεκρολογούμενο δεν ήταν περισσότερο κολακευτικός: «Το θέατρο του Π. είχε καταντήσει πανόραμα [...] Ο Ράινχαρτ μπορεί να έκαμε κακό θέατρο, έβγαλε όμως μια ολόκληρη γενιά ηθοποιών. Ο Π. δεν έβγαλε κανένα. Κανένα [...] δεν είχε όσφρηση, δεν είχε τόλμη. Πίστευε στο δόγμα και στη σχολαστική παράδοση. Αποτέλεσμα: Δεν κατόρθωσε ν' ανακαλύψει κανένα νέο συγγραφέα, κανένα νέο ηθοποιό [...] Ήταν απλώς ο οργανωτής του επιμελημένου θεάματος [...] Ο Π. έμεινε φροντιστής» (*Αθηναϊκή Δραματολογία*, ό.π. σσ. 199-200). Το κλίμα πάντως ήταν τόσο προσβλητικό για το νεκρό και μέσα στους κόλπους του ιδρύματος, ώστε ο Θρύλος (που δεν ήταν θαυμαστής της εργασίας του Πολίτη) έφτασε στο σημείο να κατηγορήσει για «αδικία» και «ασέβεια» τη στάση της διοίκησης, που του θύμισε το «Le Roi est mort, vive le Roi» (1977)B87.

στο Εθνικό με μεγάλες επιφυλάξεις και μόνον αφού του εκχωρήθηκαν δικαιοδοσίες καλλιτεχνικού διευθυντή, για να μπορέσει να εκπληρώσει το όραμά του: τη διαπαιδαγώγηση του κοινού με ποιητικά αριστουργήματα. Στη διαδικασία αυτή ο θεσμός του σκηνοθέτη ήταν περισσότερο ένα αναγκαίο κακό και όχι ένα επάγγελμα. Οι διαπιστώσεις αυτές δεν αφορούν βέβαια μόνον τον Πολίτη, αλλά τη γενικότερη κατάσταση του Έλληνα σκηνοθέτη στην αυγή της δεκαετίας του 1930, αφού, μέχρι τότε, δεν είχε κατορθώσει να ορθοποδήσει στο επαγγελματικό θέατρο της χώρας. Με την ίδρυση του κρατικού θεάτρου διαμορφώθηκε ένα νέο καθεστώς, που προσπαθούσε κυρίως να προασπίσει τα συμφέροντα των Ελλήνων συγγραφέων και ηθοποιών από τη σφοδρή κρίση και όχι να αναδείξει μια σκηνοθετική μορφή με καλλιτεχνικές φιλοδοξίες, έτσι όπως είχε διαμορφωθεί στον κόσμο των λογίων. Ο σκηνοθέτης ήταν ένας αναγκαίος μοχλός για να λειτουργήσει ο κρατικός οργανισμός· ήταν μια ιστορική αναγκαιότητα, αλλά μόνον στο βαθμό που θα αναλάμβανε να δημιουργήσει πειθαρχημένες και ευπρόσωπες παραστάσεις συνόλου· που θα διέθετε την κατάλληλη τεχνογνωσία για να στήσει το θεαματικό μέρος μιας παράστασης, να ρυθμίσει τις σχέσεις του τελευταίου με τους ηθοποιούς, τους χορούς, τη μουσική. Ήταν ένα διευθυντικό πόστο που θα εφάρμοζε την καλλιτεχνική γραμμή του θεάτρου, αλλά δε θα την επινοούσε και δε θα τη χάραζε. Η εικόνα του σκηνοθέτη ως εκσυγχρονιστικού εργαλείου ήταν ο πλοηγός που είχε διαμορφώσει το σκηνοθετικό καθεστώς στο κρατικό θέατρο. Ο Πολίτης όχι μόνον δεν ήταν επαγγελματίας σκηνοθέτης, αλλά διέθετε ένα δικό του όραμα για τον εθνικό θίασο. Στο βαθμό μάλιστα που το τελευταίο ερχόταν σε μόνιμη σύγκρουση με τα συμφέροντα των άλλων θεατρικών δυνάμεων του τόπου, που έβλεπαν ότι ο έλεγχος του θεάτρου είχε φύγει από τα χέρια τους, ήταν επόμενο να υπογραμμίζεται συνεχώς από τους αντιπάλους η επαγγελματική ανεπάρκεια του σκηνοθέτη.

Μετά το θάνατο του Πολίτη, το σκηνοθετικό ζήτημα στο κρατικό θέατρο είχε ξαναβρεθεί σε μια ρευστή κατάσταση, χειρότερη από εκείνη που επικρατούσε πριν το 1932. Τα πράγματα περιπλέχτηκαν ακόμα περισσότερο με την είσοδο του Μελά στην Καλλιτεχνική Επιτροπή στις αρχές του 1935. Φαίνεται ότι ο διορισμός αυτός προσπαθούσε να συμβιβάσει τα πράγματα· ο Μελάς θα αναλάμβανε, ως μέλος της Επιτροπής, την επίβλεψη της σκηνοθεσίας, έχοντας ως βοηθό του το Ροντήρη, καθώς και άλλους ρεζισέρ που θα προσλαμβάνονταν αργότερα· ενώ η Επιτροπή θα διαμόρφωνε την καλλιτεχνική στρατηγική του ιδρύματος. Στα τέλη του 1934 και στις αρχές του 1935 οι συγγραφείς που απάρτιζαν την Καλλιτεχνική Επιτροπή έκαναν γενναίες προσπάθειες για να θέσουν υπό τον άμεσο έλεγχό της το σκηνοθετικό ζήτημα και να μην επιτρέψουν ένα νέο «πραξικόπημα». Στη

συνεδρίαση όμως της 11.2.1935 του Διοικητικού Συμβουλίου ο Γρουπάρης παρουσίαζε το Ροντήρη «ως αδυνατούντα να συνεχίση το έργον του»⁸⁶⁹. Η εδραίωση του σκηνοθέτη στο κρατικό θέατρο είχε καταστεί και πάλι προβληματική· ενώ η απελπιστική οικονομική και επαγγελματική κατάσταση του θεάτρου της χώρας δεν του άφηνε περιθώρια ζωής ούτε στο ελεύθερο θέατρο. Οι γενικότερες όμως αιτίες που έχουμε εκθέσει ως τώρα δεν επαρκούν για να αιτιολογήσουν αυτήν τη νέα κρίση, που σημειώθηκε μετά τη δυναμική επέμβαση και την πρώτη εδραίωση του σκηνοθέτη στη θεατρική ζωή της χώρας. Γι αυτό το λόγο, πρέπει να εξετάσουμε μια ακόμα σημαντική παράμετρο, που συνέβαλε καθοριστικά, τόσο στο πισωγύρισμα που επισημάναμε, όσο και στην οριστική εδραίωση και διαμόρφωση του Έλληνα σκηνοθέτη στο δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1930.

869 βλ. Πρακτικό Συνεδρίασης Εκτελεστικής Επιτροπής 15.2.1935. Ο Μελάς διορίστηκε με υπουργική απόφαση στις 9.1.1935 (*Ελεύθερον Βήμα*, 10.1.1935). Με την είσοδό του στην Επιτροπή λόγιοι κύκλοι τον χαιρέτησαν αυτόματα ως το νέο σκηνοθέτη του ιδρύματος (βλ. το άρθρο του Καραντώνη, «Ο Σπύρος Μελάς στο Εθνικό», *Τα Νέα Γράμματα*, τχ. 2, Φεβρ. 1935, σ. 120). Ο ίδιος ο Μελάς πάντως σε συνεντεύξεις του υπογράμμιζε τότε ότι θα βοηθούσε μέσα στα πλαίσια που όριζε ο νόμος, ως μέλος δηλαδή της επιτροπής· αλλά και «εις μίαν προσπάθειαν όπως η εθνική μας σκηνή αποβάλη την προσωπική σφραγίδα η οποία κατ' ανάγκην εδόθη εις το έργον αυτό από τον πρώτον εμπνευστήν του». Δήλωνε επίσης ότι έπρεπε να ενισχυθεί ο Ροντήρης: «Να δημιουργήσωμε βοηθούς και συμπαραστάτας του και νέον ρεζισέρ ή και δύο ακόμη, ώστε να τον ανακουφίζουν εις την εργασίαν του και ν' αποτελούν τας μονίμους εφεδρικός δυνάμεις της ενεργού καλλιτεχνικής διεύθυνσεως» («Ο Μελάς εις το Εθνικόν», σπάραγμα *Αθηναϊκών Νέων*, Σ. Μελάς, «Ο Ροντήρης», *Ελεύθερον Βήμα*, 18.1.1935 και Μελάς, 1960, 383-5).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: Η ΑΝΤΙΔΡΑΣΗ ΣΤΟ ΣΚΗΝΟΘΕΤΗ

I. Οι πρώιμες αντιδράσεις στο θεσμό

Αν κάποιος επιχειρήσει να εξετάσει κάπως μακροσκοπικά την πορεία του Έλληνα σκηνοθέτη προς την εδραίωση, θα έχει μπροστά του μια σειρά από, λιγότερο ή περισσότερες, οργανωμένες προσπάθειες λόγιων και ερασιτεχνικών κύκλων, που επιχειρήσαν κατά περιόδους να εκσυγχρονίσουν τη σκηνοθετική ζωή του τόπου· τότε, η εξέλιξη του φαινομένου που αποτελεί το θέμα αυτής της εργασίας διαμορφώνει την εικόνα μιας συνεχούς και επίμονης προσπάθειας, ενός επώδυνου και μακρόχρονου τοκετού, μέχρις ότου ο νέος καλλιτέχνης κατορθώσει τελικά να επιβάλλει την παρουσία του ως ο τρίτος παράγοντας της θεατρικής τέχνης δίπλα στο συγγραφέα και τον ηθοποιό. Αν σταχυολογήσει κανείς πρόχειρα μερικά κορυφαία γεγονότα της ελληνικής σκηνοθετικής ιστορίας (όπως την παραίτηση του Οικονόμου από το Βασιλικό Θέατρο, την αποχώρηση του Πολίτη από την Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου, την αποτυχημένη προσπάθεια συνεργασίας των λογίων σκηνοθετών με τους βεντετοκρατούμενους θιάσους) θα διαπιστώσει ότι ένας από τους λόγους αυτής της χρόνιας και προβληματικής κύησης αφορά το διευθυντικό ρόλο του νέου θεσμού· το γεγονός δηλαδή, ότι το σκηνοθετικό ζήτημα ήταν άρρηκτα συνδεδεμένο μ' εκείνο της καλλιτεχνικής διεύθυνσης και εποπτείας των παραστάσεων. Από τη στιγμή που τα ζητήματα αυτά ανήκαν το 19ο αιώνα στη δικαιοδοσία των ηθοποιών (και, σε μικρότερο βαθμό, και των συγγραφέων), η εμφάνιση ενός αυτόνομου καλλιτέχνη, που θα αποσπούσε αυτά τα δικαιώματα από τους παραδοσιακούς τους φορείς, ήταν, μέχρις ενός σημείου, επόμενο να δημιουργήσει αντιδράσεις. Μέσα από αυτό το πρίσμα, ο μελετητής του θέματος θα παρατηρούσε τότε ότι, κατά την πορεία προς την εδραίωση, οι αντιδράσεις αυτές σημειώθηκαν, σε γενικές γραμμές, σ' όλες τις προσπάθειες εκσυγχρονισμού. Οι πρώτες διαμαρτυρίες των συγγραφέων και ηθοποιών εντοπίζονται την εποχή της παρέμβασης του Βασιλικού Θεάτρου και της Νέας Σκηνης· και, υπό ένα πρίσμα, ευθύνονται τόσο για την παραίτηση του Οικονόμου όσο και για τη ρήξη του Χρηστομάνου με τους δραματικούς ποιητές. Ωστόσο, ο βεντετισμός που ξεπήδησε μέσα από τις φιλόδοξες αυτές προσπάθειες ή η επιθυμία των συγγραφέων να διαφυλάξουν τα δικαιώματά τους στη σκηνική παρουσίαση των έργων τους δύσκολα θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν αντιδράσεις απέναντι σ' έναν θεσμό. Θα ήταν μάλλον πιο φρόνιμο να μιλήσει κανείς για αντιστάσεις των

παραδοσιακών σκηνοθετικών δυνάμεων απέναντι σε μεμονωμένες απόπειρες των λόγιων και κοσμικών κύκλων της εποχής· απέναντι σε μια βίαιη και επιθετική προσπάθεια επιβολής ξένων σκηνοθετικών προτύπων. Στην πραγματικότητα, μέσα από τις αντιστάσεις αυτές αναδύθηκε τελικά με οργανικό τρόπο ο Έλληνας σκηνοθέτης. Από μια άποψη, η εξέλιξη αυτή ήταν ένα υποπροϊόν της κυριαρχίας του Έλληνα ηθοποιού και της συγκυριακής ακμής της εγχώριας δραματουργίας που έφερε η Επιθεώρηση· ήταν παράγωγο μιας γενικότερης ιστορικής διεργασίας, που δημιούργησε τόσο το βεντετισμό της Κοτοπούλη (και του Οικονόμου) όσο και την μικρή «εκβιομηχάνιση» των Ελλήνων θεατρικών συγγραφέων (και την δυναμικότητα του σωματείου τους). Έστω και ως υποπροϊόν αυτών των εξελίξεων πάντως, ο «ρεζισέρ» ήταν μια νέα πραγματικότητα για το ελληνικό θέατρο την εποχή των Πολέμων· και, σε γενικές γραμμές, αντιμετωπίστηκε ως εργαλείο εκσυγχρονισμού και εξευρωπαϊσμού της θεατρικής ζωής του τόπου που δημιούργησε η ακμή της μουσικής σκηνής της χώρας.

Φυσικά, εξελίξεις, όπως π.χ. η ζεύξη της επαγγελματικής σκηνής με τους συγγραφείς που επιτεύχθηκε με την Επιθεώρηση ή οι πρωτοβουλίες των ερασιτεχνικών κύκλων που προώθησαν τότε το σκηνοθετικό ζήτημα, δε χαιρετίστηκαν με ενθουσιασμό απ' όλο το φάσμα του ελληνικού θεάτρου της εποχής. Ο χώρος των δραματικών ποιητών π.χ. δεν ήταν σύμφωνος με τις εξελίξεις στη μουσική σκηνή· υπογράμμιζε από νωρίς την απόλυτη πρωτοκαθεδρία που έπρεπε να έχει το έργο του συγγραφέα στη θεατρική τέχνη αλλά αδιαφορούσε για τις κατακτήσεις της σκηνοθετικής παράδοσης των συγγραφέων· ιδεοκράτες δραματικοί ποιητές, όπως ο Παλαμάς, τόνιζαν βέβαια την ανάγκη να επιβληθεί πειθαρχία στους ηθοποιούς, αλλά για να ακουστούν τα λόγια του ποιητή· καθώς όμως κινούνταν στο περιθώριο της θεατρικής ζωής του τόπου, τέτοιου είδους σχόλια δεν ξεπέρασαν ποτέ το στάδιο των επιφυλάξεων⁸⁷⁰. Παρά τις θεωρητικές τους επισημάνσεις, στην πράξη, φάνηκαν πρόθυμοι να σιγοντάρουν το λιβάνισμα του βεντετισμού που χαρακτήριζε και τους λόγιους του 19ου αιώνα· παρακολουθούσαν εκστασιασμένοι τις ξένες και εγχώριες εκδοχές του, ως τις «μάγισσες», που ήταν απαραίτητες για τη σκηνική υλοποίηση των δραμάτων τους. Απ' την άλλη, οι επαγγελματίες ηθοποιοί δεν έβλεπαν με καλό μάτι τις προσπάθειες των συγγραφέων να αναμιχτούν σε ζητήματα διδασκαλίας και τους θεωρούσε

⁸⁷⁰ «Οι υποκριτές σαν όργανα σε μιαν ορχήστρα, χωρίς υπερτροφικά και υπερβολικά ξεχωρίσματα· ο δραματογράφος μόνος νόμιμος αρχιμουσικός. Στη θέση του καθένas. Και πιο πολύ κάτω οι λεγόμενες σκηνογραφικές *τελειότητες*, όλα εκείνα τα θαυμαστά τάχα και τα σύμφωνα, με όσα απαιτεί η πρόοδος της νέας σκηνοθετικής τέχνης που σκλαβώνουν την τέχνη του δραματικού συγγραφέα» (Κ. Παλαμάς, «Σκόρπια και πρόχειρα θεατρολογικά», *Ο Νουμάς*, 361, 11.10.1909, σ. 2, βλ. και «Ο κύριος του νέου καιρού», *Ελεύθερος Λόγος*, 17.11.1924, στο *Απαντα*, XII, σσ. 275-281).

αναρμόδιους για τέτοιου είδους πρωτοβουλίες⁸⁷¹. Οι επαγγελματικοί θίασοι βρίσκονταν όμως στο επίκεντρο της θεατρικής ζωής και είχαν, φυσικά, κάθε συμφέρον να εναντιωθούν έμπρακτα σ' αυτές τις προσπάθειες. Έτσι, το φθινόπωρο του 1918, οι σημαντικότεροι ηθοποιοί-θιασάρχες της εποχής προσπάθησαν να απαντήσουν στη δραματική σχολή της Εταιρείας Ελληνικού Θεάτρου με την ίδρυση μιας δικιάς τους σχολής, της Θεατρικής Ακαδημίας· τα κίνητρα ήταν ανταγωνιστικά και η πρωτοβουλία μια καθαρή κίνηση αντιπερισπασμού στα σχέδια της Εταιρείας· στόχος της ήταν να διατηρήσει τον παραδοσιακό τρόπο διδασκαλίας των νέων ηθοποιών μέσα στους θιάσους και να προωθήσει τους πεπειραμένους ηθοποιούς της ελληνικής σκηνής ως τους πιο αρμόδιους δάσκαλους. «Άλλωστε», όπως το έθετε τότε η Κοτοπούλη, «τι έκανα εγώ ως τώρα; Είχα την ιδική μου ανεπίσημο σχολή και edίδασκα τους μαθητάς μου, τους ηθοποιούς του θεάτρου μου δηλαδή»⁸⁷².

II. Η γνωριμία της ελληνικής κοινωνίας με την αντίδραση των Ευρωπαίων καλλιτεχνών του θεάτρου στο σκηνοθέτη-δημιουργό

Ωστόσο, όλες αυτές οι πρωτοβουλίες, όσο κι αν διαμόρφωσαν ένα πρώτο πλέγμα επιχειρημάτων και έναν πρωτοβάθμιο πυρήνα αντιδράσεων, συνιστούν μια προϊστορία του ζητήματος. Στην πραγματικότητα, απέναντι στη επέμβαση του ρεζισέρ στα χρόνια του Α' Παγκοσμίου Πολέμου δεν ακούστηκαν ηχηρές και συντονισμένες φωνές διαμαρτυρίας και η αιτία γι αυτή τη σιωπή πρέπει να αναζητηθεί στον οργανικό και αβίαστο τρόπο με τον οποίο αναδύθηκε το επάγγελμα. Όπως είδαμε μάλιστα, οι βεντετοκρατούμενοι θίασοι πρόζας της χώρας αναγκάστηκαν να ευθυγραμμιστούν με τις νέες εξελίξεις και προσέλαβαν γρήγορα ξένους ρεζισέρ. Ο σκηνοθέτης άρχισε να αντιμετωπίζεται ως πρόβλημα από συγγραφείς και ηθοποιούς μετά την εισβολή των πρόσφατων ευρωπαϊκών εξελίξεων στη θεατρική ζωή του τόπου· και ιδιαίτερα μετά τη δημιουργία εκείνου

871 Είναι χαρακτηριστικές οι αντιδράσεις του Λουδοβίκου Λούη στις σχολές της κοσμικής ερασιτεχνίας της εποχής. Ο ηθοποιός υποστήριξε ότι αρμόδιοι για να αναλάβουν τη διδασκαλία των νέων ήταν «παλαίμαχοι [ηθοποιοί] εκ των γνωστοτέρων του ελληνικού θεάτρου. Είνε εις το στοιχείον των και ουδείς θα τους κατακρίνη» (*Πατρίς*, 5.9.1915).

872 *Πρόσδος*, 12.10.1918. Βλ. επίσης τις συνεντεύξεις των υπόλοιπων ιδρυτών της Θεατρικής Ακαδημίας (Θεοδωρίδης, Φυρστ, Παπαϊωάννου, Ένκελ κ.λ.π) στην ίδια εφημερίδα (10-20.10.1918), καθώς επίσης και *Αθήναι*, 12.10.1918, *Σημαία* Πειραιώς, 12.10.1918 και *Ελληνική Επιθεώρησης*, 132, Οκτ. 1918, σ. 521. Ο Παπαϊωάννου π.χ. θεωρούσε ότι οι συγγραφείς «μπορεί να διαπλάσσουν στα έργα τους χαρακτήρας αλλά δεν μπορούν αυτοί να διδάξουν χαρακτήρας, να δείξουν στάσιν, να χρωματίσουν έκφρασιν, να χαράξουν μια γριμάτσα. Πού τα έμαθαν αυτά σάς παρακαλώ οι συγγραφείς μας;».

του ετερόκλητου εκσυγχρονιστικού συνασπισμού στο πρώτο μισό της δεκαετίας του 1920. Την εποχή δηλαδή, που ο θεατρικός κόσμος της χώρας συνειδητοποίησε ότι ο σκηνοθέτης ήταν όχι μόνον ο παντοκράτορας του ευρωπαϊκού θεάτρου, που είχε υποσκελίσει το δραματοργό και τον ηθοποιό· αλλά ότι το κοινό ανανεωτικό μέτωπο τον προωθούσε ως το κύριο όπλο ενάντια στο θιασαρχικό κατεστημένο. Τότε άρχισε πραγματικά να αρθρώνεται η αντίδραση στο θεσμό του σκηνοθέτη.

Ένα ενδιαφέρον μάλιστα σημείο είναι ότι στη διαδικασία αυτή χρησιμοποιήθηκαν και πάλι οι ξένες σκηνοθετικές εξελίξεις. Οι αντιδράσεις δηλαδή για τον Ευρωπαϊό σκηνοθέτη-δημιουργό, που μετέδιδε η ξένη ειδησεογραφία, χρησιμοποιήθηκαν από τον ελληνικό Τύπο για να καλύψουν εγχώρια συμφέροντα και ανάγκες. Οι ειδήσεις που έρχονταν από τη Δύση και αφορούσαν την απόρριψη των σκηνοθετών της απηχούσαν ενδεχομένως μια ευρύτερη τάση του ευρωπαϊκού θεάτρου. Δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε κατά πόσο αυτή η εικόνα ανταποκρίνεται στην ευρωπαϊκή πραγματικότητα της εποχής, καθώς η ξένη βιβλιογραφία δεν έχει ακόμα καλύψει την περιοχή. Σε γενικές γραμμές πάντως, αμέσως μετά την υποχώρηση του ορμητικού ρεύματος πληροφόρησης, που σημειώθηκε γύρω στα 1927, άρχισαν να καταφθάνουν ειδήσεις, που καταδίκάζαν τη μονοκρατορία του, αμφισβητούσαν τα κατορθώματά του, τον θεωρούσαν υπεύθυνο για τη θεατρική κρίση και κήρυτταν την επιστροφή στο παρελθόν ως τη μοναδική λύση σωτηρίας: στο λόγο δηλαδή του ποιητή και στην τέχνη του ηθοποιού⁸⁷³. Άρχισαν να κάνουν την εμφάνισή τους διαμαρτυρίες για τη δουλειά απέναντι στο σκηνοθέτη, οι οποίες προέρχονταν από τις τάξεις των συγγραφέων⁸⁷⁴. Οι πιο αιχμηρές επιθέσεις που κατέφθαναν πάντως από τα ξένα ειδησεογραφικά πρακτορεία αφορούσαν τη «βεβήλωση» των κλασικών δραμάτων της Γηραιάς Ηπείρου⁸⁷⁵· σε συνάρτηση με το παραπάνω θέμα, ήταν και η

873 «Ενώ εμείς εδώ στην Ελλάδα δε γνωρίζουμε ακόμα καλά καλά τι θα πει σκηνοθέτης, στην Γαλλία άρχισαν φαίνεται κι όλας να βαριούνται το θεσμό αυτό. Τελευταία έχει γίνει μια δυνατή επίθεση μ' όλους τους πολεμικούς κανόνες από τους περισσότερους Γάλλους θεατρικούς συγγραφείς εναντίον των σκηνοθετών των Παρισινών θεάτρων» (αναφέρονται οι Μπατύ, Ντυλλέν και Πιτοέφ), βλ. *Ελληνικά Γράμματα*, τχ. 5, 15.8.1927, σσ. 201-2.

874 Βλ. π.χ. «Ο Μπέροναρ Σω κατά των Σκηνοθετών. Αι παραδοξότητες μιας μεγαλοφυΐας. Πώς παραμορφώνουν τα έργα των συγγραφέων. Δεν του αρέσει να του ψαλλιδίζουν τα έργα του» (*Βραδυνή*, 6.9.1930). Το δημοσίευμα πληροφορούσε ότι ο συγγραφέας «μίλησε χωρίς καμιά επιφύλαξη για τους σκηνοθέτας, που εννοούν να παρουσιάζουν τα έργα των συγγραφέων κατά τρόπον “δημιουργικόν” και τα παραμορφώνουν, όπως τους “καπνίστη”». Η επίθεση του Σω αφορούσε κυρίως το Ράινχαρτ, που «ίδρυσε την σχολήν αυτή της “δημιουργικής σκηνοθεσίας”» και ο οποίος παρερμήνευσε τα έργα του, αλλά και ενάντια σ' άλλους σκηνοθέτες που ανέβασαν έργα του, όπως ο Πιτοέφ.

875 Το Μάρτη του 1929 το ελληνικό κοινό πληροφορήθηκε για τη σκανδαλώδη αναβίωση του Σαίξπηρ σε παραστάσεις με μοντέρνα κοστούμια σκηνοθετημένες από το Μπάρορ Τζάκσον («Ο Οθέλλος με σύγχρονον ένδυμα», *Ελεύθερον Βήμα*, 6.3.1929, βλ. και το σαρκαστικό άρθρο, «Συνταγές για όλα. Ο Σαίξπηρ. Πώς τον παίζουν εις την Μόσχαν». ό.π. 8.1.1934). Την επόμενη

διαπίστωση ότι η δράση των σκηνοθετών-δημιουργών ήταν υπεύθυνη για την παρακμή της ευρωπαϊκής δραματολογικής παράδοσης⁸⁷⁶. Ο «σταρ» της σκηνοθετικής τέχνης, ο Ράινχαρτ, παρουσίαζε ένα διαφορετικό πρόσωπο και το ενδιαφέρον προερχόταν πλέον από μια άλλη βαρυσήμαντη «δήλωσή» του: «Η σωτηρία [του θεάτρου] μπορεί νάρθη μόνον από τον ηθοποιό, γιατί σ' αυτόν και σε κανένα άλλο δεν ανήκει το θέατρο»⁸⁷⁷.

Η έμφαση που δόθηκε από τον ελληνικό Τύπο στην παραπάνω ρήση του Ράινχαρτ είναι χαρακτηριστική μιας νέας κατάστασης που άρχισε να διαμορφώνεται· μετά το 1928, το ελληνικό κοινό ήρθε σε επαφή με ξένες ειδήσεις που απέρριπταν την πρωτοκαθεδρία του σκηνοθέτη και κήρυτταν την επιστροφή στην προπολεμική τάξη: την αποκατάσταση του συγγραφέα και του ηθοποιού⁸⁷⁸. Τότε, οι παραδοσιακές θεατρικές δυνάμεις του τόπου άρχισαν να υιοθετούν και να προωθούν αυτή την «αποκατάσταση». Αρχικά, οι ενέργειες σημειώθηκαν από συγγραφείς, που ζούσαν πιο κοντά στις ευρωπαϊκές εξελίξεις· όπως π.χ. ο συγγραφέας Δ. Βάλσας, που αναδείχθηκε σ' έναν από τους σφοδρότερους εχθρούς

χρονιά η ίδια εφημερίδα δημοσίευσε μια βίαιη επίθεση για μια μοντέρνα παράσταση του *Οιδίποδα* σε σκηνοθεσία Λίπμαν. Πληροφορούσε το κοινό ότι «οι κριτικοί του Μονάχου δημοσίευσαν βιαιότατα άρθρα κατά της γενομένης ιεροσυλίας εναντίον του ελληνικού πνεύματος και της τέχνης». Η ανταπόκριση ενσωμάτωσε μάλιστα ένα απ' αυτά: «Θέλουμε ν' ακούσουμε Σοφοκλή και όχι Λίπμαν. Που είναι ο Σοφοκλής μας; Όποιος δεν μπορεί να καταλάβει και ν' ανέβει στο ύψος του μακρυνά τα χέρια». («Ο Σοφοκλής ιεροσυλούμενος», 12.2.1930). Άλλο άρθρο κατηγορούσε τον Γέσνερ: «Αλλά για να κόψετε τον Γκαίτε και τον Σαίξπηρ πρέπει να παράσχετε αποδείξεις ότι είστε τουλάχιστον υπεργκαίτε και υπερσαίξπηρ. Μαζί με το πείραμα του Γιέσνερ και την ατυχίαν του ξεκαθαρίζεται μια πολύτιμος έννοια ισχύουσα και εκτός της Γερμανίας: Οι μεγάλοι κλασικοί δεν έχουν ανάγκην συγχρονισμού. Είνε πάντοτε μοντέρνοι [...] και πρόδρομοι και επαναστάται. Ένας μεγάλος κλασικός παρουσιάζει πάντοτε μιαν δόσιν “επαναστατικής δυναμικότητας”. Και από αυτής της απόψεως όχι μόνον είνε μέσα εις την εποχήν μας, μέσα εις το σήμερα -αλλά και το ξεπερνά. Οι μεγάλοι κλασικοί είνε αιώνιοι!» (ό.π. 30.1.1930).

876 Σχολιάζοντας π.χ. το έργο του Κρόμελλνικ *Τα χρυσά άντερα*, ο Βουτιεριδης παραπονοιάταν, επειδή τα γούστα του κοινού είχαν χαλάσει, αφού «η όλη προσοχή δίνεται στη σκηνοθεσία, πράγμα που κι αυτό γίνεται αφορμή να μην προσέχονται τα απλά, αληθινά και καλά έργα» («Συγγραφείς και θεατρικόν κοινόν», *Ελληνικόν Θέατρον*, 85, 1.11.1929).

877 Μαξ Ράινχαρτ, «Ο ηθοποιός», *Ελληνικόν Θέατρον*, 115, 1.2.1931. Πρόκειται για το «Rede über den Schauspieler» (1928) που δόθηκε το Φλεβάρη του 1928 στη Νέα Υόρκη. Βρίσκεται στο Heinz Herald, *Max Reinhardt; Bildnis eines Theatermannes*, Hamburg 1953, σσ. 93-8.

878 Οι αντιπροσωπευτικότερες ίσως μαρτυρίες της αντίδρασης απέναντι στη σύγχρονη σκηνοθετική τέχνη είναι δύο κείμενα, ενός ηθοποιού κι ενός θεατρικού κριτικού, που εμφανίστηκαν το 1928. Το πρώτο ήταν ένα εκτενές υπόμνημα, που διάβασε ο Δανός ηθοποιός Έγκιλ Ρόστρουπ στο παγκόσμιο συνέδριο θεάτρου στο Παρίσι και δημοσιεύθηκε σε μετάφραση Π. Καλογερίκου στο περιοδικό της *Μεγάλης ελληνικής εγκυκλοπαίδειας* («Νέοι προσανατολισμοί του θεάτρου», 148, 16.9.1928, σσ. 4-5, αναδημοσιεύθηκε στο *Ελληνικόν θέατρον*, από τχ. 65, 1.1.1929). Σύμφωνα με το μεταφραστή, στο κείμενο «εξετάζονται οι νέες επαναστατικές κατευθύνσεις του θεάτρου και κριτικώς αξιολογείται το αιφνιδίασμα διαφόρων σκηνοθετών, που λησμόνησαν τον αληθινό σκοπό της δραματικής και υποκριτικής τέχνης και προβάλλουν ως άπαντο της θεατρικής προόδου της άψυχες σκηνογραφικές τεχνοτροπίες τους». Το δεύτερο (με τον εύγλωττο τίτλο «Η αποκατάσταση του ηθοποιού») ανήκε στο γνωστό Γερμανό κριτικό Άλφρεντ Κερρ (1867-1948). Δημοσιεύθηκε στα *Μουσικά Χρονικά*, σε μετάφραση Μ. Κουνελάκη (Δεκ. 1928/ Γεν. 1929, σσ. 255-6).

του σύγχρονου σκηνοθέτη⁸⁷⁹. Οι αντιδράσεις πάντως πύκνωσαν στις αρχές της δεκαετίας του 1930 και προέρχονταν πλέον από όλο σχεδόν το φάσμα των καταξιωμένων λογίων του τόπου: «Ο Ράινχαρτ, μαζί με τον Κινηματογράφο», προφήτευε ο Ξενόπουλος το 1930, «θα περάσουν στους εχθρούς της θεατρικής Τέχνης, που προσπάθησαν όσο μπορούσαν να τη θανατώσουν, αλλά δεν το κατόρθωσαν μόνο γιατί είναι αθάνατη»⁸⁸⁰. Ως προς την πρόσληψή του από το ελληνικό κοινό, γύρω στα 1934 ο Γερμανός σκηνοθέτης είχε μπει όπως είδαμε στο χρονοντούλαπο της ιστορίας⁸⁸¹. μέχρι το φθινόπωρο του 1936 είχε ήδη καταχωρηθεί από μια μερίδα του στους «εχθρούς» της θεατρικής τέχνης. Η επίθεση έγινε αυτή τη φορά από έναν άλλο δραματουργό που ξεκίνησε τη σταδιοδρομία του στις αρχές του αιώνα: «Αχαλίνωτη η φαντασία του Ράινχαρτ», σχολίαζε ο Συναδινός για την παράσταση του *Φάουστ* που είχε δει στο Φεστιβάλ του Σάλτσμπουργκ· και συνέχιζε την περιγραφή του, μ' έναν τρόπο που φέρνει στο νου την υποδοχή που είχε επιφυλάξει στο Γερμανό ο Χατζόπουλος το 1911:

«Τι δεν εμηχανένυθη για να ζωντανεψη τον *Φάουστ*. Επεστράτευσε όλα τα μηχανικά μέσα, όλα τα εντυπωσιακά “εφέ” και εξέχασε το σπουδαιότερο. Τον λόγο. Γιατί στην παράστασι αυτή υπάρχει θέαμα πολύ και έργον μηδέν. Το θέαμα επήρε την κυρίαρχη θέσι, αυτό προβάλλει παντού, σ' αυτό συνεκέντρωσε όλη την προσοχή του ο Ράινχαρτ, αυτό, επομένως επικρατεί απ' αρχής μέχρι τέλους. Και ο λόγος; πάει περίπατο. Όλα τα μεγάλα νοήματα του Γκαίτείου μεγαλουργήματος έχουν χάσει τη σημασία τους. Έχουν μεταβληθή σε απλά κουραστικά λόγια, που λέγονται μόνον και μόνον γιατί όλος εκείνος ο κινούμενος κόσμος πρέπει κάτι να ειπή. Μόνον γι' αυτό. Και είνε η αιτία αυτή που το συναίσθημα που δοκιμάζει ο αναγνώστης είνε η εκ του θεάματος κατάπληξις και όχι η εκ του ακροάματος συγγιησις. Ο σκηνοθέτης εξηφάνισε τον συγγραφέα. Ο Ράινχαρτ επήρε ένα σφουγγάρι και έσβυσε τον Γκαίτε. Αλλ' ο Γκαίτε δεν είνε απ' εκείνους που ευκολοσβύνονται. Ενώ η σκηνοθεσία του Ράινχαρτ είνε από τα έργα που δεν είνε προωρισμένα ν' ανθέξουν επί πολύ

879 «Το δραματικό έργο δηλαδή δεν έχει υπόσταση, παρά καθ' όσο μπορούσε να συμφωνήσει με προδιαγεγραμμένες αντιλήψεις του Α ή του Β σκηνοθέτη! Τέλεια μ' άλλα λόγια ανατροπή των ιεραρχιών [...] Ο σωτήρας λοιπόν του θεάτρου έτσι το δολοφόνησε: θέλοντας κατ' αρχήν να υποτάξει το θεατρικό έργο σε σκηνοθετικές προλήψεις και προκαταλήψεις, δε δεχόταν να παίξει έργο έστω και πρώτης γραμμής, αν δε δύνονταν να το σακατέψη στις προκρουστικές του θεωρίες και απεναντίας έβαζε σε δοκιμές κάθε ασήμαντο άψυχο χειρόγραφο, μαγειρευτό σε κάθε σκηνοθεσία., φτάνει να μπορούσε να ωργιάζε στο αναμικό κείμενο, για να εφαρμόση τις δήθεν σωτήριες αντιλήψεις του [...] Ανάτρεψε, ή ακριβέστερα, θέλησεν ν' ανατρέψη τις ιεραρχίες και δήλωσε πως πρώτα έρχεται η ευγένιά του ο σκηνοθέτης· πως ο συγγραφέας δεν είναι παρά όργανο του σκηνοθέτη, όπως οι θεατρίνοι, ο σκηνογράφος κι ίσως σε κατώτερη κλίμακα κι από δαύτους» (Μ. Βάλας, «Ο νέος δολοφόνος του θεάτρου», *Παρασκήνια*, Β', 8, Σεπτ. 1926, σσ. 3-5).

880 Ξ. «Το αιώνιο θέατρο», *Νέα Εστία*, Δ', 87, 1.8.1930, σσ. 828-9. Στο ίδιο άρθρο ο συγγραφέας υποστήριζε, ότι η «αιωνιότητα» της θεατρικής τέχνης νοείται όσο υπάρχει ένας Σαίξπηρ κι ένας Ίρβιγκ, δηλαδή το θέατρο του συγγραφέα και του ηθοποιού.

881 «Ποιός δεν έχει ακούση το όνομα Ράινχαρτ, το όνομα του ηγεμόνος αυτού του θεάτρου;» ήταν η ρητορική ερώτηση με την οποία ξεκινούσε ανταπόκριση του *Ελευθέρου Βήματος* για να συνεχίσει: «Λοιπόν ο μέγας Ράινχαρτ παρητήθη του θρόνου του. Είδε να κλείουν τας θύρας των το ένα μετά το άλλο τα - επτά, νόμιζω- θέατρα που διηύθυνεν εις Βερολίνον» (15.3.1932). Την ίδια χρονιά ο Ράινχαρτ θα γνωρίσει την πρώτη αμφισβήτηση από έναν Έλληνα σκηνοθέτη, τον Σ. Καραντινό (*Μουσικά Χρονικά*, 43/5, Ιουλ.-Σεπτ. 1932, σσ. 200-3). Για τις ιστορικές παρουσιάσεις της εργασίας του Ράινχαρτ, βλ. Αναντα, «25 χρόνια Γερμανικού Θεάτρου», *Ελληνικά Φύλλα*, τχ. 5, Ιούλιος 1935, σσ. 155-7 και σημ. 742.

στο πέραςμα του χρόνου. Απόδειξις, ότι ο ίδιος ο γεννήτοράς της, ο Ράινχαρτ, τα απαρνήθηκε»⁸⁸².

Θα πρέπει ωστόσο να υπενθυμίσουμε ότι, καθώς η ξένη ειδησεογραφία συνέδεε άμεσα το ζήτημα της οικονομικής κρίσης μ' αυτό του σκηνοθέτη, οι Έλληνες λόγιοι είχαν διαπιστώσει ότι το ισχυρό αντίδοτο απέναντι στην κρίση ήταν μια νοικοκυρεμένη εργασία κάτω από μια σοβαρή, υπεύθυνη και στιβαρή καλλιτεχνική διεύθυνση· αυτό που καταδίκασαν δηλαδή δεν ήταν ο σκηνοθέτης γενικά, αλλά η παντοκρατορία και οι αισθητικοί πειραματισμοί των σκηνοθετών-δημιουργών. Το μήνυμα για την καταπολέμηση της κρίσης, όπως τουλάχιστον ερχόταν από το εξωτερικό στα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του 1930, ήταν σαφές: ναι στην παραδοσιακή μορφή του σκηνοθέτη, όχι στη μοντέρνα εκδοχή του⁸⁸³. Στις εξελίξεις αυτές είχε προστεθεί άλλωστε και η πολιτική ανασφάλεια της εποχής, που είχε συνδεθεί άμεσα, όπως είδαμε, και με το σκηνοθετικό ζήτημα⁸⁸⁴. Ένα από τα αποτελέσματα των παραπάνω αντιδράσεων ήταν να εμφανιστεί ισχυροποιημένη η τάση ιστορικής καθιέρωσης της παλιότερης σκηνοθεσίας, να καταξιωθούν οι σκηνοθέτες των αρχών του 20ού αιώνα, και ιδιαίτερα εκείνοι που είχαν διατηρήσει μια πλούσια και πολύχρονη παράδοση, όπως ο Στανισλάβσκυ⁸⁸⁵. Στα χρόνια αυτά

882 «Ο μεγαλοφυής σκηνοθέτης που εξηφάνισε τον *Φάουστ*», *Βραδυνή*, 23.10.1936.

883 Σε άρθρο του, το Φλεβάρη του 1930, ο Ρώτας εξαιρούσε από την κρίση τα θέατρα του Ράινχαρτ. Αυτή τη φορά ωστόσο δεν τον απασχολούσαν (όπως στο 1924) οι σκηνοθετικές του αντιλήψεις. Η εικόνα που προέβαλε για το Γερμανό σκηνοθέτη το 1930 ήταν η εικόνα ενός έξυπνου επιχειρηματία και σοβαρού καλλιτεχνικού διευθυντή, που με την «παστροική» εργασία του είχε κατορθώσει ν' αφήσει την κρίση έξω από τις πόρτες των θεάτρων του. Αντίθετα, ο Γέσνερ, που ακολούθησε τον δρόμο των εξωφρενικών πειραματισμών, οδηγήθηκε στο περιθώριο και απέτυχε. (Β. Ρώτας, «Η κρίσις του θεάτρου στη Γερμανία», *Ελληνικόν Θέατρον*, 91, 1.2.1930, βλ. και *Θέατρο και Γλώσσα*, τομ. Α', Αθήνα, 1986, σσ. 102-4). Οι διαπιστώσεις του Ρώτα στηρίζονταν πάντως σε ειδήσεις, που κατέφθαναν από το Βερολίνο. Στις 30.1.1930 το *Ελεύθερον Βήμα* αναμετάδιδε, με χαιρέκακο τρόπο, την είδηση της αναγκαστικής παραίτησης του Γέσνερ από το κρατικό θέατρο της πόλης. Η είδηση όμως δεν περιοριζόταν στο γεγονός της παραίτησης: «Μαζί του πίπτει και η μόδα, η μανία, η απόπειρα του λεγομένου “συγχρονισμού” των κλασικών».

884 «Μια αντίθεσις ανάμεσα στο αστικό δυτικό θεατρικό πολιτισμό και το σοβιετικό παρατηρείται. Η αντίθεσις αυτή σημειώνεται λόγω της επαναστατικής ανανέωσης που πραγματοποιεί το σοβιετικό θέατρο και της σχετικής στασιμότητος του αστικού. Το θεατρικό πρόβλημα, ποιό από τα δύο πρέπει να υπερισχύει στην ερμηνεία ενός έργου, η ικανότης του σκηνοθέτου, του οποίου διακηρύσσεται η παντοκρατορία, για δε την Ευρώπη υπέρ του συγγραφέως. Η τελευταία μεγάλη συζήτησις στη Λέσχη των Καλλιτεχνών της Μόσχας πιστοποιεί από τη μια μεριά ότι μεγάλες σκηνοθετικές μορφές σαν τον Μέγιερχολντ επί παραδείγματι, επέβαλλαν καθ' όλη την γραμμήν την προσωπικότητά τους και επί μεγάλων ακόμα ποιητικών μορφών, ενώ από το άλλο μέρος χάρις στον Ράντλφ διακηρύσσεται για μια ακόμη φορά, ότι, εκείνο που αξίζει είναι η ποιητική δημιουργία, άρα τον πρώτο ρόλο έχει ο συγγραφέως» (Θ. Κωτσόπουλος, «Η κρίση του ρεπερτορίου στο παγκόσμιο θέατρο», *Θεατρική Τέχνη*, 25.1.1936, σσ. 10-13).

885 Τον Απρίλη του 1926 η Μαρία Π. Καλογερίκου πληροφορούσε το κοινό του περιοδικού *Ελληνικόν Θέατρον* για τις εορταστικές εκδηλώσεις των 100χρονων της γέννησης του Δούκα του Σάξ-Μάινιγκεν· παρουσίαζε επίσης τις εντυπώσεις του Αντουάν για τα επιτεύγματα του θιάσου: πειθαρχία, συλλογικότητα και φυσικότητα. Ενώ η *Ελληνική Επιθεώρησις* παρουσίαζε τον Ιούνη του 1929 τα 30χρονα του Θεάτρου Τέχνης της Μόσχας. Σύμφωνα με το δημοσίευμα, κανένας από τους άλλους σκηνοθέτες «δεν ημπόρεσε να ξεφύγη την επίδρασιν του μεγάλου αυτού δασκάλου,

ο δρόμος που υποδεικνυόταν για το μέλλον του σκηνοθέτη οδηγούσε στα πρότυπα των αρχών του αιώνα: «Αυτός ο δρόμος είναι μακριά από όλα τα νεώτερα μονοπάτια, όπου βασιλεύει η sensation και όπου εύκολα κανείς μπορεί να αποπλανηθεί. Αυτός ο δρόμος ακολουθεί κατεύθυνση εκ διαμέτρου αντίθετη. Το αποκλειστικό χαρακτηριστικό του είναι η θρησκευτική ευλάβεια προς το έργο του ποιητού και προς την τέχνη του ηθοποιού»⁸⁸⁶. Το ενδιαφέρον δηλαδή προσανατολίστηκε στην ιστορική περίοδο, κατά την οποία ο σκηνοθέτης ήταν περισσότερο ο ρυθμιστής και λιγότερο ο δημιουργός της παράστασης. Η υποχώρηση όμως που σημειώθηκε, σε σχέση με τον τύπο σκηνοθέτη που είχε εισαχθεί την προηγούμενη περίοδο, ήταν το υποπροϊόν της «αντεπαναστατικής» αποκατάστασης του κύρους του συγγραφέα και του ηθοποιού.

III. Οι αντιδράσεις των συγγραφέων και η στροφή στην καλλιέργεια της εγχώριας δραματουργίας

Όταν τα μαντάτα αυτά άρχισαν να καταφτάνουν στη χώρα, ήταν φυσικό να συναντήσουν ευνοϊκή υποδοχή από τις δυνάμεις εκείνες τις οποίες η δυναμική παρέμβαση του Έλληνα σκηνοθέτη στη δεκαετία του 1920 είχε οδηγήσει στο περιθώριο, τους συγγραφείς και τους ηθοποιούς. Σε γενικές γραμμές, η αντίδραση απέναντι στις ελληνικές σκηνοθετικές εξελίξεις άρχισε να υφάινεται παράλληλα με την πορεία της ιστορικής εδραίωσης του νέου θεσμού. Ήδη στα 1927 υπήρχαν πολλοί, που «έχουν κηρυχθεί εναντίον του ευρωπαϊκού αυτού φρούτου, το οποίον δεν θεωρούν απαραίτητο»⁸⁸⁷. Οι διαμαρτυρίες άρχισαν να πυκνώνουν μετά τις πρώτες συνεργασίες των σκηνοθετών με την επαγγελματική σκηνή⁸⁸⁸ και οδηγήθηκαν σε έξαρση μετά το 1932, μετά δηλαδή την εδραίωση του σκηνοθέτη στο κρατικό θέατρο. Σ' αυτό το πλαίσιο, συγγραφείς και ηθοποιοί εξαπέλυσαν τις επιθέσεις τους στον Πολίτη και τον κατηγορήσαν ως εγωπαθή δικτάτορα, που προσπαθούσε να αναδείξει εις βάρος τους τα σκηνοθετικά του ενδιαφέροντα· καταδίκασαν τους σκηνοθετικούς του πειραματισμούς ως ξεπερασμένους και την

που παράλληλα με τον Αντούαν, δίδαξε την απλότητα και την ειλικρίνεια εις την τέχνην του θεάτρου. Ο θίασος του, που τον είχε διαλέξει με αυστηρότητα και με απίστευτη φρόνησι, έφθασεν εις την σπανιωτέρα τελειότητα». Αποτελούμενος από ηθοποιούς «που μόνος του εμόρφωσε και που και οι ίδιοι είχαν το χάρισμα του μεγάλου ταλέντου» μπόρεσε να κρατηθεί για τριάντα χρόνια στην καλλιτεχνική εμπροσθοφυλακή χωρίς να παλιώσει».

886 Βλ. «Νέοι προσανατολισμοί του θεάτρου» ό.π. σ. 5.

887 Λ[έων] Κ[ουκούλας]. «Ο θεσμός του σκηνοθέτη», *Ελληνικόν Θέατρον*, 51, 15.10.1927.

888 Για τις αντιδράσεις της κριτικής στις σκηνοθετικές πρωτοβουλίες του Μελά στην Ελευθέρα Σκηνή, βλ. Γλυτζουρή(1996)108-9, σημ. 53..

αξιοποίηση των μηχανικών εξοπλισμών του θεάτρου ως άψυχες· και ισχυρίστηκαν ότι η μονοκρατορία που είχε επιβάλει προέδιδε την εθνική αποστολή του θεάτρου: περιφρονούσε το ελληνικό έργο για χάρη σκηνοθετικών πειραματισμών στην αναβίωση των κλασικών και παραγκώνιζε τους καταξιωμένους επαγγελματίες της ελληνικής σκηνης⁸⁸⁹.

Οι επίθεσεις αυτές ήταν βέβαια σύμφυτες με το ιδιότυπο καθεστώς που είχε διαμορφωθεί στο Εθνικό Θέατρο. Αν όμως αντιμετωπίσει κανείς τις παραπάνω εξελίξεις μακροσκοπικά, θα διαπιστώσει ότι οι αντιδράσεις των συγγραφέων τροφοδότησαν και αναζωπύρωσαν απλά μια παραδοσιακή στάση που υπήρχε στο χώρο· να θεωρείται δηλαδή ο συγγραφέας ο δημιουργός της θεατρικής τέχνης και να αντιμετωπίζονται οι συντελεστές της παράστασης ως τα εκτελεστικά του όργανα. Στο σημείο αυτό δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι η δυναμική παρέμβαση του Έλληνα σκηνοθέτη στην επταετία 1923-30 βρισκόταν σε άμεση συνάρτηση με τη δραματουργική κρίση της χώρας και ότι, μέχρις ενός σημείου, την τροφοδότησε· η πιο εύγλωττη μαρτυρία γι' αυτό αποτελεί το γεγονός ότι τα φώτα της δημοσιότητας έπεσαν στο παραπάνω διάστημα σε συγγραφείς του παρελθόντος, όπως ο Πολίτης και κυρίως ο Μελάς, που εγκατέλειψαν τη συγγραφή για να αφιερωθούν στη σκηνοθεσία. Όταν όμως η ροή του ρεύματος άρχισε να αντιστρέφεται, ο θεατρικός κόσμος άρχισε να υπογραμμίζει την κρίση αυτή και στη συνέχεια να διοχετεύει την καλλιτεχνική του ενέργεια στη συγγραφική και όχι στη σκηνοθετική τέχνη. Η κρίση δηλαδή του ελληνικού θεάτρου ταυτίστηκε με την έλλειψη ελληνικών έργων και σ' ένα επόμενο στάδιο όλοι σχεδόν οι θεατρικοί παράγοντες του τόπου προσπάθησαν να ανορθώσουν την εγχώρια δραματουργία. Στα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του 1930 η ντόπια δραματική παραγωγή εμφάνισε σημάδια ανάκαμψης· στο δεύτερο μισό της είχε κατόρθωσε να δημιουργήσει μια δυναμική παρουσία με νέους και παλιούς συγγραφείς, τα έργα των οποίων παίχτηκαν με επιτυχία από την αθηναϊκή σκηνή⁸⁹⁰. Κατά την διάρκεια αυτής της εξέλιξης σημειώθηκε αρχικά κρίση στη

889 Ο Σιδέρης έφτασε στο σημείο να ισχυριστεί ότι ακόμα και τα μικρά ανοίγματα του σκηνοθέτη στο ελληνικό ρεπερτόριο ήταν εσκεμμένα άστοχα, και γίνονταν «για να παρουσιάσει την ελληνική παραγωγή ρεζιλεμένη» (*Ξεκίνημα*, 17, Μάης 1934, σσ. 171-3 και Π. Καλογερίκος, «Φως εις μίαν σκοτεινήν υπόθεσιν», *Ελεύθερος Άνθρωπος*, 23.7.1933).

890 Στην ανάκαμψη αυτή πρωτοστάτησαν οι τρεις συγγραφείς που έγραψαν συστηματικά στη δεκαετία του 1920, δηλαδή, ο Μωραϊτίνης (*Ιστορία της Αθήνας*, 1931, *Το τζιτζίκι*, 1934, *Α-μπε-σε*, 1937, κ.ά) ο Συναδινός (*Κοσμική Κίνησης*, 1932, *Αυτός είμαι*, 1934, *Ο υπουργός συνεργάζεται*, 1936, κ.ά) και ο Χορν (*Τσαλιμάκια*, 1936, *Ζωή και παραμύθι*, 1937, κ.ά)· επανεμφανίστηκαν δυναμικά ο Ξενοπούλος (*Ανιέξα*, 1932, *Ποπολάρος*, 1933 κ. ά) και ο Μελάς (βλ. Ευρετήριο Σκηνοθετών). Από τους νεότερους, πρέπει να αναφέρει κανείς το Μπόγρη (*Το μπουρίνι*, 1935, *Καινούργια ζωή*, 1936, *Φουσκοθαλασιές*, 1937, *Όλα θ' αλλάξουν*, 1938 κ.ά.), το Δ. Ιωαννόπουλο (*Η πόρτα και το παράθυρο*, 1930, *Το παραμύθι της ευτυχίας*, 1935, *Έρωτες εις το τετράγωνον*, σε σκηνοθεσία του συγγραφέα, 1938 κ.ά), τον Αλέκο Λιδωρίκη (*Μεγάλη στιγμή*, 1933, *Ιουλιέττες χωρίς Ρωμαίους*, 1934, *Λόρδος Βύρων*, 1934, *Έδώ θα μείνουμε για πάντα*, 1937, *Αίθουσα αναμονής*, 1939, *Το ξύπνημα*, 1940), τον Άγγελο Τερζάκη (*Αυτοκράτωρ Μιχαήλ*, 1936, *Γαμήλιο*

σκηνοθετική παράδοση των συγγραφέων· και σε μια επόμενη φάση, μαζί με την καταξίωση του σκηνοθετικού θεσμού, ήρθε και η νεκρολογία του Έλληνα σκηνοθέτη από τον Ξενόπουλο. «Ήταν» η εποχή, σχολίαζε ο παλαιίμαχος συγγραφέας στο μνημόσυνο του Πολίτη, που το ελληνικό θέατρο χρειαζόταν «μια γενναιότερη ανακαίνιση, μια προσαρμογή στους νεωτερισμούς που είχαν φανεί στην Ευρώπη ένα συγχρονισμό. Ήταν η εποχή, που από τους τρεις θεατρικούς παράγοντας -Ποιητή, Ηθοποιό, Σκηνοθέτη- ο τελευταίος άρχισε να γίνεται πρώτος»⁸⁹¹. Η υποχώρηση και η ιστορική θεώρηση του σκηνοθετικού ζητήματος έδωσε γρήγορα τη θέση της στην αντίδραση· μετά το 1936 ο σκηνοθέτης άρχισε να αντιμετωπίζεται από τους συγγραφείς ως ο βασικός υπεύθυνος για τη δραματουργική κρίση. Το έναυσμα το έδωσε ο Συναδινός, που συμμετείχε με δική του εισήγηση στο πρόσφατο διεθνές θεατρικό συνέδριο της Βιέννης: «το θέατρον έχει δύο μεγάλους εχθρούς: ένα ενδοθεατρικόν και ένα εξωθεατρικόν», δηλαδή το σκηνοθέτη και τον κινηματογράφο⁸⁹². Η υποδοχή των εξελίξεων ήταν ιδιαίτερα θερμή από τον Ξενόπουλο. Η ηγετική μορφή του χώρου των συγγραφέων ισχυριζόταν πια ανοικτά ότι «στον πίνακα των ευθυνών για τη θεατρική κρίση, αν καταρτισθή δίκαια, θα μπη ασφαλώς και ο σκηνοθέτης». Σε μια επόμενη φάση, ήρθε η οριστική καταδίκη· το 1938 ο καταξιωμένος Έλληνας συγγραφέας διαπίστωνε την παρακμή του ελληνικού θεάτρου σε σχέση με το ένδοξο προπολεμικό παρελθόν, την εποχή δηλαδή, που μεσουρανούσε το δικό του άστρο δίπλα σ' εκείνο της Κυβέλης, που είχε οδηγηθεί σε «πρώιμη αποχώρηση». Αναλογιζόμενος λοιπόν τα αίτια της «μεταπολεμικής» παρακμής του θεάτρου του «έθνους», των συγγραφέων και ηθοποιών του, δε δίστασε να εντοπίσει τον ένοχο, συντονισμένος στο εθνικιστικό κήρυγμα της εποχής:

«Αλλ' εκείνο που περισσότερο από κάθε άλλο αίτιο επέφερε κατά τη γνώμη μου την παρακμή της εθνικής μας θεατρικής τέχνης είναι το ξεφύτρωμα του Σκηνοθέτη. Από τη στιγμή που μπήκαν στο ελληνικό θέατρο ο Οικονόμου, ο Χρηστομάνος και προπάντων ο Φώτος Πολίτης -το καίριο πλήγμα- το ελληνικό θέατρο άρχισε να παρακμάζει. Γιατί επεγράφη η αντεθνική ιδέα πως η θεατρική τέχνη είναι μόνο σκηνοθεσία και ηθοποιία και πως ο συγγραφέας είναι περιττός ή μάλλον, πως είναι αδιάφορο αν είναι ξένος ή ντόπιος

εμβατήριο, 1937, *Ο σταυρός και το σπαθί*, 1939), τον Παναγιώτη Καγιά (*Θα μ' αγαπήσεις*, 1938, *Τιμόνι στον έρωτα*, 1939), το Νίκο Κατηφόρη (*Το μεράκι του άρχοντα*, 1939), το Νίκο Τσεκούρα (*Άνθρωπος είμαι κι εγώ*, 1940), τον Αλέκο Σακελλάριο (*Γκρίζα νειάτα*, 1937) και το Δημήτρη Ψαθά. Με επιτυχία παρουσιάστηκαν επίσης επαναλήψεις παλιότερων επιτυχιών της μεσοπολεμικής δραματουργίας από το κρατικό θέατρο, που συνέβαλαν κι αυτές στη διαμόρφωση του ρεύματος (*Φυντανάκι*, 1934, *Φοιτηταί*, 1935, *Αρραβωνιάσματα*, 1936).

⁸⁹¹ *Ελληνικά Φύλλα*, Πανηγυρικών τεύχος, 1936, σσ. 271-3.

⁸⁹² Θ. Ν. Συναδινός, «Αι αποφάσεις του διεθνούς θεατρικού συνεδρίου. Κάτω η τυραννία του Σκηνοθέτη και ζήτω ο “Λόγος”», *Βραδυνή*, 4.10.1936. «Πρέπει να λυτρωθούμε από την τυραννία του σκηνοθέτου, που το θέατρο το αντιλήφθηκε σαν ένα είδος τσίρκου και τον εαυτόν του ταχυδακτυλογόν, που καταπίνει σπαθιά και βγάζει από το στόμα του φωτιές».

και πάντα καλύτερα αν είναι ξένος [...] Και για πολλά χρόνια από την εμφάνιση του Φώτου Πολίτη η εθνική μας τέχνη ήταν ένα είδος σκορδαλιά χωρίς σκόρδο»⁸⁹³.

Με το πέρασμα του χρόνου οι αντιδράσεις των λογίων απέναντι στο σκηνοθετικό «φρούτο» πέρασαν και στην, ούτως ή άλλως, πενιχρή ιστοριογραφία για το θέμα, εξαιτίας του Σιδέρη⁸⁹⁴. Καθώς όμως οι συγγραφείς που ξεπρόβαλαν στη δεκαετία του 1930 δε διακατέχονταν σε γενικές γραμμές από σκηνοθετικές ανησυχίες, ήταν επόμενο οι έμπρακτες επιπτώσεις από την αντίδραση στο σκηνοθέτη να παρουσιαστούν στην περιοχή των ηθοποιών.

IV. Οι αντιδράσεις των ηθοποιών

«... Κι εκείνος λέει με πόνο:
Θα τον παίξω τον τελευταίο μου ρόλο, τον πικρό.
Χρειάζεται και τέχνη, γιατί απέξω
είν' ένας ρεζισέρ με κοφτερό
δρεπάνι και χαμόγελο σκληρό»
(Στεφ. Δάφνης, «Ο θάνατος του θεατρίνου»)⁸⁹⁵

Ο φόβος του θεατρίνου απέναντι στην εξουσία του σκηνοθέτη και η ταύτιση του τελευταίου με το θάνατό του δεν αποτελούν μόνον ένα αντιπροσωπευτικό δείγμα της υπέρμετρης αισθηματολογίας που διακατείχε τη λογοτεχνία της εποχής με θεματική αντλημένη από τον κόσμο του θεάτρου. Αποτελεί ένα καλό παράδειγμα για να αντιληφθούμε πώς αντιμετώπιζαν ορισμένοι λογοτέχνες τη δυναμική παρέμβαση του σκηνοθέτη στα μέσα της δεκαετίας του 1920 σε σχέση με τον Έλληνα ηθοποιό. Το κλίμα ηττοπάθειας, που αναδύεται από το μικρό αυτό απόσπασμα, δε φαίνεται πάντως να κράτησε πολύ· σταδιακά, μετατράπηκε σε

893 Γ. Ξενόπουλος, «Η Καταδίκη», *Αθηναϊκά Νέα*, 12.10.1936 και 18.6.1938. Είναι χαρακτηριστικό πάντως ότι, όταν ο Ρώτας ανέλαβε να απαντήσει στον Ξενόπουλο για να υπερασπιστεί τους δασκάλους του, τα μόνα επιχειρήματα που αντέταξε ήταν ότι ο Οικονόμου προώθησε τις μεταφράσεις του Χατζόπουλου στη δημοτική και ότι από τα χέρια των δύο σκηνοθετών βγήκαν η Κοτοπούλη και η Κυβέλη. Ενώ ο Πολίτης ήταν ο άνθρωπος που «ξαναρέβασε το θέατρο και τόφερε στην περιοπή που βρισκεται σήμερα» (ό.π. σσ. 130-6).

894 Ο Σιδέρης δε δίσταζε να κατηγορεί τους σκηνοθέτες ακόμα κι όταν τους έπαιρνε συνέντευξη (βλ. *Ο Αιώνας μας*, 1, Μάρτης, 1947, 25, τχ. 3, Μάης, 1947, 90-1). «Από τον καιρό της “Εταιρείας Ελληνικού Θεάτρου” και μάλιστα μετά το “Εθνικόν” η ηθοποιοκρατία μεταβλήθηκε σε σκηνοθετοκρατία· δεν την αγαπώ αυτή τη συμφορά», έγραφε χαρακτηριστικά στο άρθρο του «Ο Γιώργος Γληνός μέσα στο ελληνικό θέατρο» (*Ωρες σκηνης*, Αθήνα, 1953, σ. 64). Αλλά και ο Ξενόπουλος δεν έπαψε να αμφισβητεί το κύρος του θεσμού και να υποστηρίζει τις παραδοσιακές σκηνοθετικές δυνάμεις του τόπου: «Αγαπώ ακόμα τους πρωταγωνιστές θιασάρχες που διδάσκουν οι ίδιοι τα “στελέχη” τους, όπως ο Λογοθετίδης και ο Αργυρόπουλος» έγραφε το 1950, βλ. «*Βρυκόλακες χωρίς σκηνοθέτη* (1894)», *Νέα Εστία*, 48, 1950, σσ. 1475-7.

895 Πρωτοδημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Κριτική και Τέχνη*, τχ. 4, Ιαν. 1925. Το απήγγειλε η Νάντια Διπλαράκου στο κτίριο του Εθνικού Θεάτρου στις 17.12.1924.

αμφισβήτηση, που εστιάστηκε, όπως ήταν επόμενο, στο θέμα της καθοδήγησης των ηθοποιών. Το πρόβλημα της πειθαρχίας στον σκηνοθέτη είχε άλλωστε μια μικρή προϊστορία στον τόπο· είχε προκαλέσει την απομάκρυνση του Οικονόμου από το βασιλικό θίασο· ενώ η τολμηρή απόφαση του τελευταίου να θίξει τα εσκαμμένα και να καταδικάσει το βεντετοκρατούμενο σύστημα τη στιγμή της άνδρωσής του είχε προκαλέσει τις έντονες διαμαρτυρίες των επαγγελματιών ηθοποιών⁸⁹⁶. Και εδώ οι φωνές της αντίδρασης πύκνωσαν μετά την ίδρυση του κρατικού θεάτρου· σε σχέση με τους συγγραφείς πάντως, οι αντιδράσεις των ηθοποιών ήταν πιο ουσιαστικές σε πρακτικό επίπεδο. Ο λόγος ήταν μάλλον απλός και φαίνεται να τον είχε συνειδητοποιήσει με σαφήνεια, τουλάχιστον από το 1927, ο μελλοντικός σκηνοθέτης του Εθνικού. Σχολιάζοντας την επικείμενη ίδρυση του, θεωρούσε ανέφικτη τη συνεργασία των αστέρων της επαγγελματικής σκηνής σ' ένα θέατρο που θα επεδίωκε παραστάσεις συνόλου· επειδή ο καθένας απ' αυτούς είχε διαμορφώσει μια «πλασμένη και τελειωμένη και κλειστήν ήδη “καλλιτεχνικήν οντότητα”»· στη συνέχεια ο Πολίτης έθιγε την καρδιά του προβλήματος:

«Κι' η πειθαρχία αυτή ακριβώς θα λείψη. Ποιός θα την επιβάλη; Ας μην είμαστε παιδιά! Μια Μαρίκα, μια Κυβέλη, ένας Βεάκης, ένας Λεπενιώτης, μια Σαπφώ Αλκαίου, έχουν απόλυτο δικαίωμα να κρίνουν και να πιστεύουν πως στην ερμηνεία που δίδουν αυτοί στους ρόλους των δεν χωρεί τροποποίησης ή διόρθωσης. Αν θέλουν, μπορεί ν' ακούσουν, αν δεν θέλουν, δεν ακούν [...] Ποιός σκηνοθέτης, ποιός δραματοουργός, ποιός θεατρικός παράγων, εδώ, στον τόπο μας, μπορεί να ισχυρισθί ότι ως καλλιτέχνης στέκεται σ' επίπεδο ανώτερο από τους καλούς ηθοποιούς μας, ή ότι είναι τουλάχιστον ισάξιός των, εις τρόπον ώστε να δικαιολογή τυχόν απαιτήσεις προς συμμόρφωσιν εις τα κελεύσματά του; Έπειτα, ας μην απατώμεθα! [...] Καθένας, όταν γεννηθούν αμφισβητήσεις έχει τας γνώμας του. Και πιστεύει πως αυτές είναι κ' οι μόνες σωστές. Τέτοιο όμως θαλάσσωμα γνώμων, θα είναι ταυτόσημον με διάλυσιν της συνεργασίας. Γιατί στο θέατρον το παν είναι η πειθαρχία»⁸⁹⁷.

Η απόφαση του Πολίτη να συμμετάσχει τελικά στον κρατικό φορέα και να αναλάβει τη θέση του σκηνοθέτη δε σημαίνει βέβαια ότι απαλλάχτηκε από το παραπάνω πρόβλημα· αν και κατόρθωσε με μια θεαματική κίνηση ν' αφήσει έξω από το κτίριο της οδού Αγ. Κωνσταντίνου την εμπροσθοφυλακή του βεντετισμού και να σχηματίσει ένα μικρό πυρήνα με δικούς του μαθητές, στη πραγματικότητα, «προσπαθούσε να ισορροπεί την κατάσταση»⁸⁹⁸. Το πρόβλημα δεν αφορούσε βέβαια μόνο τις διανομές. Καθώς ο εθνικός θίασος είχε στελεχωθεί από ηθοποιούς που προέρχονταν από «αντίθετες επαγγελματικές προελεύσεις κι άλλες σχολές

896 Ο Οικονόμου επιτέθηκε με σαρκασμό στους θιασάρχες με την «ευρείαν και χονδροειδή συνείδησιν» και στους ηθοποιούς, που «ως γηραιάι εταίραι καλύπτουσαι τας ρυτίδας των διαπαχέος στρώματος ψιμμυθίου» είχαν προσχωρήσει στο άρμα του βεντετισμού («Το σημερινόν θέατρον», *Πινακοθήκη*, τχ. 80, Οκτ. 1907, σσ. 130-1). Για τις αντιδράσεις που προκάλεσε το άρθρο του βλ. Γρ. Ξενόπουλος, «Το μικρόν σκάνδαλον», ό.π. τχ. 81, Νοεμ. 1907, σσ. 168-9.

897 Φ. Πολίτης, «Εθνικόν Θέατρον» *Ελεύθερον Βήμα*, 7.12.1927.

898 Μανωλίδου (1997)25.

τεχνικής», ο σκηνοθέτης είχε να αντιμετωπίσει σοβαρό πρόβλημα υφολογικής ομοιογένειας στις παραστάσεις⁸⁹⁹. Απ' την άλλη, η Κοτοπούλη και η Κυβέλη δεν του συγχώρεσαν ποτέ εκείνο το «πραξικόπημα» του 1932 και στα επόμενα χρόνια κατακερράνωσαν με ανελέητο τρόπο την εργασία του στο Εθνικό. Η Κυβέλη προώθησε μια ιδιότυπη αμφισβήτηση της αξίας του «συνόλου», που καλλιεργούσε τότε ο σκηνοθέτης, και υπογράμμισε την ανικανότητά του τελευταίου να σταθεί στο ύψος του δασκάλου της: «Ο Χρηστομάνος εμεγάλωνε τον ηθοποιό, ο κ. Πολίτης τον μικραίνει»⁹⁰⁰. Η Κοτοπούλη, που αποδείχτηκε γενικότερα πολύ πιο μάχιμη απέναντι στις νέες εξελίξεις, προέταξε το νέο σύνθημα που ερχόταν από τη Δύση: «το θέατρο ανήκει στον ηθοποιό και μόνον στον ηθοποιό»· και πέρασε σε μια περισσότερο οργανωμένη σταυροφορία εστιάζοντας τις αιχμές της στην αχίλλειο πτέρνα του Πολίτη: τις ερασιτεχνικές και λόγιες καταβολές του. Προσπάθησε δηλαδή να υποσκάψει την αξιοπιστία ενός καλλιτέχνη, που δεν είχε εργαστεί ως τότε στην επαγγελματική σκηνή· τον κατηγορήσε, επειδή είχε εκμηδενίσει «την οντότητα του Βεάκη και των άλλων άξιων ηθοποιών»· ανέλαβε την υπέρρασπιση των κλασικών από τον «ακατονόμαστο βανδαλισμό» και κάλεσε σε συστράτευση τους ηθοποιούς: «Ο Σαίξπηρ είνε υπόθεσι δική μας και όχι του Πολίτη, που θέλησε να τον μονοπωλήσει γιατί φαντάστηκε πως αυτός μόνον τον καταλαβαίνει. Είνε υπόθεσις δική μας, εμάς των ηθοποιών που μάς έθρεψε ως σήμερα πνευματικά και ψυχικά». Το πιο ισχυρό ίσως επιχείρημα της πρωταγωνίστριας αφορούσε την αναρμοδιότητα ενός «καθηγητή από καθέδρας» να σκηνοθετεί· ήταν το πιο καιρίο, καθώς συνάντησε τόσο τις αντιστάσεις της σκηνοθετικής παράδοσης των ηθοποιών, όσο και τις πρόσφατες αντιδράσεις των συγγραφέων. Έτσι, απέναντι στον εμπλουτισμό της διδασκαλίας των ηθοποιών από τη λόγια σκηνοθετική παράδοση, που είχε συντελεστεί στο πρόσωπο του κριτικού, η πρωταγωνίστρια αντέταξε τη σκηνοθετική πείρα των καταξιωμένων ηθοποιών. Τα επιχειρήματά της οδηγούσαν προς την κατεύθυνση ενός ηθοποιού-σκηνοθέτη, που θα διέθετε όμως επαγγελματική κατάρτιση. Η Κοτοπούλη είχε αρχίσει ήδη στα προηγούμενα χρόνια να εμφανίζεται ως «δασκάλισσα της τέχνης»· ενώ όμως το 1924 η επιλογή αυτή ήταν μια προσπάθεια να συμβαδίσει με τις νέες, δυναμικές εξελίξεις, στο πρώτο μισό της δεκαετίας του 1930 ήταν πια μια αντιδραστική κίνηση: «Να φύγει ο Πολίτης», ζητούσε ωμά στα τέλη του 1932:

«Να σταλούν έξω ένα δύο νέοι με πραγματικό ταλέντο και διάθεσι, να παρακολουθήσουν θέατρο και εν τω μεταξύ υπό την επιστήμην ενός καλλιτεχνικού

899 Αλ. Μινωτής, «Μαθητεία στο Σαίξπηρ. Τριάντα ετών προσπάθεια του "Εθνικού"», *Θέατρο*, Γ', 16, Ιουλ. 1964, σσ. 64-75 και *Εμπειρική Θεατρική παιδεία*, Αθήνα, ²1988, σ. 208.

900 «Ομιλεί η κ. Κυβέλη. Ωραία μηχανήματα χωρίς ψυχήν», *Πολιτεία*, 15.11.1932.

διευθυντού και με την συνεργασία ωρισμένων βοηθών να ανατεθή η διδασκαλία σε δοκιμασμένους ηθοποιούς, που είναι οι μόνοι σε θέση ν' αγαπήσουν το έργο και τον ηθοποιό και να εξυπηρετήσουν έτσι αποτελεσματικά τον υψηλό ιστορικό προορισμό του εθνικού μας θεάτρου»⁹⁰¹.

Στην πραγματικότητα, η πρόταση για τον ηθοποιό-σκηνοθέτη δεν ήταν τόσο νέα, αν σκεφτεί κανείς την απόπειρα της Θεατρικής Ακαδημίας του 1918· το όπλο προωθήθηκε και πάλι στη δεκαετία του 1920, όταν η Κοτοπούλη προσπάθησε να διαμορφώσει μια στάση στα εκσυγχρονιστικά σχέδια του Σωματείου. Σε μια πρώτη φάση, επιχείρησε να προσεταιριστεί την Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου και διορίστηκε αρχικά καθηγήτριά της, αλλά δεν παρέμεινε για πολύ⁹⁰². Στη συνέχεια, κατόρθωσε να ενσωματώσει στην επιχείρησή της νεαρούς λόγιους ηθοποιούς και προσπάθησε να δημιουργήσει τον Όμιλον των Νέων, με παραστάσεις, «κατά τας οποίας οι νέοι ηθοποιοί του θιάσου θα υποδύωνται τους πρωτεύοντες ρόλους. Τοιουτοτρόπως, με μιαν τιαυτήν σοβαράν διδασκαλίαν θα μορφωθούν εις τελείους ηθοποιούς οι νέοι μύσται της θεατρικής τέχνης»⁹⁰³. Αργότερα, αποφάσισε να ιδρύσει δική της δραματική σχολή και να συνεχίσει τον παραδοσιακό τρόπο της διδασκαλίας των νέων ηθοποιών από τους παλαιότερους⁹⁰⁴. Όλες αυτές οι προσπάθειες ήταν ενταγμένες σ' ένα πλέγμα ευρύτερων συμφερόντων (όπως δείχνει η προσπάθεια του Καλλιτεχνικού Ομίλου Ηθοποιών) και είχαν μία βασική επιδίωξη: να καταπολεμήσουν τον «επιστημονικό» τρόπο διδασκαλίας που προώθησαν οι κύκλοι του Σωματείου, να υπερασπιστούν την παραδοσιακή διδασκαλία των ηθοποιών και να λειτουργήσουν ως κυματοθραύστες στο ορμητικό ρεύμα των «μορφωμένων» ηθοποιών που ξεπήδησε μετά τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο. Ήταν τελικά ο αντιπερισπασμός του θιασαρχικού κατεστημένου απέναντι στην ευρύτερη προσπάθεια ανανέωσης και εκσυγχρονισμού της θεατρικής ζωής του τόπου που επιχειρήθηκε μετά το 1923.

Αν επιχειρήσει κανείς μια ερμηνεία της παραπάνω διαπίστωσης, θα πρέπει να έχει υπόψη του ότι τα παλιά αστέρια του θεάτρου πρόζας είχαν περιέλθει σε δεινή επαγγελματική θέση στο δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1920· σε γενικές

901 «Ομιλεί η Κ. Κοτοπούλη. Θα κλείση εντός εξ μηνών», *Πολιτεία*, 14.11.1932.

902 Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου, *Έκθεσις πεπραγμένων...* Αθήνα, 1925, σ. 9.

903 «Θέατρον Μ. Κοτοπούλη», *Ο Θεατής*, τχ. 19, 30.5.1925, σ. 15. Στον Όμιλο συμμετείχαν η Κοτσάλη, ο Ροντήρης, ο Μινωτής, ο Βλαχόπουλος κά.

904 Η σχολή αποτέλεσε παράρτημα του νεοσύστατου Εθνικού Ωδείου του Καλομοίρη και η πρώτη δημόσια εμφάνιση της έγινε με το *Εσύ φταις* του Θ. Συναδινού, «κατά διδασκαλίαν της κ. Μαρίκας Κοτοπούλη» (*Βραδυνή*, 6.1.1927). Στη σχολή δίδασκαν η Κοτοπούλη, ο Ροντήρης, η Σοφία Αντωνιάδου και ο Βεάκης, που ανέλαβε να διδάξει τη δεύτερη εμφάνιση της με το *Φυντανάκι* (βλ. *Ελεύθερον Βήμα*, 7.1, 12.1.1927, *Βραδυνή*, 13.1.1927). Την ίδια εποχή ο Ν. Ροζάν κατηγορούσε την Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου: «Εκαλέσατε ποτέ τους αριστοί του επαγγελματικού θεάτρου, έστω και κατά την γενικήν δοκιμήν των υπό της σχολής διδασκθέντων έργων;» (*Ελεύθερον Βήμα*, 27.4.1927).

γραμμές, η θέση αυτή προσδιοριζόταν από δύο παραμέτρους. Η πρώτη αφορούσε το ζήτημα της «εκκαθάρισης» των αμόρφωτων θεατρίνων και η δεύτερη το θέμα της «διαδοχής» των παλιών πρωταγωνιστών. Στη δεκαετία του 1920 οι ζυμώσεις αυτές ήταν ενεργές, αλλά οι επιπτώσεις τους δεν είχαν ακόμα εμφανιστεί, με αποτέλεσμα να παρουσιαστεί μια σοβαρή κρίση στο βεντετοκρατούμενο σύστημα των ελληνικών οικογενειακών επιχειρήσεων. Οι νέοι ηθοποιοί δεν είχαν ακόμη δημιουργήσει τους νέους πρωταγωνιστές και τις νέες πρωταγωνίστριες· ήταν οι ευέλπιδες, που θα διαδέχονταν την παλιά φρουρά των ακατάρτιστων θεατρίνων⁹⁰⁵. Στη φάση αυτή, οι σκηνοθέτες του τόπου κατόρθωσαν να θέσουν υπό τον έλεγχό τους μια μεγάλη μερίδα των νέων ηθοποιών και να αναγνωριστούν ως πνευματικοί καθοδηγητές και εμπνευστές τους, με κορυφαίο σ' αυτή τη διαδικασία τον Πολίτη. Όταν όμως οι ζυμώσεις γύρω από την «εκκαθάριση» και την «διαδοχή» συνάντησαν την αντίδραση στο σκηνοθέτη, παλιοί και νέοι ηθοποιοί άρχισαν να ξεπροβάλλουν και πάλι ως οι αδιαφιλονίκητοι ηγέτες της θεατρικής τέχνης. Όσο πιο δυνατά άρχισε να ηχεί το σύνθημα του Ράινχαρντ «επιστροφή στον ηθοποιό», τόσο οι Έλληνες ηθοποιοί αισθάνονταν ότι έσπαγαν τα δεσμά της σκηνοθετικής τυραννίας· όσο η «εκκαθάριση» του κλάδου προχωρούσε, τόσο οι ηθοποιοί αποτίναζαν τις παλιές κοινωνικές προκαταλήψεις και καταξιώνονταν ως πνευματικοί ηγέτες της θεατρικής τέχνης και του έθνους· και όσο ο θεσμός του σκηνοθέτη έχανε τη δυναμικότητά του, άλλο τόσο οι ηθοποιοί προωθούνταν ως οι μόνοι καλλιτέχνες-δημιουργοί της παράστασης. Όπως θα δούμε και στη συνέχεια, στις αρχές της δεκαετίας του 1930 είχε διαμορφωθεί μια νέα γενιά μορφωμένων αστέρων, που πήρε τελικά στα χέρια της την υπόθεση της καλλιτεχνικής ερμηνείας των κειμένων στα επόμενα χρόνια. Από τους παλιότερους διασώθηκαν λίγοι, όσοι κατόρθωσαν να βολευτούν στο κρατικό ίδρυμα ή να προσαρμοστούν με τα νέα κελεύσματα⁹⁰⁶. Οι εξελίξεις αυτές δεν άφησαν βέβαια αδιάφορους τους λόγιους της εποχής που άρχισαν να στηρίζουν ξανά, μ' έναν καινούργιο τρόπο, τη βεντετοκρατία⁹⁰⁷. Ακόμα

905 Για το πρόβλημα της διαδοχής βλ. ενδεικτικά Γ. Ξερόπουλος, «Περί διαδοχής ο λόγος», *Η Καθημερινή*, 30.5.1921, Α. Δ. Παπαδήμας, *Κριτική*, 11, 30.4.1924, σσ. 94-5. Φαίνεται, ότι το βασικότερο πρόβλημα ήταν οι ενζενύ και οι ζεν προεμί αφού οι Μυράτ, Γαβριηλίδης και Παπαγεωργίου είχαν περάσει στους «γκραν ρολ» (*Παρασκήνια*, τχ. 2, Φεβ. 1926, σ. 3).

906 «Από 'δω ίσως πάμε Αγρίνιο, αν όχι Αίγιο», έγραφε, ταλαιπωρημένη από τις περιοδείες του μπουλονκιού του συζύγου της, η Χρυσούλα Μυράτ το 1932, και συνέχιζε: «Καμμιά φορά, κάθομαι και σκέπτομαι ποιός θα το 'λεγε πως τέτοια θα ήτανε η μοίρα μας, ύστερα από κείνο που ήμαστε μια φορά στο θέατρο». (Επιστολή της στη Λέλα Ησαΐα, Αμαλιάς, 25 Ιανουαρίου 1932, στο Βασίλης Καββαθάς, [επιμ.], *Το ημερολόγιο μιας θεατρίνας*, Αθήνα, 1991, σ. 156).

907 «Ξέρω ότι πολλοί δυσανασχετούν με την καλλιτεχνική δικτατορία της Μαρίκας», σχολίαζε το 1933 ο Αθανασιάδης Νόβας, και συνέχιζε: «Αλλά κύριοι, είναι η μόνη δικτατορία που δεν συντηρείται από τη παλιά δόξα της. Όχι την κατακτά κάθε στιγμή. Μέγα φαινόμενο για την Ελλάδα! Και κάτι άλλο: ότι η καλύτερη δραματική Σχολή Θεάτρου στην Ελλάδα είναι η Μαρίκα Κοτοπούλη» (ό.π. σσ. 85-89). «Όταν μπαίνω στο θέατρο της Μαρίκας, αισθάνομαι πως μπαίνω σε

και τα αριστερά περιοδικά της εποχής (όταν βέβαια δεν παπαγάλιζαν τις σκηνοθετικές απόψεις που έρχονταν εκ Μόσχας μέσω Παρισίων) αναλάμβαναν να υπερασπιστούν την «καλλιτεχνική προσωπικότητα» του ηθοποιού από την «απόλυτη δικτατορία» του σκηνοθέτη⁹⁰⁸.

Οι παραπάνω ζυμώσεις οδήγησαν τελικά στη διαμόρφωση ενός μετώπου αντιπερισπασμού συγγραφέων, ηθοποιών και λογίων στα μέσα της δεκαετίας του 1930. Η πιο εύγλωττη ίσως μαρτυρία για το συνασπισμό αυτό αποτελεί το γεγονός ότι η παλιά λατρεία του Ξενοπούλου, η πεμπτουσία του ελληνικού βεντετισμού, η Κυβέλη Θεοδωρίδη, αποφάσισε για πρώτη (και τελευταία μάλλον) φορά στη ζωή της να κατέβει στο σκηνοθετικό στίβο το καλοκαίρι του 1936, για να διδάξει το νέο έργο ενός από τους πρωτεργάτες της αντίδρασης, την κωμωδία του Συναδινού *Ο υπουργός συνεργάζεται*⁹⁰⁹. Από μια σκοπιά βέβαια το γεγονός προδίδει την επέκταση και εδραίωση του θεσμού· από μια άλλη όμως, οι επιφυλάξεις που είχε ο Πολίτης το 1927, όχι μόνον δε διαφεύσθηκαν, αλλά βγήκαν ακόμα πιο ενισχυμένες. Σε μια κρίσιμη καμπή της ιστορίας του σκηνοθετικού ζητήματος, η αντίδραση στο σκηνοθέτη προσπάθησε, και τελικά κατάφερε να ακυρώσει την ολοκλήρωση που είχε επιτευχθεί στο Εθνικό στο πρόσωπο του Πολίτη και να περιορίσει τη δυναμικότητα και την αίγλη που είχε αποκτήσει ο θεσμός. Η απάντηση στη σκηνοθετική εργασία του κρατικού θεάτρου δεν ήρθε τελικά μέσα από τα μικρά καλλιτεχνικά θεατρίδια του Ρώτα και του Κουν, αλλά από τους πρωταγωνιστές και θιασάρχες, που καταξιώθηκαν και πάλι ως οι καλλιτέχνες-δημιουργοί της παράστασης. Αν και στραπατσαρισμένοι από τη δεινή οικονομική κρίση και το σκληρό ανταγωνισμό με το Εθνικό, αποδείκνυαν ότι η παράδοση του βεντετισμού στη χώρα ήταν πολύ περισσότερο ισχυρή, απ' ό,τι έδειξε η περιοδική κρίση των δύο μεγάλων εκπροσώπων της: «κυρίαρχες του παρελθόντος, κυρίαρχες του παρόντος της ελληνικής σκηνής, θα μείνουν, ο Θεός ξέρει, για πόσα χρόνια και κυρίαρχες του μέλλοντος»⁹¹⁰.

κάτι τι ιερό», έγραφε σε κριτική του ο Σιδέρης: «εκεί μέσα κυριαρχεί η μεγάλη ψυχή της Μαρίκας, το ταλέντο, η τίμια δουλειά, η δημιουργία και η ζωή» (*Ξεκίνημα*, τχ. 17, Μάης 1934).

908 Βλ. «Δήλωση της Συνταχτικής Επιτροπής», *Νέοι Πρωτοπόροι*, τχ. 1, Γεν. 1935, σ. 35.

909 Η απόφασή της μάλιστα προβλήθηκε ως «το εξαιρετικόν ενδιαφέρον της σημερινής κοσμικής συγκεντρώσεως», βλ. «Η αποψινή προεμέρα κατά διδασκαλίαν της κ. Κυβέλης», *Ελεύθερον Βήμα*, 26.6.1936 και *Αθηναϊκά Νέα*, 26.6.1936.

910 Θ. Αθανασιάδης-Νόβας, ό.π. σσ. 103-7.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: Η ΕΔΡΑΙΩΣΗ ΤΟΥ ΣΚΗΝΟΘΕΤΗ

I. Η εδραίωση του σκηνοθέτη στο κρατικό θέατρο

(α) Η διαμόρφωση του επαγγέλματος

Οι εξελίξεις που σημειώθηκαν γύρω από την αντίδραση στο σκηνοθέτη και η ευρύτερη κατάσταση του ελληνικού θεάτρου στο δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1930 διαμόρφωσαν τελικά την οριστική εδραίωση του επαγγέλματος στην αθηναϊκή σκηνή και αποκρυστάλλωσαν τα βασικά χαρακτηριστικά του. Η αντίδραση απέναντι στο σκηνοθέτη δεν μπόρεσε, και δε στόχευε άλλωστε, να ακυρώσει τον ίδιο το θεσμό· έπρεπε απλά να αποκαταστήσει την τάξη, το κύρος του συγγραφέα και του ηθοποιού. Καθώς η σκηνοθετική ιδέα είχε εδραιώσει την παρουσία της στο ελληνικό θέατρο, συγγραφείς, ηθοποιοί και λόγιοι προσπάθησαν να βάλουν περιορισμούς στο επάγγελμα και να ρυθμίσουν τη θέση που έπρεπε να έχει στην εγχώρια θεατρική παραγωγή. Δεν είναι τυχαίο ότι οι θιασαρχίνες δεν κατόρθωσαν να εμποδίσουν την εδραίωση του Έλληνα σκηνοθέτη, παρά το γεγονός ότι το επιχείρησαν προωθώντας το 1930 τη μετάκληση ξένου ρεζισέρ. Ο σκηνοθέτης, αν και κατατάχτηκε τρίτος σε ιεραρχία, μετά το δραματουργό και τον ηθοποιό, ήταν μια ιστορική πραγματικότητα, που είχε κτίσει τα θεμέλια της στη θεατρική ζωή του τόπου. Αν ο ηθοποιός εξακολουθούσε να αντιμετωπίζεται από τους συγγραφείς ως το εκτελεστικό όργανο του ποιητή, ο σκηνοθέτης ήταν γι' αυτούς ο παράγοντας που θα «έντυνε» το έργο του. Η εργασία όμως για την οποία η παρουσία του κρινόταν αναγκαία, ακόμα και από τους πιο αμείλικτους εχθρούς του, ήταν η επιβολή της πειθαρχίας και η δημιουργία αρμονικού συνόλου. Με τον τρόπο αυτό αποκτούσε βέβαια ένα διακοσμητικό και όχι δημιουργικό χαρακτήρα, σε σχέση με τους συγγραφείς. Κάποιοι απ' αυτούς μάλιστα θεωρούσαν επιβεβλημένη την παρουσία του μόνο σε θεαματικά έργα ή στο μουσικό θέατρο⁹¹¹. Όλοι απέρριπταν την παντοδυναμία του, κανείς όμως δεν μπορούσε πια να αμφισβητήσει την αναγκαιότητά του. Άλλωστε, μέχρι τότε, ούτε ο σκηνοθέτης-δημιουργός είχε εμφανιστεί ούτε η παντοκρατορία του σκηνοθέτη είχε εδραιωθεί στη χώρα· αυτό το συνειδητοποίησε σ' εκείνα τα χρόνια ένας περισσότερο νηφάλιος παρατηρητής της σκιαμαχαχίας ανάμεσα στους συγγραφείς και την παντοκρατορία του σκηνοθέτη.

911 «Όταν όμως το έργο είναι πολυπρόσωπο», όπως το έθετε ο Ξενόπουλος, «πολύπλοκο, με χορούς, με μουσικές, με παντομίμες με εικόνες αλληπάλληλες, ο σκηνοθέτης είναι απαραίτητος» (1950) 1475-7.

Σχολιάζοντας την καταδίκη του τελευταίου από το Συναδινό, ο Χάρης έδινε το στίγμα του θεσμού στην ελληνική κοινωνία στα τέλη του 1936:

«*Πειθαρχία. Προπάντων πειθαρχία. Πειθαρχία σκληρή, που δεν δέχεται αντιγνώμεις και συζητήσεις. Και πρέπει ν' αγνοή κανείς ότι χθές ακόμη το μεγαλύτερο εμπόδιο για την εμφάνιση αξιόλογης ελληνικής θεατρικής εργασίας ήταν η έλλειψη πειθαρχίας, πρέπει να μην ξέρη ότι, όπως στη ζωή μας, έλειψε κι από το θέατρο μας η υποταγή σε φωτισμένους και δυνατούς οδηγούς, για να δεχθή με ανακούφιση την "καταδίκη" του σκηνοθέτου. Ο σκηνοθέτης μπορεί αλλού να έφθασε στην υπερβολή, να παραμέρισε άλλους, επίσης πολύτιμους παράγοντες, να φορτώθηκε ευθύνες που δεν βάσταγαν οι ώμοι του. Στην Ελλάδα, δεν έχει ακόμη πολλές αμαρτίες, γιατί απλούστατα μόλις άρχισε να δρα και περιορίζεται να επιβάλλη αυτό που αποτελεί τη βάση κάθε σοβαρής προσπάθειας: την πειθαρχία. Αγρονόμους του, να τον τοποθετήση πλάι σ' έναν άλλο ηθοποιό, να τον περάσει έπειτα σ' ένα σύνολο. Μοχθεί για να σχηματίσει ένα χορό αρχαίας τραγωδίας και να τον κινήσει με κάποιο ρυθμό. Δηλαδή δεν χρησιμοποιεί ακόμη παρά τα πρώτα και αναφαιρέτα δικαιώματά του, εκείνα που πηγάζουν από την έννοια της πειθαρχίας. Και φυσικά, δεν υποσκελίζει κανέναν. Ο "αλαλαγμός" λοιπόν της "καταδίκης" που έφθασε απ' τη Βιέννη πρέπει να μάς αφήσει ασυγκίνητους. Η εργασία των Ελλήνων σκηνοθετών θα περάσει από πολλά ακόμα στάδια για να γίνη επικίνδυνη»⁹¹².*

Σε μια πρώτη φάση, οι εξελίξεις γύρω από την οριστική εδραίωση του Έλληνα σκηνοθέτη συντελέστηκαν στο κρατικό θέατρο. Το γεγονός ότι η αναγκαιότητα του θεσμού δεν είχε αμφισβητηθεί ήταν ο λόγος για τον οποίο δε βγήκε τελικά κερδισμένη η Καλλιτεχνική Επιτροπή. Απέναντι στις προσπάθειές της να παρέμβει στο σκηνοθετικό ζήτημα, συνάντησε μια σθεναρή αντίσταση: κατ' αρχήν από τον ίδιο το Ροντήρη, που απείλησε με παραίτηση· κατά δεύτερο λόγο από την καταξίωση που γνώρισε η εργασία του νεαρού σκηνοθέτη από τον Τύπο της εποχής⁹¹³. Κυρίως όμως, επειδή η ανάγκη της ένταξης του σκηνοθέτη στο επαγγελματικό θέατρο της χώρας είχε πλέον ωριμάσει ιστορικά· απλά, από τη στιγμή που η διαμόρφωση του στο πρόσωπο του Πολίτη δεν ήταν ικανοποιητική για όλους, έπρεπε να βρεθεί μια άλλη, συμβιβαστική λύση, την οποία πρόσφερε τελικά ο Ροντήρης. Η εδραίωση του προήρθε και πάλι από εκείνον τον ευέλικτο και δυναμικό χώρο, που είχε κατορθώσει και στο παρελθόν να αφομοιώσει τις σκηνοθετικές εξελίξεις του τόπου: την περιοχή των νέων λογίων ηθοποιών που είχαν καταφέρει να διασταυρώσουν αποτελεσματικά το εκσυγχρονιστικό όραμα του σωματίου τους με το πάγιο αίτημα της ελληνικής λογιόσύνης: την αποστολή

912 Π. Χάρης, «Η καταδίκη του σκηνοθέτου», *Πρωία*, 12.10.1936.

913 «Νομίζω», ισχυριζόταν ο Άγγελος Τερζάκης, «πως, όσοι από τους θεατρόφιλους ανησύχησαν μια στιγμή για το μέλλον της εθνικής μας σκηνής, μπορούν να ησυχάσουν τώρα» θεωρώντας ότι στην παράσταση του Βασιλικού ο Ροντήρης «δείχτηκε αντάξιος της αποστολής του». Ένα μήνα αργότερα σημείωνε: «Ο κ. Ροντήρης επαληθεύει κάθε μέρα και περισσότερο όλες μας τις αγαθές προβλέψεις» (*Τα Νέα Γράμματα*, τχ. 3, Μαρτ. 1935 σσ. 173-6 και τχ. 5, Μάιος 1935, σσ. 305-8). Βλ. επίσης Μ. Ροδάς, *Ελεύθερον Βήμα*, 20.12.1934, 18.1, 7.2.1935, Α. Θρύλος, *Νέα Εστία*, 1.5.1935, (1977)Β96, Π. Χάρης, *Αθήναι*, τχ.8, Μάης 1935 σ. 50, Αλ. Λιδωρίκης, *Νέα Εποχή*, Α', 3, Μαρτ. 1935 και Μελάς(1960)385.

νέων ηθοποιών στην Εσπερία. Τη πρόταση αυτή δεν την προωθούσαν, όπως είδαμε, μόνον οι ηθοποιοί αλλά και παλαιμάχοι λόγιοι της χώρας, όπως ο Λάσκαρης, ο Στεφάνου και ο Ανδρεάδης. Όταν οι ζυμώσεις γύρω από την ίδρυση του κρατικού θεάτρου άρχισαν να επιταχύνονται, μετά τις Δελφικές Γιορτές (και, μέχρις ενός σημείου, και εξαιτίας τους) η παλιά φρουρά άρχισε να βγαίνει από τη σκιά και μετά την ίδρυσή του πέτυχε τελικά να αναλάβει διοικητικά πόστα στο ίδρυμα. Σταδιακά, ο μεγάλος κερδισμένος από τη διαμάχη για το ζήτημα της καλλιτεχνικής διεύθυνσης και της σκηνοθεσίας, άρχισε να αναδεικνύεται ο παλιός κόσμος γύρω από το τέως Βασιλικό Θέατρο. Όσο το αδιέξοδο μεγάλωνε, τόσο το παλιό αίτημα άρχισε να ξεπροβάλλει ως η μόνη αξιόπιστη λύση. Τελικά, χωρίς να έχει προβεί σε καμμία σπουδαία ενέργεια, ο παλιός αυτός κόσμος είχε κατορθώσει να προωθήσει ξανά την παρέμβαση του ξένου σκηνοθετικού παράγοντα στα πρότυπα του 19ου αιώνα ως επιβεβλημένη ανάγκη, αλλά και ως το μοναδικό εργαλείο εκσυγχρονισμού και εξευρωπαϊσμού. Η θέση σκηνοθέτη έπρεπε να παραχωρηθεί στον επαγγελματισμό και την τεχνογνωσία, που θα έφερνε μαζί του ένας νέος «Έλληνα εκ Γερμανίας ρεζισέρ». Από τις πρώτες κιόλας μέρες της λειτουργίας του θεάτρου η ατμόσφαιρα στο κτίριο της οδού Αγίου Κωνσταντίνου είχε αρχίσει να αποκτά μια «ιστορική» χροιά και να θυμίζει τις «παλιές καλές μέρες» του Βασιλικού Θεάτρου⁹¹⁴. Ο πρόεδρος του Δ. Σ. του Εθνικού Θεάτρου Ιωάννης Δαμβέργης, στην εναρκτήρια ομιλία των εγκαινίων του, σήλωνε ανοικτά ότι το ίδρυμα ήταν μια οργανική συνέχεια με «το έργο του φιλομούσου ημών Βασιλέως Γεωργίου» και ισχυριζόταν ότι ο ίδιος αποτελούσε το συνεχιστή της προηγούμενης γενιάς, «ήτις δια της στιβαράς χειρός του Αγγέλου Βλάχου τού έδωκε την πρώτη κατεύθυνσιν». Ενώ ο διευθυντής του ιδρύματος, Ιωάννης Γρυπάρης, στη δική του ομιλία, έσπευσε να θεωρήσει ως επιβεβλημένη την παρουσία των πρωταγωνιστριών στο κρατικό θέατρο⁹¹⁵. Ένα χρόνο αργότερα, το μέλος της Ακαδημίας Αθηνών Α. Ανδρεάδης έθετε με άμεσο τρόπο την ιστορία στην υπηρεσία της ηγετικής τάξης του τόπου εκδίδοντας την πρώτη (και μοναδική μέχρι σήμερα) μονογραφία για το Βασιλικό Θέατρο. Σχολιάζοντας τη δραστηριότητα του Οικονόμου στο βασιλικό ίδρυμα, καταδικάζει το γεγονός ότι ένας σκηνοθέτης είχε αναλάβει τότε διευθυντικά

914 Ο Δ. Λαμπίνης δημοσίευε στις αρχές του 1931 σε συνέχειες την ιστορία του Βασιλικού Θεάτρου με το χαρακτηριστικό υπότιτλο «καλλιτεχνικά επικαιρότητες» και με το Γ. Βλάχο να «ανασύρει από το αρχείον του πατρός του» τις σχετικές πληροφορίες (*Ημερήσιος Τύπος*, 18.1.1931). Την ίδια εποχή, ο Λάσκαρης αφηγούταν, στη δική του ιστορία, τα γεγονότα του θεάτρου («Το νεοελληνικόν θεατρον», *Ελληνικόν Θέατρον*, 15.11.1931).

915 «Τα χθεσινά εγκαινία του Εθνικού Θεάτρου επί παρουσία επισήμων», *Ελεύθερον Βήμα*, 18.3.1932.

πόστα και εφιστούσε την προσοχή για τα διδάγματα που πρόσφερε η ιστορία⁹¹⁶. Οι εξελίξεις στα επόμενα χρόνια δικαίωσαν την επαγρύπνηση του ακαδημαϊκού· από τις αρχές του 1935 ο Ροντήρης άρχισε να ξεπληρώνει το κεφάλαιο που του είχε εκχωρήσει η υποτροφία της Ακαδημίας και να εργάζεται μέσα στα όρια που προέβλεπαν οι κανονισμοί· από τις 22 Νοέμβρη 1935 το κτίριο μετονομάστηκε και πάλι σε Βασιλικό Θέατρο.

Τελικά, μ' έναν ειρωνικό τρόπο, που μόνον η ιστορία μπορεί να δημιουργεί, ο μαθητής του Οικονόμου κατόρθωσε να κάνει εφικτό το 1935, ό,τι δε μπόρεσε ο δάσκαλός του το 1901: να οδηγήσει δηλαδή μέσα στο ίδιο κτίριο το επάγγελμα του σκηνοθέτη στην οριστική ιστορική του εδραίωση. Το επίτευγμα δεν αφορά βέβαια τον ίδιο το Ροντήρη προσωπικά· ο τριανταπεντάχρονος σκηνοθέτης αποτελούσε περισσότερο την ενσάρκωση εκείνου του «επιστήμονα» σκηνοθέτη που προωθούσαν τα εκσυγχρονιστικά οράματα του Σωματίου και οι λίβελοι του Καλογερίκου εναντίον των κεφαλαιοκρατών στις αρχές της δεκαετίας του 1920· όπως και γενικότερα άλλωστε, το φαινόμενο του κρατισμού, που εδραιώθηκε, όπως θα δούμε, στο θέατρο της χώρας μετά το 1932, αποτελούσε την εκπλήρωση μιας σφοδρής επιθυμίας ολόκληρου του θεατρικού κόσμου· που επικαλούταν συνεχώς το πατρικό κράτος για να βάλει σύστημα, τάξη και πειθαρχία και να σώσει το θέατρο της χώρας από την κρίση και τους κερδοσκόπους πλουτοκράτες του. Η εδραίωση του Έλληνα σκηνοθέτη στο κρατικό θέατρο της χώρας σημειώθηκε στο πρόσωπο ενός καλλιτέχνη, που ξεκίνησε από τις τάξεις των ηθοποιών και σπούδασε στη συνέχεια την τέχνη του ρεζισέρ στο εξωτερικό. Δεν επρόκειτο όμως για ένα λόγιο-σκηνοθέτη ή ένα ηθοποιό-σκηνοθέτη, αλλά για έναν επαγγελματία σκηνοθέτη, που, από την πρώτη στιγμή που του δόθηκε η ευκαιρία, φρόντισε να κατοχυρώσει την εργασία του, την ιδιότητά του και τα δικαιωμάτα της στο κρατικό θέατρο. Μέχρις ενός σημείου, στο πρόσωπό του μπορεί να δει κανείς ενσωματωμένα ακόμα και την αντίδραση στο σκηνοθέτη· αρκεί να σκεφτεί, ότι ο Ροντήρης προήλθε από τον Όμιλον των Νέων του θιάσου Κοτοπούλη και δίδαξε στην δραματική της σχολή ή ότι έγινε σκηνοθέτης με την υποτροφία της Ακαδημίας. Αλλά και υπό ένα ευρύτερο πρίσμα, ο Ροντήρης υλοποιούσε ένα πάγιο αίτημα των λογίων του 19ου αιώνα. Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι το Γενάρη του 1935, ο άνθρωπος που ανέλαβε να γράψει το πρώτο ιστορικό δοκίμιο για τον Έλληνα σκηνοθέτη ήταν ο διευθύνων

916 Α. Μ. Ανδρεάδης, *Το Βασιλικόν Θέατρον 1901-1908*, Αθήναι, 1933. Το δίδαγμα της ιστορίας ήταν προφανές: ο ρεζισέρ έπρεπε να είναι ένα εκτελεστικό όργανο, που να διαθέτει την κατάλληλη τεχνογνωσία. Και το τέλος της μελέτης του προδίδει και τους στόχους συγγραφής της: «Ως βλέπετε», κατέληγε, «εκ της ιστορίας του Βασιλικού Θεάτρου δύναται ν' αρυσθούν πολλά διδάγματα όχι μόνον οι διευθύνοντες το διάδοχον του ίδρυμα, αλλά και το έθνος ολόκληρον υπό τας διαφόρους αυτού εκδηλώσεις. Εύχομαι τα διδάγματα αυτά να ληφθούν υπ' όψει. Αλλά δια να είμαι ειλικρινής [...], το εύχομαι πλέον παρ' ό,τι το ελπίζω» (σσ. 54-5).

γραμματέας του τέως Βασιλικού Θεάτρου. Το άρθρο του Στεφάνου «Ο πρώτος Έλλην σκηνοθέτης», πιστοποιούσε κατά κάποιον τρόπο την εδραίωση του θεσμού, αλλά πρόσφερε και αυτός ιστορικά διδάγματα για το μέλλον: «Δεν θα ήτο φρόνιμον και σκόπιμον», αναρωτιόταν ρητορικά στο τέλος του κειμένου, «να σταλούν από τώρα εις την Ευρώπην δύο νέοι ηθοποιοί, οι οποίοι να σπουδάσουν σκηνοθεσίαν δια το μέλλον;»⁹¹⁷.

(β) Η σκηνοθετική εργασία του Δημήτρη Ροντήρη, η αναβίωση της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας και η συμβολή του στην εδραίωση του επαγγέλματος

Οι μαρτυρίες από τη σκηνοθετική δράση του Ροντήρη μέχρι το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο προδίδουν ότι ο νεαρός σκηνοθέτης έδωσε ιδιαίτερο βάρος στη θεαματική σύνθεση της παράστασης και ως προς αυτό το τομέα συνέχισε ή εμπλούτισε με επαγγελματική ευσυνειδησία τα επιτεύγματα του Πολίτη: την κίνηση του πλήθους (*Ιβάν ο τρομερός*), την ένταξη των μπαλέτων στη δραματική εξέλιξη (*Οι γάμοι του Φίγκαρο*, *Δον Κιχώτης*), την άρτια εκτύλιξη των ξιφομαχιών (*Ρωμαίος και Ιουλιέττα*), την άψογη χρήση του σκηνικού και φωτιστικού εξοπλισμού του θεάτρου και την εναρμόνισή του με τα υπόλοιπα στοιχεία της παράστασης (*Βασιλιάς Ληρ*, *Ο σταυρός και το σπαθί*)⁹¹⁸. Οι θεαματικές παραστάσεις των κλασικών χαρακτηρίζονταν από την επίτευξη αρμονικών συνόλων, τη νοικοκυρεμένη ανάπτυξη των έργων πάνω στη σκηνή, το πειθαρχημένο και καλοκουρδισμένο μοντάρισμα των σκηνών. Από την άποψη αυτή, το μεγαλύτερο ίσως επίτευγμα του σκηνοθέτη ήταν ο διάρκειας πεντέμισυ ωρών *Πέερ Γκυντ*, η παράσταση που τον καταξίωσε οριστικά ως σκηνοθέτη στα πρώτα, κρίσιμα χρόνια της εργασίας του στο Βασιλικό Θέατρο⁹¹⁹. Η επιτυχία προήλθε από την ικανότητα του σκηνοθέτη να βάλει σε πειθαρχία μια ολόκληρη στρατιά του έμψυχου και άψυχου υλικού που διέθετε το θέατρο και να δημιουργήσει μια σειρά από εντυπωσιακές, ατμοσφαιρικές και θεαματικές εικόνες. Οι πηγές για τις σκηνοθεσίες του Ροντήρη δεν προδίδουν ωστόσο τον κριτικό και ερμηνευτικό σχολιασμό των έργων του προκατόχου του⁹²⁰: πολύ περισσότερο δεν εμφανίζονται ιδεολογικές ανησυχίες

917 Στ. Στεφάνου, «Ο πρώτος Έλλην σκηνοθέτης», *Ελεύθερον Βήμα*, 20.1.1935.

918 βλ. Θ. Αθανασιάδης-Νόβας, ό.π., σσ. 213-4, Αλ. Λιδωρίκης, ό.π., Μ. Κουνελάκης, *Ελληνική*, 16.1.1936, Ω., *Εστία*, 15.1.1935, Μ. Ροδάς, *Ελεύθερον Βήμα*, 23.10.1936, Α. Θρύλος, *Νέα Εστία*, 1.11.1938, 1.5.1939, (1977)B 343-4, 402.

919 Μ. Ροδάς, *Ελεύθερον Βήμα*, 9.10.1935, Αχ. Μαμάκης, *Αθηναϊκά Νέα*, 8.10.1935, Α. Θρύλος, *Νέα Εστία*, 15.10.1935 (1977B)114-118, Κ. Μανιάτης, *Θεατρική Τέχνη*, τχ. 2, 1.11.1935, σσ. 18-19. Η παράσταση ήταν η μόνη ίσως παραγωγή που ξεχώρισε και ο Κουν «σαν κορυφαία στιγμή της σκηνοθετικής του [Ροντήρη] καριέρας», βλ. Κουν (1988)100, 104.

⁹²⁰ Στην επανάληψη του *Βασιλικού* (1935) π.χ. ο σκηνοθέτης δε συντόμευσε το έργο, ούτε υπογράμμισε τα «γραφικά, εύθυμα στοιχεία του» και «αντί απλά να υποδείξει τον ιδιωματικό χαρακτήρα της γλώσσας του κειμένου», έβαλε τους ηθοποιούς να μιμηθούν τη ζακυνθινή προφορά. Βλ. Θρύλος, *Νέα Εστία*, 15.2.1935, (1977)B91 και Σιδέρης (1954)1692.

στην εργασία του. Η επαφή του με τα κλασικά κείμενα, όπως προκύπτει από τις σκηνοθετικές του σημειώσεις, περέμεινε στο επίπεδο περιγραφών του νόηματος της υπόθεσης ή των χαρακτήρων και η σκηνοθετική επεξεργασία τους δεν ξέφυγε ποτέ από τα επίπεδα της λογικής ανάπτυξης της δράσης πάνω στη σκηνή. Τα τετράδια σκηνοθεσίας του *Βασιλιά Ληο* ή του *Άμλετ* π.χ. ήταν πολύ πιο φροντισμένα και ογκώδη από εκείνα του Πολίτη· οι παρατηρήσεις του σκηνοθέτη όμως στόχευαν στο να χρωματίσουν το νόημα και να «ντύσουν» τη δράση, χωρίς να διέπονται από μια προσωπική, κεντρική ερμηνευτική σύλληψη των έργων, που να κεντρίζει την έμπνευση του σκηνοθέτη ή να εκπορεύονται από μια ιδεολογική ανάγνωσή τους· η φαντασία του Ροντήρη εμφανίζεται σαφώς πιο περιορισμένη, σε σχέση με τη δημιουργία των οπτικοακουστικών οραμάτων που συναντήσαμε στις σκηνοθετικές σημειώσεις του Πολίτη⁹²¹. Η σχέση του σκηνοθέτη με το ίδιο το κείμενο αφορούσε την πρωτοκαθεδρία της άψογης εκφοράς του λόγου, την προσοχή δηλαδή σε ζητήματα άρθρωσης, ορθοφωνίας και εύρυθμης εκφώνησής του. Ο σκηνοθέτης ήταν ο απλός αναμεταδότης του ποιητικού λόγου του συγγραφέα.

Ενδεχομένως, το πιο αντιπροσωπευτικό δείγμα της εργασίας του νεαρού σκηνοθέτη ήταν η αναβίωση της αρχαιοελληνικής τραγωδίας. Οι πρωτοβουλίες του προκατόχου του πάνω στο ζήτημα βρίσκονταν σε διαφορετική γραμμή από τους στόχους που είχε προβλέψει ο ιδρυτικός νόμος του Εθνικού. Ενώ ο Πολίτης είχε εναντιωθεί, όπως θα δούμε στο επόμενο κεφάλαιο, στην ιδέα των υπαίθριων παραστάσεων, ένας από τους βασικούς στόχους του θεάτρου ήταν η διοργάνωση φεστιβαλικών εκδηλώσεων στα αρχαία θέατρα της χώρας⁹²². Για δύο όμως χρόνια μετά το θάνατο του Πολίτη το ίδρυμα δεν είχε πάρει σχετικές πρωτοβουλίες. Το Μάη του 1934 ωστόσο σημειώθηκε ένα γεγονός, που τάραξε τα νερά και σημείωσε

921 Το τετράδιο σκηνοθεσίας του *Βασιλιά Ληο* π.χ. (Αρχείο Ροντήρη, Διεθνείς Σχέσεις Πολιτισμού) αποτελείται από 171+45 δακτυλόγραφες σελίδες, ανάμεσα στις οποίες παρεμβάλλονται λευκές σελίδες, όπου είναι γραμμένες σκηνοθετικές σημειώσεις στις οποίες παραπέμπουν δείκτες στο κείμενο. Στις πρώτες σελίδες του τετραδίου δίνονται οι σκηνές και ο σκηνικός χώρος κατά πράξη, ακολουθεί στη συνέχεια ονομαστικός κατάλογος των ηθοποιών του βασιλικού θιάσου και δίπλα σε κάθε όνομα είναι γραμμένη η διανομή. Στη συνέχεια υπάρχει ένα δακτυλόγραφο με τα πρόσωπα της τραγωδίας, δίπλα στα οποία υπάρχουν πολύ γενικοί χαρακτηρισμοί τους σε γερμανική γλώσσα. Οι σκηνοθετικές σημειώσεις είναι στη πλειοψηφία τους στα ελληνικά και δηλώνουν την κίνηση, τον τόνο της φωνής, το ύψος και το χρώμα της λέξης ή της φράσης, τις στάσεις κ.λπ. Όπως και οι γενικοί χαρακτηρισμοί, οι σημειώσεις είναι επεξηγηματικές των λόγων ή των χαρακτήρων, αποτελούν τη λογική τους προέκταση. Σπάνια δίνονται οδηγίες για πρωτοβουλίες εκτός κειμένου (που αφορούν το ρόλο του Τρελλού).

922 «Η οργάνωσις δηλονότι περιόδου μεγάλων φιλολογικών και καλλιτεχνικών, διεθνούς χαρακτήρος, εορτών εις τα σωζόμενα αρχαία θέατρα με κυρίαν βάσιν την διδασκαλίαν των αριστουργημάτων της αρχαίας ελληνικής δραματολογίας, τούτο θ' απετέλει το αποκορύφωμα του επιδιωκομένου εθνικού σκοπού, και θα ήτο η πραγματική τελειώσις της εθνικής ονομασίας υπό την ευρύτεραν και καθολικωτέραν αυτής έννοιαν» («Έκθεσις Κοινοβουλευτικής Επιτροπής», 27.3.1930, βλ. επίσης «Εισηγητική Έκθεσις του υπουργού της Παιδείας», *Θεατρικά Χρονικά 1930*, σσ. 102-3, 106 και Υπουργείον Παιδείας, *Νόμος 4615*, ό.π. Άρθρον 2δ).

μια μικρή τομή στο ζήτημα της αναβίωσης· πρόκειται για την παράσταση των *Περσών*, που έδωσε ο φοιτητικός θίασος του Βίλχελμ Λαϊγγάουζεν στο Ηρώδειο· ήταν το πρώτο ξένο συγκρότημα που έδωσε παράσταση αρχαίας τραγωδίας στη χώρα, έπειτα από πολλές δεκαετίες κι ένα από τα λίγα που επισκέφτηκαν τη χώρα στο Μεσοπόλεμο. Η παράσταση προκάλεσε μεγάλο θόρυβο, γνώρισε μεγάλη προσέλευση κοινού και συνάντησε σε γενικές γραμμές θερμή υποδοχή από Έλληνες κριτικούς, που αναγνώρισαν σ' αυτήν ένα καλλιτεχνικό πρότυπο⁹²³. Ως προς το ζήτημα της οργάνωσης, η εκδήλωση βρισκόταν σε άμεση σχέση με τις Δελφικές Γιορτές, μια και ο θίασος είχε προσκληθεί από το Σικελιανό⁹²⁴. Ως προς τη σκηνοθετική ερμηνεία όμως η παράσταση των *Περσών* δεν είχε μεγάλη σχέση με τις παραστάσεις της Σικελιανού. Στο σημείο αυτό πρέπει να αναφέρουμε ότι ο Λαϊγγάουζεν δεν ήταν σκηνοθέτης, αλλά καθηγητής φωνητικής αγωγής στο πανεπιστήμιο Χούμπολτ του Βερολίνου· μετά το 1927 συγκέντρωσε εκατό περίπου φοιτητές, τους δίδαξε την παραδοσιακή γερμανική τέχνη της ομαδικής απαγγελίας (σπρέχορ), βάσει της οποίας παρουσίασαν στη συνέχεια αρχαίες ελληνικές τραγωδίες στη Γερμανία· αν και οι παραστάσεις τους αντιμετωπίστηκαν ως παλιομοδίτικες από τους υπερασπιστές των σκηνοθετών-δημιουργών της πατρίδας του, ο Λαϊγγάουζεν συνέχισε τους καλλιτεχνικούς του πειραματισμούς πάνω στο σπρέχορ στα πρώτα χρόνια διακυβέρνησης της χώρας από το εθνικοσοσιαλιστικό κόμμα⁹²⁵. Ο χορός του Λαϊγγάουζεν παρουσίαζε μια σειρά από ακριβείς ως προς το συγχρονισμό τους ασκήσεις ομαδικής φωνητικής δεξιοτεχνίας με κρεσέντα, αντιφωνίες, παύσεις κ.λπ., ενώ, παράλληλα, εκτελούσε μικρές ρυθμικές κινήσεις. Μια από τις επιτυχίες του συγκροτήματος ήταν οι *Πέρσες*, που είδαν οι Αθηναίοι και την οποία οι Έλληνες κριτικοί δεν παρέλειπαν να αναφέρουν ως πρότυπο στα

923 Βλ. Μ. Ροδάς, *Ελεύθερον Βήμα*, 16.5.1934, Α. Θούλος, *Νέα Εστία*, 1.6.1934 (1977)B43-46. Βλ. επίσης και Σ. Καραντινός, «Το “σπρέχορ” και η αρχαία τραγωδία» (28.9.1940), στο *Προς το αρχαίο δράμα*, Αθήνα, 1969, σσ. 28-31.

924 Ο Λαϊγγάουζεν ήταν πρώην στις πρώτες Γιορτές και είχε αναφερθεί επαινετικά στην εργασία της Σικελιανού (Αντ. Δ. Κεραμόπουλος, *Ελεύθερον Βήμα*, 23.5.1927), αλλά και στις πρόβες του *Οιδίποδα Τυράννου* από τον Πολίτη, για τον οποίο είχε μιλήσει επίσης με κολακευτικά λόγια (ό.π. 10.5.1933). Ο Σικελιανός είχε προτείνει συνεργασία στο Γερμανό την εποχή που έψαχνε ξένο σκηνοθέτη για τις δεύτερες Γιορτές (βλ. σημ. 599). Ο Λαϊγγάουζεν, αποχαιρετώντας τους Αθηναίους λογίους, ανέφερε ότι η παράσταση των *Περσών* είχε προετοιμαστεί πριν από επτά χρόνια με το Σικελιανό και τέλειωνε: «Τώρα πια έχουμε μια ελληνογερμανική συνεργασία. [...] Γιατί ο Άγγελος Σικελιανός και εγώ είμαστε αδελφοί» («Αποχαιρετισμός του δόκτορος Λαϊγγάουζεν», *Ελεύθερον Βήμα*, 19.5.1934). Μεταπολεμικά, ο Λαϊγγάουζεν ίδρυσε «Δελφικό Ινστιτούτο» στο Μάιντς, με το οποίο, μετά το 1953, παρουσίασε δέκα «Δελφιάδες» σε διάφορες πόλεις της Ευρώπης (βλ. επόμενη σημείωση).

925 Οι εθνικοσοσιαλιστές είχαν άλλωστε υιοθετήσει ως καλλιτεχνικό πρότυπο αυτή την παραδοσιακή τεχνική του 19ου αιώνα. Για την εργασία του Λαϊγγάουζεν, βλ. Hellmut Flashar, *Inszenierung der Antike. Das Griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit 1585-1990*, München, 1991, σσ. 160-1. Για το «σπρέχορ» βλ. Erich Krieger, «Sprechkor», *Theaterlexikon*, vwohltts enzyklopädie, 1986, σ. 802.

επόμενα χρόνια σε κάθε αναφορά τους στο ζήτημα της αναβίωσης. Οι αρχαιοελληνικές παραστάσεις του Λαϊχάουζεν με την «αρμονική απαγγελία της γλώσσης» ήταν γνωστές, τουλάχιστον από το 1927, στους Έλληνες λογίους⁹²⁶. Μόνον όμως μετά το 1934 η τεχνική του σπρέκχορ και των μικρών ρυθμικών κινήσεων αποτέλεσε το βασικό κορμό πάνω στον οποίο χτίστηκε η σκηνική αναβίωση του τραγικού χορού από το Ροντήρη. Αν και δεν υπάρχουν μαρτυρίες, που να επιβεβαιώνουν ότι ο τελευταίος υιοθέτησε τις πρωτοβουλίες του Λαϊχάουζεν, η κριτική της εποχής σημείωνε τις ομοιότητες⁹²⁷. Η επίτευξη αρμονικού συνόλου, οι ρυθμικές κινήσεις, η απόλυτη πειθαρχία του χορού στον συγχρονισμό της απαγγελίας και των κινήσεων, ο υποβλητικός φωτισμός στο Ηρώδειο και η μεγαλοπρέπεια που προσπαθούσε να δημιουργήσει η νυκτερινή παράσταση είναι στοιχεία που συναντά κανείς στην πρώτη παράσταση αρχαίας τραγωδίας, που παρουσίασε το Βασιλικό το φθινόπωρο του 1936, την *Ηλέκτρα* σε σκηνοθεσία Ροντήρη. Τα παραπάνω στοιχεία διασταυρώθηκαν άλλωστε με την έφεση του σκηνοθέτη στα ζητήματα της εύφωνης απαγγελίας και του εικαστικού σχεδιασμού των στάσεων και των γεωμετρικών σχηματισμών του εκατονταμελούς χορού· ενώ με τις παραπάνω επιλογές συμφωνούν τόσο ο τεχνικός χαρακτήρας των σκηνοθετικών σημειώσεων που πλαισιώνουν τη δράση, όσο και η πλήρης απουσία ιδεολογικής ερμηνείας του έργου. Στο τετράδιο σκηνοθεσίας της *Ηλέκτρας*, η φαντασία του σκηνοθέτη παρεμβάλλεται μόνο για να προσδιορίσει τους σχηματισμούς του Χορού στην ορχήστρα και να μαρκάρει το πολύπλοκο τρόπο εκφοράς της μετάφρασης του Γρυπάρη: «- / (8) ω / (4/8) ω / (6´) αλλοί μο / νό / (-) μου / αλλοίμονο· λοι / πόν / »⁹²⁸. Σε γενικές γραμμές, τέτοιου είδους σκηνοθετικές πρωτοβουλίες αποτέλεσαν τα θεμέλια πάνω στα οποία οικοδομήθηκε η σκηνική αναβίωση της αρχαίας τραγωδίας από το κρατικό θέατρο στα επόμενα χρόνια, καθώς ο σκηνοθέτης εξακολουθούσε να θέτει ως βάση της προσέγγισής του «την αναπότρεπτη πίεση της εσωτερικής έντασης του “Λόγου”»⁹²⁹.

926 «Από την καλλιτεχνική μας κίνηση. Η παράσταση της *Εκάβης* εις το Στάδιον», *Έθνος*, 15.9.1927. Η ομαδική απαγγελία που είχε εμφανιστεί σε μερικές στιγμές του Χορού της *Εκάβης* είχε θυμίσει στο δημοσιογράφο «την εμπνευσμένη εργασία του μεγίστου Γερμανού σκηνοθέτου Λαϊχάουζεν».

927 Βλ. Α. Θούλος, *Νέα Εστία*, 15.10.1936, 15.10.1939, (1977B)174, 438.

928 Στο αρχείο Ροντήρη (Διεθνείς Σχέσεις Πολιτισμού) σώζεται το τετράδιο σκηνοθεσίας της *Ηλέκτρας* του 1936 (η χρονολόγηση έγινε από τη διανομή). Οι περισσότερες σκηνοθετικές σημειώσεις (στα γερμανικά και στα ελληνικά) είναι και πάλι επεξηγηματικές του νοήματος και παραπέμπουν σε ανάλογες κινήσεις ή εκφράσεις στους ηθοποιούς: «πιο γοργά», «συγκίνηση», «πιο θερμά», «ένα βήμα με κίνηση προς την *Ηλέκτρα*», «σοβαρά κι επίσημα, θρησκευτικά», «pathetisch», «ironisch (?)», «spöttisch» κ.ά). Οι κινήσεις του Χορού ακολουθούν την παραπάνω συλλογιστική· όταν π.χ. ο Παιδαγωγός ανακοινώνει στη Κλυταμνήστρα τον υποτιθέμενο θάνατο του Ορέστη, «ο χορός βάζει τα δύο χέρια στο κεφάλι και μερικές πέφτουν στα βράχια».

929 Δημήτρης Ροντήρης, «Η αισθητική βάση των παραστάσεων», *Ελληνική Δημιουργία*, Δ', τχ. 38, 1.9.1949, σσ. 440. Το κείμενο αποτελεί την πιο ολοκληρωμένη ίσως θεωρητική προσέγγιση του

Η πιο σπουδαία ίσως συμβολή του Ροντήρη αφορά τη σκηνοθετική καθοδήγηση των ηθοποιών. Οι μαρτυρίες που υπάρχουν από τις πρόβες φανερώνουν μια επίπονη και λεπτομερή εργασία, αν και δεν πιστοποιούν ότι ακολούθησε μια συγκεκριμένη μέθοδο ή ένα σύστημα διδασκαλίας των ρόλων, αλλά ότι δίδασκει το έργο σύμφωνα με την πείρα που είχε ως ηθοποιός⁹³⁰. Παράλληλα όμως, άρχισε να δημιουργεί έναν κύκλο πιστών μαθητών και να διαμορφώνει την εικόνα ενός παιδαγωγού στην παράδοση του Οικονόμου. «Το φαινόμενο Ροντήρης» ήταν ίσως ανεπανάληπτο ως προς «το φανατισμό» που ενέπνεε στους μαθητές του⁹³¹. Η στάση αυτή έρχεται σε συμφωνία τόσο με τις καταβολές του σκηνοθέτη (με την ανάδυσή του δηλαδή μέσα από τον κόσμο των δραματικών σχολών), όσο και από τη μελλοντική σταδιοδρομία του⁹³². Μετά την αποχώρησή του από το Βασιλικό Θέατρο, ο Ροντήρης ίδρυσε το 1942 δική του σχολή «Ηθοποιΐας και σκηνοθεσίας». Η πρωτοβουλία του αποδεικνύει ότι η ιστορία του Έλληνα σκηνοθέτη είχε αρχίσει να μπαίνει πια σε μια άλλη περίοδο, αφού άρχισαν να εμφανίζονται τα πρώτα σημάδια εγχώριας αναπαραγωγής του. Σε μια από τις διατάξεις ωστόσο του κανονισμού λειτουργίας του τμήματος της σκηνοθεσίας οριζόταν ότι ο μαθητής που δε θα είχε σχετικά καλές υποκριτικές επιδόσεις, θα απορρίπτοταν ως μαθητευόμενος σκηνοθέτης, ανεξάρτητα από τις ικανότητές του στα άλλα

σκηνοθέτη στο ζήτημα της αναβίωσης της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας και γράφτηκε επ' ευκαιρία της παράστασης της *Ορέστειας*, που δόθηκε το 1949 με πρωταγωνίστρια την Κοτοπούλη. Αν και μεταγενέστερο, και γραμμένο σε μια εποχή που ο σκηνοθέτης ήταν και διευθυντής του κρατικού θεάτρου, είναι αντιπροσωπευτικό των απόψεών του, μια και επιχειρεί να συγκεφαλαιώσει τα ως τότε επιτεύγματά του στο ζήτημα. Επιπλέον, όπως δήλωνε ο ίδιος, η στάση του τότε απέναντι στα προβλήματα της αναβίωσης παρέμενε «στις γενικές της γραμμές, η ίδια» μ' εκείνη που είχε στην προηγούμενη δεκαετία.

930 Ο Κλώνης θυμόταν, πολλά χρόνια αργότερα, ότι, όταν ένας ηθοποιός έπαιζε άσκημα το ρόλο του στη πρόβα, ο Ροντήρης τον άφηνε να τελειώσει και μετά του παρατηρούσε: «“Λοιπόν να σου κάνω εγώ πώς παίζεις”. Και εμμέιτο όχι μόνο τη φωνή του, αλλά και την κίνησή του και την ελαττωματική άρθρωσή του - τι να σάς πω! Αφού εγώ πίσω απ' τη σκηνή νόμιζα πως ξανάκουγα τον τάδε ή το δείνα ηθοποιό». Ύστερα πρόσθετε: «“Τώρα να σου κάνω πώς πρέπει να παίζεις αυτό το μέρος του ρόλου σου”. Μέγας δάσκαλος!» (1985, 149).

931 Σολομός (1980)21. Ο Σολομός, μαθητής τότε της δραματικής σχολής του Βασιλικού θυμόταν από τις πρόβες του *Οιδίποδα Τύραννου*: «Ασκούσε τέτοια υπνωτική δύναμη πάνω μας που οι συζητήσεις μαζί του να παίρνουν χαρακτήρα πλατωνικών διαλόγων [...] εκμαίενο ο ίδιος αντιρρήσεις, για να μάς τις εκμηδενίσει προοδευτικά και να μάς ζέψει τελικά στην άποψή του». Σύμφωνα πάντα με το Σολομό, υπήρχε όμως και κάτι άλλο που «όρκιζε» τους μαθητές του, «η συνέπειά του». Η πιο χαρακτηριστική ίσως περίπτωση «ορκισμένης» μαθήτριάς του στα πρόθυρα του Β' Παγκοσμίου Πολέμου και τα χρόνια της Κατοχής ήταν η Ασπασία Παπαθανασίου, η μεταγενέστερη πρωταγωνίστρια που ανέδειξε ο σκηνοθέτης. Στις δικές της *Σελίδες Μνήμης* (Αθήνα, 1996) χαρακτηρίζει το Ροντήρη «Θεό» (σσ. 45-6).

932 Η πρώτη εργασία του Ροντήρη μόλις επέστρεψε από τη Γερμανία, ήταν σε σχολές. Στο Αρχείο Ροντήρη (Θεατρικό Μουσείο) σώζονται τα σχετικά συμβόλαια ανάμεσα στο σκηνοθέτη και τα Ωδεία Αθηνών και Πειραιώς (με ημερομηνία 26.8.1933, βλ. και *Ελεύθερον Βήμα*, 17.9.1933). Στη συνέχεια, ο Ροντήρης δίδαξε στη σχολή του Βασιλικού Θεάτρου. Σχεδόν αμέσως μετά την αποχώρησή του από το τελευταίο ξανάπιασε δουλειά στο Ωδείο Αθηνών, σύμφωνα με συμβόλαιο που σώζεται στο παραπάνω αρχείο (με ημερομηνία 20.10.1941).

μαθήματα⁹³³. Ενώ, λίγο πριν από την ίδρυση της σχολής (ίσως και εξαιτίας της) δημοσιεύτηκε νομοθετικό διάταγμα, σύμφωνα με το οποίο, διευθυντής δραματικής σχολής μπορούσε να είναι και «ο εργασθείς ή εργαζόμενος δοκιμώς ως σκηνοθέτης»⁹³⁴. Οι παραπάνω εξελίξεις πιστοποιούν αφενός την οργανική ένταξη του σκηνοθέτη στο επαγγελματικό θέατρο της χώρας και αφετέρου τον αποφασιστικό ρόλο που έπαιξαν οι χώροι των ηθοποιών και των σχολών σ' αυτήν. Αναφορικά με το Ροντήρη, επιβεβαίωσαν την τεράστια σημασία που είχε η διδασκαλία των ηθοποιών στην εργασία του· αλλά και πόσο ζωντανή παρέμενε ακόμα η παράδοση του «δασκάλου» στα πρότυπα του Οικονόμου, ή ακόμα και παλαιότερων ηθοποιών-δασκάλων.

Υπό αυτό το πρίσμα, αν και υπάρχουν ομοιότητες ανάμεσα στον Πολίτη και το Ροντήρη (ο σεβασμός στον ποιητικό λόγο, η φροντίδα στην εικαστική σύνθεση της παράστασης, η προτίμηση στο κλασικό ρεπερτόριο, η παράδοση του πνευματικού καθοδηγητή μαθητών) οι διαφορές είναι πιο ουσιαστικές· και είναι βέβαια φυσιολογικές, αν λάβει κανείς υπόψη του τις καταβολές των δύο σκηνοθετών, αλλά και τη θέση τους στο κρατικό θεατρικό οργανισμό. Η ενασχόληση του Ροντήρη με τη σκηνοθετική τέχνη δεν προήλθε από προέκταση ή δημιουργική μετεξέλιξη μιας συγγραφικής ή κριτικής δραστηριότητας. Ούτε η σκηνοθετική παράδοση των ηθοποιών ούτε και οι δάσκαλοι του Ροντήρη στο Ωδείο Αθηνών (ο Οικονόμου κι ο Καλογερίκος) είχαν επιδείξει ιδιαίτερα επιτεύγματα στον εικαστικό σχεδιασμό των παραστάσεων. Επιπλέον, σε αντίθεση με τον Πολίτη, που ακολουθούσε ένα συνολικότερο καλλιτεχνικό όραμα, ο Ροντήρης σκηνοθετούσε τα έργα που αποφάσιζε η καλλιτεχνική διεύθυνση του θεάτρου, και, από ένα σημείο κι έπειτα, ο εισηγητής δραματολογίου του. Από τη σκηνοθετική δραστηριότητα του Ροντήρη μέχρι το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο προέκυψε τελικά ένας καλλιτέχνης, που κατόρθωσε να συγκεράσει διάφορες σκηνοθετικές παραδόσεις του τόπου, αλλά όχι και να τις οδηγήσει σε κάποια σύνθεση, παρά το γεγονός ότι συνέλεξε επιμέρους στοιχεία απ' αυτές. Σε γενικές γραμμές, από τη λόγια πήρε τον εικαστικό σχεδιασμό της παράστασης και την εμμονή σε ζητήματα απαγγελίας και από την υποκριτική το πρότυπο του δασκάλου. Η ενσωμάτωση όμως αυτή δεν ήταν οργανική. Το γεγονός δεν είναι δυσεξήγητο, αν σκεφτεί κανείς ότι ο νεαρός σκηνοθέτης δεν είχε

933 «Οργανισμός Ιδιωτικής Σχολής Θεάτρου κ. Δημητρίου Ροντήρη» (Θεατρικό Μουσείο). Πρόκειται για δακτυλόγραφο, ακριβές αντίγραφο, με ημερομηνία 14.10.1942 και επικυρωμένο από το Διευθυντή Γραμμάτων και Θεάτρου. Ο τίτλος της σχολής ήταν «Ηθοποιίας και Σκηνοθεσίας» και σύμφωνα με το πρώτο άρθρο του κανονισμού, σκοπός ήταν η πρακτική και θεωρητική μόρφωση όσων επιθυμούσαν να ασχοληθούν «με την τέχνην του ηθοποιού και του σκηνοθέτου». Για τη σχολή ηθοποιίας χρειαζόταν ενδεικτικό Δ' τάξης Γυμνασίου, ενώ οι επίδοξοι σκηνοθέτες έπρεπε να προσκομίσουν απολυτήριο Γυμνασίου για να εγγραφούν.

934 Νομοθετικόν Διάταγμα υπ. αριθμ. 1715/1942, «Περί των εν τω Κράτει ιδιωτικών Δραματικών και Μελοδραματικών Σχολών», *ΦΕΚ*, 221α, 4.9.1942, σ. 1329.

ακολουθήσει καμία από αυτές τις παραδόσεις, πριν από την πρόσληψή του στο κρατικό θέατρο. Μετά τους πρώτους πειραματισμούς του με τις όπερες του Καλομοίρη, προτίμησε να διαμορφώσει κυρίως τη λόγια ταυτότητά του στο εξωτερικό. Και εξελίχθηκε σε σκηνοθέτη για τους συγκυριακούς λόγους που ακολούθησαν το θάνατο του Πολίτη. Ο καλλιτέχνης που προέκυψε αφορούσε σ' έναν ανώτερο υπάλληλο, που φρόντιζε για την εποπτεία μιας μεγάλης σε όγκο σκηνοθετικής παραγωγής. Ο καλλιτέχνης αυτός δεν ήταν άλλος από το σκηνοθέτη που, αντίθετα απ' ό,τι συνέβη στις αρχές του αιώνα, κατόρθωσε σ' αυτή τη φάση να εδραιώσει την παρουσία του. Απ' αυτή την άποψη, ως προς την εδραίωση δηλαδή του επαγγέλματος, η σημασία του Ροντήρη είναι αναμφίβολα τεράστια, καθώς τα χαρακτηριστικά της εργασίας του συνιστούν τελικά μια πρόοδο στο σκηνοθετικό ζήτημα. Στην περίπτωση του Πολίτη, οι διευθυντικές και σκηνοθετικές δικαιοδοσίες βρισκόνταν στο ίδιο πρόσωπο· με την επέμβαση όμως του Ροντήρη, εκδηλώθηκε μια διάσπαση ανάμεσα στις ιδιότητες του λογίου καλλιτεχνικού διευθυντή και σε κείνες του σκηνοθέτη. Από τη διάσπαση αυτή προέκυψε μια «καθαρότερη» μορφή σκηνοθέτη σε σχέση με το παρελθόν· και ο Έλληνας σκηνοθέτης πέρασε σε μια άλλη εποχή, κατά την οποία οι καταβολές από την περίοδο της προετοιμασίας και της ανάδυσής του ήταν πλέον μηδαμινές. Μετά το 1935 ο σκηνοθέτης θα μείνει σταθερά ως ο τρίτος παράγοντας του ελληνικού θεάτρου, ως αυτόνομος καλλιτέχνης, ανεξάρτητος και από το συγγραφέα και από τον ηθοποιό.

Η σθεναρή αντίσταση του Ροντήρη απέναντι στην Καλλιτεχνική Επιτροπή στις αρχές του 1935 έπαιξε αναμφίβολα αποφασιστικό ρόλο στις παραπάνω εξελίξεις και απέτρεψε τις επιδιώξεις των παραδοσιακών δυνάμεων να παρέμβουν στην σκηνοθετική εργασία· δεν κατόρθωσε όμως να διατηρήσει τις αναβαθμισμένες λειτουργίες του Έλληνα σκηνοθέτη και, πολύ περισσότερο, την κυριαρχία του απέναντι στους άλλους παράγοντες της θεατρικής τέχνης. Απ' την άλλη, οι επεμβάσεις των συγγραφέων της καλλιτεχνικής επιτροπής, αν και κατόρθωσαν να κυριαρχήσουν στον ευρύτερο καλλιτεχνικό σχεδιασμό του θεάτρου, δεν μπόρεσαν ωστόσο να παρέμβουν στην εργασία του Ροντήρη. Η θέση του σκηνοθέτη παρέμενε ανεξάρτητη, ως απαραίτητο εργαλείο εκσυγχρονισμού, αλλά έβγαινε εξασθενημένη σε σχέση με το παρελθόν. Οι καλλιτέχνες-δημιουργοί της σκηνής του Βασιλικού Θεάτρου ήταν οι ηθοποιοί και όχι ο σκηνοθέτης. Το κοινό του Βασιλικού στο δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1930 εκτιμούσε την αριότητα και επαγγελματική ευσυνειδησία των παραστάσεων του νεαρού σκηνοθέτη, που κατόρθωσε να καταξιωθεί γρήγορα: «Πράγματι, ο κ. Ροντήρης καθ' όλον αυτό το διάστημα διεκρίθη με την εργατικότητά του, την καλλιτεχνικήν ευσυνειδησίαν του, την ευρείαν μόρφωσίν του, το κοινωνικόν ήθος του, τας εμπνεύσεις του εις αναβίβασιν

επί σκηνης έργων του κλασσικού δραματολογίου, την γόνιμον διδασκαλίαν του» («Το σκηνοθετικόν έργον του κ. Ροντήρη», *Ελεύθερον Βήμα*, 9.2.1940). Η καλλιτεχνική δημιουργία και η ερμηνεία του κειμένου ωστόσο ήταν υπόθεση των ηθοποιών και όχι του σκηνοθέτη· οι θεατές πήγαιναν για να θαυμάσουν την Ηλέκτρα της Παξινού, την Ερσίλια Ντρέι της Παπαδάκη, την Ιουλιέττα της Μανωλίδου, το Ληρ του Βεάκη, τον Άμλετ, το Σάυλωκ και το Ριχάρδο Γ' του Μινωτή. Κατά κάποιον τρόπο, έπειτα από τις εμφύλιες διαμάχες και τις παρασκηνιακές διεργασίες, η οριστική εδραίωση του Έλληνα σκηνοθέτη στο πρόσωπο του Ροντήρη απέκτησε το χαρακτήρα μια εξισορρόπησης, μιας συμβιβαστικής λύσης, που δε θα έθιγε ούτε τους ηθοποιούς, ούτε τους συγγραφείς, αλλά ούτε και τον ίδιο το θεσμό. Σίγουρα, ο σκηνοθέτης στο κρατικό θέατρο είχε χάσει την αίγλη και την πρωταγωνιστική θέση που είχε στα χρόνια του Πολίτη, αλλά ήταν πιο γερά ριζωμένος στη θεατρική ζωή του τόπου. Η εδραίωση του πήρε τελικά τη μορφή ενός συγκερασμού, που άρχισε να διαμορφώνεται μετά το θάνατο του Πολίτη με τρόπο περισσότερο συμβατό με την εγχώρια πραγματικότητα, ενσωματώνοντας και τις αντιδράσεις απέναντι στο νέο θεσμό. Οι πρωταγωνιστές αυτών των εξελίξεων ήταν και πάλι οι ηθοποιοί. Σε πείσμα των πρωτοβουλιών των λογίων της προηγούμενης δεκαετίας, η ιστορία είχε κατορθώσει τελικά να διοχετεύσει τις πρωτοβουλίες αυτές στην παράδοση του ηθοποιού-σκηνοθέτη. Γιατί, εκτός από τους θιασάρχες, και αντίθετα απ' ό,τι συνέβη με τους συγγραφείς, μέσα από τους νεαρούς λόγιους ηθοποιούς προέκυψαν, όπως θα δούμε, και άλλοι νέοι σκηνοθέτες, που συνέχισαν το δρόμο του Ροντήρη και ανέλαβαν τελικά να συνεχίσουν τη σκηνοθετική ιστορία του τόπου στο αποδεκατισμένο επαγγελματικό θέατρο πρόζας της χώρας.

II. Η εδραίωση του σκηνοθέτη στο υπόλοιπο επαγγελματικό θέατρο

(α) Η θεατρική και οικονομική κρίση, ο κρατισμός και η επέκταση του θεσμού στις κρατικές σκηνές

Σε γενικές γραμμές, στο δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1930 ολοκληρώθηκαν διεργασίες, που είχαν αρχίσει την προηγούμενη δεκαετία, ως αποτέλεσμα των μεγάλων ανακατατάξεων του Α' Παγκοσμίου Πολέμου. Η εισβολή και η παντοκρατορία του ομιλούντος κινηματογράφου, αλλά και άλλων μέσων μαζικής ψυχαγωγίας (ραδιόφωνο, γραμμόφωνο, αθλητισμός κ.λπ.) ένταξαν οριστικά και αμετάκλητα την ελληνική κοινωνία σ' ένα σύστημα διεθνούς, μαζικής και

βιομηχανοποιημένης διασκέδασης και οδήγησαν το θέατρο στο περιθώριο⁹³⁵. Γύρω στα 1937 λειτουργούσαν στην πρωτεύουσα πέντε περίπου θέατρα έναντι σαράντα κινηματογράφων, ενώ από το σύνολο των θεατών το 92% απορροφούσε η κινηματογραφική τέχνη και μόλις το 8% η θεατρική· η κατάσταση ήταν ακόμα χειρότερη στην επαρχία⁹³⁶. Οι παραπάνω εξελίξεις διασταυρώθηκαν με τις επιπτώσεις του «κράχ», που έγιναν αντιληπτές στη χώρα μετά το 1931, και στη συνέχεια βάθυναν και επέκτειναν ακόμα περισσότερο την κρίση του εγχώριου θεατρικού συστήματος· παράλληλα όμως ολοκλήρωσαν το μετασχηματισμό του. Είναι χαρακτηριστικό της κρισιμότητας της κατάστασης ότι όλα σχεδόν τα θεατρικά σωματεία της χώρας (ηθοποιοί, θιασάρχες, συγγραφείς, τεχνικοί) προχώρησαν στην οργάνωση του Α' Πανελληνίου Θεατρικού Συνεδρίου (1937)· αισθάνθηκαν δηλαδή την ανάγκη να συσπειρωθούν απέναντι στους «εχθρούς» του ελληνικού θεάτρου, να διαμορφώσουν από κοινού μια στάση απέναντι στις εξελίξεις και να χαράξουν τη νέα φυσιογνωμία του⁹³⁷. Η σφοδρή ανεργία των

⁹³⁵ Σε 50.000 χιλιάδες υπολόγιζε τους θεατές που παρακολούθησαν στο Στάδιο την τελευταία μέρα των Βαλκανικών αγώνων στίβου το *Ελεύθερον Βήμα* (30.9.1929). Την ίδια εποχή το ποδόσφαιρο άρχισε να απορροφά τις μάζες των λαϊκών και μικροαστικών στρωμάτων της χώρας και να χτίζει τη δική του αυτοκρατορία. Η διάδοση των νέων τεχνολογιών στην ψυχαγωγία της ελληνικής κοινωνίας του Μεσοπολέμου δεν έχει γίνει ακόμα αντικείμενο έρευνας. Το σίγουρο είναι πάντως ότι, μεταξύ άλλων, ήταν αστραπιαία και δεν άφηνε πολλά περιθώρια ελιγμών στους ήδη αφηνδιασμένους και αμήχανους επαγγελματίες του θεάτρου. Ο *Τραγουδιστής της τζαζ* π.χ., η πρώτη ομιλούσα ταινία, προβλήθηκε στο Αλκαζάρ το Μάη του 1930 (*Ελεύθερον Βήμα*, 29.5.1930). Για το ζήτημα, βλ. ενδεικτικά Φορτούνιο, «Ο Ομιλών», ό.π., 24.10.1929, Ίρις Σκαρβαβίου, «Κινηματογράφος. Ο Ομιλών και ο ηχητικός», *Πρωτοπορία*, τχ. 12. Δεκ. 1929, σσ. 311-2, Β. Ρώτας, «Ο Φωνοκινηματογράφος και το θέατρον», *Μουσικά Χρονικά*, 13, Ιαν. 1930, σσ. 13-6. Για το ραδιόφωνο, βλ. ενδεικτικά Παν. Ζαφειρόπουλος, «Η Ελληνική Ραδιοφωνία», *Μουσικά Χρονικά*, Φεβ. -Μαρ. 1930, σσ. 93-4 και Α. Σ. Β. «Ραδιόφωνο. Νέο πεδίο δράσεως για τους συγγραφείς», *Νέα Εστία*, 95/6, 1-15.12.1930, σσ. 1270-5. Για το γραμμόφωνο θα πρέπει να θεωρηθεί τομή η ίδρυση του εργοστασίου της «Κολούμπια» στη Ριζούπολη, βλ. Παρατηρητής, «Η βιομηχανία των δίσκων γραμμοφώνων στην Ελλάδα», *Ελεύθερον Βήμα*, 1.1.1931. Άρχισαν τέλος να κάνουν την εμφάνισή τους από τις στήλες του Τύπου και οι πρώτες ειδήσεις από το εξωτερικό για τις προόδους στην τηλεόραση (*Ελεύθερον Βήμα*, 8.5.1931, 25.11.1936).

⁹³⁶ Σωματείον Ελλήνων Ηθοποιών, *Υπόμνημα προς τον εξοχότατον Κον Πρόεδρον και τα αξιότιμα μέλη της σεβαστής Κυβερνήσεως*, Εν Αθήναις, 1η Μαρτίου, 1937 (Αρχείο Συναδινού, ΕΛΙΑ). Σύμφωνα με τη λεπτομερή έκθεση της δεινής κρίσης που αντιμετώπιζε ο κλάδος, στο διάστημα 15.10.1936-10.1.1937 σε 26 μόνον κινηματογράφους κόπηκαν 2.104.400 εισιτήρια (μέσος όρος 27.323 την ημέρα). Για την ίδια περίοδο, στα πέντε θέατρα της πρωτεύουσας κόπηκαν 195.456 εισιτήρια (μέσος όρος 1.786 την ημέρα). Όλα τα θέατρα μαζί πουλούσαν όσα ο δευτερεύων κινηματογράφος «Πάνθεον» ημερησίως (5ος στον πίνακα των εισπράξεων). Σύμφωνα με στατιστική της Εταιρείας Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων για το 1936 οι κινηματογράφοι, με εισιτήριο κατά μέσο όρο 12½ δρχ., είχαν το καλοκαίρι καθημερινές εισπράξεις 600-700 χιλ. δρχ. μέσο όρο· ενώ τα θέατρα με εισιτήριο 20 και 40 δρχ. είχαν μόλις 80-100 χιλ. δρχ. Σ' όλη τη χώρα λειτουργούσαν 150 κινηματογράφοι (εκ των οποίων οι 120 είχαν καταλάβει αίθουσες θεάτρων) και 20 θέατρα. Βλ. χειρόγραφο ομιλίας του Θ. Συναδινού στο Θεατρικό Συνέδριο της Βιέννης, του ίδιου, «Το ελεύθερο θέατρο πρέπει να ενισχυθή από το Κράτος», *Ακρόπολις*, 20.1.1937 και Π. Καλογερίκος, *Ελεύθερος Άνθρωπος*, 6.2.1937, Π. Αξιώτης, *Ελληνικόν Θέατρον*, τχ. 211, Φεβ. 1937. Βλ. τέλος τα ανάλογα στοιχεία στη σημ. 709.

⁹³⁷ Ο σχετικός φάκελλος από το συνέδριο σώζεται στο Θεατρικό Μουσείο. Οι πρώτες προσπάθειες δημιουργίας Θεατρικού Συνεδρίου χρονολογούνται πάντως από τα μέσα της

ηθοποιών επέσπευσε τις διαδικασίες εκκαθάρισης των παλιών θεατρίνων και οδήγησε σε μια σημαντική τομή στην ιστορία του Έλληνα ηθοποιού: την «άδεια ασκήσεως επαγγέλματος» (1933). Μετά τις επίμονες πιέσεις του Σωματείου, η κρατική επέμβαση έβαζε φραγμούς στην εισροή νέου αίματος για να ελέγξει την αγορά εργασίας και προσπαθούσε παράλληλα να σφυρηλατήσει μια νέα, επαγγελματική και ηθική ταυτότητα στα «υγιά στοιχεία» που θα απέμεναν⁹³⁸. Έτσι, το ελεύθερο επαγγελματικό θέατρο πρόζας βρέθηκε σε ακόμα πιο δύσκολη θέση από την προηγούμενη δεκαετία με αποτέλεσμα την αποχώρηση της Κυβέλης και τη συρρίκνωση του σε δύο κυρίως μεγάλους θιάσους στα τέλη της δεκαετίας, της Μαρίκας Κοτοπούλη και της Κατερίνας Ανδρεάδη. Σε μεγάλο βαθμό η εξέλιξη αυτή οφείλεται στην ίδρυση του κρατικού θεάτρου, που με το φτηνό εισιτήριο και τις φροντισμένες και θεαματικές παραστάσεις του κατόρθωσε να προσελκύσει το θεατρόφιλο κοινό, που είχε αρχίσει να διαμορφώνεται την προηγούμενη δεκαετία και να καταφέρει το οριστικό κτύπημα στον προπολεμικό θεατρικό κόσμο, που έσβησε σταδιακά μέσα στα επόμενα χρόνια⁹³⁹. Τελικά, έπειτα από την αναστάτωση και τις πρώτες αμήχανες και σπασμωδικές ενέργειές τους, που ακολούθησαν την ίδρυση του κρατικού φορέα, οι ιδιωτικές επιχειρήσεις συνειδητοποίησαν ότι έπρεπε να αλλάξουν συμπεριφορά, αν ήθελαν να τον ανταγωνιστούν και να προσεταιριστούν τη νέα αγορά του «θεατρόφιλου» κοινού που είχε διαμορφωθεί. Στις αρχές της δεκαετίας του 1930, όταν η επαγγελματική σκηνή άρχισε να μπαίνει στη δίνη της μεγάλης κρίσης, κυκλοφορούσε ευρέως η άποψη, ότι το θέατρο «είναι ένα είδος Τέχνης καταδικασμένο αργά ή γρήγορα σε φθορά. Θα πεθάνει, όπως πέθανε το έπος, η διδαχτική και φιλοσοφική ποίηση, η έμμετρη αφήγηση και σχεδόν και η λυρική έμμετρη ποίηση»⁹⁴⁰. Το 1940 ο κόσμος των θεατρόφιλων αισθανόταν

δεκαετίας του 1920, από την περίοδο δηλαδή της επέλασης των χολλυγουντιανών εταιρειών στη χώρα (βλ. *Ελληνικόν Θέατρον*, 37, 1.2.1927).

938 Μ. Σ. Μαντούδης, *Ο θεσμός ασκήσεως του επαγγέλματος του ηθοποιού*, Αθήνα, 1937. Σύμφωνα με την εισηγητική έκθεση του υπουργείου, το επάγγελμα θα επιτρεπόταν «μόνον εις πρόσωπα πεπρωτισμένα δια προσόντων ιδιοφυΐας και μορφώσεως, δια των οποίων θα περιφρουρήται η εκπλήρωσις του εκπολιτιστικού σκοπού του θεάτρου» (*Ελληνικόν Θέατρον*, 148, 15.6.1932). Ο Ροδάς πάντως εξακολουθούσε να θεωρεί το 1936 ότι το ελληνικό θέατρο «δέχεται αναγκαστικά και μοιραία προς τον θάνατο». Ενδεικτικό της αποσύνθεσης ήταν όμως και το γεγονός ότι ο κριτικός ισχυριζόταν, πως το νομοσχέδιο «σωτηρίας» ήταν πια μια σύναψη δανείου «δια την εθελουσίαν έξοδον πολλών ηθοποιών, που δεν δύνανται να ζήσουν πλέον και από επαγγελματικής απόψεως εντός του κύκλου του θεάτρου» (*Ελεύθερον Βήμα*, 27.7.1936).

939 Μια από τις επιπτώσεις αυτής της εξέλιξης ήταν η εδραίωση της χειμερινής περιόδου στο θέατρο πρόζας, ένα αίτημα των λόγιων κύκλων που παρέμενε ανεκπλήρωτο τουλάχιστον από τις αρχές του αιώνα. «Όσο πάνε και εξαφανίζονται τα θέατρα πρόζας στην Αθήνα το καλοκαίρι το ένα ύστερα από το άλλο», διαπίστωνε ο Συναδινός το 1939, και συνέχιζε: «Και να συλλογισθή κανείς πως πριν από λίγα χρόνια η θεατρική κίνηση στην Αθήνα ήταν μονάχα καλοκαιρινή» (*Τα Παρασκήνια*, 48, 15.4.1939).

940 Α. Θρούλος, *Νέα Εστία*, 1.7.1930 (1977)A311-2.

σίγουρα πιο ικανοποιημένος και ανακουφισμένος: «Μέσα σε ένα μήνα πρόσφερε η Ελληνική Σκηνή τέσσερις παραστάσεις που μετέφεραν στον κόσμο της Τέχνης. Όταν αναλογίζομαι ότι είναι ελάχιστα χρόνια ακόμα που οι ανεκτές παραστάσεις σπάνιζαν, με κυριεύει κατάπληξη και άπειρος θαυμασμός για την αλματική πρόοδο που έχει συντελεσθεί»⁹⁴¹.

Μέσα από τις εξελίξεις αυτές ολοκληρώθηκε κατά κάποιο τρόπο η χαρτογράφηση της επαγγελματικής σκηνης, που διαμορφώθηκε βασικά πάνω σε δύο συντεταγμένες, που είχαν κάνει την εμφάνισή τους στα τέλη της δεκαετίας του 1920: τον εκσυγχρονισμό της σκηνικής εμφάνισης και την επέμβαση του κράτους. Στην περιοχή του ελεύθερου θεάτρου οι θίασοι προσπάθησαν να βελτιώσουν τη σκηνική τους παρουσία πυκνώνοντας τις συνεργασίες τους με ζωγράφους και σκηνογράφους, με αποτέλεσμα την εδραίωση των τελευταίων ως αυτόνομων συντελεστών της παράστασης⁹⁴². Το φαινόμενο του κρατισμού όμως είναι αυτό που αποτελεί το κύριο χαρακτηριστικό γνώρισμα αυτής της περιόδου αλλά και αυτό που σημείωσε ένα μεγάλο σταθμό στη διαμόρφωση της θεατρικής τέχνης της χώρας με μακροπρόθεσμες επιπτώσεις. Εκτός από την «άδεια ασκήσεως επαγγέλματος» των ηθοποιών, η παρέμβαση της κρατικής μηχανής αγκάλιασε ασφυνκτικά το μεγαλύτερο φάσμα του ελληνικού θεάτρου σε μια προσπάθειά να το «προστατέψει» από την κρίση: είτε με την μορφή της επέκτασης της δράσης του Βασιλικού Θεάτρου υπό την διεύθυνση του Κωστή Μπαστιά, είτε μέσω της λογοκρισίας, είτε μέσω της φορολογικής ελάφρυνσης και της κρατικής επιχορήγησης, είτε με τις συλλογικές συμβάσεις εργασίας, είτε τέλος με την ίδρυση νέων θεατρικών οργανισμών, το κράτος κατόρθωσε τελικά να ελέγχει όλη σχεδόν τη θεατρική ζωή της χώρας λίγα χρόνια πριν από την είσοδο της στο νέο παγκόσμιο πόλεμο⁹⁴³. Το αίτημα του θεατρικού κόσμου είχε μέχρι ενός σημείου εκπληρωθεί, στο βαθμό που το καθεστώς της 4ης Αυγούστου φρόντισε να περιθάλπει «στοργικά» καλλιτέχνες του θεάτρου, που κάτω από άλλες συνθήκες θα άλλαζαν επάγγελμα, ή σωστότερα, θα επάνδρωναν τις στρατιές ανέργων που είχε δημιουργήσει η κρίση. Ο ιμπεριαλισμός

941 ό.π., 1.1.1940, σ. 463.

942 Δίπλα στους παλαιότερους (όπως ο Αμπελάς και οι Καστανάκης-Σπαχής) εμφανίστηκαν νέοι ζωγράφοι και σκηνογράφοι (Μάριος Αγγελόπουλος, Γιάννης Συμ, Κ. Κουλίωφ, Κ. Δοξιάδης, Δ. Πικιώνης, Ν. Ζωγράφος, Γ. Στέρης, Γ. Βακαλόπουλος, Γ. Τσαρούχης, Ν. Χατζηκυριάκος-Γκίκας κ.ά.) που ανέλαβαν να δώσουν ένα «καλλιτεχνικότερο» περιεχόμενο στη τέχνη της σκηνογραφίας. Ο καλλιτέχνης όμως, στο πρόσωπο του οποίου το επάγγελμα βρήκε κατά κάποιο τρόπο την οριστική του εδραίωση ήταν ο Γιώργος Ανεμογιάννης.

943 Όλοι σχεδόν οι παράγοντες της θεατρικής ζωής του τόπου θεωρούσαν ότι η λύση «σωτηρίας» ήταν η πλήρης ένταξη όλου του ελεύθερου επαγγελματικού θεάτρου «υπό έναν ανώτατον ρυθμιστήν, τον φυσικόν του ρυθμιστήν, το Κράτος» (*Ελληνικόν Θέατρον*, 191, Μαρ. 1935, 208, Σεπτ. 1936, 211, Φεβ. 1937, Θ. Συναδινός, *Ακρόπολις*, 20.1.1937). Οι συλλογικές συμβάσεις εργασίας ανάμεσα σε εργοδότες και ηθοποιούς συντελέστηκαν το 1938 και προήλθαν από επέκταση των αρμοδιοτήτων της Επιτροπής Αδείας ασκήσεως επαγγέλματος (Μ. Μαντούδης, «Ένας σημαντικός σταθμός εις την ιστορίαν του ελληνικού θεάτρου», ό.π., τχ. 215, Ιαν. 1938).

του Μπαστιά μεγέθυσε ακόμα περισσότερο το ρόλο του κρατικού θεάτρου με την αύξηση των παραγωγών, την καθιέρωση παραστάσεων αρχαίας ελληνικής τραγωδίας σε αρχαία θέατρα και τις μεγάλες περιοδείες στο εξωτερικό· τα χρόνια αιτήματα του «σοβαρού» μουσικού θεάτρου οδήγησαν στην ίδρυση της Λυρικής Σκηνης (1939), που ιδρύθηκε εσπευσμένα, λίγο πριν την είσοδο της χώρας στον πόλεμο· αντίστοιχα, οι αναζητήσεις γύρω από την ανάγκη ενός λαϊκού θεάτρου κατέληξαν στο Άρμα Θέσπιδος (1939), που ιδρύθηκε με βάση τα φασιστικά πρότυπα ανάλογων εγχειρημάτων στην Ιταλία και τη Γερμανία⁹⁴⁴. Ενώ, το γεγονός ότι οι πρωταγωνίστριες είχαν μείνει οριστικά εκτός Βασιλικού απ' τη μια, αλλά και οι συνεχείς διαμαρτυρίες των θιασαρχών για την κρατική «αστοργία» απ' την άλλη, οδήγησαν τον πρώτο επιχορηγούμενο θίασο της χώρας· η Κοτοπούλη μπόρεσε να αξιοποιήσει τις φιλικές της σχέσεις με το καθεστώς και να προσεταιριστεί τελικά τον κρατικό μηχανισμό μετατρέποντάς το θιάσό της σε ημικρατικό μετά το 1938⁹⁴⁵.

Οι διεργασίες αυτές στιγμάτισαν τη φυσιογνωμία του Έλληνα σκηνοθέτη και οδήγησαν στην εδραίωση του επαγγέλματος μέσα σ' ένα καθεστώς πλήρους κρατικοποίησης της θεατρικής ζωής της χώρας «με τάξιν, με μέθοδον, με πειθαρχίαν απόλυτον»⁹⁴⁶. Η σημαντικότερη επίπτωση του κρατισμού στο σκηνοθετικό ζήτημα ήταν κατ' αρχήν οι νέες θέσεις εργασίας που προέκυψαν. Οι αυξημένες ανάγκες του Βασιλικού και οι πιέσεις για την πρόσληψη και άλλων σκηνοθετών (που είχαν εμφανιστεί από την προηγούμενη περίοδο) οδήγησαν στην επέκταση της εδραίωσης του θεσμού στο κρατικό θέατρο· την περίοδο 1936/7 έγιναν προκηρύξεις διαγωνισμών για την πρόσληψη δοκίμων σκηνοθετών⁹⁴⁷. Την επόμενη περίοδο ο Κωστής Μιχαηλίδης προσλήφθηκε ως δόκιμος σκηνοθέτης, ενώ ο Δημήτρης Ματσούκης και ο Τάκης Μουζενίδης στελέχωσαν την κρατική θεατρική

944 Για τα εγκαίνια του Άρματος Θέσπιδος, βλ. Πολ. Μοσχολίτης *Παρασκήνια*, 71, 23.9.1939. Το αίτημα για την ίδρυση ενός κρατικού θεάτρου με λαϊκό χαρακτήρα και με περιοδείες στο εσωτερικό είχε τεθεί πριν ακόμα την ίδρυση του Εθνικού από τους κύκλους του Σωματίου Ηθοποιών (Ηλ. Θεοδώρου, «Το λαϊκό θέατρο», *Ελληνικόν Θέατρον*, 54, 1.1.1928, 57, 1.4.1928). Σε μια επόμενη φάση, ο Μπόργης πρότεινε στο Σωματείο να έρθει σε συνενόηση με το υπουργείο Στρατιωτικών και να υιοθετήσει το μοντέλο των κινητών θεάτρων του Ντόπο Λαβόρε και των Σοβιέτ για την ελληνική επαρχία (βλ. Δ. Μπόργης, «Από την φασιστική Ιταλία. Τα κινητά θέατρα και οι καλλιτεχνικοί σχολαί του “Ντόπο Λαβόρε”», *Ελληνικόν Θέατρον*, 185, Σεπτ. 1934, 200, Δεκ. 1935). Ο Μπόργης φαίνεται πως εισηγήθηκε και την ελληνική ονομασία του θεσμού σε «Άρμα Θέσπιδος».

945 Ήδη από το 1935 υπήρχε η άποψη ότι το Κράτος «όφειλε» να ενισχύσει οικονομικά τις δύο πρωταγωνίστριες, «ώστε ν' αποκτήσει η Ελλάς και ένα δεύτερον θέατρον, το οποίον, αν δεν θα διαθέτη απολύτως τον πλούτον και τα μέσα του “Εθνικού Θεάτρου” θα διαθέτη όμως δύο καλλιτεχνικά κεφάλαια, όπως η Μαρίκα και η Κυβέλη» (*Νέος Κόσμος*, 12.1.1935).

946 Ν. Παρασκευάς, *Ελληνικόν Θέατρον*, 211, Φεβ. 1937.

947 Βλ. δακτυλόγραφο της Γενικής Γραμματείας του Βασιλικού Θεάτρου «Διαγωνισμός προς πρόσληψιν δοκίμων σκηνοθετών. Προσόντα, εξεταστέα μαθήματα» (6.8.1936), καθώς επίσης και άλλα υπηρεσιακά έγγραφα και σχετική αλληλογραφία στο Αρχείο Ροντήρη (Θεατρικό Μουσείο).

μηχανή⁹⁴⁸. Για τις ανάγκες της Λυρικής Σκηνής προσλήφθηκε ο ελληνοαυστριακός σκηνοθέτης Ρενάτο Μόρντο. Τέλος, τη θέση σκηνοθέτη στο Άρμα Θέσπιδος κατέλαβε ο ηθοποιός Πέλος Κατσέλης που είχε πρωτοεμφανιστεί όπως είδαμε ως σκηνοθέτης στα τέλη της δεκαετίας του 1920 και στη συνέχεια ενημερώθηκε για τις θεατρικές εξελίξεις στη ναζιστική Γερμανία⁹⁴⁹. Όλοι τους επέκτειναν την εδραίωση του επαγγέλματος που είχε αρχίσει με το Ροντήρη⁹⁵⁰.

(β) Η αναδίπλωση του βεντετισμού και η ένταξη του σκηνοθέτη στον επαγγελματικό ανταγωνισμό του ελεύθερου θεάτρου

Στην προσπάθειά τους να ανταγωνιστούν το Βασιλικό και να βελτιώσουν το καλλιτεχνικό επίπεδο της σκηνικής τους εμφάνισης, οι βεντετοκρατούμενοι θίασοι προσέλαβαν Έλληνες σκηνοθέτες. Σε μια πρώτη φάση, γύρω στα μέσα της δεκαετίας του 1930, τα αστέρια του ελεύθερου θεάτρου (Κοτοπούλη, Ανδρεάδη, Κυβέλη) προσπάθησαν και πάλι ν' αναδείξουν τις σκηνοθετικές τους ικανότητες, αλλά η προσπάθειά τους δεν είχε συνέχεια⁹⁵¹. Μεταξύ άλλων συνάντησε τις συνεχείς αντιδράσεις της κριτικής, που πίεζε τους θιάσους να προσλάβουν

948 Η μορφή του Μαρσούκη είναι σε σχεδόν άγνωστη, ενδεχομένως επειδή δε συνέχισε, όπως φαίνεται, τη σταδιοδρομία του στα επόμενα χρόνια. Η παρούσα έρευνα τον συνάντησε για πρώτη φορά το 1935 ως «σκηνοθέτη και σκηνογράφο» στη δραματική και μελοδραματική σχολή του Ελληνικού Ωδείου, όπου, ανάμεσα στ' άλλα, φιλοδοξούσε να οργανώσει και «ινστιτούτο σκηνοθεσίας» (*Ελεύθερον Βήμα*, 30.9.1935, 20.9.1936). Την επόμενη χρονιά είχε προταθεί για σκηνοθέτης ενός μεγάλου συνεταιρικού θιάσου οπερέτας με κρατική χρηματοδότηση, αλλά δεν προσλήφθηκε (ό.π., 28.9.1936). Στο Βασιλικό προσλήφθηκε στη σαιζόν 1937/8 και σκηνοθέτησε το πρόγραμμα μιας βραδιάς με δύο έργα του Μολιέρου (*Οι πανουργίες του Σκαπέν, Οι ψευτοσπουδαίες*, βλ. κριτική του Θρύλου, *Νέα Εστία*, 1.3.1938, 1977, Β286-7). Το 1940 τέλος ήταν δεύτερος σκηνοθέτης στο ανέβασμα της *Νυχτερίδας* από τη Λυρική Σκηνή (βλ. Πρόγραμμα Παράστασης). Για το Μουζενίδη βλ. Ευρετήριο Σκηνοθετών.

949 Για το Μόρντο και τον Κατσέλη βλ. Ευρετήριο Σκηνοθετών.

950 Η διαμόρφωση του σκηνοθέτη του κρατικού θεάτρου θεσμοθετήθηκε κατά κάποιον τρόπο στο κατοχικό κανονιστικό διάταγμα της κυβέρνησης Τσολάκογλου: «Σκηνοθέται προσλαμβάνονται επί συμβάσει οι έχοντες πολυετή εργασίαν σκηνοθέτου παγκοίμως ανεγνωρισμένην και έχοντας σπουδές εν αλλοδαπή ή ημεδαπή («Περί εγκρίσεως του Οργανισμού του Εθνικού Θεάτρου», *ΦΕΚ*, τχ. 416α, 4.12.1943, Άρθρον 108 §1).

951 Την άνοιξη του 1935 είχαν κυκλοφορήσει μάλιστα φήμες στον Τύπο, σύμφωνα με τις οποίες, η Κοτοπούλη «θα απεσύρετο από της σκηνής διατηρούσα όμως τον θιάσόν της, εις τον οποίον θα ανελάμβανε χρέη σκηνοθέτου» (*Αθήναι*, τχ., 8, Μάιος 1935, σ 50). Κάτι τέτοιο δε συνέβη, το φθινόπωρο όμως της ίδιας χρονιάς σκηνοθέτησε το *Η κυρία δε με μέλλει* του Σαρντού, και μάλιστα «στην “γκροτέσκ” του γραμμί κι έκαμε σαν ένας αληθινός πρωτοπόρος της θεατρικής τέχνης» (Κ. Μανιάτης, *Θεατρική Τέχνη*, τχ.1, 15.10.1935, σ. 13). Η Ανδρεάδη προσπάθησε να αξιοποιήσει τις σπουδές της στο Σεμινάριο Ράινχαρτ και κατόρθωσε, μέχρις ενός σημείου, να πείσει μια μερίδα της κριτικής για τις σκηνοθετικές της ικανότητες. Ο Κ. Οικονομίδης π.χ. θεωρούσε μεγάλη την επιτυχία της στο *Ημέρωμα της σπρίγγλας* (1937) «ως ηθοποιού, αλλά προ παντός ως ρεζισσέρ» (*Εθνος*, 6.6.1937). Για την ίδια παράσταση ο Αχ. Μαμάκης έκανε λόγο για «θρίαμβο» για το παίξιμο και «προπάντων την όλην διδασκαλίαν» (*Αθηναϊκά Νέα*, 8.6.1937), ενώ ο Χρ. Αγγελομάτης διέκρινε «δείγματα αξιολόγου σκηνοθετικής ικανότητας» (*Εστία*, 8.6.1937). Για την απόπειρα της Κυβέλης να αναπτύξει σκηνοθετική δράση βλ. εδώ σημ. 909.

σκηνοθέτη⁹⁵². Επιπλέον, οι παραστάσεις του Βασιλικού Θεάτρου είχαν αρχίσει να δημιουργούν στο μεταξύ άλλου είδους γούστα στους «θεατρόφιλους» Αθηναίους. Ο Καραντινός π.χ. αναγνώριζε τις καλλιτεχνικές προσδοκίες του συγκροτήματος της Ανδρεάδη, απ' την άλλη όμως της εφιστούσε την προσοχή για την αλλαγή προτύπων που είχε συντελεστεί:

«Η εποχή του θεάτρου των πρωταγωνιστριών έχει περάσει πια. Σήμερα, συνειδητά, είτε υποσυνείδητα και οι άνθρωποι της τέχνης και το κοινό τείνουν προς το θέατρο του “συνόλου”, που άλλωστε μόνο αυτό μπορεί να είναι και θέατρο τέχνης. Σήμερα έχει αρχίσει να γίνεται συνείδηση η οργάνωση του καλλιτεχνικού έργου [Στις παραστάσεις του θιάσου της Ανδρεάδη] ο καθένας κάνει ό,τι θέλει, κανένα μέτρο δεν υπάρχει στις φωνές, στην κίνηση, καμμία τάξη στο στήσιμο των σκηνών και στην τοποθέτηση των ηθοποιών, κανένα πνεύμα στην ερμηνεία του έργου, τόσο στο σύνολο του, όπως και στα καθέκαστα. Έτσι, τα έργα παραμορφώνονται ή δε βγάζεις το νόημα τους και κόποι, έξοδα, φιλοδοξίες, πάν χαμένα [...] Πρέπει [η Ανδρεάδη] να καταλάβει πως θέατρο στο καιρό μας χωρίς σκηνοθέτη (ορχήστρα χωρίς μαέστρο) είναι κακός αναχρονισμός. Ας βρει ένα ή ας φτιάξει ένα -ας στείλει να σπουδάσει κάποιος- ας κάνει τέλος ό,τι νομίζει σχετικό, μα ας αλλάξει τρόπο εργασίας. Αλλιώς, θα βασιζεται στην τύχη, θα κουράζεται στα χαμένα και δε θάναι ποτέ σίγουρη για το μέλλον»⁹⁵³.

Όπως θα δούμε στη συνέχεια, η κυριαρχία των μεγάλων αστέρων της ελληνικής σκηνης είχε περάσει, αλλά όχι και το βεντετοκρατούμενο σύστημα παραγωγής. Απλά, αυτό που άρχισε να γίνεται αντιληπτό γύρω στα τέλη της δεκαετίας του 1930 ήταν ότι ο θεσμός του σκηνοθέτη ήταν πλέον συμβατός με το βεντετισμό· ακόμα περισσότερο, αντιμετωπιζόταν πλέον ως επιβεβλημένος όρος στο επαγγελματικό σύστημα της χώρας. Ακόμα και παλαιίμαχοι εργάτες της ελληνικής σκηνης προέτρεπαν πια τους συναδέλφους τους: «Μη πιστεύετε ότι είναι πολυτέλεια η ύπαρξις σκηνοθέτου!»· και προσπαθούσαν να τους πείσουν ότι τα οικονομικά οφέλη δε προέρχονταν πια από την αθρόα εισαγωγή ξένων επιτυχιών, αλλά από το έργο εκείνο, που ο θιάσος «μπορεί να αποδώσει τελειότερα και επιτυχέστερα έστω και αν είναι τούτο παλαιόν»⁹⁵⁴. Αν ο σκηνοθέτης στις αρχές της δεκαετίας του 1920 ήταν ένα εργαλείο εκσυγχρονισμού, στα τέλη της δεκαετίας του 1930 ήταν ένα απαραίτητο εφόδιο των θεατρικών επιχειρήσεων στην προσπάθειά τους να αντεπεξέλθουν στις νέες ανάγκες. Με την έννοια αυτή, το επάγγελμα ήταν πια ένα αναπόσπαστο τμήμα του θεάτρου της χώρας, ένας από τους όρους λειτουργίας της επαγγελματικής σκηνης και ο τρίτος παράγοντας της θεατρικής τέχνης, μετά τον ηθοποιό και το συγγραφέα. Δεν είναι τυχαίο άλλωστε το γεγονός ότι οι θίασοι, που δε θέλησαν ή δε μπόρεσαν να προσλάβουν σκηνοθέτη (όπως του

952 «Η κυρία Ανδρεάδου πρέπει να προμηθευθή ένα ρεζισέρ το ταχύτερο, αν θέλη να μη χάση πιο πολλά και να μη χαθή» (Α. Λιός, *Ελληνική Επιθεώρησις*, 346/7, Αυγ. Σεπτ. 1936, σ. 363). Βλ. επίσης Θρύλος, *Νέα Εστία*, 1.7.1934, 1.7.1937 (1977B)48, 229.

953 Σ. Καραντινός, *Νεοελληνικά Γράμματα*, 104, 26.11.1938.

954 Αντ. Νίκας, *Ελληνικόν Θέατρον*, 183, Ιουλ. 1934.

Αργυρόπουλου ή του Μουσούρη), οδηγήθηκαν στη φάση αυτή στο περιθώριο ή διαλύθηκαν. Αντίθετα, οι πιο διορατικοί επιχειρηματίες φέρθηκαν πιο «επαγγελματικά» συνεργάστηκαν δηλαδή με σκηνοθέτες, αποδεικνύοντας μ' αυτό το τρόπο, ότι ο θεσμός είχε ενταχθεί οργανικά στους όρους του επαγγελματικού ανταγωνισμού της εποχής: «Νέοι σκηνοθέτες δεν είχαν εμφανισθεί ακόμη» όμως, θυμόταν αργότερα η Χαλκούση, «ο Πολίτης είχε πεθάνει, ο Ροντήρης θριάμβευε στο “Εθνικό”. Ποιό θα ήταν το αντίπαλο δέος;»⁹⁵⁵.

Ο θίασος Κοτοπούλη ήταν αυτός που πρωτοστάτησε και πάλι στις εξελίξεις και απάντησε με τον πιο δυναμικό τρόπο στο κρατικό θέατρο με την εκσυγχρονιστική προσπάθεια του χειμερινού θεάτρου Ρεξ, του πρώτου θεάτρου της χώρας που διέθετε περιστροφική σκηνή⁹⁵⁶. Στο πλαίσιο αυτής της προσπάθειας η πρωταγωνίστρια προσέλαβε τον Οκτώβρη του 1936 ως σκηνοθέτη το Γιαννούλη Σαραντίδη για να αναλάβει «την σκηνοθεσίαν του θιάσου της, αλλά και γενικώτερα την αναβίβασιν όλων των έργων, πρόζας και μουσικών, τα οποία θα αναβιβασθούν από του προσεχούς Δεκεμβρίου εις το νέον μεγαλοπρεπές θέατρον»⁹⁵⁷. Ο ρεζισέρ του Κοπώ και των μαθητών του ολοκλήρωνε κατά κάποιον τρόπο τις αναζητήσεις του θιάσου γύρω από το σκηνοθετικό εκσυγχρονισμό, όπως είχε τεθεί από την εποχή του Ρουλάν. Αξιοποιώντας την αίγλη των διασυνδέσεων του Κωνσταντινουπολίτη σκηνοθέτη με τη παρισινή πρωτοπορία, η πρωταγωνίστρια έδειχνε πως είχε κατορθώσει να ευθυγραμμιστεί με τις εξελίξεις και να προωθεί κι εκείνη πια τον εξευρωπαϊσμό του θεάτρου της χώρας⁹⁵⁸. Έπειτα από τη μετεξέλιξη του θιάσου της σε ημικρατικό, το 1938, επεδίωξε να προσλάβει και δεύτερο σκηνοθέτη, τον Κουν, αλλά μια διαφωνία του Σαραντίδη με το θίασο οδήγησε στην αποχώρηση του τελευταίου⁹⁵⁹. Μετά την επιστροφή του στο Κολλέγιο, ο νεαρός Κουν φαίνεται πως πέρασε μια περίοδο προσωπικής

955 Χαλκούση(1981)75.

956 Ανταποκρινόμενο στις νέες ανάγκες μαζικής διασκέδασης, το μέγαρο Ρεξ «ήταν το πρώτο συστηματικό κέντρο θεαμάτων της Αθήνας και ένα από τα ελάχιστα που απέκτησε η Ελλάδα» (Φεσσά, 1994B, 122 κεξ). Η Ανδρεάδη αρκέστηκε αργότερα σε ανακαίνιση, ριζική όμως, του θεάτρου Κεντρικόν με μια γενναία διεύρυνση του πλάτους και τους βάθους της σκηνής (βλ. Βραδυνή, 9.10.1940).

957 «Ο νέος σκηνοθέτης του θεάτρου Κοτοπούλη», *Ελεύθερον Βήμα*, 24.10.1936. Στοιχεία για τη σταδιοδρομία του Σαραντίδη, βλ. Ευρετήριο Σκηνοθετών.

958 Η πρόσληψη του σκηνοθέτη ανακοινώθηκε στην πραγματικότητα ως συνεργασία μ' έναν ξένο, καταξιωμένο σκηνοθέτη, ο οποίος, «διακόψας προσωρινώς» τις επαφές του με τη παρισινή πρωτοπορία, ερχόταν στην Αθήνα «δια να ξαναφύγη την άνοιξιν εις Παρισίους, όπως συνεργασθή και πάλιν με τον Κοπώ δια την σκηνοθεσίαν ενός έργου, το οποίον πιθανώτατα θα δοθή και εις τας Αθήνας από τον θίασον Κοτοπούλη, ερχομένου ειδικώς προς τούτο ενταύθα του Κοπώ» (*Ελεύθερον Βήμα*, ό.π.). Η πρωταγωνίστρια δήλωνε σε συνέντευξή της στο Γ. Πράτσικα «ευτυχισμένη», επειδή της άρεσε να περιοριζόταν «από νειάτα. Τα νειάτα είναι το μέλλον και η ζωή» (*Πρωία*, 2.11.1936, πρβλ Σιδέρης, 1964/VIII, 23).

959 Το γεγονός αφηγείται ο Ν. Χατζηκυριάκος-Γκίκας στο Φωτόπουλος (1990)16 και ο ίδιος ο Κουν (1990)52.

αναζήτησης, που μόνον μια εξαντλητική αρχειακή έρευνα μπορεί να φέρει στο φως. Το γεγονός πάντως είναι ότι, έπειτα από μια ερασιτεχνική επανεμφάνισή του ως σκηνοθέτη με το *Βυσσινόκηπο* του Τσέχοφ και μια παράσταση της *Έντας Γκάμπλερ* με το θίασο Κατερίνας, παραιτήθηκε οριστικά από το Κολλέγιο και αποφάσισε να ακολουθήσει επαγγελματική σταδιοδρομία ως σκηνοθέτης. Την άνοιξη του 1939 υπέγραψε διετές συμβόλαιο με το θίασο Κοτοπούλη, φέρνοντας μαζί του και μια μικρή ομάδα από τους μαθητές της Λαϊκής Σκηνης. Αλλά και ο ρεζισέρ του Κοπώ συνέχισε την επαγγελματική του καριέρα και προσλήφθηκε ως σκηνοθέτης στο θίασο Κατερίνας, μαζί με το συμπατριώτη του Γ. Βακαλόπουλο ως σκηνογράφο. Η μαθήτριά του Πολίτη κατά κάποιο τρόπο ενσάρκωνε το νέο πρόσωπο του βεντετισμού και διέθετε το μόνο μεγάλο σχήμα του θεάτρου πρόζας της εποχής, που εκπροσωπούσε το ελεύθερο επαγγελματικό θέατρο· κατάφερε μάλιστα να το διατηρήσει, παρά τις επίμονες προσπάθειες του Μπαστιά να το ενσωματώσει στον κρατικό μηχανισμό⁹⁶⁰. Ενδεχομένως, αυτός ήταν ένας από τους λόγους, που αποφάσισε τελικά να προσλάβει το Σαραντίδη, από τη στιγμή μάλιστα που η συνεργασία της με τον Κουν στην *Έντα Γκάμπλερ* είχε γνωρίσει διθυραμβικές κριτικές⁹⁶¹.

Στη συνεργασία τους με τη Μαρίκα και την Κατερίνα οι νεαροί σκηνοθέτες ανέλαβαν κυρίως την άρτια διεξαγωγή των παραστάσεων και την καλαισθητή εμφάνιση πολυτελών παραγωγών. Τη λάμψη της σκηνης και το θαυμασμό του κοινού, δίπλα στις πρωταγωνίστριες, είχαν αρχίσει να κερδίζουν τα νέα αστέρια του δραματικού θεάτρου όπως ο Γιώργος Παππάς, ο Κώστας Μουσούρης ή ο Δημήτρης και η Ρίτα Μυράτ που, μαζί με τους αστέρες του Βασιλικού, διαμόρφωσαν το καθεστώς μιας νέου τύπου βεντετοκρατίας. Με τη σταδιακή απόσυρση της Κοτοπούλη και της Κυβέλης, το φαινόμενο του βεντετισμού πήρε μια νέα μορφή· σε γενικές γραμμές, όσο έφθινε η μονοκρατορία των μεγάλων πρωταγωνιστριών πάνω στη σκηνη, άρχισε να δημιουργείται μια ολιγαρχία από πολλούς αστέρες με νέα, καλλιτεχνικότερα και περισσότερο λόγια χαρακτηριστικά· οι αστέρες αυτοί σχημάτιζαν θιάσους με εκλεκτά σύνολα ηθοποιών και έδιναν παραστάσεις «συνόλου», όχι βέβαια με την έννοια που είχε δώσει στον όρο ο Πολίτης· ήταν παραστάσεις που δε διέθεταν έναν ή δύο, αλλά ένα «σύνολο» πρωταγωνιστών. Ο Έλληνας σκηνοθέτης ωστόσο κατόρθωσε να συμπλεύσει μ' αυτήν την ιδιότυπη παλινόρθωση του βεντετισμού, από τη στιγμή που οι πρωταγωνιστές και θιασάρχες του ελεύθερου θεάτρου συνειδητοποίησαν ότι η

960 *Τα Δεκαπεντάχρονα της Κατερίνας*, Αθήνα, 1952 και Στ. Σπηλιωτόπουλος, *Το θέατρο όπως το έζησα*, Αθήνα, 1965, σ.37.

961 Βλ. ενδεικτικά Θούλος, «Η συμβολή ενός σκηνοθέτη», *Νέα Εστία*, 1.4.1939 (1977B)387.

συνεργασία με τους σκηνοθέτες του τόπου λειτουργούσε πλέον προς όφελος της επαγγελματικής τους σταδιοδρομίας. Με την έννοια αυτή, ο συγκερασμός που επιτεύχθηκε στο κρατικό θέατρο επεκτάθηκε και στο ελεύθερο· στα πρόθυρα της εισόδου στον πόλεμο, ο Έλληνας σκηνοθέτης είχε καταφέρει να εδραιώσει την παρουσία του σ' όλο σχεδόν το φάσμα του επαγγελματικού θεάτρου της χώρας, κάτι που συνεχίστηκε και κατά την περίοδο της Κατοχής, αλλά και αργότερα· χωρίς βέβαια κάτι τέτοιο να σημαίνει ότι οι παραδοσιακές σκηνοθετικές μορφές δε συνέχισαν την παρουσία τους ή ότι οι αντιδράσεις απέναντι στο θεσμό του σκηνοθέτη σταμάτησαν. Ο τελευταίος όμως αποτελούσε πλέον αναπόσπαστο τμήμα της θεατρικής ζωής του τόπου και είχε ενταχθεί σ' αυτήν οριστικά⁹⁶². Το πιο εύγλωττο σημάδι αυτής της εδραίωσης ήταν η ένταξή του στην ιστορική μνήμη της χώρας, στα πρώτα δηλαδή ιστοριογραφικά κείμενα που καταπιάστηκαν με τους Έλληνες σκηνοθέτες⁹⁶³.

(γ) Η ωρίμανση της πρόσληψης των ευρωπαϊκών εξελίξεων

Η ένταξη του Έλληνα σκηνοθέτη στην επαγγελματική σκηνή του τόπου στο δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1930 ήταν σαφώς απομακρυσμένη από εκείνα τα ευρωπαϊκά πρότυπα του σκηνοθέτη-δημιουργού που είχαν εισβάλει στη χώρα μετά το 1922. Μια σημαντική εξέλιξη στο ζήτημα της πρόσληψης ήταν ότι, για πρώτη φορά, εμφανίστηκε μια κινητικότητα στις επισκέψεις των ξένων θιάσων στη χώρα. Έπειτα από την παράσταση των *Περσών* από το Λαύγγαουζεν, το αθηναϊκό κοινό παρακολούθησε μια άλλη, περισσότερο νεωτεριστική, σκηνοθεσία της τραγωδίας, από ένα θίασο Γάλλων φοιτητών, παράσταση που δημιούργησε ανάλογο κλίμα

⁹⁶² Τουλάχιστον μέχρι τη δεκαετία του 1960 συναντά κανείς δημοσιεύματα του Τύπου που προσπαθούσαν να πείσουν το επαγγελματικό θέατρο για την ανάγκη συνεργασίας με σκηνοθέτη. Η *Επιθεώρηση Τέχνης* π.χ. διαμαρτυρόταν το 1964, επειδή «μόνο το θέατρο Τέχνης διαθέτει μόνιμο σκηνοθέτη, ενώ στους θιάσους Μυράτ και Μουσουρή σκηνοθετούν οι ίδιοι οι θιασάρχες τα έργα τους. Στα άλλα θεάτρα προσλαμβάνονται “ευκαιριακά” τότε ο ένας και τότε ο άλλος σκηνοθέτης για να σκηνοθετήσουν ορισμένα έργα, μη μπορώντας έτσι να παίξουν έναν ευρύτερα διαπαιδαγωγικό ρόλο στο θίασο» («Στροφή στην ποιότητα», τχ. 118, Οκτ. 1964, σ. 347). Χαρακτηριστικότερη περίπτωση αντίδρασης απέναντι στο θεσμό ήταν ο Μινωτής, που ανέλαβε και σκηνοθετικές δικαιοδοσίες με την ιδιότητα του πρωταγωνιστή στα επόμενα χρόνια. Η στάση του μπορεί να άλλαξε μεταπολεμικά απέναντι στον Πολίτη, η γενικότερη άποψή του όμως για το σκηνοθέτη παρέμεινε απροκάλυπτα και βίαια αρνητική, βλ. Μινωτής, (1988) 63-6.

⁹⁶³ Στ. Στεφάνου, «Ο πρώτος Έλληνας σκηνοθέτης» και «Περί σκηνοθετών» *Ελεύθερον Βήμα*, 20, 22.1.1935, Μ. Λιδωρίκης, «Οι Έλληνες σκηνοθέται», ό.π., 21.1.1935, Γρ. Ξενόπουλος, «Ο Φώτος Πολίτης και το έργο του», *Ελληνικά Φύλλα*, Πανηγυρικών Τεύχος 1936, σσ. 271-2, Άλκης Θρύλος, «Κωνσταντίνος Χρηστομάνος 1867-1911», *Νέα Εστία*, 249, 1.5.1937, Γ. Σιδέρης, «Τα ιστορικά του θεάτρου μας. Οι Σκηνοθέται», *Ηώς*, Β', 25.8.1939, σ. 13. Χαρακτηριστικές για το θέμα είναι επίσης και οι αναδρομές στο παρελθόν, που έκαναν παλιότεροι κριτικοί, συγκρίνοντας σκηνοθετημένες παραστάσεις της εποχής τους με άλλες, παλιότερες σκηνοθεσίες των ίδιων έργων. Όπως π.χ. για τον *Έμπορο της Βενετίας* του Ροντήρη και του Πολίτη (Δ. Κόκκινος *Ελληνικό Μέλλον*, 23.10.1940, Άγ. Δόξας, *Ακρόπολις*, 23.10.1940, Λ. Κουκούλας, *Πρωία*, 23.10.1940 και *Βραδυνή*, 22.10.1940).

ενθουσιασμού στις τάξεις των λογίων. Την χώρα επισκέφτηκαν στα επόμενα χρόνια, μεταξύ άλλων, το Θέατρο Γκέητ του Δουβλίνου, η Κομεντί Φρανσαίζ και το Ολντ Βικ, που έδωσε και σαιξπηρικές παραστάσεις με μοντέρνα κοστούμια⁹⁶⁴. Η σπουδαιότερη επίσκεψη ήταν όμως εκείνη του Κοπώ το 1940· παρά το γεγονός ότι ο Γάλλος καλλιτέχνης ήρθε για μια σειρά από διαλέξεις και απαγγελίες, ήταν ο πρώτος διάσημος σκηνοθέτης που επισκεπτόταν τον τόπο, γεγονός που δεν πέρασε βέβαια απαρατήρητο. Η παρουσία του πάντως συνέβαλε ακόμα περισσότερο στην ανάδειξη του «Λόγου» ως βάση της θεατρικής τέχνης στα μάτια των Ελλήνων λογίων· και οι συζητήσεις που προκλήθηκαν με αφορμή την επίσκεψή του εδραίωσαν ακόμα περισσότερο την άποψη, που ήθελε το συγγραφέα και όχι το σκηνοθέτη ως κυριάρχο καλλιτέχνη του θεάτρου⁹⁶⁵. Η παραπάνω διαπίστωση δείχνει να συμφωνεί με την καταξίωση που γνώριζαν εκείνη την εποχή στην Ελλάδα Ευρωπαίοι σκηνοθέτες των αρχών του 20ού αιώνα, όπως ο Αντουάν και ο Στανισλάβσκι. Οι Έλληνες λόγιοι όμως έδειχναν να αντιμετωπίζουν με μεγαλύτερη ωριμότητα τα επιτεύγματά τους⁹⁶⁶. Εμφανίστηκαν στον ελληνικό τύπο πληρέστερες και πιο ολοκληρωμένες μελέτες για το Στανισλάβσκι (και για άλλους σκηνοθέτες) ενώ, σύμφωνα με μεταγενέστερες μαρτυρίες, λίγο πριν από την είσοδο της χώρας στον πόλεμο, είχαν αρχίσει να κυκλοφορούν και τα πρώτα αποσπάσματα από την περιβόητη «Μέθοδο»· από τα μέσα της δεκαετίας του 1930 είχαν αρχίσει να μεταφράζονται θεωρητικά κείμενα και άλλων σκηνοθετών⁹⁶⁷.

964 Βλ. ενδεικτικά Α. Θρύλος *Νέα Εστία*, 1.9.1937, 15.4.1938, 15.4.1939, 15.4.1940, (1977)B251-3, 294-7, 392-5, 483-4, *Νεοελληνικά Γράμματα*, 103, 19.11.1938, Αλ. Σολομός, «Εταίροι της Γαλλικής κωμωδίας», ό.π., 6.4.1940.

965 «Πιστεύω, όπως το τόνισε ο Κοπώ στην υπέροχη διάλεξη που έδωσε εδώ και λίγες εβδομάδες στις Αθήνας, ότι ο λόγος έχει πρωταρχική σημασία στο θέατρο. Ένα τέλειο ανέβασμα, ένα έξοχο παίξιμο, εάν πλαισιώνουν ένα έργο ασήμαντο θα προσφέρουν μια στιγμιαία ευχαρίστηση, δεν θα μεταδώσουν ποτέ μιαν ανώτερη και βαθύτερη καλλιτεχνική συγκίνηση» (Θρύλος, *Νέα Εστία*, 15.7.1940, 1977B503-4). Βλ. και Θρ. Καστανάκης, «Μορφές του γαλλικού θεάτρου. Ζακ Κοπώ», *Νεοελληνικά Γράμματα*, 178, 27.4.1940, Ζακ Κοπώ, «Το σύγχρονο Θέατρο», ό.π., 179, 4.5.1940, Ιρις Σκαρβαβίου, «Ο Γάλλος σκηνοθέτης Ζακ Κοπώ», *Τα Παρασκήνια*, 11.5.1940, Σ. Καραντινός, «Η τέχνη του θεάτρου. Ο Κοπώ κι εμείς», *Νεοελληνικά Γράμματα*, 180-181, 11.5-18.5.1940, του ίδιου, «Οι αναγνώσεις του Κοπώ», ό.π., 183, 1.6.1940, Αλ. Σολομός, «Με τον Κοπώ», ό.π., 180, 11.5.1940.

966 Μια μαρτυρία για την παραπάνω διαπίστωση αποτελεί και το γεγονός ότι την εποχή αυτή εμφανίστηκε το πρώτο ιστοριογραφικό κείμενο για τις σχέσεις του ελληνικού θεάτρου με την ευρωπαϊκή σκηνοθεσία (Γ. Σιδέρης, «Ο Αντουάν στην Ανατολή», *Τα Παρασκήνια*, Α', 19, 17.9.1938).

967 Τάκης Μουξενίδης, «Ο μεγάλος πρωτοπόρος Κωνσταντίνος Στανισλάβσκι», *Νεοελληνικά Γράμματα*, Β', τχ. 92-93, 3-10.9.1938. Ο Γιώργος Σεβαστίκογλου θυμόταν το 1963 ότι αποσπάσματα από το *Η προετοιμασία του ηθοποιού* είχαν δημοσιευτεί σποραδικά πριν τον πόλεμο. Η συστηματική γνωριμία πάντως με τη «Μέθοδο» άρχισε κατά τη διάρκεια της Κατοχής (Γ. Σεβαστίκογλου, *Πράξεις*, Αθήνα, 1992, σσ. 36-7). Στο μεταξύ, είχαν κάνει την εμφάνισή τους κείμενα του Ταΐρωφ (*Ελληνικόν Θέατρον*, 180, 8.4.1934), του Μεγερχόλντ («Οδηγίες και προσανατολισμοί», *Θεατρική Τέχνη*, Α', τχ. 2, 1.11.1935), του Τεοντόρ Κομισαργιέφσκι («Σκηνογραφίες και κοστούμια στην Ευρώπη», ό.π., Α', τχ. 7, 25.1.1936), του Κορέγκ («Η τέχνη

Παρά το γεγονός όμως, ότι η γνωριμία με τις ξένες σκηνοθετικές εξελίξεις παρουσιάζει σημάδια ωρίμανσης, η πρόσληψη, εξακολουθούσε να αφορά ένα κοινό αναγνωστικό και όχι θεατρικό. Έτσι, αποφασιστικό ρόλο και σ' αυτά τα χρόνια διαδραμάτισαν οι σκηνοθέτες της κινηματογραφικής τέχνης· στη φάση αυτή μάλιστα οι Έλληνες θεατές «έμαθαν να ξεχωρίζουν τα ονόματα των σκηνοθετών και ηθοποιών του “σοβαρού φιλμ”» και ήρθαν σ' επαφή με σκηνοθέτες, που ανέπτυξαν ένα προσωπικό καλλιτεχνικό ιδίωμα και αναγνωρίστηκαν μεταπολεμικά ως «δημιουργοί» (Ρενέ Κλαιρ, Γκέοργκ Παμπστ, Έρνστ Λιούμπιτς, Γιόζεφ φον Στέρνμπεργκ, Φρανκ Κάπρα, Τζον Φορντ, Ρούμπεν Μαμούλιαν κ.ά.)⁹⁶⁸. Από τις αρχές μάλιστα της δεκαετίας του 1930 είχαν αρχίσει να κάνουν δειλά την εμφάνισή τους Έλληνες λόγιοι, που πρότειναν τη σύσταση «Ομίλου φίλων του κινηματογράφου» και προωθούσαν τη λύση ιδιωτικών προβολών ταινιών γυρισμένων από σκηνοθέτες της «avant-garde»⁹⁶⁹. Σε συνάρτηση με τις παραπάνω απόψεις, σημειώθηκε μια ακόμα εξέλιξη, που πιστοποιούσε από ένα άλλο πρίσμα την ωρίμανση του Έλληνα σκηνοθέτη στα τέλη της δεκαετίας του 1930· το γεγονός δηλαδή ότι ο τελευταίος άρχισε να αντιμετωπίζει τη σκηνοθεσία του κινηματογράφου και του θεάτρου ως δύο τελείως διαφορετικές τέχνες και να αποδεσμεύεται από την εξάρτησή του από τα κινηματογραφικά πρότυπα. Απαντώντας σε δημοσιογραφική έρευνα της εποχής για το πολυσυζητημένο ζήτημα των σχέσεων θεάτρου και κινηματογράφου, ο Κουν δήλωνε:

«Δεν ξέρω ποιά είναι η γνώμη των άλλων πάνω στο ζήτημα αυτό, η δική μου πάντως είναι ότι ο κινηματογράφος είναι τέχνη [...] Περισσότερο όμως το θέατρο επηρεάζει τον κινηματογράφο. Τότε μόνο ο κινηματογράφος θα γίνη εντελώς αυτοτελής τέχνη, όταν απομακρυνθή από το θέατρο. Ως αυτοτελείς τέχνες μπορούν και τα δύο να ζήσουν. Δεν πρόκειται να κλείση το ένα το άλλο, έχει χώρο και για τα δύο [...] Είναι εντελώς διαφορετικές οι σκηνοθεσίες τους. Ύστερα, ο ρεζισαίρ στον κινηματογράφο σ' έναν που χορεύει μπορεί να του δείξη την κίνηση των ποδιών μόνο και να συγκεντρώση εκεί όλη του την προσοχή. Ενώ στο θέατρο ο σκηνοθέτης πάντα είναι αναγκασμένος να στον παρουσιάση ολόκληρο. Και όση προσοχή θα δώση για την αριμονική κίνηση του κάτω μέρους του σώματος, την ίδια θα δώση και για την κίνηση του πάνω μέρους»⁹⁷⁰.

του θεάτρου», μετ. Ν. Λουριώτου, *Θέατρο*, από το τεύχος 1, Μάρτιος 1938, σσ. 2) και φυσικά του Κοπώ.

⁹⁶⁸ «Κινηματογραφικά», *Πάνθεον*, 2, 1-7.12.1933, σ. 104, Σολομός (1980)12.

⁹⁶⁹ Την πρόταση κατέθεσε ο σουρρεαλιστής ποιητής Μ. Σπιέρος [Ν. Ράντος], ο οποίος διαμαρτυρόταν το 1931 επειδή, παρόλο που το ελληνικό κοινό είχε γνωρίσει τις ταινίες του Αϊζενστάιν ή του Παμπστ, δεν είχε δει ακόμα τον *Ανδαλουσιανό σκύλο* του Μπουνιουέλ («Αισθητικές συζητήσεις. Η τέχνη του κινηματογράφου», *Πειθαρχία*, 12, 4.1.1931, σσ. 333-5). Με τη πρόταση αυτή προσπαθούσε να αντικρούσει τις απόψεις άλλων λογίων (όπως οι Α. Θρύλος, Κ. Δαφνής κ.ά.), που θεωρούσαν τότε επιβεβλημένη την ίδρυση «εθνικού στούντιο» κι όχι εθνικού θεάτρου. Βλ. επίσης και το άρθρο του Οδ. Ελύτη, «Η ποίηση του κινηματογράφου και ο Walt Disney», *Τα Νέα Γράμματα*, Δ', τχ. 6-7, Ιουν.-Ιουλ. 1938, σσ. 560-5.

⁹⁷⁰ *Τα Παρασκήνια*, 65, 12.8.1939, σ. 3.

(δ) Η σκηνοθετική εργασία του Γιαννούλη Σαραντίδη και του Κάρολου Κουν

Αλληλένδετη με τις παραπάνω εξελίξεις ήταν η φυσιογνωμία που ανέπτυξαν οι Έλληνες σκηνοθέτες αυτή την εποχή. Η πρώτη σημαντική παράμετρος ήταν η παρακμή των καλλιτεχνικών θεατριδίων μετά το 1936. Μετά την αποτυχία της Εταιρείας Θεατρικής Συνεργασίας, μια άλλη, περισσότερο φιλόδοξη καλλιτεχνική εξόρμηση συντελέστηκε με το Καινούργιο Θέατρο του πρωταγωνιστικού ζευγαριού Αλίκης Θεοδορίδη και Κώστα Μουσούρη το χειμώνα του 1936/7, τη σκηνοθεσία και καλλιτεχνική διεύθυνση του οποίου ανέλαβε ο Μελάς. Την προσπάθεια υποστήριζε και πάλι μια πλειάδα λογίων της εποχής αλλά δεν είχε συνέχεια, καθώς είχε θολούς καλλιτεχνικούς στόχους κι ένα σκηνοθέτη, που δεν έδειχνε να διαθέτει τον ίδιο ζήλο με το παρελθόν⁹⁷¹. Η προσπάθεια συνάντησε όμως και ένα άλλο εμπόδιο, που είχε αντιμετωπίσει και η Λαϊκή Σκηνή λίγους μήνες πριν. Από τον Αύγουστο του 1936 η δημοκρατική ζωή της χώρας είχε εκτραπεί και η ιδιότυπη δικτατορία που είχαν επιβάλει τα Ανάκτορα και ο παλιός πολιτευτής Ιωάννης Μεταξάς άρχισε να κινητοποιεί κατασταλτικούς μηχανισμούς στην καλλιτεχνική έκφραση⁹⁷². Ήταν και αυτό ένα αποτέλεσμα του κρατισμού, που συνέτεινε με τον τρόπο του στη συρρίκνωση (σχεδόν εξαφάνιση) των καλλιτεχνικών σκηνών των αρχών της δεκαετίας του 1930. Οι πιο σημαντικές σκηνοθετικές διεργασίες στην περιοχή αυτή εστιάστηκαν τελικά σε κάποιους μικρούς ερασιτεχνικούς πυρήνες. Η Νέα Δραματική Σχολή π.χ. συνέχισε τη λειτουργία της μέχρι το 1939· ο Καραντινός έδειξε ακόμα μεγαλύτερο ενδιαφέρον στον εικαστικό σχεδιασμό των κοστούμιών και των σκηνικών και συνεργάστηκε και με άλλους ζωγράφους, όπως ο Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας· κυρίως όμως έδωσε ακόμα περισσότερο βάρος στη σημασία του λόγου και της σωστής του εκφώνησης⁹⁷³. επίσης, δίπλα σε άλλα «σκηνικά

971 Σύμφωνα με το συμβόλαιο, ο Μελάς ανέλαβε την καλλιτεχνική διεύθυνση του θιάσου Αλίκης - Μουσούρη - Νέξερ, την εκλογή και τη σκηνοθεσία των έργων. Για τις μακέττες των σκηνογραφιών και κοστούμιών υπεύθυνος ήταν ο Γ. Γουναρόπουλος, ενώ γενικός γραμματέας ανέλαβε ο Ν. Γιοκαρίνης. Φαίνεται πάντως ότι υπήρξαν συγκρούσεις του θιάσου με το σκηνοθέτη και ο τελευταίος αποχώρησε την άνοιξη του 1937. Στη θερινή περίοδο ο θιάσος στράφηκε προς το ελληνικό ρεπερτόριο χωρίς σκηνοθέτη: *Φουσκοθαλασσιές* του Μπόργη (24.6.1937), *Γκρίζα Νειάτα* των Δ. Ευαγγελίδη - Αλ. Σακελλάριου (31.7.1937), *Εδώ θα μείνουμε για πάντα* του Αλ. Λιδωρίκη (17.8.1937). Και τελικά διαλύθηκε με παθητικό 700 χιλιάδες δραχμές (βλ. «Το “Καινούργιο Θέατρο”», *Ελεύθερον Βήμα*, 11.11, 12.12.1936 και Γ. Σιδέρης, «Κώστας Μουσούρης. Τα παιγμένα έργα και μερικά γεγονότα» στο *λεύκωμα 25 χρόνια του Θεάτρου Μουσούρη*, Αθήνα, 1961, σσ. 12, 115-7).

972 Η επιβολή της θεατρικής λογοκρισίας στο καθεστώς της 4ης Αυγούστου δεν έχει γίνει αντικείμενο μελέτης, αν και όλες, οι μεταγενέστερες ωστόσο, μαρτυρίες αναφέρουν ότι τόσο η Λαϊκή Σκηνή όσο και το Καινούργιο Θέατρο, συνάντησαν προβλήματα λογοκρισίας. Βλ. Κοκόλα(1989)91, Κουν(1990)56, Μελάς(1960)404-411.

973 Η Παπαθανασίου θυμάται την εμμονή του σκηνοθέτη στο ζήτημα από την εποχή που προετοίμαζε την παράσταση της *Εκάβης* (1944): «Δεν καταλαβαίναμε τι ήθελε ο Καραντινός από μας, σαν “δάσκαλος” του ορθού λόγου, αφού ποτέ δε μας ανέλυσε τι θα 'πρεπε να εκφράζουμε. Θυμάμαι εκείνο που συνεχώς επαναλάμβανε: “Εδώ, παιδιά μου, το θέλω στακάτο”, ή: “Εδώ, το θέλω στορογγυλο” κ.λ.π.». (ό.π. σ. 48).

παίγνια» παραστάθηκαν και περισσότερο φιλόδοξα ποιητικά κείμενα, που προσπαθούσαν να ακολουθήσουν ιδεολογικές αποχρώσεις. Ενισχύθηκε έτσι η διάσταση ανάμεσα στα ευφάνταστα σκηνικά και κοστούμια και την έμφαση στον λόγο. Η εξέλιξη δεν είναι τυχαία, αν σκεφθεί κανείς, ότι δίπλα στην έφεση του σκηνοθέτη να κάνει «αποκλειστικά ζωγραφικούς πίνακες», το κύριο επάγγελμα το οποίο ασκούσε στην παραπάνω περίοδο αφορούσε το μάθημα αγωγής προφορικού λόγου στη Μαράσλειο Ακαδημία. Καθώς επίσης και το γεγονός ότι, αμέσως μετά τη διάλυση της σχολής του, εργάστηκε ως προϊστάμενος του ειδικού τμήματος της ελληνικής ραδιοφωνίας με πρόγραμμα ανάγνωσης ποιημάτων και πεζών, ως «ειδικώς περί την τέχνην και αισθητικήν του Λόγου ασχοληθείς σκηνοθέτης».

Όπως και στην περίπτωση του Ροντήρη, οι πιο ενδιαφέρουσες τελικά εξελίξεις σημειώθηκαν στην περιοχή της διδασκαλίας των ηθοποιών από τους σκηνοθέτες που συνεργάστηκαν με τις πρωταγωνίστριες και συντελέστηκαν στο περιθώριο της κυρίας επαγγελματικής τους απασχόλησης. Καθώς η τελευταία αφορούσε τη ρύθμιση και καλαισθησία των παραστάσεων, οι σκηνοθέτες προσπάθησαν να μεταφέρουν τις αναζητήσεις τους στη δημιουργία μικρών καλλιτεχνικών πυρήνων με νέους ηθοποιούς. Ο Σαραντίδης π.χ. ακολουθώντας τα πρότυπα της Κομπανί ντε Κενζ και τους πειραματισμούς πάνω στον αυτοσχεδιασμό, ίδρυσε ένα ατελιέ με νέους σπουδαστές, αλλά η προσπάθεια δε φαίνεται να είχε καλή συνέχεια⁹⁷⁴. Όπως και γενικότερα άλλωστε, το πέρασμα του σκηνοθέτη από το ελληνικό θέατρο δε στέφθηκε από επιτυχία· έπειτα από μια ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα προσπάθεια στα πρώτα χρόνια μετά την Απελευθέρωση (Ενωμένοι Καλλιτέχνες, 1945-6), ο Σαραντίδης εγκατέλειψε απογοητευμένος τη χώρα το 1946.

Αντίθετα, πολύ περισσότερο γόνιμη και μακρόχρονη στάθηκε η επανένταξη του Κουν στη θεατρική ζωή του τόπου. Από την πρώτη κιόλας σκηνοθεσία του με το θίασο Ανδρεάδη καταξιώθηκε στο επαγγελματικό θέατρο της χώρας και οι κριτικές της εποχής αναγνώρισαν την ουσιαστική συμβολή του στην καλλιτεχνική μεταμόρφωση του θιάσου⁹⁷⁵. Η καταξίωση του επεκτάθηκε και εδραιώθηκε με τις παραστάσεις που σκηνοθέτησε στο θίασο Κοτοπούλη μέχρι τον Απρίλη του 1941. Έγινε μάλιστα εφικτή η ίδρυση ενός Πειραματικού Θεάτρου, που λειτουργούσε ως παράρτημα «τέχνης» του ημικρατικού θιάσου και την καλλιτεχνική διεύθυνση του οποίου ανέλαβε ο Κουν· το παραπάνω σχήμα παρουσίασε το *Γλάρο* του Τσέχωφ την

974 «Ο σκηνοθέτης κ. Γ. Σαραντίδης και τα μαθήματα αυτοσχεδιασμού», *Τα Παρασκήνια*, 113, 13.7.1940. Βλ. επίσης και τις εντυπώσεις του Γ. Σεφέρη από τα μαθήματα στο *Μέρες Γ'*, Αθήνα, 1975, σ. 235.

975 Βλ. Αιμ. Χ[ουρμούζιος], *Καθημερινή*, 19.3.1939, Π. Μοσχοβίτης, *Τα Παρασκήνια*, τχ. 45, 25.3.1939, Α. Θρύλος, *Νέα Εστία*, 1.4.1939 (1977B)387κεξ.

άνοιξη του 1940, αλλά η λειτουργία του διακόπηκε από την είσοδο της χώρας στον Πόλεμο. Οι στόχοι όμως της προσπάθειας προέδιδαν τα νέα ενδιαφέροντα του σκηνοθέτη· ο θίασος σκόπευε να παρουσιάσει καλλιτεχνικό ρεπερτόριο, που «ένα θέατρο καθαρά επαγγελματικό δύσκολα θα επιχειρούσε ν' ανεβάσει»· και κυρίως «να δώσει ευκαιρίες στους νέους ηθοποιούς να μελετήσουν και να διαπλάσουν ρόλους σημαντικούς και γενικά να υποβοηθήσει την ανάπτυξιν των νέων ταλέντων»⁹⁷⁶. Η ένταξη του Κουν στη θεατρική ζωή της χώρας συντελέστηκε αυτή τη φορά «με διαφορετικόν τρόπον»⁹⁷⁷. Όχι μόνον επειδή αποφάσισε να αφιερωθεί οριστικά στο επάγγελμα του σκηνοθέτη, αλλά και επειδή παρουσίασε ένα νέο καλλιτεχνικό πρόσωπο σε σχέση με το παρελθόν. Οι αναζητήσεις του στον εικαστικό σχεδιασμό των παραστάσεων συνεχίστηκαν βέβαια και πολλές φορές ανέλαβε ο ίδιος να φτιάξει τα σκηνικά και τα κοστούμια των παραστάσεων. Σε γενικές γραμμές, οι αναζητήσεις ακολούθησαν τις αρχές της καλλιτεχνικής εικονογράφησης αλλά και τις αρχές της «καλλιτεχνικής ευφυΐας» του Μελά. Ιδιαίτερη εντύπωση π.χ. προκάλεσε η καλαισθητή σκηνική εμφάνιση του *Μια γυναίκα χωρίς σημασία*, που παραστάθηκε με κοστούμια εποχής (αντίθετα με τις παραστάσεις των έργων του Ουάιλντ στο Βασιλικό, που παίχθηκαν ως σύγχρονο βουλεβάρτο)· ή το σκηνοθετικό εύρημα του χορού των ηθοποιών στον *Ταξιδιώτη χωρίς αποσκευές* του Ανούιγ⁹⁷⁸. Και στις δύο περιπτώσεις ο σκηνοθέτης ακολουθούσε περισσότερο την παράδοση του Χρηστομάνου και του Μελά, με αποτέλεσμα οι σκηνοθεσίες του να αντιμετωπίζονται πλέον από την κριτική ως μια αυτόνομη καλλιτεχνική εργασία. Ο Θρύλος π.χ., σχολιάζοντας την παράσταση του έργου του Λαμπής *Το ταξίδι του κ. Περισόν* (1940) σε μετάφραση Δεβάρη, έκανε λόγο για μια «άριστη σκηνοθετική δημιουργία» και ισχυριζόταν ότι ο σκηνοθέτης «πλάι στο μήνυμα του συγγραφέα πρόβαλε και τη δική του προσωπικότητα»⁹⁷⁹. Δίπλα στα παραπάνω επιτεύγματα όμως παρουσιάστηκε, πολύ πιο αναβαθμισμένη απ' ό,τι στο παρελθόν, η παιδαγωγική διάσταση της σκηνοθετικής εργασίας του Κουν. Στη ζύμωση αυτή φαίνεται πως μεγάλο ρόλο είχαν παίξει οι παραστάσεις του Κολλεγίου· η μαθητεία δηλαδή του σκηνοθέτη στην προσπάθεια δημιουργίας νέων θεατρόφιλων θεατών. Έτσι, η πιο σημαντική πτυχή που άρχισε να ξεχωρίζει σ' αυτή την περίοδο στη σκηνοθετική ταυτότητα του Κουν ήταν εκείνη του

976 Θεατρικό Πρόγραμμα της πρώτης εμφάνισης του Πειραματικού Θεάτρου Κοτοπούλη και συνέντευξη του Γ. Χέλμη στο περ. *Παρασκήνια*, 121, 7.9.1940.

977 «Ένας νέος σκηνοθέτης. Ο κ. Καρ. Κουν», *Παρασκήνια*, 4.2.1939, σ. 7.

978 Β. Ρώτας, *Τα Παρασκήνια*, τχ. 81, 2.12.1939, Α. Θρύλος, *Νέα Εστία*, 15.10.1939 (1977B)441-2.

979 *Νέα Εστία*, 1.8.1940 (1977)B508-9. Ο Λ. Κουκούλας, αναφερόμενος στην παράσταση της *Κυρίας Μποβαρύ* (1940), ισχυριζόταν ότι «ο κ. Κάρολος Κουν απετύπωσε ευκρινώς τη σφραγίδα της προσωπικής συμβολής του στην προχθεσινή παράσταση» (*Πρωία*, 28.10.1940).

δασκάλου· μετά την απόφαση του να εγκαταλείψει το Κολλέγιο, οι παιδαγωγικές του ιδιότητες διοχετεύθηκαν στο επαγγελματικό θέατρο κι έτσι καταξιώθηκε στη φάση αυτή κυρίως ως εμπνευσμένος «δάσκαλος» ηθοποιών με «μια σπάνια διδακτική ικανότητα» και «εντελώς εξαιρετική μεταδοτική δύναμη». Κατόρθωνε μάλιστα μερικές φορές να λειτουργεί ως «εμπυχωτής» ακόμα και με τους επαγγελματίες ηθοποιούς του θιάσου και μπορούσε «να ανασύρει από μέσα τους ό,τι καλύτερο έχουν»⁹⁸⁰. Με τον τρόπο αυτό ο Κουν ανανέωσε την παράδοση του «παιδαγωγού» στα πρότυπα του Οικονόμου και του Πολίτη· βρέθηκε δηλαδή να βαδίζει κι κείνος πάνω στ' αχνάρια της παράδοσης των δραματικών σχολών και του «δασκάλου» ηθοποιών, μια πορεία που ακολουθούσε την ίδια εποχή και ο Ροντήρης. Όπως και ο τελευταίος, έτσι κι ο Κουν κατόρθωσε να συγκεράσει τη σκηνοθετική παράδοση του τόπου, αλλά με οργανικότερο τρόπο· η κριτική αναγνώριζε πλέον στην εργασία του (ακόμα περισσότερο απ' ό,τι στη περίπτωση του Πολίτη) ένα προσωπικό καλλιτεχνικό δημιούρημα.

Ο συνδυαστικός κρίκος όμως ανάμεσα στο Κολλέγιο και την επανεμφάνισή του στην επαγγελματική σκηνή ήταν ο κόσμος των δραματικών σχολών· συγκεκριμένα, η πρώτη εκδήλωση αυτής της εξέλιξης μέσα από την παράδοση του «δασκάλου» ήρθε με την παράσταση του *Βυσσινόκηπου* στο Ελληνικό Ωδείο, παράσταση, που ο ίδιος ο Κουν θεώρησε αργότερα «σταθμό» για τη μελλοντική του καριέρα⁹⁸¹. Στο σημείωμά του στο πρόγραμμα της παράστασης ο σκηνοθέτης δήλωνε ότι αναγνώριζε στο θέατρο του Τσέχωφ αναζητήσιες «χωρίς εξωτερικά τεχνάσματα», αλλά και «χωρίς κούφια φιλολογία»· και ενδιαφερόταν για μια θεατρική ποίηση, «βγαλμένη από την ουσία και την αλήθεια των πραγμάτων». Προλογίζοντας το πρόγραμμα της παράστασης του *Γλάρου*, ένα χρόνο αργότερα, θεωρούσε τη συνεργασία του Τσέχωφ με το Στανισλάβσκυ «ίσως το σημαντικότερο σταθμό του νεότερου θεάτρου». Τελικά, η επίδραση του Στανισλάβσκυ (και του Βαχτάγκωφ αργότερα) στον Κουν οδήγησε στη μετάβαση από τους σχηματοποιημένους τύπους της παιδικής φαντασίας του Κολλεγίου και της εικονογραφίας της Λαϊκής Σκηνής στην ψυχογραφική ανάγνωση των τσεχωφικών ηρώων. Στο επίπεδο της διδασκαλίας και της σκηνοθετικής καθοδήγησης των ηθοποιών η Μέθοδος του Ρώσου σκηνοθέτη μπόλιασε δηλαδή την παράδοση του Οικονόμου. Μετά τις

980 Αλ. Θρύλος, *Νέα Εστία*, 1.1.1940, 15.2.1940, (1977)B461, 474-5

981 Βλ. συνέντευξή του στο Φωτόπουλος(1990)49. Ο Κουν εμφανίζεται το φθινόπωρο του 1938 στον Τύπο ως καθηγητής στη Δραματική Σχολή του Ελληνικού Ωδείου. Σύμφωνα με δημοσίευμα της εποχής, κατά τη διάρκεια του σχολικού έτους είχαν προγραμματιστεί έκτακτες παραστάσεις έργων (*Βυσσινόκηπος*, *Χοηφόροι*, *Τρικυμία κ.ά.*) «κατά σκηνοθεσίαν του κ. Κουν», στις οποίες θα έπαιρναν μέρος «οι διακρινόμενοι μαθηταί της σχολής τη συμπράξει νέων ηθοποιών». Φαίνεται πάντως ότι, στη συνέχεια, ο Κουν αποδεσμεύθηκε από το περιβάλλον της σχολής, καθώς η αγγελία παράστασης του *Βυσσινόκηπου* κάνει λόγο για «θεατρικόν όμιλον του κ. Κουν» (βλ. «Δραματική Σχολή Ελληνικού Ωδείου» *Ελεύθερον Βήμα*, 20.10.1938, 9.1.1939).

πρωτοβάθμιες επιστημονικές προσεγγίσεις του Καλογερίκου και έπειτα από τη μεσολάβηση του κριτικού νού του Πολίτη ήρθε τελικά η γνωριμία με τη Μέθοδο για να ανοίξει μια νέα περίοδο στη σκηνοθετική ιστορία της χώρας. Ο Κουν δε θα σκηνοθετούσε στο μέλλον, ούτε ως ηθοποιός ούτε ως κριτικός αλλά ως σκηνοθέτης, που ακολουθούσε μια συγκεκριμένη μέθοδο στην αναδημιουργία του κειμένου με τους πιστούς ηθοποιούς του. Στα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του 1940 πορευόταν προς την οργανική σύνθεση της σκηνοθετικής ιστορίας του τόπου. Πατώντας στην παράδοση του δασκάλου ηθοποιών, κατόρθωσε να την εμπλουτίσει με τις ιδιότητες του συγγραφέα, του εικονογράφου, του ηθοποιού, του σκηνοθέτη των αγγλοσαξόνων κοσμικών, του παιδαγωγού της μαθητικής ερασιτεχνίας. Η περίπτωση του αφορά την οριακή ιστορική συνάντηση μιας συλλογικής και μιας προσωπικής διαδρομής, που δε θα είχε επιτευχθεί χωρίς τις προγενέστερες κατακτήσεις του Έλληνα σκηνοθέτη. Η μετάβαση όμως της σκηνοθετικής ιστορίας της χώρας στην εποχή του σκηνοθέτη-δημιουργού συντελέστηκε στις επόμενες δεκαετίες. Δεν μπορούσε να συμβεί μέσα από την συνεργασία του μ' έναν θίασο βεντετοκρατούμενο, στον οποίο η καλλιτεχνική διεύθυνση βρισκόταν σ' άλλα χέρια και η οποία παρενέβαινε στην εργασία του· δεν ήταν δυνατό να δημιουργηθεί στο πλαίσιο μιας επιχείρησης, η οποία δε διακατεχόταν από τον «αποστολικό στόχο» που επιθυμούσε ο ίδιος⁹⁸². Τουλάχιστον από το καλοκαίρι του 1941 ο Κουν είχε αρχίσει να προσανατολίζεται στην ίδρυση ενός καλλιτεχνικού θεάτρου, στη δημιουργία «ενός θεάτρου συνόλου από μια ομάδα που θα 'χε μάθει να σκέφτεται και να εργάζεται με ψυχική και οργανική ενότητα»⁹⁸³. Η μετάβαση της ιστορίας του Έλληνα σκηνοθέτη στην μοντέρνα της περίοδο έμελλε να συντελεστεί τελικά μετά την ίδρυση του Θεάτρου Τέχνης το 1942 από καλλιτέχνες που ήταν «διαποτισμένοι από τη μέθοδο Στανισλάβσκυ»⁹⁸⁴· μετά την εμφάνιση δηλαδή του πρώτου «καλλιτεχνικού θεάτρου», που κατόρθωσε τελικά να εισαγάγει στη χώρα το θεσμό των μικρών πρωτοποριακών σκηνών στα πρότυπα του Αντουάν· να ολοκληρώσει μια πορεία που είχε αρχίσει με τη Νέα Σκηνή του Χρηστομάνου και

982 Κουν (1987)127. Ο Κουν αναφέρθηκε αργότερα στα προβλήματα που είχε από τις παρεμβάσεις της Κοτοπούλη στη σκηνοθετική του εργασία. Για την παράσταση της *Ηλέκτρας* (1939) π.χ. θυμόταν αργότερα: «Δεν μπορούσα να διορθώσω τίποτα, με είχε βασικά να τακτοποιώ θέσεις» (1978)52 και (1988)66-7. Το γεγονός πιστοποιεί και η Χαλκούση, αν και κάπως διαφορετικά· αναφέρει δηλαδή ότι η Κοτοπούλη δεν πήγαινε βέβαια στις πρόβες και ότι ο Κουν «νέος ακόμη και άπειρος από “μεγάλες πρωταγωνίστριες”, δεν αντιδρούσε στην όποια της αυθαιρεσία ... Και φυσικά, από σεβασμό, ποτέ καμμία υπόδειξη δεν έκανε της Μαρίκας, ούτε για την ερμηνευτική πλευρά του ρόλου ούτε καν για να της υπενθυμίσει ότι οι μέρες πλησίαζαν και έπρεπε να μάθει το ρόλο της απέξω» (1981)76-7.

983 Κουν (1987)31-2.

984 ό.π. σ. 92. Σύμφωνα με το Σιδέρη, η πρώτη νύξη για την ίδρυση του Θεάτρου Τέχνης εμφανίζεται στη *Βραδυνή* (10.7.1941) και βρίσκεται σε συνάρτηση με «την εξεύρεση νέων ταλέντων δια το θέατρον» (Γ. Σιδέρης, «Το “Θέατρο Τέχνης” του Κάρολου Κουν» στο λεύκωμα *Θέατρο Τέχνης 1942-1972*, Αθήνα, 1972).

είχε ως ενδιαμέσασ ορόσημά της το Θέατρον Τέχνης του Μελά και τη Λαϊκή Σκηνή. Οι εξελίξεις όμως αυτές δε αφορούσαν την προπολεμική Ελλάδα· και δεν μπορούν να γίνουν κατανοητές παρά μόνον, αν εξετάσει κανείς τις ιδιότυπες συνθήκες της Κατοχής που δημιούργησε τεράστιες ανακατατάξεις στο θέατρο της χώρας.

(στ) Η εδραίωση του Έλληνα σκηνοθέτη και ο πρωταγωνιστικός ρόλος των ηθοποιών

Το γεγονός είναι πάντως ότι, πριν από την είσοδο της χώρας στον Πολέμο, με τον Κουν και το Σαραντίδη στις ελεύθερες σκηνές και τους υπόλοπους σκηνοθέτες στις κρατικές, ο Έλληνας σκηνοθέτης είχε κατορθώσει να εδραιώσει την παρουσία στο ελληνικό θέατρο, έπειτα από μια διαδρομή ενάμισυ περίπου αιώνα. Μια νέα γενιά καλλιτεχνών του θεάτρου είχε αρχίσει να σταδιοδρομεί από τα πρώτα της βήματα στο νέο επάγγελμα· ήταν οι πρώτοι «ολοκληρωμένοι» σκηνοθέτες της χώρας που πήραν τη σκυτάλη από ηθοποιούς, λόγιους, κοσμικούς, δασκάλους, κριτικούς και και συγγραφείς, που καταπιάστηκαν με τη σκηνοθετική τέχνη στις προηγούμενες δεκαετίες. Ενώ όμως οι τελευταίοι αποφάσισαν να γίνουν σκηνοθέτες σε σχετικά ώριμη ηλικία και στο περιθώριο άλλων επαγγελματιών ασχολιών τους, οι νεότεροι ξεκίνησαν τη σταδιοδρομία του σκηνοθέτη στα νειάτα τους, επειδή ακριβώς το επάγγελμα είχε στο μεταξύ πιάσει ρίζες στην ελληνική κοινωνία μέσα από τη δράση και τις μάχες των παλαιότερων σκηνοθετικών μορφών. Δίπλα όμως σ' αυτή την εξέλιξη μπορεί κανείς να διακρίνει ζωντανή την εγχώρια παράδοση του «δασκάλου». Δεν είναι άλλωστε τυχαία η επικράτηση του όρου μέχρι τις μέρες μας· ούτε όμως και το γεγονός ότι στις επόμενες δεκαετίες, με τους δύο καταξιωμένους «δασκάλους» της ελληνικής σκηνής, με τις μορφές δηλαδή του Ροντήρη και του Κουν, ο Έλληνας σκηνοθέτης κατοχύρωσε ακόμα περισσότερο τη θέση του και ανύψωσε το γόητρό του. Το γεγονός δεν είναι τυχαίο, αν αναλογιστεί κανείς ότι όλες οι πρωτοβουλίες των λόγιων κύκλων στηρίχτηκαν και τελικά διοχετεύθηκαν στην παράδοση του «δασκάλου», είτε με την περίπτωση του Ροντήρη, είτε μ' εκείνη του Κουν. Η διαπίστωση αυτή προδίδει από μόνη της τον πρωταγωνιστικό ρόλο που διαδραμάτισε ο κλάδος των ηθοποιών στην εδραίωση του Έλληνα σκηνοθέτη. Δε θα πρέπει να ξεχνάμε ότι ο Μελάς προσπάθησε να μεταφέρει τις πρόσφατες δυτικές σκηνοθετικές εξελίξεις με τους νεαρούς μαθητές των Ωδείων που είχαν δημιουργήσει στο παρελθόν ηθοποιοί-δασκάλοι, όπως ο Παπαγεωργίου· ότι ο Πολίτης πέρασε από την άρνηση στη πράξη μέσα στην Επαγγελματική Σχολή· και ένα μεγάλο τμήμα της σκηνοθετικής του συμβολής διοχετεύθηκε στην παράδοση του Οικονόμου· ότι ο διπλωματούχος Κουνελάκης αναγκάστηκε τελικά να ασκήσει τα σκηνοθετικά του καθήκοντα στον κόσμο των

Ωδίων. Ακόμα και το ζεύγος Σικελιανού, παρά την απροκάλυπτη περιφρόνησή του στο επαγγελματικό θέατρο της χώρας, βασίστηκε στους ερασιτέχνες των δραματικών σχολών και στήριξε στο «Λενίν» του Σωματείου ένα σκέλος της δελφικής προσπάθειας. Αν θελήσει κανείς να εξετάσει τα παραπάνω στοιχεία σε μια μακροσκοπική προοπτική, δε μπορεί παρά να διαπιστώσει ότι ο πρωταγωνιστικός ρόλος των ηθοποιών αποτελεί μια σταθερά, που διαμόρφωσε τελικά σε μεγάλο βαθμό τη φυσιογνωμία του Έλληνα σκηνοθέτη μέχρι το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο· τελικά, αυτή η σταθερά, μαζί με τις ασυνέχειες που δημιούργησε η ιστορική συγκυρία, προσδιόρισε το καλλιτεχνικό και ιδεολογικό περιεχόμενο της εργασίας του.

ΜΕΡΟΣ Δ΄ . Η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ ΕΩΣ ΤΟ Β΄ ΠΑΓΚΟΣΜΙΟ ΠΟΛΕΜΟ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1. Η ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΗ ΤΗΣ ΟΡΟΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ Η ΘΕΩΡΗΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΗΣ ΣΚΗΝΟΘΕΤΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

«Ο κ. Ροντήρης έδωσε αναντίρρηση μια καθαρώτατη παράσταση, απόλυτα επιμελημένη και φροντισμένη με σκηνοθετική “υποχονδρία”, αν η κατάχρησις της ευσυνειδησίας -της καλλιτεχνικής και επαγγελματικής- γινόταν να δεχθή έναν προσδιορισμό κάπως αγάριστο. Όλοι, απ' την αρχή ως το τέλος της χθεσινής βραδυάς έφεραν τη σφραγίδα μιας προσοχής αμείλικτης να μη ξεφύγουν από ένα στέρεο καλούπι που έκτιζε το έργο και τους ηθοποιούς σε μια άτεγκτη προσήλωσι προς κάθε λεπτομέρεια με το διαβήτη χαραγμένη. Δεν ξέρω αν είναι τολμηρή η παροιμοίωσι που θα επιχειρήσω, μα όλη η παράστασι -η τόσο πλουσία, τόσο οργανωμένη, τόσο μελετημένη- μου θύμιζε κεφάλι ωραιότητας κυρίας έπειτα από μια “περμανάντ”... ανηλεή. Απ' το κεφάλι αυτό δεν έφευγε ούτε τρίχα κι όμως για μια στιγμή θα επιθυμούσε ο θαυμαστής του να σηκωθή ένα αεράκι -μια πνοή ανησυχίας, ποιητικού εκνευρισμού- που θα ξεσήκωνε μια τρίχα και θάδινε στο πρόσωπο αυτό κάποια σκιά, μια έκφραση εντονώτερη, έναν παλμό πιο αισθητό. Οι επιβλητικές σκηνογραφίες του Κλώνη [...], οι υπέροχες ενδυμασίες του Φωκά και η μπαγκέττα του Ροντήρη [...] δημιουργούσαν ξεχωριστά “ταμπλώ”, πίνακες γοητευτικούς στο μάτι, ομάδες που στέκονταν ή ανεβοκατέβαιναν ρυθμικά, χωρίς όμως να πνέη από πουθενά αυτό το αεράκι που θα μετέφερε ως το θεατή τη “λοίμωξι της συγκινήσεως”, την αίσθησι του αληθινού θεάτρου [...] Μονάχα ο κ. Μινωτής κατώρθωσε χθές βράδυ να σπάση αυτήν την επικίνδυνη μονοτονία [...] να είναι ο ένας, ο ξεχωριστός, ο εμπνευσμένος καλλιτέχνης...»⁹⁸⁵.

Παρακάμπτοντας πολλές ιδιαιτερότητες της ιστορικής πραγματικότητας, θα μπορούσαμε να δεχτούμε συμβατικά την παραπάνω κριτική ως αντιπροσωπευτικό δείγμα για την κατάσταση της ελληνικής σκηνοθετικής τέχνης λίγες μέρες πριν την είσοδο της χώρας στο Β' Παγκόσμιο Πόλεμο. Θα αναγνωρίζαμε τότε ότι η ελληνική σκηνοθετική έκφραση είχε αναμφισβήτητα παρουσιάσει σημαντική πρόοδο από την εποχή του 19ου αιώνα, από την εποχή των πλανόδιων θεατρίνων και των πρωτόγονων σκηνοτικών εξοπλισμών. Ένα πρώτο ερώτημα που προκύπτει όμως για το μελετητή της ελληνικής σκηνοθεσίας είναι με βάση ποιά καλλιτεχνικά κριτήρια διαπιστώνεται αυτή η πρόοδος. Ένα δεύτερο ερώτημα, που συνδέεται άμεσα με το πρώτο, είναι σε ποιό βαθμό ο θεσμός του Έλληνα σκηνοθέτη ευθύνεται για την πρόοδο αυτή. Βασική προϋπόθεση για την απάντηση των δύο ερωτημάτων είναι η ιστορική διάσταση των σκηνοθετικών επιτευγμάτων της χώρας. Το γεγονός δηλαδή

⁹⁸⁵ Αλ. Λιδ[ωρίκης], «Η χθεσινή πρώτη, Ο Έμπορος της Βενετίας εις το Βασιλικόν Θέατρον», *Ασύρματος*, 22.10.1940.

ότι μπορούμε να μιλάμε με κάποια ασφάλεια για την ύπαρξη της ελληνικής σκηνοθεσίας και των συνακόλουθων καλλιτεχνικών της συντεταγμένων, μόνον από τη στιγμή που κάποιοι, λίγο-πολύ, αυτόνομοι καλλιτέχνες αναλαμβάνουν να την καλλιεργήσουν και να αποτυπώσουν το προσωπικό καλλιτεχνικό τους όραμα πάνω σ' αυτή. Από τη στιγμή δηλαδή που η σκηνική πρακτική άρχισε να υπακούει σ' ένα, λίγο-πολύ, συνειδητό καλλιτεχνικό και ιδεολογικό κώδικα ενός σκηνοθέτη. Γιατί από τον βαθμό αυτής της προσωπικής επέμβασης και της συνειδητότητάς της προκύπτει τελικά η διαφορά ανάμεσα σε μια σκηνοθετημένη θεατρική παράσταση και σε μια παράσταση που υπακούει απλά στις τρέχουσες πρακτικές σκηνικής παρουσίας της εποχής. Αν δε λάβει κανείς υπόψη του αυτή την ιστορική παράμετρο κινδυνεύει να οδηγηθεί σε αποπήματα, που μπορεί ίσως για κάποιους να είναι γοητευτικά αλλά δεν έχουν μεγάλη σχέση με την πραγματικότητα⁹⁸⁶. Για το λόγο αυτό η εξέταση των καλλιτεχνικών και ιδεολογικών συντεταγμένων της ελληνικής σκηνοθεσίας θα εστιαστεί στον 20ό αιώνα, την εποχή που η σκηνοθετική ιδέα άρχισε να οικοδομεί την παρουσία της στο ελληνικό θέατρο.

Οι διαδικασίες της ανάδυσης και εδραίωσης του Έλληνα σκηνοθέτη ενεργοποιήθηκαν, σε γενικές γραμμές, μέσα από πρωτοβουλίες των λόγιων κύκλων, που στόχευαν στην αναγέννηση της εγχώριας σκηνής. Ο εκσυγχρονισμός που ευαγγελίζονταν ήταν αλληλένδετος με την ευρωπαϊκή σκηνοθετική εμπειρία, που έπαιξε καταλυτικό ρόλο στις επεμβάσεις τους, καθώς προσπάθησαν, σε διάφορες ιστορικές περιόδους, να μεταφέρουν με τον έναν ή τον άλλον τρόπο τις κατακτήσεις της ξένης σκηνοθεσίας, και μάλιστα με αρκετή δόση συγχρονισμού. Θα μπορούσε βέβαια να εξετάσει κανείς τα σκηνοθετικά επιτεύγματα της χώρας υπό το πρίσμα των παραπάνω προσπαθειών· η διερεύνηση όμως της ελληνικής σκηνοθεσίας μέσα από μια συγκριτολογική οπτική των σχέσεών της με την ευρωπαϊκή δεν έχει να προσφέρει πολλά στη γνώση του σκηνοθετικού μας παρελθόντος. Το καλλιτεχνικό στίγμα της εργασίας των Ελλήνων σκηνοθετών δεν μπορεί να εντοπιστεί εκ των προτέρων και με κριτήρια ξένα προς αυτήν. Πολύ περισσότερο δεν είναι δυνατό να προβάλλει κανείς για την ελληνική σκηνοθεσία το ιστορικό σχήμα που τού προσφέρει, σχεδόν έτοιμο, η μελέτη της ευρωπαϊκής⁹⁸⁷. Αντίθετα, η υιοθέτηση ενός κανονιστικού ιστοριοκρατικού πρότυπου, που δε θα συμπεριλαμβάνει τελικά ούτε

986 Η έκφραση: «η σκηνή ήτο αληθής αρλεκίνος» (Στοά, 16.3.1877), για παράδειγμα, που συναντά κανείς σε κριτική παράστασης του θιάσου Αρνωτάκη, δεν παραπέμπει φυσικά στο κίνημα του θεατρικισμού.

987 Θα μπορούσε π.χ. να διαγνώσει κανείς μια εξελικτική πορεία από την «εικονογραφική» σκηνή του 19ου αιώνα (στις σκηνοθεσίες π.χ. του Βλάχου και του Κορομηλά) σε μια πιο «μοντέρνα» στο Μεσοπόλεμο. Η διάγνωση όμως είναι αυθαίρετη, επιφανειακή και διαστρεβλωτική, αφού γίνεται ερήμην των καλλιτεχνικών γεγονότων και λάμβάνει υπόψη της, με επιλεκτικό τρόπο, κάποιες από τις προθέσεις των καλλιτεχνών ή την απήχηση που είχαν αυτές σε κάποιους λογίους της εποχής.

τους συγκεκριμένους όρους και τις περίπλοκες ιστορικές προϋποθέσεις ανάδυσης της ίδιας της ευρωπαϊκής σκηνοθεσίας, θα ήταν ισοπεδωτική και παραμορφωτική για το χαρακτήρα και τις ιδιομορφίες της ελληνικής. Τα εγχώρια επιτεύγματα θα εξετάζονταν τότε υπό το ασφυκτικό σχήμα μοτίβων και δανείων, μέσα από μια περιπτωσιολογική και ατέρμονη συζήτηση σχετικά με το βαθμό σύγκλισης ή απόκλισης τους με τα δυτικά· θα αποσιωπούσαν έτσι ιδιαιτερότητες και πτυχές του φαινομένου, που απλά δε συμβιβάζονται και δεν ανταποκρίνονται στις ευρωπαϊκές εξελίξεις. Ενώ οι τελευταίες θα αποκτούσαν τη μορφή ενός ιδεότυπου, ενός παραδειγματικού προτύπου, που, με τη σειρά του, δε θα είχε μεγάλη σχέση με την ιστορία του ευρωπαϊκού θεάτρου. Οι διαπιστώσεις αυτές δεν αναιρούν βέβαια το γεγονός ότι η πρόσληψη της ευρωπαϊκής σκηνοθετικής εμπειρίας έπαιξε σημαντικό ρόλο στην ανάπτυξη και εδραίωση του θεσμού. Υπό αυτό το πρίσμα, η μελέτη της σκηνοθετικής τέχνης του τόπου είναι υποχρεωμένη να λάβει υπόψη της τη γνωριμία με την ευρωπαϊκή σκηνοθεσία. Κι αυτό επειδή, από μια άποψη, το ελληνικό θέατρο ήταν εξ ορισμού υποχρεωμένο να πάρει μια στάση απέναντι σε μια νέα, άγνωστη τέχνη που είχε διαμορφωθεί έξω από τα σύνορά της. Αυτό όμως δε σημαίνει αναγκαστικά ότι η τύχη της ήταν προδιαγεγραμμένη και προσδιορισμένη εξαιτίας αυτής της γνωριμίας. Το ενδιαφέρον λοιπόν, σε μια πρώτη φάση, προκύπτει από τον τρόπο με τον οποίο προσγειώθηκε η ξένη σκηνοθετική τέχνη στην ελληνική πραγματικότητα· και σε μια επόμενη, τον τρόπο με τον οποίο λειτούργησε στη πραγματικότητα αυτή.

Η πιο εύγλωττη ίσως μαρτυρία για το γεγονός ότι η ελληνική κοινωνία ενσωμάτωσε έναν άγνωστο θεσμό, ήταν ότι η ελληνική γλώσσα υποχρεώθηκε να εισαγάγει τους ξένους σχετικούς όρους και να αποπειραθεί μια μετάφρασή τους. Όπως και στην περίπτωση του σκηνοθέτη, οι πρώτες παρουσίες της σχετικής με τη σκηνοθεσία ορολογίας (*mise en scène*) είναι σε γαλλική γλώσσα και εμφανίζονται στη δεκαετία του 1870· προέρχονται από την επαφή του ελληνικού κοινού με την ξένη εμπειρία και κυρίως τους γαλλικούς περιοδεύοντες θιάσους του μουσικού θεάτρου⁹⁸⁸. Ο όρος «*mise en scène*» εμφανίζεται σε συνάρτηση προς την ελληνική σκηνή, για πρώτη φορά, το 1881, στην ίδια κριτική για τις πρώτες εμφανίσεις του

988 Η πρώτη αναφορά του όρου «*mise en scène*», που κατόρθωσε να εντοπίσει η παρούσα έρευνα βρίσκεται στον πρόλογο της πρώτης έκδοσης *Αττικά Νύκτες* του Σπ. Βασιλειάδη (1873), ως παραπομπή στο κεφάλαιο «*La mise en scène dans le théâtre Grec*», στη μελέτη του Γάλλου κλασικού φιλόλογου Alexis Chassang (1827-1888), *Le spiritualisme et l' idéal dans l' art et la poesie des Grecs*, Didier et cie, Paris, 1868. Την επόμενη χρονιά αρχίζουν και οι εμφανίσεις του όρου σε συνάρτηση με τη δράση των γαλλικών μουσικών θιάσων (*Εφημερίς*, 20.1.1874). Το 1888 π.χ. όχι μόνον ο όρος, αλλά ολόκληρη η πρόταση συναντιέται στα γαλλικά: «avec une mise en scène exeptionnelle» («Θέατρον Φαλήρου: *Le Grand Mogol*», *Εφημερίς*, 28.6.1888).

Λεκατσά που είχε εμφανιστεί και ο όρος «régisseur»· η αναφορά γινόταν και πάλι για να καταδειχθεί η απουσία του σκηνοθετικού παράγοντα από την ελληνική σκηνή και να κατακριθεί η τελευταία σύμφωνα με τα ευρωπαϊκά πρότυπα⁹⁸⁹. Αλλά και στα επόμενα χρόνια η εμφάνιση του όρου συνδέεται με τον εξευρωπαϊσμό της αθηναϊκής σκηνής⁹⁹⁰. Στις παραπάνω περιπτώσεις η *mise en scène* αποδίδονταν στα ελληνικά ως «σκηνική ανάπτυξις» ή «σκηνική διασκευή». Στην πραγματικότητα όμως το ζήτημα της ορολογίας μέχρι τη δεκαετία του 1890 βρισκόταν σε προϊστορική κατάσταση. Ο ελληνικός όρος, που κάλυπτε παραδοσιακά τις εργασίες που αφορούσαν το ανέβασμα ενός έργου στη σκηνή, ήταν η «διδασκαλία» (και σπανιότερα η «εκγύμνασις») μια προέκταση της δραματουργίας ή της υποκριτικής. Στη δεκαετία του 1890 άρχισε να κάνει δειλά την εμφάνισή του ο όρος «σκηνοθεσία». Κατ' αρχήν ήταν συνδεδεμένος με τη διαδικασία συγγραφής θεατρικών έργων και απέδιδε νοηματικά το χώρο δράσης, τις σκηνικές οδηγίες του έργου ή την ικανότητα του συγγραφέα να συνθέτει την πλοκή⁹⁹¹. Η λέξη «σκηνοθεσία» ήταν δηλαδή άρρηκτα συνδεδεμένη με την δραματουργία και υπό αυτό το πρίσμα, ο νεολογισμός πρέπει να θεωρηθεί απότοκο της ζεύξης των Ελλήνων συγγραφέων με την αθηναϊκή σκηνή εκείνη την εποχή. Σ' ένα επόμενο στάδιο, η ελληνική κοινωνία προσπάθησε να μεταφράσει τον όρο «*mise en scène*», ανταποκρινόμενη στην ανάδυση του πρώιμου ενδιαφέροντος για τη σκηνική διακόσμηση. Η εξέλιξη αυτή ολοκληρώθηκε, σε μια πρώτη φάση, τον Ιούλη του 1898· τότε, η σύνταξη της εφημερίδας *Εστία* προκήρυξε για τους αναγνώστες της ένα μεταφραστικό διαγώνισμα με αθλοθέτη το θίασο «Πρόοδος» του Δ. Κοτοπούλη πάνω στον όρο *mise en scène*⁹⁹². Η πιο επιτυχής απάντηση ήταν

989 «Ο Ραμπαγάς εις τα θέατρα», *Ραμπαγάς*, 303, 30.8.1881.

990 Ο όρος εμφανίστηκε το 1889 με πλαίσιο αναφοράς το ελληνικό λυρικό θέατρο· συγκεκριμένα, για τις παραστάσεις μελοδραμάτων του Σπύρου Σαμάρα στην Κέρκυρα γράφτηκε ότι «η *mise en scène* [ήταν] αρίστη, θαυμαστόν δε πώς κατορθώθη τοςαύτη εντέλεια υπενθυμίζουσα την εντέλειαν των μεγάλων θεάτρων της Ευρώπης» («Ο Σπύρος Σαμάρας εν Κερκύρα», *Νεολόγος*, Κων/πολης, 15.2.1889) Ενώ για να διαφημιστεί η σκηνική πολυτέλεια της παράστασης της *Αντιόπης* του Βερναρδάκη (1896), το κοινό πληροφορήθηκε ότι ξοδεύτηκαν «επτά χιλιάδες υπέρ της *mise en scène*», βλ. *Νεολόγος* Κων/πολης, 26.6.1896, πρβλ Σιδέρης (1951)201.

991 «Το δημόσιον εξετίμησε», αναφέρει κριτική για την *Τύχη της Μαρούλας*, «την σκηνοθετικήν δεξιότητα του συγγραφέως» (*Εφημερίς*, 5.10.1889). Σύντομο κριτικό σχόλιο για το έργο του Κορομηλά *Εφημερίδες* αναφέρει ότι ο συγγραφέας «διεξήγαγε [το θέμα] μετά πνεύματος καινοτομικού, εμπνεύσεως σατιρικής και σκηνοθετικής ευτυχίας» (ό.π. 27.5.1889). Το *Άστυ* κατέκρινε την ελληνική κωμωδία *Η Ξηλοτυπία του Γιάννη* για την αδεξιότητά της στην πλοκή και τους διαλόγους και συνέχιζε: «Η δε σκηνοθεσία ανυπερβλήτου οικτρότητας. Όλη η κωμωδία παίζεται εις εν μαγειρείον κινόν δύο συνοίκων, νεανίου και χήρας» (16.4.1891).

992 Ο θίασος αδυνατούσε να μεταφράσει τις γαλλικές εκφράσεις «*lever du rideau*» και «*mise en scène*» κι έτσι, σε συνεργασία με την εφημερίδα, προκήρυξαν διαγωνισμό για τον εξελληνισμό τους. Ορίστηκε υπεύθυνη μια τριμελής επιτροπή «εξ ανθρώπων του θεάτρου», που θα έκρινε τις απαντήσεις και θα απένειμε το έπαθλο. Η επιτροπή έλαβε 156 απαντήσεις, τις οποίες χώρισε σε τρεις κατηγορίες. Στην πρώτη κατατάχτηκαν 96 απαντήσεις, που εκπροσωπούσαν, κατά την κρίση της επιτροπής, τις πιο ατυχείς μεταφράσεις, επειδή απέδιδαν τον όρο «*mise en scène*»

η «σκηνοθεσία» ή «παράστασις», που πρότεινε ένας αναγνώστης με το ψευδώνυμο «Αριστοφάνης»:

«Η mise en scène πρέπει να λέγεται σκηνοβασία εκ του ελληνικού ρήματος σκηνοβατέω, όπερ σημαίνει: εκθέτω τι εις την σκηνήν θεάτρου, ή σκηνοθεσία, όπερ απαντάται και παρά τοις αρχαίοις. Κυρίως όμως την mise en scene οι αρχαίοι την έλεγον παράστασιν [...] Εκ των απαντήσεων αυτών η επιτροπή βραβεύει τας του Αριστοφάνους παραδεχομένη την λέξιν σκηνοθεσία ή παράστασις δια την mise en scène [...] μέχρις ευρέσεως καλλιτέρας». ⁹⁹³

Στα επόμενα χρόνια δε βρέθηκε τίποτα καλύτερο· σε αντίθεση με την ορολογία γύρω από τον σκηνοθέτη, η λέξη «σκηνοθεσία» εδραίωσε χωρίς προβλήματα την παρουσία της και η χρήση της διαδόθηκε γρήγορα στο ελληνικό θέατρο· καθιερώθηκε δηλαδή λίγο πολύ ο νεολογισμός που βραβεύτηκε στο διαγωνισμό του 1898 και διασαφηνίστηκαν περισσότερο οι νοηματικές του αποχρώσεις⁹⁹⁴. Στις αρχές του αιώνα, εξαιτίας της δράσης του Οικονόμου στο Βασιλικό Θέατρο, ο όρος συμπεριέλαβε και τη διευθέτηση των ηθοποιών στη σκηνή⁹⁹⁵. Ουσιαστικά όμως, ο εμπλουτισμός των σημασιών του συντελέστηκε μετά τους Βαλκανικούς Πολέμους. Η σκηνοθεσία συνδεόταν πλέον με τη χορογραφία, ιδιαίτερα με την έννοια του «μονταρίσματος» της παράστασης. Κατά την περίοδο αυτή εμφανίστηκε επίσης η λέξη «regie» (και με την εξελληνισμένη γραφή «ρεζί»), αλλά η παρουσία της (σε αντίθεση με το «ρεζισέρ») ήταν σπάνια και μεταφράστηκε κι εκείνη ως «σκηνοθεσία»⁹⁹⁶. Τελικά, μετά από τις ζυμώσεις της δεκαετίας του

κυριολεκτικά («σκηνικός διάκοσμος», «διασκευή της σκηνης» κ.λ.π.). Στη δεύτερη ανήκαν 55, που, αν και συνέλαβαν το νόημα του όρου, χρησιμοποίησαν αδόκιμες μεταφράσεις («παραστατικός διάκοσμος», «σκηνική διασκευή», «ενσκηνώσεις», «σκηνοποιήσις», «διευθέτης της σκηνης»). Τέλος, κατά τη γνώμη πάντα της επιτροπής, οι πιο κατάλληλες αποδόσεις του όρου στα ελληνικά, ήταν πέντε: «ενσκήνισις», «επισκήνωσις», «διδασχάι της σκηνης», «σκηναρμολογία» και «σκηνοθεσία» («Ο κόσμος», *Εστία*, 30.6.1898 και 5.7.1898).

⁹⁹³ *Εστία*, 5.7.1898.

⁹⁹⁴ Εμφανίστηκαν βέβαια κι άλλες προτάσεις. Ο Αθ. Κουρτίδης π.χ. πρότεινε τον όρο «ενσκήνωσις» ως σημαντικό και απαραίτητο τμήμα της θεατρικής απόλαυσης, τρίτο στην ιεραρχία μετά την ποίηση και την υποκριτική. Στο άρθρο του «Ιεραρχία των Θεάτρων» ισχυριζόταν, ότι «είνε μεγάλη πλάνη η ιδέα, ότι το δραματικόν έργον αποτελείται από μόνον το κείμενον· τέσσαρα και ενίστε πέντε είναι τα ουσιώδη συστατικά στοιχεία του· η ποίησις πρώτα πρώτα, αλλ' έπειτα η υπόκρισις, και η ενσκήνωσις, και η συμπληρούσαν την ενσκήνωσιν διακοσμητική τέχνη και ενίστε και η μουσική. Όλα ταύτα μαζί, εν τη αρμονία των αποτελούν το αληθές δραματικόν έργον και μόνον όπου υπάρχει η σπανία και ευτυχής σύμπτωσις των δύναται να γείνη λόγος περί καλλιτεχνικής απολαύσεως» (*Παναθήναια*, Β', 16, Ιούνιος 1901, σσ. 154-156).

⁹⁹⁵ «Διότι η σκηνοθεσία, όπως μετεφράσθη η mise en scene των Γάλλων, δεν περιλαμβάνει μόνον τον σκηνικόν διάκοσμον, αλλά και όλο το va et vient των προσώπων, την εκάστοτε θέσιν αυτών, τας εικόνας και άπασαν εν γένει την επί σκηνης κίνησιν λογικών και αλόγων, άπαντα τα οποία κατά την προχθεισινήν παράστασιν [*Ορέστεια*, 1903], επήγαν, κατά την ημετέραν θεατρικήν έκφρασιν: σαν ρολό» (Ν. Λάσκαρης, «Ο κ. Οικονόμου», *Εστία*, 3.11.1903).

⁹⁹⁶ «Η σκηνοθεσία, η ρεζί δηλαδή, εις την ευρυτάτην της έννοιαν», ισχυριζόταν ο Χατζόπουλος, «είναι σήμερα μια ιδιαίτερα τέχνη και μια ξεχωριστή επιστήμη». Ο ίδιος μάλιστα χρησιμοποίησε και τον όρο «σκηνοθέτησις» που θα εμφανιστεί πυκνότερα στην επόμενη δεκαετία:

1910 προήλθε ένας νέος ορισμός τον οποίο έδωσε, συμβατικά, και πάλι ο Καλογερίκος το 1923:

«Σκηνοθεσία είναι η τέχνη του διακανονισμού της σκηνικής δράσεως, θεωρουμένης υφ' όλης τας μορφάς και όψεις της, δηλ. όχι μόνον ως προς τ' αφορώντα τας μεμονωμένας ή συνδυασμένας κινήσεις εκάστου των προσώπων, τα οποία συντρέχουν εις την εκτέλεσίν του παριστανομένου έργου π.χ. πομπών, παρελάσεων, μαχών, αλλά και ως προς τ' αφορώντα την εναρμόνισιν των ανωτέρω κινήσεων με το σύνολον και τας λεπτομερείας του διακόσμου, επιπλώσεως, ενδυμασίας, συμπληρωματικών ειδών κ.λ.π.»⁹⁹⁷.

Στο ίδιο άρθρο η ηγετική μορφή του Σωματείου Ηθοποιών έδωσε στον όρο και τις καλλιτεχνικές προεκτάσεις του, κάνοντας λόγο για «αισθητική της σκηνοθεσίας», προσδιορίζοντάς την ως «το style του σκηνοθέτου». Στην περίοδο του Μεσοπολέμου διαδόθηκαν, σε μικρή κλίμακα, οι όροι «σκηνοθέτηση» και «σκηνοθετική τέχνη». Ο πρώτος σήμαινε το ανέβασμα του έργου στη σκηνή και χρησιμοποιήθηκε από κριτικούς όπως ο Θρύλος⁹⁹⁸. Για τον Κουνελάκη, η «σκηνοθετική τέχνη» προσδιόριζε μια τέχνη «απόλυτα δημιουργική», σύμφωνα με την οποία, το κείμενο είναι ένα από τα μέσα που προσφέρονται στο σκηνοθέτη για τη δημιουργία του «σκηνικού καλλιτεχνήματος», της παράστασης⁹⁹⁹. Έτσι, μολονότι η «σκηνοθεσία» παρέμεινε πάντα ο επικρατέστερος όρος και οι ξένοι όροι («mise en scène» και «regie») υποχώρησαν, οι νέες σημασιολογικές πτυχώσεις γύρω από τους όρους «σκηνοθέτηση» και «σκηνοθετική τέχνη» δημιούργησαν μια νέα κατάσταση και στον όρο «σκηνοθεσία». Η πρώτη σημαντική επίπτωση ήταν ότι σ' όλη τη διάρκεια του Μεσοπολέμου η «σκηνοθεσία» κατόρθωσε να απεργλωπιστεί - όχι βέβαια απολύτως - από την έννοια της σκηνογραφίας (των ζωγραφιστών δηλαδή ταμπλώ) και του σκηνικού διακόσμου. Ο όρος παρέπεμπε πλέον στο συνολικό σχεδιασμό της σκηνικής εμφάνισης της παράστασης, αν και δεν είχε κατορθώσει να απομακρυνθεί από την έννοια της «έκθεσης» στη σκηνή. Μετά την παρέμβαση όμως των λογίων, και ιδιαίτερα του «κριτικού νού» του Πολίτη, η λέξη είχε αρχίσει να αποκτά ένα νέο, πνευματικότερο περιεχόμενο, που δεν είχε πριν. Στα 1930 εμφανίστηκε ένας διαχωρισμός ανάμεσα σε «εξωτερική» και «εσωτερική» σκηνοθεσία: η πρώτη αφορούσε την παραδοσιακή χρήση του όρου, ενώ η δεύτερη

«Η σκηνοθέτησις ενός έργου είναι πράξις αισθήματος, προσωπικής αντιλήψεως και σοφής καλαισθησίας» («Νέον Θέατρον», *Εστία*, 12.12.1914).

997 «Ο σκοπός του θεάτρου. Οι τρεις παράγοντες», *Ελεύθερος Τύπος*, 26.6.1923.

998 Σύμφωνα με το Θρύλο, ο όρος συμπεριλάμβανε την ερμηνεία και το παίξιμο και αφορούσε «σε μια αριωτάτα πρωτότυπη δημιουργία, που αυτή πια θα μετουσιώσει, θα συναρπάσει και και θα ενθουσιάσει» (*Νέα Εστία*, 1.11.1936, 1977B, 179-180).

999 Κουνελάκης, *Σκηνοθεσία*, 1927.

την ερμηνεία του έργου και τη διδασκαλία του στους ηθοποιούς¹⁰⁰⁰. Με τη διάκριση αυτή δε συμφωνούσαν πάντως ο Πολίτης και ο Μελάς, παρά το γεγονός ότι, θεωρητικά, ο πρώτος έδινε μεγαλύτερο βάρος στην «εσωτερική» και ο δεύτερος στην «εξωτερική» σκηνοθεσία¹⁰⁰¹.

Από τις παραπάνω ζυμώσεις ωστόσο δεν προέκυψε κάποιου είδους σύνθεση στη σημασιολογία της λέξης, ούτε δημιουργήθηκε κάποιος νεολογισμός για να καλύψει το εμπλουτισμένο της περιεχόμενο. Το γεγονός ότι η ελληνική γλώσσα δεν αισθάνθηκε την ανάγκη να δημιουργήσει ένα νέο γλωσσικό τύπο, θα πρέπει να οφείλεται και στο ότι η σκηνοθεσία παρέμενε σε πλήρη εξάρτηση από το δράμα και εξακολουθούσε να χρησιμοποιείται σε συμπληρωματική σχέση προς αυτό, με την έννοια δηλαδή της σκηνικής του εμφάνισης. Η σκηνοθεσία αποτελούσε τη «μετάφραση», τη μεταφορά της δραματικής ποίησης πάνω στη σκηνή¹⁰⁰² καθώς μάλιστα η έννοια παρέπεμπε στην υλοποίηση του σκηνικού χώρου του έργου, ο όρος «σκηνοθεσία» εξακολουθούσε, σε πολλές περιπτώσεις, να σημαίνει ακόμα τις σκηνογραφικές οδηγίες του συγγραφέα¹⁰⁰³. Τέλος, δίπλα στον παραπάνω όρο συνέχισε να εμφανίζεται σταθερά και η «διδασκαλία», που αφορούσε κυρίως την καθοδήγηση των ηθοποιών· ο συνηθισμένος λογότυπος των παραστάσεων που αναγγέλονταν στον Τύπο στα μεσοπολεμικά χρόνια ήταν «κατά διδασκαλίαν και σκηνοθεσίαν»· και αναφερόταν στον καλλιτέχνη, που αναλάμβανε τη σκηνική εμφάνιση του έργου και τη διδασκαλία του στους ηθοποιούς. Ανάλογες ήταν οι

1000 Για την «εσωτερική» και «εξωτερική» σκηνοθεσία, βλ. και Μ. Κουνελάκης, *Βραδυνή*, 25.9.1927, Λ. Κουκούλας, *Εργασία*, τχ. 11, 22.3.1930, Κ. Μπαστιάς, *Πειθαρχία*, τχ. 45, 24.8.1930, Θ. Συναδινός, *Βραδυνή*, 4.10.1936.

1001 Ο Πολίτης θεωρούσε ότι η «εσωτερική σκηνοθεσία» αφορούσε τα λεπτότερα μέρη μιας γλώσσας, από την σημασία των οποίων προκύπτει και η μουσική της. Επικαλέστηκε μάλιστα την «εσωτερική» σκηνοθεσία για να αντικρούσει τη μετάκληση ξένου σκηνοθέτη στο Εθνικό, αφού ο τελευταίος δε θα μπορούσε να τη διδάξει στο θίασο. Η άποψη του πάντως ήταν πως η διαίρεση σε «εσωτερική» και «εξωτερική» σκηνοθεσία ήταν συμβατική, καθώς και οι δύο ήταν αχώριστες, ενωμένες στην «ουσία» τους (*Πειθαρχία*, 30.3.1930). Την ίδια άποψη είχε και ο Μελάς, που έδινε ωστόσο μεγαλύτερο βάρος στην «εξωτερική» σκηνοθεσία. Θεωρούσε π.χ. ότι για την εργασία αυτή ήταν προτιμότερος ένας αρχιτέκτονας ή ένας γλύπτης, από ένα λογοτέχνη, αφού οι πρώτοι είχαν την αίσθηση των εικαστικών αναλογιών, που απαιτούσε η εμφάνιση του έργου στη σκηνή («Η αναλογία και η πλαστική του θεάτρου», *Εργασία*, τχ. 2, 18.1.1930).

1002 «Τι ακριβώς εννοούμε», αναρωτιόταν ο Κουνελάκης το 1927, «με τον όρο σκηνοθεσία;». Για να υιοθετήσει τελικά την άποψη του Μάξ Χάρτμαν: «η μετάφραση του δραματικού έργου στη γλώσσα της Σκηνής» ή «το θεατρικό ζωντανέμα του γραπτού δραματικού ποιήματος» (*Σκηνοθεσία*, σσ. 7-8). Για τον Καλογερίκο, ο όρος ήταν άρρηκτα συνδεδεμένος με την «σκηνική φαντασίωση», που δημιουργείται σ' έναν αναγνώστη κατά τη διάρκεια της ανάγνωσης ενός θεατρικού έργου (*Ελληνικόν Θέατρον*, 16.1.1927).

1003 Το *Ελεύθερον Βήμα* (16.1.1928) π.χ. πληροφορούσε ότι ο θίασος Κυβέλης μετέφερε από το Παρίσι τα σχέδια της «σκηνοθεσίας» του έργου *Ο άνθρωπος που αλλάζει κεφάλια* ενώ ο Βάλας αναφερόταν στην «κυβιστική σκηνοθεσία» του Ταϊρόφ, εννοώντας αυτό που σήμερα ονομάζουμε σκηνογραφία (*Παρασκήνια*, 15.2.1925). Η σκηνοθεσία παρέπεμπε στις σκηνικές οδηγίες του συγγραφέα και με αυτή τη σημασία συναντιέται σε πλήθος από θεατρικά έργα στην πρώτη και δεύτερη δεκαετία του αιώνα, αλλά και αργότερα (όπως π.χ. στο έργο του Εδ. Ροστάν, *Οι ονειροπλάνοι*, δημοσιευμένο στο περ. *Ελληνική Τέχνη*, 15.4.1925).

εξελίξεις και ως προς την ορολογία γύρω από αυτόν τον καλλιτέχνη. Ο όρος «διδάσκαλος» συνέχισε την πορεία του στην ελληνική σκηνή, ενώ και για τον όρο «metteur en scène» χρησιμοποιήθηκε στον Μεσοπόλεμο η ελληνική λέξη «σκηνοθέτης». Νοηματικός εμπλουτισμός υπήρξε (ο σκηνοθέτης ήταν ο νέος καλλιτέχνης του θεάτρου) αλλά δεν ήταν αρκετός για να δημιουργήσει κάποιο νεολογισμό· έτσι, χρησιμοποιήθηκε στα επόμενα χρόνια μία ελληνική λέξη («σκηνοθέτης») για να περιγράψει δύο ξένους όρους («régisseur», «metteur en scène»), που αντιστοιχούσαν σε δύο διαφορετικούς ιστορικούς χρόνους της εξέλιξης του Ευρωπαϊού σκηνοθέτη. Στην πραγματικότητα τονίστηκαν, εμπλουτίστηκαν ή εκλεπτύνθηκαν πτυχές που είχαν εμφανιστεί την προηγούμενη δεκαετία.

Κατ' αναλογία, η σκηνοθεσία εξακολουθούσε να παραπέμπει νοηματικά σε μια τέχνη που θα «έντυνε» το κείμενο του συγγραφέα· αποτελούσε μια προέκταση της δραματουργικής τέχνης, όπως και ο όρος «διδασκαλία» αποτελούσε προέκταση της υποκριτικής. Ο λόγος για την παραπάνω εξάρτηση είναι μάλλον απλός· η σκηνοθεσία μέχρι το 1940 δεν αντιμετωπίστηκε ως μια αυτόνομη τέχνη, όπως η δραματουργία ή η υποκριτική, αλλά ως μια σκηνική καλλιγραφία, που θα πλαισιώνει τον ηθοποιό και θα εικονογραφούσε το θεατρικό έργο. Αναμφισβήτητα, σημαντικό ρόλο για την παραπάνω συμπεριφορά διεδραμάτισαν οι αντιδράσεις του συγγραφικού και θιασαρχικού κατεστημένου. Αν εξετάσει ωστόσο κανείς προσεκτικότερα τις πηγές, θα διαπιστώσει ότι, στην πραγματικότητα, δεν επρόκειτο τόσο για αντιδράσεις, όσο για εγγενείς αντιφάσεις, που προέρχονταν από τους ίδιους τους ανθρώπους που προώθησαν τη σκηνοθετική τέχνη στη χώρα. Οι αντιφάσεις αυτές προσδιόρισαν τη μορφή και το περιεχόμενο της ελληνικής σκηνοθεσίας κατά την περίοδο της εδραίωσής της. Δεν είναι τυχαίο για παράδειγμα το γεγονός ότι στις διδασκαλίες του Πολίτη το βάρος έπεφτε στο επίπεδο της κριτικής ανάλυσης και όχι στη σκηνοθετική καθοδήγηση των ηθοποιών¹⁰⁰⁴. ότι η εργασία του σκηνοθέτη τελειώνει με την ανάλυση και κατανόηση του κειμένου, ενώ η καλλιτεχνική δημιουργία και η έκφραση του ρόλου ήταν προσωπική υπόθεση του ηθοποιού. Για τους Έλληνες σκηνοθέτες, ο ηθοποιός και όχι ο σκηνοθέτης ήταν ο δημιουργός της παράστασης και ο συγγραφέας παρέμενε ο κορυφαίος καλλιτέχνης του θεάτρου. Απαντώντας το 1927 στις προωθημένες απόψεις του Κουνελάκη, ο ίδιος ο Πολίτης απέκλειε, με τον πιο ξεκάθαρο τρόπο, οποιαδήποτε επαφή με την επικίνδυνη έννοια «θεατρικότητας»:

1004 Όταν π.χ. η κριτική θεώρησε αποτυχημένη την παράσταση του *Οθέλλου*, ο Πολίτης ανταπάντησε ότι «σκοπός της παραστάσεως ήταν να φανή κατά πόσον οι μαθηταί κατώρθωσαν να μπουνε μέσα στην έννοια του ρόλου των, κατά πόσον ημπόρεσαν να πάρουνε μέσα τους την ατομικότητα των προσώπων που υπεδύοντο» (*Ελεύθερον Βήμα*, 30.4.1929).

«Έτσι, ο σκηνοθέτης που αντιλαμβάνομαι κι εγώ ως σκηνικών ερμηνευτήν της δραματικής ποιήσεως, κύριο σκοπό του πρέπει να 'χει την *διείσδυσιν εις το πνεύμα* του δραματικού ποιητού [...] Γιατί όταν ζωογονήσει το έργο της δραματικής ποιήσεως *μέσα από αυτό το ίδιο το έργο*, μέσα από το πνεύμα του ποιητού, *γινόμενος αυτός όργανο*, το κυριότερο όργανο του δραματουργού, θα καλλιεργήσει τότε σ' ένα λαό το αίσθημα της ποιήσεως, θα παιδαγωγήσει το θεατρόφιλο κοινό, θ' ακονίσει του πλήθους τη σκέψη και θα προετοιμάσει τη βαθιά πνευματική απόλαυση, που δίχως αυτήν αισθητική χαρά αγνή κι ειλικρινής δεν υπάρχει. Μεσ στο σημερινό κοινωνικό μας πλαίσιο, ο σκηνοθέτης, έχοντας πρωτίστως υπ' όψιν, πως Ο ΛΟΓΟΣ Ο ΠΟΙΗΤΙΚΟΣ, ο λόγος του δραματικού προσώπου, δημιουργεί την έννοια του θεάτρου, θα δώσει σκηνική έκφραση στα μεγάλα αριστουργήματα των αιώνων -που είναι όλα τους "θεατρικά"- κι έτσι θα ρίξει μέσα στις καρδιές το σπόρο της ποιήσεως, ανοίγοντας το δρόμο στο μεγάλο δραματικό ποιητή. Κι αυτός, αν έρθει, θα είναι και δραματουργός και σκηνοθέτης, γιατί στα έργα του θα πάρει η έννοια του "νεοελληνικού θεάτρου" την οριστική της έκφραση»¹⁰⁰⁵.

Η σκηνοθετική σύλληψη της παράστασης παραμένει, σε κάθε περίπτωση, προέκταση του ποιητικού κειμένου. Αντίθετα, «η κατάχρησις και η υπερβολή της σκηνοθεσίας συντελεί εις την παρακμήν της δραματικής τέχνης», αφού αιχμαλωτίζει το θεατή στο θέαμα και δεν τον αφήνει να απολαύσει τη «φιλολογικήν ωραιότητα» και την «ψυχολογικήν αλήθεια» του κειμένου¹⁰⁰⁶. Ο Μελάς παρουσίαζε «ρεαλιστικές» «γλυπτικές συνθέσεις» στο *Τέλος του ταξιδιού* (1929) του Σέριφ, επειδή το έργο ήταν «ρεαλιστικό», ο Πολίτης και ο Ροντήρης συνέθεταν, όπως θα δούμε, ηθογραφικούς δραματικούς πίνακες στο *Φυντανάκι* (1933) και *Τ' αραβωνιάσματα* (1936), επειδή τα έργα ήταν ηθογραφίες. Όπως το έθετε ο Μελάς, για ένα σκηνοθέτη «δεν υπάρχει ένα παίξιμο», δεν υπάρχουν πολλές σχολές, αλλά μία: αυτή που του υποδεικνύει το ύφος και το περιεχόμενο του έργου. Η παραπάνω στάση δεν ήταν ζήτημα εκλεκτικισμού, καλλιέργεια δηλαδή διαφορετικών σκηνοθετικών στυλ και πειραματισμός με διαφορετικές θεατρικές συμβάσεις, όπως ήταν π.χ. η περίπτωση Ράινχαρτ. Ήταν ο βαθμός της αφαίρεσης και ποιητικότητας του έργου, που υποδείκνυαν την υφολογία των εικαστικών συμβάσεων των σκηνικών πινάκων. Αυτός ακριβώς ήταν ο λόγος, που, ακόμα και τα πιο τολμηρά ευρήματα εικονογραφούσαν απλά το «πνεύμα» ή την «ατμόσφαιρα» του έργου. Για τον Πολίτη αποτελούσαν μια σειρά από «εξωτερικά», από «κόλπα», με τα οποία ο σκηνοθέτης «έντυνε» τα έργα, επειδή ένα παρηκμασμένο κοινό τον υποχρέωνε «ν' αποτείνεται πολλές φορές περισσότερο στις αισθήσεις, παρά στο πνεύμα και τη σκέψη του ακροατού. Νικά έτσι, έχει εφόδια καλλιτεχνικά. Επιβάλλεται. Ωστόσο οι αρχές που πρεσβεύει δεν έχουν παρά αξία πρόσκαιρη». Το έργο του σκηνοθέτη ήταν τελικά μια παραχώρηση απέναντι στην «εποχή». Σε κάποιες άλλες, «ιδεώδεις» εποχές, με μεγάλους δραματικούς ποιητές και «αγνό» κοινό, υπήρχε το πρότυπο σκηνοθέτη· και δεν ήταν βέβαια

1005 Φ. Πολίτης, «Θεατρικότητας», *Πολιτεία*, 16.7.1927, (1984)A278-9.

1006 Π. Καλογερόκος, «Η αισθητική του θεάτρου», *Ελληνικόν Θέατρον*, 39, 1.3.1927.

άλλος από το θεατρικό συγγραφέα, που, μέσω της ποίησής του, μπορούσε να συγκινήσει τους «ακροατές». Με λίγα λόγια, από τη στιγμή που υπάρχει συγγραφέας, ο σκηνοθέτης είναι, λίγο-πολύ, περιττός: «Αν υπήρχαν τέτοιες προϋποθέσεις», διαπίστωνε ο Πολίτης το 1927, «τότε το φοβερό ζήτημα του χορού [της τραγωδίας] δεν θα ήταν τίποτε. Θα αρκούσε η απλή και θερμή απαγγελία των χορικών για να συγκινήσει το ακροατήριο»¹⁰⁰⁷. Η πρόσληψη του Ράινχαρτ από την ελληνική λογιосύνη δε σήμαινε λοιπόν ότι «ο δραματικός ποιητής και ο ηθοποιός ήταν οι υπηρέται του σκηνοθέτου, τα όργανά του». Ο σκηνοθέτης ήταν ένα αναγκαίο κακό μέσω του οποίου θα σημειωνόταν η επιστροφή στην ένδοξη εποχή των ποιητών-δασκάλων: του Αισχύλου, του Σοφοκλή, του Αριστοφάνη. Η σκηνοθεσία ήταν μια «ένεση της κακιάς ώρας», μια τέχνη που «βλάστησε από ανάγκη, σε μια στιγμή που έλλειψαν οι πραγματικοί θεατρικοί συγγραφείς»¹⁰⁰⁸. Ας μην ξεχνάμε ότι, σε τελική ανάλυση, ο Μελάς-σκηνοθέτης δεν έχασε ποτέ από μπροστά του το Μελά-συγγραφέα, το δραματουργό, ως τον κυρίαρχο συντελεστή της θεατρικής τέχνης· ο συγγραφέας παρέμεινε σημείο αναφοράς σ' όλη την καλλιτεχνική του προσπάθεια¹⁰⁰⁹.

Για τους παραπάνω λόγους, ο θεατής έπρεπε να έρθει σε επαφή με καλλιτεχνικές αξίες ποιητικής και όχι θεατρικής τάξεως. Στα λόγια του ποιητή «και στην εικόνα που διαγράφουν τα λόγια αυτά, υπάρχει η μόνη αληθινή βαθιά δραματικότητα». Αντίθετα, «η “θεατρικότητα”, έτσι ως κάποια δύναμις τελείως ανεξάρτητος, δεν μπορεί να 'χει σημασίαν σοβαράν. Είναι το “μπούγιο” του θεατρικού διευθυντού του Φάουστ, είναι η ανόητος “ίντριγκα” των φαρσογράφων και των πορνογράφων, είναι η εκμετάλλευσις της αμυαλιάς του φιλοθεάμονος όχλου»¹⁰¹⁰. Από μια άποψη, η παραπάνω συμπεριφορά ήταν βέβαια αναμενόμενη,

1007 Συνέντευξη του Πολίτη στα *Ελληνικά Γράμματα* για τη σκηνοθεσία της *Εκάβης* (τχ.7, 15.9.1927, σσ. 267-274).

1008 Φ. Πολίτης, «Θεάτρον και Κινηματογράφος», *Πειθαρχία*, 13.4.1930 (1983B)83.

1009 Από μια άποψη μάλιστα, η πιο ενδιαφέρουσα ίσως πτυχή της σκηνοθετικής δραστηριότητάς του ήταν το γεγονός ότι, στα τέλη του 1924, αποφάσισε να καταπιαστεί, για πρώτη φορά, με τη σκηνοθεσία των δικών του έργων· μέσω της εισαγωγής του σκηνοθέτη-δημιουργού κατόρθωσε δηλαδή να εξελιχτεί σε συγγραφέα δάσκαλο, στα πρότυπα του 19ου αιώνα! Ενώ το καλοκαίρι του 1924 τη σκηνοθεσία του *Μια νύχτα μια ζωή* στο θίασο Κυβέλης την είχε αναλάβει ο Φωκάς, μετά τις πρώτες σκηνοθετικές πρωτοβουλίες του, ο Μελάς ανέλαβε να σκηνοθετήσει όχι ένα, αλλά τρία έργα του, από την εποχή του «θεάτρου των ιδεών»: *Μια νύχτα μια ζωή*, *Το άσπρο και το μαύρο* και *Το κόκκινο πονκάμισο* (βλ. *Δημοκρατία*, 23.12.1924, *Ελεύθερον Βήμα*, 1.1.1925, 14.8, 27.8.1925, *Ελληνική Επιθεώρησις*, Αυγ-Σεπ 1925). Ό,τι συνέβη σε μικρό βεληνεκές μέσα σε μια χρονιά επαναλήφθηκε σε ευρεία κλίμακα έπειτα από μια δεκαετία, όταν τελικά ο Μελάς επέστρεψε στη δραματουργία, εφοδιασμένος όμως με τα σκηνοθετικά «κόλπα» και τη γνώση της σκηνης· και ακολούθησε τις νέες επιταγές του θεάτρου της χώρας, τη στροφή δηλαδή στην καλλιέργεια της δραματουργίας, που επισημάναμε στο προηγούμενο μέρος.

1010 Φ. Πολίτης, «Θεατρικότητα», ό.π. Οι απόψεις αυτές δεν παρουσιάζουν ουσιαστικές διαφορές με κείνες του Βάλσα, του συγγραφέα που θεωρούσε το σύγχρονο σκηνοθέτη ως το νέο «δολοφόνο» του θεάτρου· και κείνος άλλωστε πίστευε πως η σκηνοθεσία είναι η εξεύρεση για κάθε δραματικό έργο ορισμένων χτυπητών εκφραστικών μέσων διερχομένων τόσο της γενικής ιδέας

αν σκεφτεί κανείς τη μανιχαϊστική λογική των Ελλήνων λογίων, που δημιουργούσε ένα φαύλο κύκλο: η «ποίηση» και το «πνεύμα» ανήκε στη δραματολογία, η σκηνοθετική τέχνη αφορούσε τα «εξωτερικά», «τεχνικά προβλήματα· αυτά δηλαδή, που ο Αριστοτέλης στην ποιητική του ονομάζει “όψιν”»¹⁰¹¹. Δε πρέπει να ξεχνάμε ότι εκείνος ο νεολογισμός που επικράτησε από το διαγωνισμό της *Εστίας* προήλθε από έναν όρο «όπερ απαντάται και παρά τοις αρχαίοις»· από μια εποχή δηλαδή της ιστορίας του θεάτρου, στην οποία δεν υπήρχε ούτε ο σκηνοθέτης ως ανεξάρτητος καλλιτέχνης, ούτε η σκηνοθεσία ως αυτόνομη τέχνη¹⁰¹². Ας μην ξεχνάμε όμως τη συνεχή και ουσιαστική παρουσία των όρων «διδάσκαλος» και «διδασκαλία» και την αποφασιστική σημασία που είχε ο παιδαγωγικός χαρακτήρας στην καλλιέργεια της σκηνοθεσίας στη χώρα, είτε μέσα από τις τάξεις της μαθητικής ερασιτεχνίας, είτε μέσα στους κόλπους των ηθοποιών και των δραματικών τους σχολών. Αναρωτιέται όμως κανείς, αν πίσω από αυτήν την ισχυρή παρουσία του περασμένου αιώνα και τη συνακόλουθη προς αυτήν έκπτωση της σκηνοθετικής τέχνης σε σκηνική καλλιγραφία, βρίσκεται κρυμμένη η παλιά απόρριψη της σκηνης από τους δραματικούς ποιητές· από την αποστροφή δηλαδή που ένοιωθαν απέναντι στις θεατρικές εκδηλώσεις και το κόσμο της σκηνης καλλιτέχνες σαν τον Κλέωνα Ραγκαβή και τον Κωστή Παλαμά¹⁰¹³. Αναρωτιέται τελικά, αν πίσω απ' αυτά ελλοχεύει η παλιά αμφισβήτηση της τέχνης του θεάτρου στο ευρύτερο πλαίσιο του Διαφωτισμού· και η μονόπλευρη αντιμετώπιση της ως δραματική ποίηση, που θα

όσο και των λεπτομερειών του κειμένου του έργου. Χρησιμοποιώντας μάλιστα μια χαρακτηριστική μεταφορά, ονόμαζε το θεατρικό έργο τον πίνακα και τη σκηνοθεσία την κορνίζα του (*Παρασκήνια*, 1, 15.2.1925, Σελ. 1926).

1011 Μελάς (1960)209. «Καμμία τέχνη δε γίνεται με ρετσέτες», όπως δήλωνε κατηγορηματικά ο Μελάς το 1930. «Μία γενική αρχή μπορεί μολαταύτα να τεθή: Ότι εκείνο που επιβάλλει κάθε φορά η τεχνική αναγκαιότητα πρέπει να πάρει μορφή καλλιτεχνική. Καμμία τεχνική λύσις δεν μπορεί να σερβιρισθῆ ἀκάλυπτη [...] Η τεχνική δυσχέρεια εἶνε γεγονός τυχαῖο, μια σύμπτωματική αναγκαιότητα. Αυτή πρέπει να μετατραπῆ σε καλλιτεχνική αναγκαιότητα». Και χρησιμοποιούσε ως παράδειγμα καλλιτεχνικής επικάλυψης το γεγονός ότι, καθώς το *Σιμόν* έπρεπε να παρουσιαστεί με απλά σκηνικά, χρησιμοποίησε ένα κίτρινο παραπέτασμα, έντονα φωτισμένο, για να αποδόσει τον μεσημεριάτικο ήλιο της ερήμου.

1012 «Και όμως, αν υπάρξη λόγος να ριζώσει στο θεατρικό περιβάλλον, ο νεοελληνικός κόκορος [sic] που λέγεται σκηνοθέτης», έγραφε ο Ποριώτης το 1931, «ένας είναι αυτός ο λόγος: Να σταθῆ και να διδάξη το δράμα στον τόπο του δραματογράφου, όταν αυτός απουσιάζη. Να διδάξη και να διευθῆνῆ το χορό, “διδάσκαλος” αυτός και “χοροστάτης”, όπως στους αρχαίους χρόνους, διδάσκαλος και κορυφαῖος ἢ αὐλητής εἶταν ο ἴδιος ο δραματογράφος, ὄρθιος ἢ καθιστός σ' ἕνα σκαλοπάτι της θυμέλης απέναντι στη σκηνή. Γι αυτό διδαχῆ και παράσταση τότε εἶτανε και λεγότανε “διδασκαλία”» («Δράμα και μουσική», *Ελεύθερον Βῆμα*, 17.10.1931).

1013 «Υστερα από τον δημιουργόν, ο εκτελεστής. Υστερα από την έμπνευσιν, η ενέργεια». Αυτά τουλάχιστον δήλωνε ο δημοσιογράφος, που ρωτούσε τον Παλαμά το 1935 σχετικά με την προετοιμασία της *Τρισεύγενης* στο Βασιλικό Θέατρο. Ενώ, όταν ο Ροντήρης ρωτήθηκε για τη σκηνοθετική εμμηνεία που θα ακολουθούσε περιορίστηκε σε μια λιτή, αλλά ενδεικτική δήλωση: «Κάθε έργο έχει τις δυσκολίες του. Και η *Τρισεύγενη* έχει τις δικές της» (Β. Β. Παπ. «Η *Τρισεύγενη* του Παλαμά εις το Εθνικόν Θέατρον», *Νέος Κόσμος*, 14.11.1935).

υπηρετούσε το «σχολείο ηθικής» του νεοσύστατου έθνους¹⁰¹⁴. Μια τέτοιου είδους διαπίστωση δεν είναι τόσο υπερβολική, αλλά χρειάζεται και άλλες παραμέτρους για να φωτιστεί πληρέστερα. Στην πραγματικότητα, πρόκειται για μια συνολικότερη αφομοίωση της σκηνοθετικής τέχνης από την εγχώρια θεατρική ιστορία του 19ου αιώνα, μέσα από ζυμώσεις στις οποίες συμμετείχε τελικά το παλιό και το νέο· λόγιοι και καλλιτέχνες σαν το Στεφάνου, το Λάσκαρη και τον Ξενόπουλο, το Μπαστιά, το Ροντήρη και τον Κουν. Όπως θα δούμε σε άλλο κεφάλαιο, το βασικό μέλημα της εγχώριας σκηνοθεσίας παρέμενε η διαφύλαξη της ελληνικής της ιθαγένειας· αυτό ήταν το βασικό χαρακτηριστικό που πήρε αυτή η τέχνη στη χώρα, τέχνη που γεννήθηκε και εδραιώθηκε μαζί με τις τεράστιες ανακατατάξεις που επέφερε η διεθνής συγκυρία. Η συνεχής εξάρτηση δηλαδή του όρου σκηνοθεσία από τις παιδαγωγικές και εθνικές σημασιολογικές πτυχώσεις που είχε το 19ο αιώνα και η διαρκής ακύρωση της ανεξαρτησίας της σε αυτόνομη τέχνη βρίσκεται σε άμεση συνάρτηση από το γεγονός ότι η εισβολή του «διεθνισμού» και η προσπάθεια της χώρας να βρει το στίγμα της σκηνοθετικής τέχνης της στο παγκόσμιο καλλιτεχνικό καταμερισμό αποτέλεσε την κεντρική ιδεολογική συνισταμένη στο Μεσοπόλεμο. Αν μάλιστα εξετάσει κανείς το ζήτημα στην ιστορική του συγχρονία, αλλά μέσα από ένα άλλο πρίσμα, θα διαπιστώσει μια σημαντική ιδεολογική ταλάντευση· θα εξακριβώσει δηλαδή ότι, πίσω από αυτήν την εμμονή στον εθνικό και παιδαγωγικό χαρακτήρα της ελληνικής σκηνοθετικής τέχνης, υπήρχε παράλληλα ένας διακαής πόθος συνολικότερου εκσυγχρονισμού και εξευρωπαϊσμού του θεάτρου της χώρας. Ας μην ξεχνάμε ότι η έκπτωση της ελληνικής σκηνοθεσίας σημειώθηκε από τη στιγμή που, μέχρι το 1940, η τελευταία δεν αντιμετώπιστηκε ως αυθύπαρκτη τέχνη, αλλά ως αναγκαίο εργαλείο αυτού του εκσυγχρονισμού και εξευρωπαϊσμού· θεωρήθηκε μέσο κι όχι σκοπός.

Βέβαια, αν κάποιος εξετάσει το ζήτημα σε μια ευρύτερη προοπτική, οφείλει να ομολογήσει ότι, τελικά, σημειώθηκε εξέλιξη (αν και εξαιρετικά αργή και δύσκολη) στην καλλιέργεια της σκηνοθετικής ιδέας, ακόμα και στους κόλπους των Ελλήνων συγγραφέων· αν σκεφτεί τη διαδρομή που διένυσε η ελληνική σκηνοθεσία από τη δημιουργία του ελληνικού θεάτρου στις αρχές του 19ου αιώνα, θα συμπεράνει ότι υπήρξε πρόοδος στο σκηνοθετικό ζήτημα, παρά τις εγγενείς αντιφάσεις και τις αντιδράσεις που είχε να αντιμετωπίσει. Στα πρόθυρα του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, η εποχή του σκηνοθετικού πρωτογονισμού, τουλάχιστον στο «επίσημο» θέατρο πρόζας, είχε περάσει οριστικά· απ' την άλλη όμως, η ελληνική σκηνοθεσία παρέμενε καθηλωμένη στα επίπεδα της σκηνοθετικής καλλιγραφίας, κι

1014 Σπάθης (1994) 191-201

αυτό ήταν κάτι που βρισκόταν σε άμεση συνάρτηση με το καλλιτεχνικό και ιδεολογικό της περιεχόμενο. Στο τελευταίο θα πρέπει να αναζητήσει κανείς, μεταξύ άλλων, και τα στοιχεία εκείνα που συγκροτούν την αργή πρόοδο που επισημίναμε.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2. Η ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑ ΚΑΙ ΤΑ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΠΡΟΣΛΗΨΗΣ

Πριν προχωρήσουμε στη διερεύνηση των ιδεολογικών και καλλιτεχνικών αναζητήσεων των Ελλήνων σκηνοθετών, οφείλουμε να κλείσουμε το ζήτημα της ένταξης της σκηνοθετικής τέχνης στην ελληνική κοινωνία διατυπώνοντας κατ' αρχήν κάποιου είδους ερωτήματα πάνω στον τρόπο με τον οποίο συντελέστηκε η εισαγωγή των δυτικών εξελίξεων στη χώρα. Μια πρώτη βασική παρατήρηση αφορά το γεγονός ότι οι μοντέρνοι Ευρωπαίοι σκηνοθέτες, τους οποίους πρόθυμα και μαζικά υποδέχτηκε το ελληνικό κοινό μετά το 1923, δε σχολιάστηκαν στο πλαίσιο των καλλιτεχνικών κινήματων και των επαναστατικών ιδεολογιών της εποχής. Η διαπίστωση αυτή αποκτά μεγαλύτερη βαρύτητα, καθώς αναφέρεται σε μια εποχή, που η σημασία της πρωτοποριακότητας στην καλλιτεχνική έκφραση και της επαναστατικότητας στην ιδεολογική ταυτότητα βρίσκονταν στη διαπασών· ίσως σε καμμία άλλη περίοδο της ιστορίας του ευρωπαϊκού θεάτρου τα καλλιτεχνικά κινήματα, οι ιδεολογίες και τα μανιφέστα τους δεν έπαιξαν τόσο πρωταγωνιστικό ρόλο και δεν εναλλάχτηκαν με τέτοια ταχύτητα όσο την περίοδο 1910-1925, την περίοδο δηλαδή την «ύλη» της οποίας καλούνταν να καλύψει επί τροχάδην η ελληνική λογιосύνη του Μεσοπολέμου. Ακόμα και σήμερα, με τη σχετική απόσταση που υπάρχει πια από τα γεγονότα, η κατανόηση των επιτευγμάτων των Ευρωπαίων σκηνοθετών της εποχής είναι ανέφικτη για όποιον επιχειρήσει να τα προσπελάσει, χωρίς να έχει από πριν εφοδιαστεί με τη γνώση των θεωρητικών εξαγγελιών τους¹⁰¹⁵. Ένα πρωταρχικό ερώτημα είναι λοιπόν τι τελικά αντιλήφθηκε η ελληνική κοινωνία της εποχής από τις πληροφορίες που παρέλαβε για τη ξένη σκηνοθετική πρωτοπορία, από τη στιγμή που τις υποδέχτηκε ερήμην των εξαιρετικά σύνθετων καλλιτεχνικών τους συντεταγμένων.

Κατ' αρχήν εμφανίζονται δύο βασικοί δίαυλοι πρόσληψης που διαμόρφωσαν σε μεγάλο βαθμό το καλλιτεχνικό και ιδεολογικό της περιεχόμενο. Ο πρώτος αφορά το καλλιτεχνικό περιεχόμενο της πρόσληψης. Το στοιχείο εκείνο της ευρωπαϊκής σκηνοθεσίας το οποίο γοήτευσε όλους τους Έλληνες συγγραφείς, ήταν ότι οι πειραματισμοί της αντιστρατεύονταν τον ευρύτερο χώρο του ρεαλισμού. Ακόμα και η πρόωμη ανάμιξη καταξιωμένων σκηνοθετών με το νατουραλισμό (όπως του Ράινχαρντ ή του Στανισλάβσκυ) αντιμετωπίστηκαν ως νεανικά

1015 Oscar G. Brockett, *History of the Theatre*, Boston, 1991 (6η έκδοση), σσ. 554-555.

παραστρατήματα, που συνέβησαν πριν οι καλλιτέχνες ανακαλύψουν το μονοπάτι προς την τέχνη¹⁰¹⁶. Ενδεχομένως, η παραπάνω συμπεριφορά οφείλεται στο γεγονός ότι η συστηματική γνωριμία της ελληνικής κοινωνίας με την ευρωπαϊκή σκηνοθετική τέχνη συντελέστηκε κατά την περίοδο που το ρεαλιστικό ιδεώδες δεν αποτελούσε πια καλλιτεχνικό πρότυπο για την ευρωπαϊκή σκηνή. Ο δεύτερος βασικός διάυλος πρόσληψης αφορά κυρίως το ιδεολογικό της περιεχόμενο και συγκεκριμένα τον προσωποπαγή και εθνικό του χαρακτήρα. Οι ξένοι σκηνοθέτες αντιμετώπιστηκαν με εθνικά κυρίως χαρακτηριστικά, ενώ η μορφή που πήρε η εισαγωγή της σκηνοθετικής τέχνης δημιουργεί την εικόνα μιας πινακοθήκης από προσωπογραφίες μεγάλων σκηνοθετών¹⁰¹⁷. Τα σκηνοθετικά επιτεύγματα ήταν προϊόντα προσωπικού αναστήματος και ιδιοσυγκρασίας όχι καλλιτεχνικών αρχών και ιδεολογικών πεποιθήσεων¹⁰¹⁸.

Οι διαπιστώσεις αυτές μας οδηγούν στο να επανεξετάσουμε την ίδια τη διαδικασία της πρόσληψης. Αναμφισβήτητα, το ελληνικό κοινό γνώρισε στο Μεσοπόλεμο μαζικότερα και διεξοδικότερα το σκηνοθέτη-δημιουργό, τον τύπο δηλαδή σκηνοθέτη που άκμασε στο πρώτο τέταρτο του αιώνα και οδήγησε τη σκηνοθεσία στη μοντέρνα της περίοδο. Δεν πρέπει να ξεχνάμε όμως ότι η υποδοχή των σύγχρονων ευρωπαϊκών επιτευγμάτων στη χώρα γινόταν από αναγνωστικό και όχι θεατρικό κοινό. Ακόμα και οι λόγιοι τις περισσότερες φορές μάθαιναν τα επιτεύγματα των ξένων σκηνοθετών από δεύτερο ή τρίτο χέρι· από τις σχολιασμένες εντυπώσεις μιας ανταπόκρισης, που τους ενημέρωνε για τις σκηνοθεσίες που είχαν επιτυχία στο εξωτερικό· και από φωτογραφίες ή σχέδια από τις πρωτοποριακές παραστάσεις της Δύσης· δεν έβλεπαν τις ίδιες τις παραστάσεις.

1016 Όχι βέβαια μόνο σκηνοθετών, αλλά και θεατρικών συγγραφέων. Ο Χάουπμαν π.χ. θεωρήθηκε από τον Πολίτη μέτριος καλλιτέχνης, επειδή ακριβώς «βγήκε από μια κίνηση πνευματική περιορισμένης σημασίας, από το “νατουραλισμό”» (*Πρωία*, 23.9.1932, 1984B175).

1017 «Ο Αντουάν», όπως έγραφε ο Μελάς το 1918, «υπάρχων απλώς, ως υπάλληλος του αεριόφωτος [...] ήτο ένα νέο θέατρον δια την Γαλλίαν. Εκεί, στο γραφείον του υπαλλήλου, κύπτων επί λογαριασμών ξένων προς το δαιμόνιόν του, ήτο ήδη μια αναγέννησις. Ήτο ένας νέος κόσμος, ένα νέον αίσθημα, ένας σπόρος αληθείας, από το οποίον εφύτρωσε το περίφημον “ελεύθερον θέατρον”» («Αναγέννησις», *Εμπρός*, 25.10.1918).

1018 Ο Μελάς διατύπωνε κατηγορηματικά στο «μανιφέστο» του 1924 ότι οι καλλιτεχνικές επαναστάσεις ήταν ζήτημα ηγετών: «Τις προκάλεσαν μερικοί ανήσυχοι θαλασσοπόροι, κάποιοι αποφασιστικοί εξερευνητές στο ανοιχτό πέλαγος των τολμηρών δοκιμών. Πάρετε όλες τις σχετικές επαναστατικές προσπάθειες. Θα ιδίτε παντού τον ένα, τον πρόδρομο, τον εμπνευσμένο, την ψυχή μέσα στο κίνημα, είτε Αντουάν λέγεται, είτε Ζεμέ, είτε Κοπώ, είτε Ράϊνχαρτ, είτε Γόρδων Κραϊίγ, είτε Γεώργιος Μπαϊίκερ, είτε Στανισλάβσκυ» (Σ. Μελάς, *Για ένα καινούργιο θέατρο*, σσ. 2, 14). Ενώ ο Πολίτης έθετε καπως γενικότερα το ζήτημα, ορμώμενος από την περίπτωση του Ράινχαρτ. Αφού θεωρούσε, ότι «πριν από τον Μαξ Ράινχαρτ, η “ρεζί” δεν ήταν σχεδόν τίποτα», ήταν επόμενο οι καλλιτεχνικές επιλογές αυτής της χαρισματικής προσωπικότητας να παραγκωνίζον ακόμα και τις ισχυρές επιφυλάξεις του για τη νέα τέχνη: «Εφόσον αυτός, προσωπικώς, δημιουργεί, όλα δικαιολογούνται. Απαράλλαχτα όπως δικαιολογείται και ο “νατουραλισμός” εις τα έργα ενός Ζολά, ή ο μουσικός ρομαντισμός εις τα μουσικά δράματα ενός Βάγνερ» (Φ. Πολίτης, *Πολιτεία*, 12, 14.11.1926 (1984)A245, 251).

Ενώ τα προβλήματα επικοινωνίας ήταν άλυτα για χώρες όπως η μετεπαναστατική Ρωσία, όπου η ελληνική λογιόσύνη ήταν υποχρεωμένη να πληροφορείται, μέχρι το 1935 περίπου, τις εξελίξεις μέσω γαλλικών, αγγλικών ή γερμανικών πηγών· οι οποίες ακολουθούσαν βέβαια δικά τους κριτήρια πρόσληψης και προσπαθούσαν να καλύψουν τις δικές τους ανάγκες¹⁰¹⁹. Σπάνιες φορές οι Έλληνες σκηνοθέτες έβλεπαν την εργασία των ξένων συναδέλφων τους κι ακόμα πιο σπάνια παρακολουθούσαν τον τρόπο με τον οποίο εργάζονταν στην προετοιμασία της παράστασης. Ακόμα όμως κι αν κάποιος απ' αυτούς μάθαιναν από πρώτο χέρι τις εξελίξεις, βρισκόνταν σε δύσκολη θέση, όταν στη συνέχεια καλούνταν να περιγράψουν στους συμπατριώτες τους ό,τι είχαν πληροφορηθεί, σε ανθρώπους δηλαδή που δεν είχαν δει την παράσταση. Κι αυτό επειδή οι εξελίξεις που έπρεπε να μεταδώσουν ήταν πρωτοφανείς για τα ελληνικά δεδομένα, από τη στιγμή που δεν είχε διαμορφωθεί ένα κοινό, έστω και μικρό, που να είναι σε θέση να «διαβάξει» μια σκηνοθετημένη παράσταση¹⁰²⁰. Δεν επρόκειτο για την εισαγωγή κάποιων νέων συγγραφέων, που θα διαβάζονταν ή θα παίζονταν από ελληνικούς θιάσους. Έπρεπε να μεταφέρουν πληροφορίες σημασιολογικά και μορφολογικά πρωτόγνωρες σε ανθρώπους τελείως ανυποψίαστους, αφού η χώρα βρισκόταν έξω από το δίκτυο περιοδικών των πρωτοπόρων σκηνοθετών της εποχής· το κοινό της Αθήνας (όπως και πολλών άλλων ευρωπαϊκών πόλεων) ήταν καταδικασμένο να μην έχει άποψη για το έργο τους και να προσλαμβάνει τελικά μια εξαιρετικά θολή και αποσπασματική εικόνα. Δίπλα σ' όλα αυτά υπήρχε φυσικά το εμπόδιο του γλωσσικού εργαλείου, που τους υποχρέωνε να εστιάσουν την προσοχή τους στην παρακολούθηση οπτικοακουστικών εντυπώσεων. Κυρίως όμως υπήρχε ένα ευρύτερο πρόβλημα επικοινωνίας και αντίληψης, που ξεκινούσε από τα ίδια τα βιώματα των Ελλήνων λογίων. Ο Αθανασιάδης-Νόβας π.χ. παρουσιάζε σε ανταπόκριση του 1927 την αναβίωση των κλασικών από το Γέσνερ και τον Πισκάτορ μόνον υπό το πρίσμα της επίκαιρης πολιτικής εκμετάλλευσής τους· και για να γίνει κατανοητός

1019 Και για τη Δύση βέβαια οι εξελίξεις στη Σοβιετική Ένωση ήταν δυπρόσιτες, ακόμα και σε μια προχωρημένη εποχή. Τα σημαντικότερα σχετικά εγχειρίδια που κυκλοφορούσαν τότε στην αγορά, τα περισσότερα από τα οποία ήταν γνωστά στους Έλληνες λογίους, ήταν τα παρακάτω. Ο. M. Saylor, *The Russian Theatre*, New York, ¹1920, ²1922, Hunthly Carter, *The New Theatre and Cinema of Soviet Russia*, London, 1924, (του ίδιου) *The new spirit in the Russian Theatre 1917-1928*, London 1929, André Vam Gyseghem, *Theatre in Soviet Russia*, London, [1940;], J. Gregor & R. Fuelop-Miller, *Das Russische Theater*, Leipzig / Wien, 1928, Nina Gourfinkel, *Théâtre Russe Contemporain*, Paris, 1930.

1020 Ο Κουνελάκης, ήδη από το 1924, διαπίστωνε το πρόβλημα επικοινωνίας θεωρώντας, ότι η παρουσίαση των γερμανικών εξελίξεων ήταν αδύνατη «για πράγματα που θάπρεπε να ιδοθούνε» (*Παρασκήνια*, 1.7.1924, σ. 9).

παρέπεμπε σε ανάλογα θεατρικά γεγονότα της εποχής του εγχώριου εθνικού «διχασμού»¹⁰²¹.

Το τελευταίο παράδειγμα δείχνει ότι η πρόσληψη είχε αρχίσει να αποκτά από νωρίς μια οργανικότερη σχέση με τις εγχώριες εξελίξεις. Ο Πολίτης απέρριπτε το Μεγερχόλντ το 1923, επειδή, μεταξύ άλλων, «οι όροι και ο τρόπος εργασίας του» τού θύμιζαν την προσπάθεια μερικών Ελλήνων «λογογράφων» της εποχής να «συχρονισθούν»¹⁰²². Ενώ, στην προσπάθειά του να αποδείξει ότι πριν από το Ράινχαρτ «η ρεζί δεν ήταν τέχνη», έφερνε ως επιχείρημα ότι ο ελληνικός όρος «σκηνοθεσία» σήμαινε την απλή διευθέτηση της σκηνης¹⁰²³. Ο Λιδωρίκης αξιολογούσε θετικά τον Μπατύ επειδή «εμοντάριζε» καλά τα έργα και ο Μελάς επαινούσε τις απόψεις του Ζεμιέ για τη λιτότητα του σκηνικού διακόσμου, επειδή παρέπεμπαν στο «φιλοκαλούμεν μετ' ευτελείας» του Περικλή¹⁰²⁴! Η ενημέρωση γινόταν με βάση την ελληνική πραγματικότητα αλλά, την ίδια στιγμή που οι ειδήσεις για τον Ευρωπαϊκό σκηνοθέτη προσγειώνονταν σε ελληνικό έδαφος, δημιουργούσαν και μια νέα κατάσταση. Ο Μελάς χρησιμοποιούσε πλέον το δόγμα του Ζεμιέ «απλότητας» για να απορρίψει κάποιες δειλές προσπάθειες εκσυγχρονισμού της αθηναϊκής σκηνης το καλοκαίρι του 1925· ή δανειζόταν, όπως είδαμε, απόψεις του Γάλλου σκηνοθέτη για τη διδασκαλία των ηθοποιών για να εξαπολύσει τις επιθέσεις του στους θιασάρχες¹⁰²⁵. Ο Παλαμάς χρησιμοποιούσε τα επιχειρήματα του μεγαλοφυούς «ηθοποιού» Αντουάν για τις σχέσεις υποκριτικής-δραματικού ποιητή, για να προωθήσει τις δικές του πάγιες απόψεις, ότι ο ηθοποιός δηλαδή «είναι ο υποτελής του δραματογράφου»¹⁰²⁶. Ο Κουκούλας απέρριπτε τον Οικονόμου ως σκηνοθέτη, επειδή εργαζόταν με βάση τα ξένα τετράδια σκηνοθεσίας, κάτι το οποίο θεωρούταν επαινετέο στις αρχές του αιώνα¹⁰²⁷. Αντίθετα, ο Πολίτης έβλεπε την ίδια εποχή στην εργασία του Οικονόμου, αντιστοιχίες μ' εκείνες του Στανισλάβσκυ και του Ράινχαρτ, κάτι που δεν είχε δει το 1915¹⁰²⁸. Με την απόσταση που έχουμε σήμερα από τα πράγματα, μπορούμε να συνειδητοποιήσουμε καλύτερα τον τρόπο με τον οποίο οι Έλληνες σκηνοθέτες κατανόησαν τη δράση των Ευρωπαίων συναδέλφων τους μέσα από διανοητικά εργαλεία που τους πρόσφερε η

1021 «Μια θεατρική επανάσταση εγείρουσα σκάνδαλα», *Ελεύθερος Τύπος*, 26.4.1927. Ο κριτικός αρεσκοτάταν και στα επόμενα χρόνια να βρίσκει τέτοιες αντιστοιχίες. Σχολιάζοντας π.χ. το 1934 την απόδοση της Κοτοπούλη στην *Αγοράστρια* του Πασέρ, έβρισκε ότι δεν ήταν «ούτε καθυστερημένος νατουραλισμός, ούτε ανισόρροπος εξπρεσιονισμός, αλλά εκείνο που οι Γερμανοί ονομάζουν γενικά για την τέχνη “νέα αντικειμενικότητα”» (*Αθηναϊκή Δραματολογία*, 177-8).

1022 Φ. Πολίτης, «Το Μπολσεβίκικον Θέατρον», *Η Χώρα*, 24.11.1923.

1023 *Πολιτεία*, 14.11.1926.

1024 *Ελεύθερον Βήμα*, 9.4.1924, 24.4.1925.

1025 *Ελεύθερον Βήμα*, 22.4.1925.

1026 *Ελεύθερος Λόγος*, 8.6.1925, XII, 417-9.

1027 *Παρασκήνια*, 1.2.1925.

1028 *Πολιτεία*, 5.2.1927. Βλ. εδώ σημ. 365.

ιστορική πραγματικότητα στην οποία ζούσαν. Παράλληλα όμως, κάποιοι απ' αυτούς άρχισαν να αντιμετωπίζουν την ελληνική σκηνοθεσία μέσα από τα ματογυάλια της ευρωπαϊκής· να τη φαντάζονται ως ένα δυνητικό παρακλάδι της και να βλέπουν την ελληνική θεατρική ζωή με το ένα τους μάτι να αλλοιθωρίζει προς την Ευρώπη¹⁰²⁹. Μ' αυτό το τρόπο, ο Χρηστομάνος καταγράφηκε στη νεοελληνική συνείδηση ως ο Έλληνας Αντουάν, ο Πολίτης ως μια ελληνική εκδοχή του Ράινχαρτ, ο Θίαςος των Νέων προβλήθηκε το 1924 ως το ελληνικό «Βιε Κολομπιέ», ενώ κάποιοι άλλοι έβλεπαν την ελληνική εκδοχή του τελευταίου στις παραστάσεις του Ελληνικού Ωδείου και του Θεάτρου Τέχνης¹⁰³⁰. Εκτός όμως από τη διαστρέβλωση που προκαλούσαν τα φίλτρα της πρόσληψης και η χρήση των ξένων επιτευγμάτων στην εγχώρια θεατρική ζωή, υπήρχε το σοβαρό πρόβλημα της αναπόφευκτης αποσπασματικότητας και της έλλειψης συστηματικότητας που προκαλούσε ο αγώνας ταχύτητας για ενημέρωση. Ο Πολίτης αποσιωπούσε την εξπρεσιονιστική περίοδο του Ράινχαρτ και θεωρούσε ότι η ουσία της σκηνοθετικής εργασίας του, μετά τις νεανικές νατουραλιστικές του ατασθαλίες, ήταν απλά «η αναζωογόνησις των περασμένων εποχών, η ιστορική ατμόσφαιρα του κάθε έργου, ο τόνος κι ο ρυθμός κάθε καιρού». Στην παρουσίαση του Μεγερχόλντ, δεν υπήρχε ούτε μια αναφορά στην προεπαναστατική του δράση και ο σκηνοθέτης καταγράφηκε το 1923 στη συνείδηση των Ελλήνων αναγνωστών ως ένας πρωτόβγαλτος εξτρεμιστής, που είχε αρχίσει την καρριέρα του μετά την Επανάσταση και του οποίου η κονστρουκτιβιστική σκηνή προσπαθούσε να απεικονίσει με ρεαλιστικό τρόπο το «περιβάλλον» για να δώσει «την εικόνα της συγχρόνου εργατικής ζωής»¹⁰³¹. Γρήγορα δημιουργήθηκε ένας φαύλος κύκλος εξαιρετικά αποσπασματικών, αυθαίρετων και τελείως υποκειμενικών καταγραφών¹⁰³².

1029 Κατά τη διάρκεια της παράστασης των *Κούρδων*, σε σκηνοθεσία Παπαγεωργίου, π.χ. το μυαλό του Μελά ήταν στις απόψεις του Κρέηγκ σχετικά με τις προϋποθέσεις δημιουργίας ενός καλλιτεχνικού θεάτρου («Η χθεσινή της Δραματικής», *Ελεύθερον Βήμα*, 7.1.1925).

1030 *Ελεύθερον Βήμα*, 21.8.1924, *Παρασκήνια*, τχ.4, 16.4.1924.

1031 Είναι χαρακτηριστικό ότι από την περιγραφή της «φουτουριστικής» σκηνης του Μεγερχόλντ από τον Πολίτη, δεν υπάρχει καμία μνεία για τις φορμαλιστικές συμβάσεις που την συνέθεταν: «Αντί παρασκηνίων και σκηνογραφιών τοποθετεί επί του πάγκου μηχανάς σιδηράς ή ξύλινας, ψηκαμίνους, κανόνια και μυδραλλιοβόλα, φούρνους εκστρατείας, αληθινά αεροπλάνα και πολυβόλα, αυτοκίνητα και ποδήλατα. Μέσα εις το περιβάλλον αυτό παίζονται τραγωδία, δράματα, κωμωδία. Αλλ' αν τυχόν είναι απαραίτητα εις ένα έργο καθίσματα και έπιπλα, ο Μάιερχολτ δεν δυσφορεί. Θα χρησιμοποιήση κι απ' αυτά. Επειδή όμως τα έπιπλα μυρίζουν όσο νάναι, αστική μούχλαν, ο μπολσεβίκος σκηνοθέτης τα γελοιοποιεί και τα παραμορφώνει. Ή τα τοποθετεί εις την πλατείαν, δίπλα στα καθίσματα των θεατών» (*Χώρα*, 24.11.1923).

1032 Κάποιοι άρχισαν να αντιλαμβάνονται το πρόβλημα. Ο Λιδωρίκης και ο Θρύλος π.χ. διαμαρτυρήθηκαν, για διαφορετικούς λόγους ο καθένας, με την ανακήρυξη των ηθοποιών του Παγκρατίου σε μαθητές του Κοπώ (*Ελεύθερον Βήμα*, 23.8.1924, *Δημοκρατία*, 26.8.1924).

Σ' ένα επόμενο στάδιο, μερικοί λόγιοι φαίνεται να αντιλήφθηκαν πως δεν μπορούσαν να ενημερώνονται για τις ραγδαίες εξελίξεις της Δύσης ακολουθώντας τα πρότυπα του 19ου αιώνα, στο περιθώριο δηλαδή φοιτητικών σπουδών ή διπλωματικών αποστολών. Και αποφάσισαν να εκσυγχρονίσουν τους διαύλους επικοινωνίας με την ξένη σκηνοθεσία. Ο πρωτεργάτης αυτής της προσπάθειας ήταν ο Μελάς. Κατά τη διάρκεια της διετούς παραμονής του στο Παρίσι ήρθε σε επαφή με πρωτοπόρους σκηνοθέτες και έμαθε την τέχνη χωμένος μέσα από τις σκηνές και τα παρασκήνια των παρισινών θεάτρων¹⁰³³. Τότε όμως βρέθηκε ξαφνικά αντιμέτωπος με μια πολιτισμική κατάσταση, της οποίας η ίδια η φύση αναδείκνυε την εκφραστική καινοτομία και την πρωτοποριακότητα σε καλλιτεχνική αυταξία. Βρέθηκε σε ένα περιβάλλον «υπερμοντέρνο», όπως το αποκάλεσε αργότερα ο ίδιος, μέσα στο οποίο οι καλλιτεχνικές επαναστάσεις διαδεχόταν η μία την άλλη¹⁰³⁴ και είχε την αίσθηση ότι συμμετέχει σε μια παγκόσμια καλλιτεχνική κοσμογονία με ομφαλό το Παρίσι: «Μονάχα εκεί, μπροστά στο μετρομημένο κοινό της διανοητικής και κοσμικής πρωτοπορίας γίνονταν τα τολμηρότερα πειράματα, οι αληθινές καλλιτεχνικές μάχες, όπου κρινόταν η αξία του παρόντος κι ανιχνευόταν κι επλάθετο η κατεύθυνση του μέλλοντος»¹⁰³⁵. Το αποτέλεσμα αυτής της μαθητείας αφορούσε πάντως μια σειρά από νέα εντυπωσιακά σκηνοθετικά ευρήματα, κάτι που απλά ενίσχυσε την τάση της διακοσμητικότητας στην εργασία του· ενώ το προσωποκεντρικό φίλτρο ανάγνωσης των ευρωπαϊκών εξελίξεων πήρε το φετιχιστικό χαρακτήρα της άμεσης επαφής και γνωριμίας με τις «μεγάλες» ή «αιρετικές» σκηνοθετικές προσωπικότητες της εποχής, ενώ, δίπλα σ' αυτό, προστέθηκε ο φετιχισμός της πρωτοποριακότητας. Οι ξένοι σκηνοθέτες προσλαμβάνονταν πλέον ως ευπαθείς ιδιοσυγκρασίες, που θα αναγνωρίζονταν μετά το θάνατό τους. Ήταν μόνον ο βαθμός της έντασης που άλλαξε· και ο βαθμός αυτός προσδιοριζόταν βέβαια από τις παρισινές εξελίξεις και όχι απ' τον Έλληνα λόγιο. Αναρωτιέται κανείς, σε τι πραγματικά διέφερε η ενημέρωσή του, από τα ταξίδια των Ελλήνων ρεζιζέρ του μουσικού θεάτρου, που επισκέπτονταν εκείνα τα χρόνια τις ευρωπαϊκές μητροπόλεις για να ξεσηκώσουν τις νέες οπερέτες μαζί με

1033 Ο στόχος του πάντως ήταν να συνδυάσει τις ιδιότητες του ανταποκριτή στο *Έθνος* και του μαθητευόμενου σκηνοθέτη. Ο Μελάς παρέμεινε στο Παρίσι στο διάστημα 1926-8, ήρθε σε επαφή με το Ζεμίε, παρακολούθησε από κοντά τις γαλλικές εξελίξεις και έστειλε ένα πλήθος από ανταποκρίσεις στο *Έθνος*. Βλ. ενδεικτικά «Ένα πρωτότυπο νεοσυμβολικό έργο: Η *Μάγισσα* στο θεατράκι των Ηλυσίων» (8.2.1927), «Το *Ραδιοφίλημα* του κ. Εβρέινωφ» (20.4.1927), «Ένα θριαμβευτικό ντεμπούτο των Ρώσικων Μπαλέττων» (5.6.1927), «Ο *Οιδίπους Τύραννος* ορατόριο. Δημιουργία του Ιγκόρ Στραβίνσκυ» (11.6.1927) κ.ά. Βλ. επίσης Γ. Φτέρης, «Ο Σπύρος Μελάς εις την Μονμάρτη» (*Ελεύθερον Βήμα*, 22.8.1928). Η «μαθητεία στο Παρίσι» καλύπτει επίσης ένα μεγάλο τμήμα της αυτοβιογραφίας του, βλ. Μελάς (1960)213-341.

1034 Μελάς (1960)214-5.

1035 ό.π., σ. 259.

τις «ρεζί» και τις μακέττες τους· σε μια εποχή μάλιστα, που η άνθιση των καλλιτεχνικών επιθεωρήσεων και των πρωτοποριακών καμπαρέ είχε κάνει εξαιρετικά δυσδιάκριτα τα όρια ανάμεσα στην «υψηλή» και την «εμπορική» τέχνη. Αυτό ήταν, όπως φαίνεται, κάτι που διαπίστωσε τότε και ο ίδιος ο Μελάς, όταν παρακολούθησε τις παραστάσεις του Νικήτα Μπαλίου (και, σίγουρα, η εμπειρία αυτή θα βάρυνε, τουλάχιστον σαν επιχείρημα, για να καταπιαστεί λίγα χρόνια αργότερα με τη σκηνοθεσία της *Ιστορίας της Αθήνας* του Μωραϊτίνη). Ωστόσο, τελικά, μετά τη διετή γνωριμία με τους «θεατροτρελλούς» του Παρισιού, ο Μελάς επέστρεψε στις «εντυπωσιακές εικόνες» και τα ευρήματα¹⁰³⁶. Ξαναγύρισε δηλαδή στον τρόπο πρόσληψης της ξένης σκηνοθεσίας που είχε εισαγάγει ο Χατζόπουλος το 1911. Ας μη θεωρηθεί ότι το πρόβλημα αποτελεί μια ιδιότυπη περίπτωση του Παρισιού, ή του Μελά. Παρόμοια είναι η εικόνα και οι αντιδράσεις που διακρίνει κανείς στις ανταποκρίσεις άλλων συναδέλφων του από άλλες πόλεις¹⁰³⁷. Απλά, η προσπάθεια του Μελά ήταν πιο αντιπροσωπευτική, ως η πληρέστερη, πιο συνειδητή και ολοκληρωμένη.

Μια άλλη, συστηματικότερη προσπάθεια εκσυγχρονισμού των διαύλων της πρόσληψης φάνηκε, όταν η ορμή των καλλιτεχνικών πρωτοποριών άρχισε να καταλαγιάζει· και συντελέστηκε με την αποστολή του Ροντήρη στο Σεμινάριο Ράινχαρτ. Μέσα στο νέο περιβάλλον που είχε διαμορφωθεί στη χώρα ήταν πλέον απαραίτητη μια νέα επαγγελματική μορφή σκηνοθέτη· οι εκπαιδευτικοί στόχοι του Σεμιναρίου επιχειρούσαν να καλύψουν αυτή ακριβώς την ανάγκη ένταξης του ρεζισέρ στις ανάγκες του μοντέρνου θεάτρου και της κοινωνίας στην οποία απευθυνόταν:

«Το σύγχρονο θέατρον ιδία ένεκα της πολλαπλής επαφής του με τας νέας ζωϊκὰς δυνάμεις -όπως το φιλμ, το σπόρτ, ο ασύρματος- και της πάλης που επακολουθεί, δια την ανθρώπινην ψυχὴν της νέας εποχῆς, θα υποστῆ ασφαλῶς μιαν ἐξέλιξιν, ἡ οποία ἀν και ταρχώδης και ποικίλη, θα εἶναι ἐκ τῶν σημαντικωτέρων και μάλλον ενδιαφεροουσῶν. [...] Ἐκ τῶν πολυαριθμῶν και διηνεκῶν αιτήσεων ὅλων τῶν Γερμανικῶν θεάτρων πρὸς τὸ Φροντιστήριον, προκύπτει ὅτι αισθάνονται παντοῦ βαθύτατα, τὴν ἀπέναντι τῶν ἰδιαιτέρων και γενικῶν απαιτήσεων μιᾶς νέας εποχῆς, ἔλλειψιν διευθυνουσῶν δυνάμεων. Ἐνας ἐκ τῶν κυριωτέρων σκοπῶν τοῦ Φροντιστηρίου τούτου εἶναι νὰ διαπλάσῃ τὰς διοικητικὰς αὐτὰς δυνάμεις τοῦ θεάτρου, νὰ τοὺς προσδώσῃ τὰς ευρείας βάσεις τῆς γνώσεως ὅλων τῶν λειτουργιῶν τοῦ θεάτρου και νὰ τὰς καταστήσῃ ικανὰς νὰ τὰς εφαρμόσουν πρακτικῶς»¹⁰³⁸.

1036 ὁ.π. σσ. 258-260.

1037 Ἐκτὸς ἀπὸ τὸ Μελά, οἱ ἀντιδράσεις τοῦ Θρύλου και τοῦ Καζαντζάκη ἀπὸ τὶς παραστάσεις τοῦ ρωσοεβραϊκοῦ θιάσου τῆς Χαμπίμα κινήθηκαν στὰ ἴδια ἐπίπεδα. Ὅλοι τοὺς σαγηνεύθηκαν ἀπὸ τὴ «μυσταγωγία» τοὺς, υπογράμμισαν τὸ «εβραϊκὸ» και «ρώσικο» χρῶμα τοὺς και ἀντιμετώπισαν τὴ σκηνοθεσία με καθαρὰ εἰκαστικὸς και ἠχητικὸς ὄρους. Βλ. Α. Θρύλος, «Τὸ Εβραϊκὸν Θέατρον», *Ελεύθερον Βῆμα*, 17.8.1926, Ν. Καζαντζάκης, «Τὸ θέατρο στὴ Σοβιετικὴ Ρουσία», *Φιλότεχνος Βόλου*, Η'-Θ', Μαρτ.-Ἀπρ. 1927, σ. 239.

1038 *Ἑλληνικὸν Θέατρον*, 115, 1.2.1931. Τὸ δημοσίευμα ἀφορᾷ διαφημιστικὸ φυλλάδιο τῆς Σχολῆς Ράινχαρτ, μεταφρασμένο, κατὰ πάσα πιθανότητα, ἀπὸ τὸν Ἀντ. Νίκα.

Οι νέες ανάγκες έπρεπε να διαμορφώσουν νέες διευθυντικές μορφές, που θα εργάζονταν στη σύγχρονη παραγωγή επαγγελματικά και υπεύθυνα· θα επέβαλαν πειθαρχία στη διδασκαλία των ηθοποιών, θα δημιουργούσαν παραστάσεις συνόλου, θα γνωρίζαν την λειτουργία του σύγχρονου σκηνοτικού εξοπλισμού, αλλά και θα ήταν σε θέση να χειρίζονται τα διάφορα σκηνοθετικά «κόλπα» με μαεστρία και σβελτάδα. Επρόκειτο για την παραγωγή ενός νέου τύπου ρεζισέρ, αλλά το περιεχόμενο της πρόσληψης της ευρωπαϊκής σκηνοθεσίας από το βαλκανικό κράτος δεν είχε λυθεί. Στην πραγματικότητα, το ζήτημα είχε γίνει ακόμα πιο περίπλοκο, καθώς οι προπολεμικές πρωτοποριακές συμβάσεις της σκηνοθεσίας άρχισαν να κυκλοφορούν ενσωματωμένες στη νέα τεχνολογική ανάπτυξη του ευρωπαϊκού θεάτρου. Δύσκολα π.χ. μπορεί να φανταστεί κανείς στη δεκαετία του 1930 μια σύγχρονη ευρωπαϊκή σκηνή, που να μην είχε ενσωματώσει σκηνοθετικές αξίες, όπως οι αρχιτεκτονικοί όγκοι σε σχέση με την τρισδιάστατη φιγούρα του ηθοποιού και τη δημιουργική χρήση του φωτισμού· επιτεύγματα δηλαδή αδιανότητα, πριν από την εμφάνιση του Άππια και του Κραίηγκ στις αρχές του αιώνα αλλά διάχυτα στο ευρωπαϊκό θέατρο της δεκαετίας του 1930. Η εικόνα όμως που υπήρχε στο βαλκανικό κράτος για τη σκηνοθετική τέχνη παρέμενε σε γενικές γραμμές ίδια. Πρόκειται για την περίοδο στην οποία λόγιοι σαν τον Ανδρεάδη ή τον Παπαλεξάνδρου δημοσίευαν τις εντυπώσεις τους από «επίσημα» ευρωπαϊκά θέατρα, όπως το Μπουργκτεάτερ, το Φολκστεάτερ και την Όπερα της Βιέννης· και υπογράμμιζαν ανακουφισμένοι ότι τα τελευταία έμεναν προσηλωμένα «στα συντηρητικά πλαίσια της σκηνοθεσίας και της σκηνογραφίας. Καμιά “εξπρεσιονιστική” προσπάθεια. Αλλά στην παλιά σχολή έχουν δοθή όλα τα μέσα της σύγχρονης μηχανικής του θεάτρου: με τον φωτισμόν ιδίως γίνονται στη σκηνή αληθινά θαύματα». Το βάρος δινόταν και πάλι στις καλαίσθητες εντυπωσιακές εικόνες, τους εξοπλισμούς και μηχανισμούς, που κρύβονταν πίσω από την αυλαία· στη γνωστή «σιδερένια» οργάνωση της γερμανικής σκηνης, που είχε γοητεύσει και το Στεφάνου το 1898· και τότε και τώρα στη σκηνή και στα παρασκήνια επικρατούσε «τάξη και ησυχία σαν σε εκκλησία»¹⁰³⁹. Τελικά, όπως ίσως έχει αρχίσει να υποψιάζεται ο αναγνώστης, η απουσία καλλιτεχνικών κινημάτων, η απέχθεια προς το ρεαλισμό και ο προσωποπαγής και εθνικός χαρακτήρας της σκηνοθετικής εργασίας δεν αναφέρονταν στην κατάσταση της μοντέρνας σκηνοθεσίας στην Ευρώπη· αφορούσαν τις καλλιτεχνικές και ιδεολογικές αρχές πάνω στις οποίες είχαν οικοδομηθεί τα εγχώρια σκηνοθετικά επιτεύγματα.

1039 *Πρωία*, 27.6.1931.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3. ΤΟ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑΣ

I. Ο αισθητισμός

Σε γενικές γραμμές, οι αντιρεαλιστικές τάσεις των Ελλήνων σκηνοθετών καλλιιεργήθηκαν σε τρεις κατευθύνσεις καλλιτεχνικής εξιδανίκευσης. Η πρώτη, που είναι και η ισχυρότερη, μπορεί να χαρακτηριστεί τάση «ζωγραφικότητας» ή «διακοσμητικότητας»· παρέπεμπε σε καλλιτεχνικές εμπειρίες εικαστικής τάξης και αντιμετώπιζε την παράσταση με όρους δραματικού πίνακα. Είτε αξιοποιώντας μεμονωμένες εικαστικές αξίες (χρώμα, γραμμή, αρχιτεκτονικούς όγκους κ.λ.π.), είτε δημιουργώντας συνολικές εικαστικές συνθέσεις στο σκηνικό χώρο. Η δεύτερη, που μπορεί να ονομαστεί τάση «μουσικότητας», αφορούσε την απαγγελία των ηθοποιών και παρέπεμπε σε μουσικές αξίες, στην προσπάθειά της να καλλιιεργήσει με φορμαλιστικό τρόπο το ρυθμό του ποιητικού λόγου και να συνθέσει μια ηχητική καλλιτεχνική εξιδανίκευση, που θα λειτουργούσε παράλληλα με την εικαστική. Τέλος, υπάρχει και η τάση της «θεατρικότητας», στην οποία οι σκηνοθετικές επιλογές χαρακτηρίζονταν από μια αυτοαναφορικότητα· παρέπεμπαν δηλαδή σε καλλιτεχνικές συμβάσεις από άλλα είδη θεάτρου (κομέντια ντελ' άρτε, αρχαίο θέατρο, παντομίμα κ.λπ.).

(α) Η διακοσμητικότητα

Στην πρώτη περίπτωση η παράσταση αντιμετωπιζόταν σαν μια εικαστική σύνθεση, σαν ένας δραματικός πίνακας, στον οποίο εντάσσονταν και οι ηθοποιοί. Γνωρίζουμε ότι οι Έλληνες σκηνοθέτες είχαν εικαστικές προτιμήσεις και αγαπημένους ζωγράφους. Ο Χρηστομάνος π.χ. έδειχνε μια προτίμηση για την ανουβώ, το καλλιτεχνικό ιδανικό που προσέγγιζε περισσότερο την αισθητική της Νέας Σκηνης¹⁰⁴⁰. Ο Λιδωρίκης είχε πιο παραδοσιακά γούστα¹⁰⁴¹, ενώ αντίθετα ο Μελάς ακολουθούσε μοντέρνες τάσεις της ζωγραφικής της εποχής, σύμφωνα με τις οποίες, το μάτι του θεατή «δεν απορροφάται και δεν δυναστεύεται από το αντικείμενο», αλλά «οφείλει να δώσει μιαν απάντησιν εις αυτό που βλέπει»· και ήταν ενθουσιασμένος το 1924 με την «γενναίαν κατακεφαλιάν» που έδωσαν στην

1040 *Παναθήναια*, 44/5, 31.7-15.8.1902, σσ. 277-280, 287.

1041 Μ. Λιδωρίκης, «Έκθεσις υπό διαμετακόμισιν», *Ελεύθερον Βήμα*, 7.12.1924.

εγγώρια ζωγραφική καλλιτέχνες σαν τον Παρθένη και το Γουναρόπουλο¹⁰⁴². Ο Πολίτης προτιμούσε, όπως φαίνεται, τη ζωγραφική που αναπτύχθηκε μετά τους Γάλλους ιμπρεσιονιστές και απέρριπτε τον ακαδημαϊκό Άρνολντ Μπαϊκλιν (όχι όμως απόλυτα)¹⁰⁴³. Κάποιες από τις παραπάνω προτιμήσεις μπορεί να διακρίνει κανείς στην εργασία των σκηνοθετών, καθώς οι περισσότεροι συνεργάστηκαν με αγαπημένους τους ζωγράφους. Ο Μελάς με το Βυζάντιο, το Γουναρόπουλο ή το Βακαλό, ο Πολίτης με τον Κόντογλου και τον Παπαλουκά, ο Καραντινός με το Βασιλείου και το Χατζηκυριάκο-Γκίκα, ο Κουν με τον Τσαρούχη και το Διαμαντόπουλο.

Στη «διακοσμητική» τάση θα μπορούσε ωστόσο να εντάξει κανείς και μερικές πρώιμες σκηνοθεσίες της κοσμικής ερασιτεχνίας του 19ου αιώνα, όπως π.χ. τις περιποιημένες «ζώσες εικόνες» του Ραγκαβή ή τις καλαίσθητες παραστάσεις του Κορομηλιά. Στην πραγματικότητα όμως, η τάση αυτή άρχισε να συγκροτείται μετά τις παραστάσεις του Χρηστομάνου, που μπορεί να θεωρηθεί, συμβατικά, ο πρώτος ηγέτης της. Οι αρχικές προθέσεις του αφορούσαν βέβαια μια απλή σάλα, στην οποία θα ακούγονταν τα λόγια του ποιητή: «Ούτε σκηνές, ούτε τίποτε. Απλά και λιτά όλα. Ένα λευκό βάθος με δύο Δωρικές κολώνες ζωγραφισμένες στο βάθος»¹⁰⁴⁴. Όπως δήλωνε μάλιστα ο ίδιος, ο θαυμασμός του στον Αντουάν οφειλόταν στην προσπάθειά του Γάλλου σκηνοθέτη «να παριστάνονται έργα ποιητών [...] με όλον τον παλμόν της ζωής και με όλην την λάμψιν των χρωμάτων την οποίαν είχαν τα πνευματικά άνθη μέσα εις την ψυχήν των ποιητών των»· έτσι ώστε η εκτέλεση «να παρέχη πάντοτε εντύπωσιν αρμονικού ρυθμού (style)»¹⁰⁴⁵. Αλλά και το αρχικό προσωπικό του όραμα, όπως παρουσιάζεται στην «Εισήγηση» (1901), ήταν ένα μίγμα συμβολισμού και αισθητισμού, με παραπομπές στο Νίτσε, το Βάγκνερ και το Σοπενχάουερ:

«Φαντάζομαι, ότι θα έλθη ημέρα ότε η ποίησις και ιδίως η υπερέτρα και πληρεστέρα αυτής μορφή, το δράμα, θα γείνη και πάλιν σύνθεσις όλων των δημιουργικών συμβόλων, θα γείνη γενέτειρα και πάλιν κόσμων ψυχικών. Φαντάζομαι, κατά την υψίστην στιγμήν δραματικής εξάρσεως, όταν προ του κοινού οι ηθοποιοί παρίστανται κρημισμένοι εις βάραθρον

1042 Φορτούνιο, «Μια Έκθεσις», *Δημοκρατία*, 26.10.1924.

1043 Φ. Πολίτης, «Αρνόλδος Μπαϊκλιν», *Ελευθέρον Βήμα*, 9.11.1927.

1044 Νιρβάνας (²1988) 136.

1045 «Νέα από την Νέαν Σκηνήν», *Ακρόπολις*, 10.5.1901. Στη συνέχεια, ο Χρηστομάνος ακολούθησε άλλους δρόμους, η καλλιέργεια μιας «ποιητικής» σκηνης έμεινε ένα ανεκπλήρωτο όνειρο και οι κύκλοι των νεορομαντικών περιορίστηκαν στη δραματοουργία. Ανοίγματα προς το συμβολισμό υπήρξαν βέβαια, όπως το *Φαία και Νυμφαία*, του Δαραλέξη, αλλά απέτυχαν στη σκηνική τους παρουσίαση (βλ. Γ. Σιδέρης, «*Φαία και Νυμφαία*, το άτυχο συμβολιστικό δράμα», *Νέα Εστία*, Δεκ. 1953, σσ. 124-131 και Γρ. Ξενοπούλος, *Παναθήναια*, Ε', 15.10.1902, σσ. 21-2). Και στα επόμενα χρόνια η παρουσίαση έργων με συμβολιστικές προεκτάσεις από τους αθηναϊκούς θιάσους ήταν προβληματική· όπως π.χ. του *Παρείσακτου* του Μαίτερλινκ (*Νουμάς*, 209, 13.8.1906, 11-2), ή του πένθιμου χορού των ψυχών στο *Ψυχοσάββατο* του Γρ. Ξενοπούλου (*Ο Καλλιτέχνης*, τχ. 16, Ιουλ. 1911).

οδύνης, έρμαια πελωρίου τινός κύματος του μαινομένου πελάγους της ψυχής, σκιάς συμβολικά αναθρωσκούσας από τα κράσπεδα της σκηνης και μέσα εις την σιγήν γεννωμένων κόσμων ορχουμένας φοικτά γύρω των θυμάτων της Άτης μέχρι φρενητικής των θεατών εκμηδένισεως, ενώ η αόρατος ορχήστρα σταλάζει θρόμβους αιματηρών δακρύων, χύνει πλημμύραν ηδονής και οδύνης παρασύρουσαν τους θεατάς μακράν εαυτών, μακράν της ζωής, εις το χάος της απολύτου υπάρξεως και αληθείας. Τοιούτον κορύφωμα συναισθημάτων ονειρεύομαι, λέγων αναγέννησιν της δραματικής ποιήσεως εν Ελλάδι»¹⁰⁴⁶.

Τίποτα απ' όλα αυτά δεν εμφανίστηκαν στη σκηνή του θεάτρου Ομοιοίας, καθώς ο ίδιος ο σκηνοθέτης συνειδητοποίησε αργότερα ότι έπρεπε να συμβιβαστεί με το καθεστώς της αθηναϊκής μάντρας. Όπως είδαμε όμως, το όραμα μιας «ιδανικής» σκηνης παρέμεινε. Σε γενικές γραμμές, οι εικαστικές αξίες πάνω στις οποίες στήθηκαν οι περισσότερες παραστάσεις του θιάσου συνδέονται έμμεσα με την Αρ Νουβώ και το Γιούγκενστιλ· κυρίως όμως οι παραστάσεις καλλιέργησαν τα ιδανικά της καλαισθητής κομψότητας και της στυλάτης διακοσμητικότητας: «Κάτι τι ευπρεπές και κομψόν, και καλαισθητόν και σχεδόν πλούσιον»¹⁰⁴⁷. Εκδηλώθηκαν δε στη μανία της λεπτολόγας διακόσμησης που διακατείχε την ιδιοσυγκρασία του ιδρυτή της Νέας Σκηνης, ήδη από την πρώτη παραγωγή της: Ο Άδμητος «μεγαλοπρεπής με χρυσοκέντητον [χιτώνα] και πέπλον χρώματος μωβ αποκλίνοντος προς το χρυσομήλινον», οι ικέτες «αληθώς βασιλικοί την περιβολήν» και ο Απόλλων «με λαμπρότητα περιβολής», ενώ τα ταναγραία πρόσωπα «προσέδιδον πλειοτέραν έτι ποίησιν και θέλγητρον εις τας πτυχάς και την ευγενικήν των ευγραμμίαν»¹⁰⁴⁸. Ανάλογη ήταν άλλωστε η μανία του Χρηστομάνου απέναντι και σε άλλες τέχνες, όπως η τυπογραφία και η μοδιστρική. Η πρώτη βρήκε την έκφρασή της στα καλαισθητα προγράμματα της Νέας Σκηνης, η δεύτερη στα κοστούμια των παραστάσεων¹⁰⁴⁹. Ενταγμένη σ' αυτό το καλλιτεχνικό όραμα ήταν και η εμφάνιση των «μυστών»: «Έφτανε μόνον να ήταν πλουτισμένη η σκηνή του, να έβλεπε την Κυβέλη να εμφανίζεται στην *Κόρη του Ιεφθάε* (1902) σα Συλφίδα με το κρεπ-ντεσίν φιδοειδές φόρεμά της και αυτός ζωωμένος σε μια γωνίτσα της πλατείας να λούζεται σε πέλαγος ψυχικής ηδονής»¹⁰⁵⁰. Η μανία της διακοσμητικότητας και η έφεση του σκηνοθέτη στη μόδα ήταν άλλωστε αυτή που οδήγησε στη σκηνική πολυτέλεια της *Λοκαντιέρας* (1901)· η παράσταση ήταν

1046 *Ο Καλλιτέχνης*, 21, Δεκ. 1911, σ. 317.

1047 Για τις σχέσεις του Χρηστομάνου με τη «Νέα Τέχνη», βλ. Πούχνης (1997) 119, 187-190, 272κξ.

1048 *Αστυ*, 23.11.1901, *Ακρόπολις*, 23.11.1901, *Παναθήναια*, Δ', 15.8.1902, σσ. 277-80.

1049 *Ο Καλλιτέχνης*, τχ. 23, Δεκ. 1911, σ. 312. Ο Νιρβάνας αναφέρει ότι «έχει την αίσθηση των τυπογραφικών αρμονιών, κατά Μαλλαρμέ, και έχει ολόκληρο σύστημα στίξεως δικό του. Ένα κόμμα χαλασμένο, τον κάνει δυστυχή» (ό. π. σ. 148). Αναφορικά με τη μοδιστρική, ο ίδιος ο Χρηστομάνος είχε δηλώσει στο Μυράτ: «Αν άνοιγα ένα κατάστημα *coiffeur* στο Παρίσι θα γινόμουν υπέρπλουτος, θα κρεάριζα την μόδα», (Μυράτ, 1928, 180).

1050 Μυράτ (1928) 232.

«έκφρασι χάριτος, γοητείας και ανεκφράστου αυθορμητισμού» και τα χαρακτηριστικά της ήταν «το γούστο, η κομψότης μέσα στις φίνες νταντέλλες, στα βαρειά μεταξωτά, στα λεπτά σπαθάκια και τις χρυσές και φιλντισένιες λαβές τους»¹⁰⁵¹. Ο Χρηστομάνος καλλιέργησε τα παραπάνω ιδανικά ακόμα και σε παραστάσεις έργων που δε χαρακτηρίζονταν για τέτοιου είδους αναζητήσεις, όπως η *Αγριόπαπια* (1901) του Ίμπσεν¹⁰⁵². Συντονισμένη με τις παραπάνω αρχές ήταν και η καθοδήγηση των ηθοποιών. Ο Χρηστομάνος αναλάμβανε βέβαια να διδάξει τα έργα στο θίασο αναλύοντας τους ρόλους στους νέους ηθοποιούς του· για το σκηνοθέτη όμως δεν είχε τόση σημασία, αν οι μαθητές του ήξεραν τα λόγια τους στην παράσταση· αυτό που μέτρωγε ήταν το να ξέρουν να περπατούν, να ντύνονται και να συμπεριφέρονται πάνω στη σκηνή σύμφωνα με την καλαισθησία του, σύμφωνα δηλαδή με τα γούστα της αστικής τάξης της αθηναϊκής μπελ-επόκ¹⁰⁵³. Η σχέση του Χρηστομάνου με τους «μύστες» ήταν πραγματικά μια σχέση μύησης, μύησης σε νέα ήθη, σε νέο τρόπο ζωής, σε νέες συμπεριφορές· και εκδηλώθηκε με τον καλύτερο ίσως τρόπο στη μεταμόρφωση των ηθοποιών από το ίδιο τους το ντύσιμο: «Μάς επλούτιζε όχι μόνο το βεστιάριο της σκηνής», θυμόταν ο Μυράτ, «αλλά και της ζωής»¹⁰⁵⁴. Μ' αυτήν την έννοια, όπως και η σκηνική εμφάνιση των έργων, έτσι και η διδασκαλία των ηθοποιών διακατεχόταν από τις αρχές μιας «καλλιτεχνικής» εμφάνισης. Ο Χρηστομάνος ήταν δάσκαλος ηθοποιών, όπως ήταν και ο Οικονόμου, αλλά όχι με την έννοια και τον τρόπο που ήταν ο Οικονόμου¹⁰⁵⁵.

1051 ό.π. σσ. 230, 199-201.

1052 Βλ. Γρ. Ξενόπουλος, *Παναθήναια*, Γ', 15.12.1901, σ. 166. Αλλά και το *Αριστερό χέρι* του Πιέρ Βέμπερ, αν και χαρακτηριστική «ένα κομμάτι ζωής, ζωγραφισμένον με όλην την παρατηρητικότητα, την ευφυΐαν και την σκηνικήν τέχνην του Γάλλου δραματουργού», παίχτηκε «με τη συνήθη ευσυνειδησίαν και επιμέλειαν» της Νέας Σκηνής: «Ό,τι κομψόν η αίθουσα εις την οποίαν διαδραματίζονται και αι τρεις πράξεις» (ό.π., Δ', 30.4.1902, σσ. 60-1).

1053 Για τις προσπάθειές του να ντύνονται σωστά οι ηθοποιοί βλ. Μυράτ (1928)200-1. «Η σκηνοθετική καλαισθησία του κ. Χρηστομάνου, συνδυαζομένη μαζί με όλα τ' άλλα, έχει μεγάλη επίδραση όχι μόνο στην αισθητική του κοινού, αλλά και αυτών ακόμη των ηθοποιών» (*Κριτική*, τχ. 13, 1.7.1903, 484-5). «Εν γένει, οι ηθοποιοί της Νέας Σκηνής φέρουν καταφανή την επίδρασιν της διδασκαλίας του κ. Χρηστομάνου, και μεθ' όλης τας ελλείψεις των ακόμη, παίζουν κατά τρόπον πολύ διαφορετικόν από τους άλλους ηθοποιούς» (*Παναθήναια*, Δ', 44-5, 31.7-15.8.1902, σ. 279).

1054 Και συνέχιζε: «Ευπρόσωποι, αξιοπρεπείς, κύριοι και ως ηθοποιοί και ως άνθρωποι. Ένας στοργικός πατέρας, μια τρυφερή μητέρα που έβγαζε τη μπουκιά απ' το στόμα να την προσφέρει στα παιδιά της. Απ' του Κασδόνη και Μπαλάσκα έκαναν όλοι οι Νεοσκηνίτες την προμήθειά τους. Έντύθηκαν από την κορυφή ως τα νύχια» (Μυράτ, 1928, 218-9). Χαρακτηριστική είναι «δημιουργία» της Κυβέλης από το Χρηστομάνο, όπως την αφηγείται ο Νιρβάνας: «Έκαμε μια κουκλίτσα [...] απαγγέλει στίχους από το Ρωμαίο και Ιουλιέττα. Έπειτα τη ντύνει, τη στολίζει, τη χτενίζει, της τοποθετεί με τα χέρια του, το τελευταίο κουρελάκι της τουαλέττας της και την πετά πάνω στη σκηνή. Είναι η Κυβέλη» (1988)136. Υπήρχε μάλιστα η φήμη ότι, «ακριβώς για να της μάθει καλούς τρόπους, την έπαιρνε και την πήγαινε στον Γιαννάκη το ζαχαροπλαστέιο, για να δει τις κυρίες πώς τρώνε το γλυκό τους, πώς πίνουν το τσάι τους...», βλ. συνέντευξη του Φωκά στο Φωτόπουλος (1990) 246.

1055 Κοινά σημεία υπάρχουν βέβαια· όπως και ο Οικονόμου, επιθυμούσε και εκείνος ηθοποιούς ερασιτέχνες και όχι επαγγελματίες. Και αυτός δεν εκμαίευε τον ρόλο από τον ηθοποιό,

Η διδασκαλία του δεν αφορούσε μαθήματα μιμικής, άρθρωσης, και γυμναστικής, δεν είχε δηλαδή σχέση με τη γενικότερη επαγγελματική κατάρτιση που πάσχιζε να χτίσει στους ηθοποιούς ο σκηνοθέτης του Βασιλικού Θεάτρου· ούτε όμως και με την πειθαρχία, τις σκληρές πρόβες και την επαγγελματική συνείδηση που προσπαθούσε να επιβάλει ο Οικονόμου¹⁰⁵⁶. Η διανομή των ρόλων π.χ. ακολουθούσε ένα κριτήριο, απόλυτα όμως σύμφωνο με την υπόλοιπη στάση του σκηνοθέτη: «έφθανε μόνον να ταιριάζει ο ρόλος εις τον πρώτον τυχόντα στην εξωτερική εμφάνιση του»¹⁰⁵⁷. Παρά τη συχνή έκπτωση της σκηνοθετικής του εργασίας σε ναρκισσευόμενη κοκοτολογία, η πρόθεση του Χρηστομάνου να ιδρύσει μια «εξιδανικευμένη» σκηνή, αλλά και αυτό ακόμα το όνομα των ηθοποιών της Νέας Σκηνής, τον συνδέει έμμεσα με το νιτσεοβαγκνερικό συμβολισμό και τις προσδοκίες αναβίωσης του αρχαίου θεάτρου σαν ένα είδος αισθητικο-θρησκευτικής τελετουργίας¹⁰⁵⁸. Αυτή η πτυχή του συμβολισμού, η αντιμετώπιση δηλαδή της τέχνης ως εμπειρία θρησκευτικής τάξης, τον εντάσσει στον αισθητισμό, που, κατά κάποιον τρόπο, εκπροσωπούσε τη γοητευτική θρησκευτική αίρεση της λατρείας του Ωραίου· ευαγγελιζόταν δηλαδή τη λύτρωση μέσα από την υπερβατική αξία που έδινε στην ομορφιά¹⁰⁵⁹.

Η σκηνοθετική εργασία του Λιδωρίκη δεν είχε τέτοιου είδους προθέσεις· ολοκλήρωσε όμως την καλλιέργεια της καλαισθησίας, της κομψότητας και της φινέτσας στη διακόσμηση της σκηνής· χαρακτηριστικά που, όπως και στην περίπτωση του Χρηστομάνου, ήταν παράγωγο της ιδιοσυγκρασίας του σκηνοθέτη· όχι τόσο στα πρότυπα εστέτ τύπου Ντ' Ανούντσιο και Ουάιλντ, όσο του κοσμικού μπον βιβέρ των αθηναϊκών σαλονιών. Οι διακοσμητικές αξίες πάντως εκδηλώθηκαν με μεγαλύτερη ευπρέπεια και επαγγελματισμό. Στις παραστάσεις του Λιδωρίκη διακρίνει κανείς τη διασταύρωση της χλιδάτης επιθεωρησιακής σκηνής της αθηναϊκής μπελ επόκ με την καλαισθησία της κοσμικής ερασιτεχνίας των Βαλκανικών Πολέμων· με τα καλλιγραφικά και ωραιοπαθή συμπλέγματα των «πλαστικών εικόνων» του Οθωναίου και του Αραβαντινού. Και εδώ η κομψότητα

αλλά τον έδειχνε. Οι καλλιτεχνικοί στόχοι όμως ήταν διαφορετικοί. Βλ. Μυράτ (1928) 219, Ξενόπουλος, *Άπαντα*, τομ. 11, σσ. 219-20.

¹⁰⁵⁶ «Τι χρειάζονται η πολλές πρόβες μάς έλεγε συχνά· σάς έδειξα πώς πρέπει να παίζετε, εβγάτε να τα πείτε!» (Μυράτ, ό.π., σσ. 219-220).

¹⁰⁵⁷ Βλ. Μυράτ, σσ. 258-9.

¹⁰⁵⁸ Για το θέμα βλ. Borchmeyer (1991)109, 365-8.

¹⁰⁵⁹ Για τις σχέσεις του Βάγκνερ με τους Γάλλους συμβολιστές βλ. L. J. Rather, *Reading Wagner; A Study In The History Of Ideas*, London, 1990, σσ. 58-77. Για τις θρησκευτικές διαστάσεις που προσέδωσαν στη τέχνη οι συμβολιστές και αισθητιστές βλ. Roland N. Stromberg, *Realism, Naturalism and Symbolism: Modes of Thought and Expression in Europe, 1848-1914*, New York, 1968, σσ. 188-289.

και η φινέτσα επιβάλλονταν σ' όλα τα έργα του ρεπερτορίου. Οι ερασιτέχνες που έπαιξαν στον *Αγαπητικό της Βοσκοπούλας* (1915) π.χ. είχαν «όψιν πρώην βουλευτών» και εμφανίστηκαν «με γοβάκια λουστρίνια και με κάλτσες τρανσπαράν. Αλλά και οι φωναί και αι στάσεις και αι ενδυμασίαι προέδιδον την ευγενικήν καταγωγήν των υποδουμένων προσώπων»¹⁰⁶⁰.

Σύμφωνα με τις παραπάνω αρχές παρουσιάστηκε το 1919 από τη σκηνή της Εταιρείας Ελληνικού Θεάτρου *Η Φλόγα* του Σπ. Μελά, η κομεντί που έγραψε σε συνεργασία με το Δ. Κόκκινο¹⁰⁶¹. Οι «διακοσμητικές» τάσεις όμως που εντοπίζονται στις σκηνοθεσίες του Μελά, είναι προσδιορισμένες πλέον από νέες καλλιτεχνικές αξίες¹⁰⁶². Στο *Έτσι είναι αν έτσι νομίζετε* (1925) για παράδειγμα, το μέλημα του σκηνοθέτη ήταν να δημιουργήσει μια επινοητική σκηνική διαρρύθμιση, αλλά και συνάμα μια ατμοσφαιρική σκηνική εικόνα, που θα εντυπωσίαζε και θα υπέβαλε τους θεατές¹⁰⁶³. Σύμφωνα με το πρόγραμμα της πρεμιέρας (1925), στα έργα του Λουκιανού εμφανιζόταν «πρωτότυπος αναπαράστασις του εργαστηρίου του Μικύλλου, του οποίου ο τοίχος υποχωρεί και φαίνεται το εσωτερικόν της κατοικίας του Σίμωνος με άποψιν της αρχαίας πόλεως σεληνοφώτιστον». Στους *Επτά επί Θήβας*, ο στόχος του σκηνοθέτη ήταν να «ντύσει» το έργο με «θεαματική ατμόσφαιρα», με «κομπάρσαρια άφθονη και ρωμαλέα»· παρουσίασε σκηνές μάχης στην προσπάθειά του να δημιουργήσει ένα «ζωντανό» δραματικό πίνακα, που θα εξέφραζε με οπτικοακουστικούς όρους το περιεχόμενο του έργου: «Οι στίχοι θα απαγγέλλωνται και η μάχη θα μαίνεται, θα την αισθάνεται ο θεατής. Οι ήχοι της ασπίδος, της κλαγγής των όπλων, του θορύβου της μάχης που θα γίνεται επί σκηνης, θα είνε κάτι που πρώτην φοράν θα ιδή ο κόσμος

1060 «Θεατρική Ζωή», *Πινακοθήκη*, 171, Μάϊος 1915, σ. 40. Η *Ελληνική Επιθεώρησις* πάντως δεν είχε τέτοιου είδους ενστάσεις και επιδοκίμασε «την ωμορφιάν και την χάριν των εκτελεστριών» (τχ. 90, Απρίλιος 1915, σ. 481).

1061 Η σκηνογραφία «πολύ καλαισθητος και πλουσία» και «μερικά τριγυς σκηνικά» είχαν χαρακτηριστεί «πολύ καλοβαλμένα» (*Ελλάς*, τχ. 994, 4.8.1919, *Ελληνική Επιθεώρησις*, τχ. 157, Νοεμ.1920, σ. 15).

1062 Είναι χαρακτηριστικό της διακοσμητικής του έφεσης και το γεγονός ότι λίγο πριν καταπιαστεί ο ίδιος με τη σκηνοθεσία, εμπιστεύθηκε την παρουσίαση του έργου του *Μια νύχτα μια ζωή* «εις τον μοναδικόν εστέτ κ. Α. Φωκάν». Ο Μπαστιάς επιβράβευε την επιλογή του Μελά: «Τι μελετημένη τοποθέτησις και των ελαχίστων πραγμάτων! Όλα ανεξαιρέτως, όλα αυτά τα καντράκια, η λάμπα με το πράσινο αμπαζούρ, ο καναπές, το τραπέζι με τα υπολείμματα του φαγητού, όλα αυτά τα άψυχα είχαν ψυχήν και ωμιλούσαν με τον ιδικόν των τρόπον» (*Δημοκρατία*, 27.8.1924).

1063 «Ο υποβλητικώτατος διάκοσμος- οφειλόμενος εις την έμπνευσιν του κ. Μελά- ένα σαλόνι απλούστατον μ' έναν ατέλειωτον διάδρομον εις το βάθος, φευγαλέας προοπτικής και τοίχους ντυμένους με μαύρο πανί που προέβαλαν σαν προθάλαμο φωτογραφικής μηχανής απάνω στη σκηνή, τους πρωταγωνιστάς μεγεθυμένους και σαν ανάγλυφα- εισήγαγε το θεατήν αμέσως από της άρσεως της αυλαίας εις την ατμοσφαίραν του έργου. Και μέσα εις την ατμοσφαίραν αυτήν, προς την οποίαν συνετονίζοντο όλα, ο φωτισμός και ο διάκοσμος οι μεγάλες γραμμές και οι ελαχιστότατες λεπτομέρειες- όλοι οι εκτελεσταί εκινούντο με την μεγαλυτέραν άνεσιν» (Γ. Μπαρλάς, *Δημοκρατία*, 25.2.1925).

μας». Ως προς το ζήτημα του Χορού, από τη στιγμή που ο Μελάς θεωρούσε ότι «η αρχαία εμμέλεια» ήταν άγνωστη, αποφάσισε να εμφανίσει «“φιγούρες” φαντασμαγορικές» και «να παρουσιασθούν αρχαίες τελεταί επί σκηνης»¹⁰⁶⁴. Η διακοσμητικότητά του Μελά σημείωσε τη μετάβαση του Έλληνα σκηνοθέτη από τον τύπο του διακοσμητή των σαλόν φερμέ, σε μια μορφή που θα «έντυνε» με την κατάλληλη ατμόσφαιρα την σκηνική δράση του έργου. Επρόκειτο για την μετατόπιση από την καλαισθησία του Χρηστομάνου και του Λιδωρίκη, σ' ένα πιο εξελιγμένο στάδιο μιας «θεατρικότερης» καλαισθησίας. Ο ίδιος άλλωστε θεωρούσε την καλλιτεχνική του προσπάθεια συνέχεια εκείνης του Χρηστομάνου. Οι αντιρεαλιστικές τάσεις του Μελά ήταν όμως πολύ πιο έντονες, καθώς ξεκινούσαν από μια ωμή καταδίκη του ρεαλισμού, αλλά και περισσότερο ολοκληρωμένες και σύνθετες¹⁰⁶⁵. Είναι π.χ. ο μόνος σκηνοθέτης της χώρας που τόλμησε, σε μόνιμη βάση, να αμφισβητήσει κάπως την ιλλουζιονιστική σκηνή με τις μεταρρυθμίσεις του στο θερινό θέατρο Αθήναιον. Όπως θυμόταν αργότερα ο ίδιος, «προεκτείναμε τη σκηνή προς το μέρος της πλατείας (έξω από τη “μπούκα ντ' όπερα”), ώστε η σκηνή να κατεβαίνει ως τα πρώτα καθίσματα της πλατείας με ωραία γκρι σκαλάκια, για να φέρουμε τον ηθοποιό σ' άμεση και μόνιμη επαφή με το θεατή»¹⁰⁶⁶. Η καινοτομία δεν φαίνεται πως αξιοποιήθηκε στην πράξη και παρέμεινε μια διακοσμητική σύμβαση, αλλά είναι ενδεικτική για τις «θεατρικές» συμπεριφορές της καλαισθησίας του Μελά. Σύμφωνα με την άποψή του, ο «αληθινός σκηνοθέτης» έπρεπε «να δώσει απολυτήριο στη ζωγραφική των ζωγράφων» και «να ζωγραφίσει στο σκηνικό χώρο το περιβάλλον. Με θεατρικά μέσα και με θεατρικό αίσθημα». Για το λόγο αυτό δεν έπρεπε να αποζητά το σύγχρονο σκηνικό εξοπλισμό, κάτι που αφορούσε όσους «δε διαθέτουν φαντασία, καλλιτεχνική ευαισθησία και ζωντανή θεατρική εφευρετικότητα». Όπως δήλωνε χαρακτηριστικά, με τον «εξαμερικανισμό» του θεάτρου «το θέλημα της ευρέσεως και της εκπλήξεως χάνεται»¹⁰⁶⁷. Με τα σκηνοθετικά «ευρήματα» του Μελά και με την αντιμετώπιση

1064 Βλ. συνέντευξη του Μελά στον Αχ. Μαμάκη, *Έθνος*, 27.5.1925, πρβλ. Σιδέρης (1976)306 καθώς επίσης και *Δημοκρατία*, 21.8.1924, Λ. Κουκούλας, *Παρασκήνια*, Β', τχ. 8, 1.9.1925, σ. 10, Μελάς (1960)183-4.

1065 «Το θέατρο το πέθανε το σαλόνι. Οι τρεις τοίχοι μετά ή άνευ σαλονιού: Η έλλειψις ορίζοντος, μυστηρίου και Θεού [...] Το θέατρο δηλαδή το έφαγε ο νατουραλισμός. Ο κρεββατοέρωτας με την αιώνια ιστορία της μοιχείας, η χρηματοκουβέντα, η φθηνή κοινωνική διδασκαλία και σάτυρα, και προπάντων η ... φωτογραφική προσπάθεια. Ω να ξέρατε πόσο έχει βαρεθεί ο κόσμος να βλέπει τη φωτογραφία του πάνω στη σκηνή! Έχει τόσο χορτάση το πρωτότυπο. Θέλει αεράκι ποιήσεως, φαντασίας, ονείρου, εξωτισμού» («Ο Κύκλος», *Έθνος*, 26.6.1929). «Ο προορισμός του θεάτρου δεν είναι να μάς δώσει απλώς εικόνες από το βίο. Είναι να μάς ξεσκεπάσει ανάμεσ' από τους ζωντανούς, πλαστικούς πίνακες του την ωμορφιά», ήταν η άποψη του Μελά και στο μανιφέστο του (1924)12-4.

1066 Μελάς(1960)178.

1067 Φορτούνιο, «Ένα πρόβλημα των αθηναϊκών θεάτρων», «Οι δύο κίνδυνοι», *Ελεύθερον Βήμα*, 13, 14.1.1930.

της παράστασης με όρους «γλυπτικής σύνθεσης», η διακοσμητικότητα έγινε περισσότερο «θεατρική», αλλά και περισσότερο αυθαίρετη σε σχέση με το κείμενο. Στο *Σιμόν* (1929) ο σκηνοθέτης τοποθέτησε στην καρδιά της ερήμου «συντριβάνι με νερά, φωτισμένα με φεγγάρι και αηδόνια να κελαϊδούν», επειδή, όπως πίστευε, το κοινό «ήθελε ωμορφιά. Και αδιαφορούσε για την ακρίβεια». Στον παραπάνω «υποβλητικό πίνακα» είχε την έμπνευση να προσθέσει ένα άλλο εύρημα, αντλημένο από ένα προσωπικό του βίωμα: «ένα μακρόσυρτο, χιλιοστριμμένο και χιλιοτραβηγμένο “γιαλέλι”», που του είχε εντυπωθεί στη μνήμη από ένα ταξίδι στην Αλεξάνδρεια¹⁰⁶⁸. Στο *Κράτος του ζόφου* (1936) «απέριψε κάθε ρεαλιστικό πλαίσιο» και αποφάσισε μεν να δημιουργήσει μια ρεαλιστική ατμόσφαιρα, αλλά που ο ίδιος την χαρακτήριζε «αναγωγική», δηλαδή «ερμηνεία βασισμένη σε ύφος»¹⁰⁶⁹. Οι σκηνοθεσίες του Μελά δεν απέβαλαν το διακοσμητικό τους χαρακτήρα, αλλά τον εφοδίασαν με την ιδιότητα μιας θεατρικότερης εικονογράφησης, που λειτουργούσε συμπληρωματικά με τον άλλο στυλοβάτη της εργασίας του σκηνοθέτη: «τα θέλγητρα της εκπλήξεως». Τελικά, η σκηνοθετική ιδιόλεκτος εκπορευόταν και πάλι από την «καλλιτεχνική ευφυΐα» και ιδιοσυγκρασία του σκηνοθέτη: όπως το έθετε ο ίδιος, η λύση των σκηνοθετικών προβλημάτων προερχόταν «από το πλαίσιο του αιωνίου ελληνικού αυτοσχεδιασμού και της απλής αποπείρας»¹⁰⁷⁰. Με την έννοια αυτή, οι αντιρεαλιστικές απόπειρες του Μελά είναι ιδιαίτερα σημαντικές από ιστορική άποψη, καθώς εμπλούτισαν την παράδοση του εγχώριου ιδιοσυγκρασιακού αισθητισμού.

Μια διαφορετική, αντιρεαλιστική πάντα, αντίληψη του δραματικού πίνακα, που τόνιζε περισσότερο την εκφραστικότητα και την ατμοσφαιρικότητα, υπάρχει και στην εργασία του Πολίτη¹⁰⁷¹. Στις σκηνοθεσίες του διακρίνεται η προσπάθεια δημιουργίας μιας «ποιητικής» εικαστικής σύνθεσης, που θα απέδιδε το πνεύμα του έργου και του συγγραφέα. Η παραπάνω συμπεριφορά εμφανίστηκε από την πρώτη κιόλας σκηνοθεσία του *Οιδίποδα Τυράννου* (1919). Ενδεχομένως, ο Πολίτης να ακολούθησε το Γερμανό σκηνοθέτη στη διασκευή του θεάτρου Ολύμπια, αν και ο

1068 «Τ' Αράπικο», *Έθνος*, 14.5.1929.

1069 «Όσοι έχουν αντίρρηση στο στυλιζάρισμα αυτό», δήλωνε χαρακτηριστικά, «θα πη πως πιστεύουν ότι το έργο του Τολστόι είναι μια απλή ηθογραφία» («Περί ατμοσφαιρίας», *Ελεύθερον Βήμα*, 15.12.1936)

1070 «Ένα πρόβλημα των αθηναϊκών θεάτρων», *Ελεύθερον Βήμα*, 13.1.1930. Για τον ίδιο λόγο ο Μελάς ήταν αντίθετος με όσους επιθυμούσαν τον τεχνολογικό εκσυγχρονισμό της σκηνής: ο τελευταίος αφορούσε «αυτούς που δε διαθέτουν φαντασία, καλλιτεχνική ευαισθησία και ζωντανή θεατρική εφευρετικότητα».

1071 Υπό αυτό το πρίσμα άλλωστε ο Πολίτης καταδίκασε τόσο τις νεανικές δοσοληψίες του Στανισλάβσκυ με το νατουραλισμό όσο και τη σχολή του Μάινινγκεν: «η ρεαλιστική εκείνη απόδοσις, παρ' όλον της τον πλούτον ήταν κενή και άδροσος. Η ατμόσφαιρα έλειπε, - έλειπε εκείνο που οι Γερμανοί ονομάζουν “Stimmung” [...] έλειπεν ο τόνος, το χρώμα το ιστορικόν, ο ομιχλώδης ορίζων της αναμνήσεως, ο πέπλος τέλος της τέχνης ο χαραγμένος απ' τα χέρια της Αλήθειας, για να δανειστούμε κάποιαν έκφρασιν γκαιτικήν» (*Πολιτεία*, 14.11.1926, 1984, Α250).

ίδιος δεν αναφέρθηκε στο θέμα· αντίθετα, αυτό που δήλωνε ήταν ότι οι επιλογές του στη ρύθμιση της σκηνικής εικόνας έγιναν για να αποκατασταθεί κάπως η μορφή του αρχαιοελληνικού θεάτρου (διατηρώντας π.χ. το βωμό στο κέντρο της σκηνής, ή τις παρόδους για την είσοδο των ηθοποιών) και όχι για να αναδειχτούν οι δικές του σκηνοθετικές πρωτοβουλίες¹⁰⁷². Δεν είναι τυχαίο άλλωστε ότι οι στοιχειώδεις σκηνοθετικές σημειώσεις του δεν έχουν καμμία σχέση, ούτε με τον όγκο, ούτε με το περιεχόμενο των βιβλίων σκηνοθεσίας του Ράινχαρτ¹⁰⁷³. Παρ' όλα αυτά, με την πρώτη του σκηνοθεσία δημιούργησε μια εντυπωσιακή, για τα δεδομένα της εποχής, εικαστική σύνθεση, που προσπαθούσε να δημιουργήσει μια πιο αρχιτεκτονική διάταξη της σκηνής. Αυτή η προσπάθεια διακρίνεται και στις επόμενες σκηνοθεσίες του, που «θυμίζουν» κι αυτές την εργασία άλλων σκηνοθετών. Στον *Έμπορο της Βενετίας* (1927) π.χ. τοποθέτησε μια «ευρείαν κλίμακα» προς το βάθος της σκηνής που φέρνει στο νου ανάλογα επιτεύγματα του Γέσνερ, τα περιβόητα «Γέσνερτρέπεν»¹⁰⁷⁴. Στην παράσταση της *Πριγκήπισσας Μαλέν* (1928) στην εικαστική σύλληψη της παράστασης συμμετείχαν και οι μαθητές της Σχολής, που δημιουργούσαν ταμπλώ βιβάν κατά τις υποδείξεις του σκηνοθέτη· όπως «το γονάτισμα των καλογραιών» στο τέλος του έργου, που παραπέμπει στην «εντυπωσιακή εικόνα» που είχε δημιουργήσει ο Μεγερχόλντ το 1906. Στους *Πέρσες* (1934) επιλέχτηκε μια άβαθη σκηνή, βασισμένη στα ανάγλυφα της Περσέπολης, που θυμίζει όμως και τους πειραματισμούς του Γκέοργκ Φουξ των αρχών του αιώνα. Σ' όλες αυτές τις περιπτώσεις οι πρωτοβουλίες ήταν εικαστικής τάξης και αποσκοπούσαν στο να τονίσουν το πνεύμα του κειμένου. Στα *Κορακιστικά* (1929) ο σκηνοθέτης επέλεξε κυβιστικά σχήματα στη σκηνογραφία, επειδή «θέλησε με τα ασυνάρτητα σχήματα να δείξει την τρέλα που περιβάλλει το έργο»¹⁰⁷⁵. Στο *Λόρδο Βύρωνα* (1934) φλερτάρησε με το εξπρεσιονιστικό ύφος, καθώς το μόνιμο γκρίζο

1072 «Ότε συνεζήτουμεν [με το Μελά], ως φίλοι, περί του τρόπου με τον οποίον εσκόπουν να αναβιάσω τον *Οιδίποδα*, τού ετόνισα, ότι δεν σκοπεύω δια της ενώσεως της σκηνής με την πλατείαν να υποπέσω εις το λάθος, εις το οποίον υπέπεσεν ο Ράινχαρτ, καταστρέψας την ενότητα του οπτικού πεδίου δια της εκ του βάθους της ορχήστρας εισόδου προσώπων συνδιαλεγόμενων μετ' άλλων, ευρισκομένων επί της σκηνής, επί του αντιθέτου δηλ. ακριβώς σημείου, αλλ' ότι όλη μου η φροντίς, ως προς το ζήτημα τούτο, θα είνε να συγκεντρώσω την δράσιν εις ακτίνα τριών το πολύ μέτρων, ρυθμίζων τας εισόδους, ως οι αρχαίοι, εκ των παρόδων, ούτως ώστε το οπτικόν πεδión να μένη πάντοτε το αυτό. Πράγμα το οποίον και έκαμα» («Τρόπος κριτικής», *Νέα Ελλάδα*, 3.7.1919).

1073 Οι στοιχειώδεις οδηγίες για τα πρόσωπα του Λαού ή του Χορού που εμφανίζονται στο τετράδιο σκηνοθεσίας δεν παραπέμπουν, κατ' ανάγκη, στις ενορχηστρώσεις μαζών του Ράινχαρτ· αφού, όπως είδαμε, και άλλοι σκηνοθέτες είχαν εκδηλώσει παρόμοια ενδιαφέροντα. Άλλωστε ο Πολίτης δε σκηνοθέτησε κάποιο πλήθος, αλλά, όπως προδίδουν και οι φωτογραφίες των παραστάσεων, μερικούς μόνον κομπάρσους.

1074 Σύμφωνα με προφορική μαρτυρία του μαθητή του Πολίτη, Πέλου Κατσέλη, στο Σιδέρι, οι σκηνογραφίες που χρησιμοποιήθηκαν για την παράσταση έγιναν από το Θ. Αρμενόπουλο πάνω σε γερμανικές μακέτες, «τυπωμένες σε βιβλίον», που τις έδειξε ο Πολίτης στο σκηνογράφο (Σιδέρις, 1964, 24).

1075 Α. Θρούλος, *Νέα Εστία*, 15.4.1929 (1977)Α252.

«γοτθικό οικοδόμημα που γέμιζε όλο το μπροστινό μέρος της σκηνής και παραγκώνιζε τη δράση στο βάθος της» αποσκοπούσε στο να συμβολίσει το ρομαντικό ψυχισμό του ήρωα¹⁰⁷⁶. Ακόμα και τα «σκηνοθετικά «κόλπα», όπως τα χαρακτήρισε ο ίδιος ο Πολίτης, που εκδηλώθηκαν στην εργασία του, προσπαθούσαν να χρωματίσουν το κείμενο του συγγραφέα¹⁰⁷⁷. Για να ενισχύσει την υποβλητική ατμόσφαιρα στο έργο του Γκριλπάρτσερ (1927) «τοποθέτησε μέσα στον κόρφο της Προμάμης, που εμφανίζεται ως φάντασμα, ένα ηλεκτρικό φως», που έδινε στο πρόσωπο του ηθοποιού «μια υποβλητική και τραγικά χλωμή ανταύγεια»· στον *Οθέλλο* (1929) η ατμοσφαιρική σκηνογραφία είχε «αναμμένα κεριά στο βάθος» και «το ηλεκτρικό φως έπεφτε στα πρόσωπα, στις γωνίες κ.λπ.»¹⁰⁷⁸. Για την παράσταση του *Βασιλικού* (1927) ο σκηνοθέτης βασίστηκε σε μια αναφορά του κειμένου και παρουσίασε μια «παρέλασι διαφόρων γυρολόγων», τους οποίους διαίρεσε «σε ρόλους ξεχωριστούς εξατομικευμένους»¹⁰⁷⁹. Ενώ στα *Κορακιστικά* (1929) χρησιμοποίησε «το τρυκ του υψώματος του γραφείου»¹⁰⁸⁰. Όπως και στην περίπτωση του Μελά, ο καλλιτεχνικός στόχος ήταν μια περισσότερο «ζωντανή» εκδοχή του δραματικού πίνακα, που παρέμενε μια προέκταση, μια εικονογράφιση του κειμένου του ποιητή. Πολλές φορές άλλωστε η αφετηρία της σκηνοθετικής σύλληψης ξεκινούσε από πίνακες ζωγράφων· στη *Θυσία του Αβραάμ* (1933) τα εικαστικά πρότυπα ήταν βυζαντινά, ενώ για την *Κόρη του Γιόρδιο* (1933) ο σκηνοθέτης παρέπεμψε το Φωκά στους πίνακες του Τζιότο¹⁰⁸¹. Σ' αυτήν την κατεύθυνση βρισκόνταν και κάποιες προσπάθειες του Πολίτη να αποδόσει, όχι μόνον την ποιητικότητα του έργου αλλά και την ιστορικότητά του. Έτσι, σε μερικές παραστάσεις απομακρύνθηκε από την ιστορική πιστότητα της εποχής που αναπαρίστανε το έργο, και επεδίωξε να παίζονται τα κείμενα σύμφωνα με τις εικαστικές συμβάσεις της εποχής συγγραφής τους. Η *Θυσία του Αβραάμ* (1927) δεν παρουσιάστηκε ως «βιβλική τραγωδία» (όπως είχε συμβεί π.χ. με τη *Σαλώμη* του Μελά), αλλά «σύμφωνα με τον ρυθμόν της μεταβυζαντινής εποχής κατά την οποίαν εγράφη»¹⁰⁸².

Η εξέλιξη που διαπιστώνει κανείς στη δημιουργία των εικαστικών συνθέσεων του σκηνοθέτη είναι αναμφισβήτητη· χαρακτηριστική είναι η περίπτωση της *Εκάβης* (1927), όπου το σκηνικό θέαμα λειτούργησε με ακόμα μεγαλύτερη ελευθερία

1076 *Νέα Εστία*, 1.4.1933 (1977)37-8, Γ. Σιδέρης, *Ξεκίνημα*, 16, Απρίλης 1934, σσ. 134-7.

1077 Φ. Πολίτης, «Μερικαί εξηγήσεις», *Ελεύθερον Βήμα*, 30.4.1929.

1078 Θρύλος (1977)A24, *Ημερήσιος Τύπος*, 29.4.1929.

1079 Βλ. σσ. 18-9 της έκδοσης του Ερμή και μαρτυρία του Σιδέρη (1954)1692.

1080 Κ. Βελμύρας, *Πρωτοπορία*, τχ. 5, Μάης 1929, σελ. 150.

1081 Βλ. συνέντευξη του Φωκά στο Φωτόπουλος(1990)257.

1082 Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου, *Επιδείξεις 1929*, *Ελεύθερον Βήμα*, 25.3.1929.

απέναντι στο κείμενο¹⁰⁸³. Εδώ, η φαντασία του σκηνοθέτη έβλεπε πλέον ότι χρειάζονται «αρχιτεκτονικοί όγκοι», αφού «το έργο του Ευριπίδου παιζόμενον εις μιαν θρακικήν εξοχήν δεν μάς παρέχει αρχιτεκτονικά συμπλέγματα»¹⁰⁸⁴. Θεώρησε επίσης ότι, παράλληλα με τα σκηνικά, έπρεπε να δημιουργηθεί και ένας άλλος εντυπωσιακός «θεαματικός όγκος» μ' έναν τεράστιο αριθμό κοριτσιών (100-150) που στελέχωσαν το χορό. Στη συνέχεια, διεύθυνε τις κινήσεις του σχεδιάζοντας με λεπτομέρεια τις θέσεις του, ομαδοποιώντας τον και αξιοποιώντας ολόκληρη την έκταση της σκηνής του Σταδίου. Η εξέλιξη του σκηνοθέτη σε σχέση με την εικαστική σύλληψη, αλλά και με τον χορό του *Οιδίποδα Τυράννου* (1919) είναι προφανής: η παράσταση δόθηκε αυτή τη φορά στο ύπαιθρο, δεν υπήρχε βωμός στη σκηνή, ο αριθμός των προσώπων του χορού ήταν πολύ μεγαλύτερος, η εικαστική διαμόρφωση ήταν ακόμα πιο «αρχιτεκτονική», οι ομαδοποιήσεις είχαν μεγαλύτερη ελευθερία, αλλά και η απαγγελία μεγαλύτερη ποικιλία. Συμβατικά, θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι αυτή η «απελευθέρωση» της φαντασίας του σκηνοθέτη τον έφερε πιο κοντά στο πρότυπο του Ράινχαρτ απ' ό,τι η παράσταση της Εταιρείας. Δεν είναι άλλωστε τυχαίο ότι, ενώ το 1919 απέρριπτε τις προτάσεις του Γερμανού σκηνοθέτη, το 1927 δήλωνε ότι, όχι μόνον τις αποδεχόταν αλλά τις είχε υιοθετήσει ως βάση για τη διδασκαλία του. Συμφωνούσε όμως με τις απόψεις του Ράινχαρτ, επειδή έβλεπε σ' αυτές λύσεις για το «θεαματικό» μέρος του χορού. Χρησιμοποιούσε δηλαδή σκηνοθετικές πρωτοβουλίες του Γερμανού ως εικαστικές συμβάσεις για να μεταδώσει στους θεατές την ποίηση του κειμένου· με την έννοια αυτή, οι επιλογές του Πολίτη δεν απομακρύνθηκαν από τις αξίες της «ζωγραφικότητας». Στην ίδια παράδοση τέλος πρέπει να εντάξει κανείς και την εργασία του διαδόχου του στο κρατικό θέατρο. Ο σκηνικός χώρος στο *Ρωμαίος και Ιουλιέττα* (1936) π.χ. αποδόθηκε με ένα αμετάβλητο σκηνικό «με τρεις στοάς μνημειώδους αρχιτεκτονικής»¹⁰⁸⁵. Η εικαστική σύλληψη του αρχαίου χορού στην εργασία του Ροντήρη αναδείκνυε ποικίλα συμμετρικά γεωμετρικά σχήματα στο χώρο· ενώ η *Τρισεύγενη* (1935) παρουσιάστηκε μέσα σ' ένα σκυθρωπό σκηνικό, που διέθετε και κάτι από την «αοριστία των κυβιστικών σχημάτων» και τις γυναίκες

1083 Στοιχεία για τις απόψεις και την εργασία του σκηνοθέτη στη σκηνοθεσία της *Εκάβης* βλ. Μ. Ρ[οδάς], *Ελεύθερον Βήμα*, 6.9.1927, Γ. Λαμπρίδης, *Έθνος*, 15.9.1927, Φ. Πολίτης, «Τα σκηνικά της *Εκάβης*», *Πολιτεία*, 16.9.1927, «Η παράστασις της *Εκάβης*», *Πολιτεία*, 26.9.1927 (1984)Α286 κέξ καθώς και τις συνεντεύξεις του σκηνοθέτη στα *Ελληνικά Γράμματα* (15.9.1927, 271 κέξ) και την *Πρωία*, 18.9.1927. Ο Πολίτης είχε την έμπνευση να χρησιμοποιήσει το τεράστιο πλάτος του στίβου του Σταδίου για σκηνή, κάτι που έδινε στον σκηνοθέτη «μια ανεκτίμητον ελευθερίαν δράσεως δια την φαντασίαν του» (*Έθνος*, 15.9.1927).

1084 *Πολιτεία*, 16.9.1927.

1085 Μ. Ροδάς, *Ελεύθερον Βήμα*, 23.10.1936, Κ. Οικονομίδης, *Έθνος*, 23.10.1936.

του χωριού με «το σχήμα και τας ρυθμικές κινήσεις χορού κλασικής τραγωδίας»¹⁰⁸⁶.

Η τάση της διακοσμητικότητας οδηγήθηκε σε κάποιου είδους ολοκλήρωση, με την εργασία του Καρζή και κυρίως της Σικελιανού και του Κουν. Στις σκηνοθεσίες των παραπάνω καλλιτεχνών μπορεί να διακρίνει κανείς ακόμα πιο έντονη την αποστροφή για το ρεαλισμό, αλλά και ακόμα πιο ισχυρή την τάση για το στυλιζάρισμα. Στον *Προμηθέα Δεσμώτη* (1931) του Καρζή το μνημειώδες σκηνικό προσπαθούσε να εκφράσει τη «δωρική αυστηρότητα και το γρανιτώδες της τραγωδίας», ενώ οι χρωματικές αποχρώσεις του «από το ανοιχτό στο βαθύ» απέδιδαν τις κοσμογονικές συγκρούσεις του έργου¹⁰⁸⁷. Παρόμοια συμπεριφορά συναντά κανείς στις αποχρώσεις των εξαιρετικής καλαισθησίας κοστουμιών των δελφικών παραστάσεων. Στο δικό της *Προμηθέα* (1927), η Σικελιανού απέφυγε συνειδητά την αρχαιολογική ακρίβεια («ήξερα ότι οι αρχαίοι δεν είχαν μετάξι, αλλά δεν με ένοιαζε») και επεδίωξε να δημιουργήσει «περίτεχνα φορέματα», επειδή οι ρόλοι ήταν «υπερφυσικά όντα, πέρα απόν ανθρώπινο πόνο». Ο στόχος εδώ ήταν διακοσμητικός, όχι μόνο ως προς το υλικό, την ύφανση και το κέντημα των κοστουμιών, αλλά και ως προς το τελικό αποτέλεσμα: «Πιο πολύ όμως με ενδιέφερε να ετοιμάσω τα υφαντά ιδιαίτερα για τις Ωκεανίδες μου, οι οποίες όταν θα χόρευαν, θα θύμιζαν ελληνικά ανάγλυφα»¹⁰⁸⁸. Μεγαλύτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η αντιρεαλιστική αντιμετώπιση του Χορού, για την ακρίβεια, η μουσική βάση της σύλληψης του. Η βασική προσέγγιση της Σικελιανού στην αναβίωση του χορού ήταν να τον καταστήσει ένα «χορό που τραγουδάει και που χορεύει και που εκφράζει εις τις κινήσεις του όλη τη συγκίνηση του δράματος»¹⁰⁸⁹. Η προσπάθειά της βασίστηκε σε λίγες ρήσεις του Πλάτωνα και του Αριστοτέλη, καθώς ήταν αρνητική στη συνδρομή μελετητών και ισχυριζόταν ότι ήταν ένα ζήτημα «εσωτερικής φώτισης»¹⁰⁹⁰. Στην προσπάθειά της λοιπόν να βρει κάποια

1086 Α. Καραντώνης, *Τα Νέα Γράμματα*, τχ.12, Δεκ. 1935, σσ. 720-6, Μ. Ροδάς, *Ελεύθερον Βήμα*, 21.11.1935, *Νέον Φως*, 20.11.1935, πρβλ Β. Πούγγεο, *Ο Παλαμάς και το θέατρο*, Αθήνα, 1995, σ. 499

1087 Λ. Καρζής, «Πώς θα ερμηνεύσω τον *Προμηθέα* του Αισχύλου», *Μουσικά Χρονικά*, 33/4, Σεπτ.-Οκτ. 1931, σ. 195.

1088 Σικελιανού (1992)125-6.

1089 «Εισήγησις στον *Προμηθέα*», *Βραδυνή*, 12.1.1925.

1090 Σικελιανού (1992)123-4, 130, 203-4. Η Σικελιανού στηρίχθηκε στο φιλοσοφικό ορισμό του Πλάτωνα, ότι «ο Χορός είναι ενότης Ποίησης, Μουσικής και Γυμναστικής» και κατά δεύτερο λόγο στην παράφραση της *Ποιητικής*: «ο χορός εκφράζει σε κίνησιν ήθη, πάθη και πράξεις των υποκοιτών». Παράγωγο της αριστοτελικής ρήσης ήταν η βεβαιότητα της Σικελιανού, ότι «οι αρχαίοι εις το χορό είχαν ηθοπρακτική, μιμητική, παντομιμική δύναμη εξαιρετικά ανεπτυγμένη» και «με κινήματα εκφράζανε ολόκληρες υποθέσεις». Για το θέμα βλ. τα άρθρα της «Η μουσική εις το αρχαίον δράμα», *Ελεύθερον Βήμα*, 5.10.1931, «Η ελληνική μουσική», *Τρεις Διαλέξεις*, Εστία, 1921, σσ. 55, 58-9, «Προκήρυξη Μουσικού Διαγωνισμού», *Πρωία*, 18.1.1928, και «Τι είναι μεγάλο θέατρο» *Φιλολογική Πρωτοχρονιά*, 1949, σ. 39.

λύση, δε στράφηκε σε θεατρικές ή χορευτικές αξίες, αλλά σε εικαστικές: σε αρχαϊκά αγγεία ανάγλυφα και γλυπτά, καθώς πίστευε ότι αυτά θα πρόσφεραν την ιδανική χορευτική σύμβαση την «Απολλώνεια κίνηση στο χορό», με το κεφάλι και τα πόδια σε πλάγια στάση και το σώμα σε μετωπική¹⁰⁹¹. Έτσι, η χορογραφία οικοδομήθηκε πάνω σε σχέδια που αντέγραφαν φιγούρες από παραστάσεις προκλασικών αγγείων¹⁰⁹². Από τις παραστάσεις επιλέχτηκαν μορφές, που η στάση ή η χειρονομία τους ταίριαζε με το κυριολεκτικό νόημα συγκεκριμένων λέξεων ή φράσεων των στίχων του κειμένου¹⁰⁹³. Στη συνέχεια, οι μορφές μπήκαν σε σειρά, συνδέθηκαν με τα μουσικά χειρόγραφα του Ψάχου και, σε μια επόμενη φάση, η χορογραφία διδάχτηκε στα κορίτσια¹⁰⁹⁴. Σύμφωνα με το σκηνοθετικό τετράδιο του *Προμηθέα*, η κυριολεξία αποδιδόταν με ακριβή μεταφορά των αρχαϊκών στάσεων και όλες οι φιγούρες παρέπεμπαν σε αυστηρή σχηματοποίηση του σώματος με τα πόδια και το κεφάλι «ντε προφίλ» και το στήθος «αν φας»¹⁰⁹⁵. Απ' αυτήν την άποψη, η σκηνοθετική σύλληψη του κειμένου της τραγωδίας ήταν, όπως και στην περίπτωση του *Μελέα* ή του *Πολίτη*, στηριγμένη σε καθαρά εικαστικές συμβάσεις αλλά και προέκταση του νοήματος των λέξεων του κειμένου· το αποτέλεσμα δηλαδή ήταν μια σειρά από πόζες υπολογισμένες με ασφυκτικό τρόπο, στην προσπάθειά τους να αναπαραστήσουν το κυριολεκτικό νόημα των λέξεων του έργου· αλλά και αυστηρά σχηματοποιημένες στην προσπάθειά τους να αποδώσουν την «απολλώνεια κίνηση στο Χορό»¹⁰⁹⁶. Είναι πολύ πιθανό οι παραπάνω επιλογές να σχετίζονται και με τον ινδικό χορό, αφού, η Σικελιανού ήταν θαυμάστριά του και υποστήριζε

1091 Ο χορευτής έπρεπε να επιδιώκει την «απομονωτική κίνηση» της πόζας που πρόσφεραν τα αγγεία (*Γερός Πανικός*, σελ. 201).

1092 Τις φιγούρες είχαν ζωγραφίσει η ίδια και η γλύπτρια Μπέλλα Ραφτοπούλου (*Ηώς*, 1966, σσ. 126-7). Για τη συνεργασία της γλύπτριας υπάρχει και η αλληλογραφία της με τους Σικελιανούς και τον Οκτάβιο Μερλιέ, που φωτογράφησε το σχετικό υλικό. Μερικές απ' αυτές τις επιστολές, όπως και κάποια από τα σχέδια, εκδόθηκαν για πρώτη φορά από τον Εμ. Μαυρομάτη (*Μπέλλα Ραφτοπούλου· Ελεύθερα σχέδια από ελληνικά αγγεία για τις Δελφικές γιορτές 1925-1927*, Αθήνα, 1983). Επίσης, λίγα σχέδια σώζονται στο Ιστορικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη.

1093 Στο Αρχείο Μέλπως και Οκτάβιου Μερλιέ του Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών βρίσκονται αρκετά σχέδια της Ραφτοπούλου, κυρίως για το πρώτο στάσιμο του *Προμηθέα Δεσμώτη*, και πάνω από κάθε φιγούρα σημειώνεται η λέξη ή η φράση του στίχου στην οποία αντιστοιχεί. Στην έκδοση του Μαυρομάτη υπάρχει επίσης ένα σχέδιο που ανταποκρίνεται στον στίχο 1070 του χορού του *Προμηθέα Δεσμώτη* και τρία σχέδια για τρεις φράσεις από στίχους του χορού των *Ικέτιδων* (123, 166 και 435).

1094 Σικελιανού(1992)126-7, *Βραδυνή*, 30.3.1927, *Ελεύθερον Βήμα*, 7.5.1930.

1095 Υπάρχει σε φωτογραφημένη μορφή στο αρχείο Μερλιέ και δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά από το Μαυρομάτη (σσ. 42-59). Αποτελείται από 27 σελίδες και καλύπτει την Πάροδο (εκτός από τους στίχους 128-135 και τον 182), και τα στάσιμα. Συνοδεύεται από ένα μονοσέλιδο χειρόγραφο οδηγό, που δίνει δώδεκα γενικές υποδείξεις για το πώς περίπου πρέπει να αντιδρά ο χορός στα επεισόδια.

1096 Μετρήσεις μας οδηγούν στον απίστευτο συνολικό αριθμό των 285 εναλλαγών πόζας, κάτι που σημαίνει πως κάθε κορίτσι έπρεπε να αλλάξει κάτι λιγότερο από τρεις στάσεις σε κάθε στίχο για να αποδώσει το κυριολεκτικό νόημα της κάθε λέξης. Ο Πετράς αναφέρει ότι οι κινήσεις στις *Ικέτιδες* ήταν 500 (*Βραδυνή*, 2.5.1930).

πως υπήρχε βαθιά συγγένεια του ινδικού πολιτισμού με τον αρχαιοελληνικό¹⁰⁹⁷. Από καλλιτεχνική άποψη, όλες οι παραπάνω σκηνοθετικές πρωτοβουλίες συνιστούν μια ρήξη, αλλά και μια συνέχεια με το παρελθόν. Με τον παραπάνω τρόπο σκηνικής παρουσίασης του Χορού, το βάρος έπεσε στη μουσικοχορευτική εικονογράφηση των χορικών και όχι στην ποίησή τους¹⁰⁹⁸. Απ' την άλλη, ο δελφικός χορός δεν ήταν «ένα σύμβολο των θεατών», ούτε προσπαθούσε «να χαλαρώσει την ένταση του πάθους που η πράξις δημιουργεί εις τον θεατή». Ήταν «η ρίζα της τραγωδίας και χωρίς αυτόν τραγωδία δεν υπάρχει»· ήταν «η έντονη ηδονή της παραστατικότητας, η εξαύλωμένη, καθαρά αισθητική απόλαυσις από την καλλιτεχνική, όσο πιο τέλεια κατεργασία της λεπτομέρειας. Και μόνον η μουσική μπορεί σήμερα να μάς κάνει ν' αντιληφθούμε αυτήν την διάθεσιν». Αυτός ήταν και ο λόγος για τον οποίο οι καλλιτέχνες έπρεπε να εκτελούν «με νέον πάντα καλλίτερον τρόπον το παλιό μοτίβο του μύθου»¹⁰⁹⁹. Η βαγκνερικών καταβολών όμως απόπειρα σύνθεσης των τεχνών, η νιτσειϊκή «απολλώνεια» σύλληψη της κινησιολογίας, αλλά και οι πιθανές σχέσεις με τον ινδικό χορό δεν εμφανίζονται στη σκέψη των προηγούμενων Ελλήνων σκηνοθετών· και συνδέουν με οργανικό τρόπο τις επιλογές της Σικελιανού με το συμβολισμό και τον αισθητισμό των αρχών του αιώνα. Άλλωστε, οι λιγοστές θεατρικές εμπειρίες της Σικελιανού προέρχονταν από τους παραπάνω κύκλους του Παρισιού¹¹⁰⁰. Υπό αυτό το πρίσμα, η αναβίωση

1097 Η Σικελιανού συσχέτιζε άμεσα την αρχαιοελληνική μουσική με την ινδική. Η παρούσα έρευνα καταμέτρησε 29 τίτλους από τη βιβλιοθήκη του ζεύγους, που αφορούν τον ινδικό πολιτισμό (βλ. Α. Παπαδάκη, «Τα ευρεθέντα της βιβλιοθήκης των Δελφών του Άγγελου και της Εύας Σικελιανού», *Εταιρεία Λευκαδικών Μελετών*, Η', 1995). Από γράμμα της στις 6.9.1926 στη Ραφτοπούλου (Αρχείο Μερλιέ), που ζούσε τότε στο Παρίσι, πληροφορούμαστε ότι η Σικελιανού ήταν τιμητικό μέλος του συλλόγου των Ινδών φοιτητών της γαλλικής πρωτεύουσας από το 1924. Με την επιστολή αυτή, η Σικελιανού ζήτηγε από τη συνεργάτριά της να βρει έναν Ινδό τραγουδιστή και κάποιον που να ξέρει την γλώσσα Hindi, επειδή ήθελε να μεταφράσει ένα ενημερωτικό βιβλίο για τις Δελφικές γιορτές, έτσι ώστε «να γίνουν γνωστές στις Ινδίας για να δείξουμε την αρχαιότατη σχέση που υπάρχει μεταξύ Ινδιών και Ελλάδος. Και πώς διατηρήθηκε ως σήμερα η επίδραση σε μουσικούς ήχους, ήθη και έθιμα κ.τ.λ.». Η Σικελιανού ήταν τέλος φίλη με την Ινδή χορεύτρια Kourshed Naoroji και πήρασαν μαζί το καλοκαίρι του 1924 στη Σινιά. «Καμμιά φορά [η Kourshed] χόρευε για μας, στο μικρό μας εξώστη που αγνάντευε τον Κορινθιακό κόλπο, τραγουδώντας τη δική της μουσική και κρατώντας το ρυθμό με τα γυμνά πόδια της» (Σικελιανού, 1992, 117). Αναφορές στις σχέσεις της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας με τον ινδικό πολιτισμό υπάρχουν τέλος στο άρθρο της «Η τραγωδία κατά Σικελιανόν», [1928/9], *Θέατρο*, τχ. 11, Σεπτ.-Οκτ. 1963, σ. 68.

1098 Κεραμόπουλος, *Ελεύθερον Βήμα*, 23.5.1927. «Ο χορός χόρευε», όπως σχολίαζε ενθουσιασμένος ο Θρύλος, «δεν εξέφραζε τα λόγια», που άλλωστε, «δεν ακούστηκαν ως λόγια αλλά μόνον ως ήχος» (1977)A46-7, 302-303). Βλ. επίσης, Β. Ρώτας, *Ελληνικά Γράμματα*, 4, 1.8.1927, Sartor, *Καθημερινή*, 13.5.1927, Π. Χάρης, *Ελληνική*, 4.5.1930 και Θ. Τσαβέας, «Επέτυχον πράγματι αι Δελφικά Εορταί;», *Ημερήσιος Τύπος*, 5.5.1930.

1099 Έλλη Λαμπροίδη, *Ελεύθερος Τύπος*, 8.5.1927.

1100 Σ' ένα διάλογο του Pierre Louys π.χ. στο Παρίσι η Σικελιανού «είχε ντυθεί έναν ελληνοπρεπή χιτώνα μπλε πρασινωπό» ενώ η φίλη της Barney είχε ντυθεί «ένα crêpe de Chine στο χρώμα του χώματος, πολύ κοντό, με ρωμαϊκούς κοθόρνους και στεφανωμένη μ' ένα στεφάνι από την Ταϊτή» (βλ. Natalie Clifford Barney, *Souvenirs indiscrets*, Flammarion, ²1983, σσ. 191-2, πρβλ. Παπαδάκη, 1995, 16 και Σικελιανού, 1922, 63).

του αρχαιοελληνικού χορού (όπως ίσως και οι Δελφικές Εορτές στο σύνολό τους) θα πρέπει να καταγραφούν στην ιστορία του σύγχρονου ευρωπαϊκού θεάτρου ως μια εξαιρετικά όψιμη έκφραση του νεορομαντισμού στην περιοχή της σκηνικής παρουσίας του αρχαίου δράματος· η σύλληψή του χορού μέσα από ρυθμικές και εικαστικές αξίες, ο παραγκωνισμός του ποιητικού λόγου σε μουσικοχορευτικές μονάδες, όπως επίσης η χρήση της μάσκας για τα υπόλοιπα πρόσωπα, και η αντιμετώπιση των παραστάσεων με όρους μιας λαϊκής θρησκευτικής μυσταγωγίας αποτελούν μια παρωχημένη έκφραση της οπισθοφυλακής του νεορομαντισμού, πειραματισμών δηλαδή συμβολιστών καλλιτεχνών της σκηνής στο γύρισμα του αιώνα¹¹⁰¹.

Σε παρόμοιες περιοχές θα πρέπει να αναζητηθούν οι τάσεις της ζωγραφικότητας, που χαρακτηρίζουν τις πρώτες σκηνοθεσίες του Κουν. Στις παραστάσεις του σημειώθηκε μια ακόμα εξέλιξη της διακοσμητικής καλαισθησίας σ' ένα πλήρες στυλιζάρισμα της σκηνικής εικόνας. Οι αντιρεαλιστικές τάσεις οδήγησαν σε μια συνειδητή ολοκλήρωση του αισθητισμού:

«Το θέατρο, όπως και όλες οι άλλες τέχνες δεν έχει σκοπό να ξεσηκώνει το ό,τι βλέπει, το ό,τι ακούει, το ό,τι αισθάνεται κανένας στη ζωή, αλλά είναι τέχνη με αυτοτέλεια που κρίνεται σύμφωνα με τους νόμους της τέχνης κι όχι κατά πόσο μιμείται τη ζωή, πετυχημένα ή όχι»¹¹⁰².

Ήδη από το 1932, στην παράσταση των *Ορνίθων*, ο σκηνοθέτης παρουσίασε «εξπρεσιονιστικά» κοστούμια κι ένα σκηνικό με σκάλες που έδινε «την έννοια του απείρου»· ενώ για την *Αρκούδα* (1932) του Τσέχωφ «είχε προετοιμάσει ένα στυλιζαρισμένο ρωσικό σαλόνι που ήταν ένας θρίαμβος συνδυασμού εξπρεσιονιστικών χρωμάτων και ομορφιάς»¹¹⁰³. Ο όρος «εξπρεσιονισμός» δε θα πρέπει να δημιουργήσει λανθασμένους συνειρμούς στον αναγνώστη· όχι μόνον επειδή ο ίδιος ο σκηνοθέτης δεν αναφέρθηκε τότε στο κίνημα αυτό ή επειδή οι σκηνοθετικές του επιλογές δεν παρουσιάζουν κοινά σημεία με τον καλλιτεχνικό του κώδικα. Αλλά επειδή η ευρύτερη χρήση του όρου εκείνη την εποχή ήταν εξαιρετικά συγχεχυμένη· χονδρικά, κάλυπτε οποιαδήποτε απόπειρα ξέφευγε από τα όρια του αναπαραστατικού ρεαλισμού και κατευθυνόταν προς αφαιρετικές ή φορμαλιστικές αναζητήσεις. Με την τελευταία έννοια, ο χαρακτηρισμός είναι διαφωτιστικός· αυτό δηλαδή που πρέπει να προβληματίσει το μελετητή είναι οι έντονες στυλιστικές

1101 «Οι [αρχαίοι] Έλληνες», ισχυριζόταν αργότερα η Σικελιανού, «προχώρησαν πολύ πιο πέρα από αυτό που εννοούσε ο Walter Pater με τη φράση: “ολόκληρη η τέχνη τείνει προς την κατάσταση της μουσικής”, γιατί οι Έλληνες έκαναν ολόκληρη τη ζωή να τείνει προς την κατάσταση της μουσικής» (1992,173-4).

1102 Πρόγραμμα Παράστασης *Ερωφίλης* (1934).

1103 Γ. Σιδέρης, *Μουσικά Χρονικά*, 41/2, Μάης-Ιούνης 1932, σ. 165.

τάσεις, που διοχετεύτηκαν αργότερα στη Λαϊκή Σκηνή. Για την παράσταση της *Άλκηστης* (1934) π.χ. ο Κουν, όπως και η Σικελιανού, δε στηρίχτηκε σε μελέτες για το αρχαίο θέατρο, ούτε ξεκίνησε με διάθεση ιστορικής πιστότητας· πήρε ως βάση του «το χρώμα και τη γραμμή» και στη συνέχεια προσπάθησε να «ισορροπηθεί η κίνηση με το σκηνικό και να παρουσιασθεί ένα σύνολο αρμονικό ηθοποιών και σκηνικών»¹¹⁰⁴. Ήταν η εποχή, που για το νεαρό σκηνοθέτη «όλα ήταν ζωγραφική»· τόσο ο ίδιος όσο και η κριτική της εποχής όμως δε δίνουν πληροφορίες για το είδος και το βαθμό αφαίρεσης αυτής της «ζωγραφικότητας». Ο Γ. Μηλιάδης π.χ. προσδιόρισε την παραπάνω παράσταση ως πείραμα «στυλιζαρισμένης τεχνικής στο μοντάρισμα των θεατρικών έργων» με «μερικές νόστιμες “τρουβάγι” [sic], από κείνες που κάνουν ευχάριστη εντύπωση στην κουρασμένη φιλολογικότητά μας»¹¹⁰⁵. Άλλοι κριτικοί χαρακτήρισαν την τεχνική ανεβάσματος του *Πλούτου* (1936) «πρωτότυπη», έκαναν λόγο για «φανταστικό στυλ» ή αναφέρθηκαν στην «πλαστικότητα των εικόνων» και στις «πλαστικές κινήσεις» του χορού των αγροτών· αλλά δε διάβασαν κάποιο συγκεκριμένο καλλιτεχνικό κώδικα που να διέπει τις σαφώς αντιρεαλιστικές επιλογές του σκηνοθέτη¹¹⁰⁶. Οι τελευταίες συναντιούνται και στην εργασία του στο θίασο Κοτοπούλη. Στη φάρσα του Λαμπίς *Το ταξίδι του κ. Περισόν* (1940) οι ηθοποιοί έπαιζαν μερικές στιγμές «σχηματοποιημένα», με χορευτικές σχεδόν κινήσεις, ενώ «τα τεχνάσματα και τα ευρήματα» έφτασαν στο απόγειό τους· στην πρώτη πράξη π.χ. η κίνηση του σταθμού αποδόθηκε σαν μπαλέτο και ο σκηνοθέτης «πλαισίωσε τη σκηνή μ' ένα μπερντέ δεμένο με φιόγκους που έδινε την εντύπωση, ότι βλέπει κανείς μια παλιά εικόνα να κινείται· όλες οι είσοδοι των κύριων ηθοποιών συνοδεύονταν από μουσική, που έπαιζε πολύ διασκεδαστικά το leit motiv του καθενός»¹¹⁰⁷. Δε πρέπει πάντως να βιαστεί κανείς να συνδέσει τα παραπάνω επιτεύγματα με κάποιο καλλιτεχνικό κίνημα, κάτι που άλλωστε δεν εμφανίζεται τότε στις προθέσεις του ίδιου σκηνοθέτη. Θα ήταν πιο φρόνιμο να ενταχθούν στην παράδοση μιας καλαίσθητης φαντασίας, που ξεκίνησε δειλά με το Χρηστομάνο να παρακολουθεί εκστασιασμένος τις «φιδοειδείς» τουαλέτες της Κυβέλης σε έργα βουλευβάρτου· και κατέληξε στους τολμηρούς πειραματισμούς του Κουν, που άρχισαν μέσα από το παιδικό θέατρο σκηνικής φαντασίας του Κολλεγίου Αθηνών. Η ολοκλήρωση της «θεατρικής» καλαισθησίας είναι σαφής και σε σχέση με τον Μελά, καθώς τα σκηνοθετικά ευρήματα απέκτησαν μεγαλύτερη πληρότητα και λειτουργικότητα στις παραστάσεις του Κουν· ο τελευταίος δεν είχε απεγκλωβιστεί ωστόσο από τις

1104 Συνέντευξη του Κουν στο Δ. Ψαθά που παραθέτει ο Μάτσας (1986)152-3.

1105 *Ο Κύκλος*, Γ', τχ. 2, 1935, σ. 35.

1106 Φ. Πορφυρογένη, «Θέατρο», *Νέοι Πρωτοπόροι*, τχ. 5, Μάης 1936, σσ. 190-1.

1107 Α. Θούλος, *Νέα Εστία*, 1.8.1940 (1977)B510.

παλιότερες αρχές της διακοσμητικότητας. Στο *Γλάρο* (1940) του Τσέχωφ εμφανίστηκαν «γεωμετρικά τραπέζια με κολλημένα επάνω κωμικά σύννεφα»· στην *Ηλέκτρα* (1939) τα κορίτσια του χορού είχαν κινήσεις που σύνθεταν «πίνακες διακοσμούντας και υπογραμμίζοντας τον εκάστοτε χαρακτήρα της εξέλιξης της δράσεως»¹¹⁰⁸. Στον *Κατά φαντασίαν ασθενή* (1936), ο Κουν έβαλε τον Αργκάν «να κάθεται σ' ένα δοχείο νυκτός και κει πάνω να μετράει τα χρήματά του»¹¹⁰⁹. Στο τελευταίο εύρημα μπορεί ενδεχομένως να διακρίνει κανείς απόηχους του σουρρεαλισμού· το μόνο πάντως στοιχείο που θυμόταν αργότερα ο ίδιος ο σκηνοθέτης από την παράσταση ήταν ότι το δοχείο ήταν «ωραίο», «άσπρο με βιολέτες και τριαντάφυλλα, όπως εκείνα τα πορσελάνινα που χρησιμοποιούσαμε στα μεσοαστικά σπίτια»· και συνέχιζε: «η δική μου άποψη ήταν ανέκαθεν πως ακόμη κι ένας ντενεκές σκουπιδιών μπορούσε να έχει ποίηση, μέσα από μια ορισμένη οπτική»¹¹¹⁰. Η μεταγενέστερη αυτή ομολογία θυμίζει τις κοινές καταβολές με την καλαισθησία του Χρηστομάνου, του καλλιτέχνη που «από τη μια φιλεί το χέρι της Αυτοκράτειρας και με τ' άλλο χέρι σκαλίζει ένα τενεκέ γεμάτον σκουπίδια [...] για να ξεδιαλύνη απ' το βούρκο τα μπριλλάντια της ζωής»¹¹¹¹. Και δείχνει ότι η παράδοση της «διακοσμητικότητας», παρά τις σημαντικές εξελίξεις της, παρέμενε περισσότερο ζήτημα ιδιοσυγκρασίας, που, μέχρι το Β' παγκόσμιο πόλεμο, δεν κατόρθωσε τελικά να αρθρώσει ένα σύστημα καλλιτεχνικών αξιών που να διέπει τις αντιρεαλιστικές της αναζητήσεις.

(β) Η μουσικότητα

Σύμφυτη με τις αναζητήσεις αυτές ήταν η φορμαλιστική αντιμετώπιση του λόγου. Κάποιες πρώιμες νύξεις με κλασικιστικές αποχρώσεις εντοπίζονται στο 19ο αιώνα¹¹¹². Οι αναζητήσεις γύρω από μια καλλιτεχνική εξιδανίκευση, που θα πηγάζει από την απαγγελία εμπλουτίστηκαν σημαντικά μετά την παρέμβαση των συμβολιστικών αναζητήσεων των δραματικών ποιητών στο γύρισμα του αιώνα¹¹¹³.

1108 Πολ. Μοσχοβίτης, *Παρασκήνια*, 105, 18.5.1940, Αχ. Μαμάκης, *Αθηναϊκά Νέα*, 5.11.1939.

1109 Κ. Κουν «Ήχος και κίνηση», *Η λέξη*, τχ. 46, Ιουλ.-Αυγ. 1985 και (1987)166-7.

1110 Κ. Κουν, ό.π.

1111 Μ. Μυράτ (1928)180.

1112 Ο Ι. Ραπτάρης π.χ. υποδείκνυε στον ηθοποιό να έχει «φωνήν καθαράν και να απαγγέλλη ζωηρότατα και τρόπον τινά εν επιτηδευμένη τινι αρμονία, μη καταντώνη όμως εις το άχαρι και το υπερβολικόν» (Ι. Μ. Ραπτάρης, *Δράματα τρία...*, Κων/πολις, 1861, σσ. ιγ'-ιδ'). Ανάλογες αναζητήσεις μπορεί κανείς να διακρίνει στην πρωτοβουλία του Βερναρδάκη να προμηθεύσει στους ηθοποιούς του θιάσου Σούτσα τους νεοκλασικούς κανόνες του Γκαίτε· αλλά και στην εμμονή του σε ζητήματα απαγγελίας και μουσικότητας της γλώσσας, βλ. σημ. 104, 151.

1113 Σχολιάζοντας π.χ. την παράσταση της *Νεκρής Πολιτείας* (1909) του Ντ' Αννούντσιο από την Κυβέλη, ο Παλαμάς θεωρούσε, ότι δεν εκτελέστηκε με τον τρόπο που θα επιθυμούσε ο συγγραφέας· ξεχώριζε μόνο τη Θ. Δρακοπούλου για «το ρυθμικό τερέτισμα» και «το αδιάκοπο τραγούδι της απαγγελίας της», το «ζύγισμα στα λόγια της με προσοχή να δώσει κάθε λέξης όλο

Οι λόγιοι σκηνοθέτες του Μεσοπολέμου, που προήλθαν απ' αυτήν την παράδοση, ακολούθησαν τα παραπάνω διδάγματα. Γνωρίζουμε π.χ. ότι ο Μελάς καταπιάστηκε μ' ένα στυλιζαρισμένο ηχητικό σύμπλεγμα στο *Ντιμπούκ* (1929): «Όταν η συγκίνηση, στη φράση, ξεπερνούσε ωρισμένο βαθμό, είχα διδάξει [τους ηθοποιούς] ν' ανεβαίνουν σε τόνο και τον πεζό λόγο να τον κάνουν σαν τραγουδιστό. Κι αυτό ξάφνιασε πολλούς· έδωσε όμως στην εκτέλεση ένα χρώμα πρωτότυπο»¹¹¹⁴. Τέτοιου είδους ενδιαφέροντα όμως διακατείχαν κυρίως τον Πολίτη. Ο σκηνοθέτης απέρριπτε την πρόταση της Σικελιανού, επειδή, μεταξύ άλλων, πίστευε ότι ο τραγικός χορός δεν έπρεπε ούτε να χορέψει ούτε να τραγουδήσει, καθώς τα στοιχεία της παντομίμας ή του χορού απορρίπτοταν ως ανίκανα να εκφράσουν τη δύναμη του ποιητικού λόγου¹¹¹⁵. Έφτασε μάλιστα στο σημείο να αμφισβητήσει τον αγαπημένο του Σαίξπηρ και να προκρίνει ως πρότυπα - στα 1932- τους Γάλλους κλασικούς, για τους οποίους δεν έτρεφε, σε γενικές γραμμές, ιδιαίτερη συμπάθεια: «Ο Κορνήλιος κι ο Ρακίνας βρίσκονται πιο κοντά στην ουσία του θεάτρου κι από αυτόν ακόμη το δαιμόνιο Σαίξπηρ», σημείωνε και θεωρούσε ότι η δράση στην αρχαία τραγωδία δεν είναι δυνατό «να έχει την έννοια της σκηνικής κινήσεως. Υπάρχει μέσα στον “ηδυσμένον λόγον”». Έτσι, δίπλα στο εικαστικό όραμα της παράστασης καλλιέργησε και ένα «ηχητικό»: «Πέστε τις λέξεις χρώματα, πέστε το ρυθμό γραμμή»¹¹¹⁶. Ο Ροντήρης έδωσε μεγαλύτερο βάρος στη σημασία του λόγου και καλλιέργησε ακόμα περισσότερο τη μουσικότητα της γλώσσας στη διδασκαλία των ηθοποιών. Ήδη από το 1928 έτρεφε ιδιαίτερη

το βάρος»· αλλά και το «συγκράτημα στα κινήματά της» και την «ιερατική ακινησία μέσα στην κίνηση της ψυχικής ενέργειας» (*Ο Νουμάς*, 361, 11.10.1909, σ. 2, *Παναθήναια*, 20.10.1913, πρβλ *Άπαντα*, VIII, σ. 149). «Η απαγγελία των ποιημάτων είναι προπαίδεια “εκ των ων ουκ άνευ”» θεωρούσε ο ποιητής, «για την απαγγελία την δραματική, για την παράσταση και την ερμηνεία των πολυσύνθετων εκείνων και κάπως σε υψηλότερο σκαλοπάτι τοποθετημένων έργων, θεατρικών πάντα, μα κυρίως ποιητικών, που μάς μιλάνε με το στίχο, που μάς κυριεύουν με την ποίηση, που σ' αυτά φωνή και στάση και χειρονομία και κίνηση και φυσιογνωμία κάνουν ένα παίξιμο αρμονικό, παίξιμον όμως, που η ψυχή του είναι από χάρη πλαστική και περισσότερο ακόμη, αν θέλετε από την έκφραση της απαγγελίας» (Κ. Παλαμάς, «Η απαγγελία», *Ο Νουμάς*, 737, 22.5.1921, σσ. 329-331).

¹¹¹⁴ Μελάς(1960)349.

¹¹¹⁵ Αντιμετώπιζε π.χ. ως δείγμα παρακμής της εποχής το γεγονός, ότι ο Ράινχαρτ «δοκίμασε κάποτε να συγκινήσει βαθιά με απλή παντομίμα, τη *Σουμουρούν*. Σ' εποχές φτώχειας δραματολογικής, γιατί να μην επιχειρηθεί κι αυτό; Ωστόσο η τάση εκείνη δεν έφερε αποτέλεσμα κανένα. Γιατί το πρώτο σοβαρό καλοπαιγμένο *δράμα* δείχνει ολοφάνερα τη φτώχεια της άλαλης μιμικής» («Σκηνοθεσία», *Πολιτεία*, 12.7.1927, 1984A275). Είναι ενδεικτικό επίσης ότι απέρριψε τη σύλληψη του τραγικού χορού της Σικελιανού αξιωματικά, χωρίς καν να δει την παράσταση των Δελφών: «Εξετάζω το θέμα κατ' αρχήν», δήλωνε και στη συνέχεια έκρινε ότι ο σημερινός χορός είναι ανίκανος να εκφράσει τον τραγικό λόγο (*Πολιτεία*, 6.8.1927, 1984A281).

¹¹¹⁶ «*Αγαμέμνων* και ποιητικός λόγος», *Πρωία*, 21.3.1932. Θεωρούσε μάλιστα πως ένα από τα επιτεύγματα της Επαγγελματικής Σχολής ήταν ότι μάθαινε στους επίδοξους ηθοποιούς «να λένε στίχους. Να σέβονται τον ρυθμόν και την ρίμαν, που είναι αρμονία αισθητική» (*Πολιτεία*, 31.3.1927, 1984A264).

εκτίμηση σε «κινήσεις αρμονικές και μετρομημένες, άρθρωση καλή, φωνή κατάλληλη για τραγωδία»¹¹¹⁷. Η φορμαλιστική αντιμετώπιση του λόγου αποτέλεσε τη βάση της προσέγγισής του στο ζήτημα της αναβίωσης της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας. Σ' ένα βασικό, αν και κάπως μεταγενέστερο, θεωρητικό κείμενο για το θέμα, ο Ροντήρης αντιδρούσε στη «μουσειακή» αναπαράσταση της τραγωδίας¹¹¹⁸. Στόχος του σκηνοθέτη έπρεπε να είναι «η αναβίωση της βαθύτερης έννοιας της Τραγωδίας και ο δρόμος προς αυτή την κατεύθυνση βρισκόταν στη φορμαλιστική αντιμετώπιση του «Λόγου» της τραγωδίας:

«Ο Χορός μας απαγγέλλει ομαδικά, ρυθμικά και μονοφωνικά, ακολουθούμενος συνήθως από μια μουσική, που χρησιμεύει μονάχα για να τονίζει το ρυθμό, δίχως ποτέ ν' αποχτά δική της υπόσταση κι αυτοτέλεια [...] Η ρυθμική αυτή μονοφωνία του Χορού, στα μέρη εκείνα όπου το λυρικό περιεχόμενο του κειμένου αυξάνεται σ' έξαρση, φτάνει λόγω των συχνών εναλλαγών και διαφοροποιήσεων να πλησιάζει τα όρια του άσματος [...] Υπάρχουν στιγμές που κι ίδιοι οι πρωταγωνιστές, παρασυρόμενοι από μια λυρική έξαρση περνούν τα επιτρεπόμενα από τον “διαλογικό τόνο” όρια και πλησιάζουν κι αυτοί στο σημείο απ' όπου αρχίζει το άσμα. Ελπίζουμε, πως έτσι, μεταχειριζόμενοι μεθοδικά και με περίσκεψη το σύστημα αυτό, που είναι στην υφή του μουσικό, θα φτάσουμε μια μέρα στον καθορισμό ενός τύπου άσματος και χορού, που ανήκουν αποκλειστικά και μόνο στη Τραγωδία»¹¹¹⁹.

Η προσήλωση του στις παραπάνω αξίες, όπως προκύπτει και από τα σκηνοθετικά του τετράδια, είχε σαν αποτέλεσμα τη διασταύρωση του «σπρέχκορ» με την εγχώρια παράδοση της εύφωνης, ρυθμικής μουσικής απαγγελίας με κρεσέντα, ντιμινουέντα κ.λπ. Η προσπάθειά του να μεταφέρει κάποιες από τις παραπάνω αξίες στο ανέβασμα της *Τρισεύγενης* (1935), ολοκλήρωνε κατά κάποιο τρόπο τις φορμαλιστικές αναζητήσεις των λογίων σκηνοθετών γύρω από τη καλλιεπή απαγγελία του κειμένου. Η παράσταση του έργου του Παλαμά χαρακτηρίστηκε «ένας θρίαμβος του ποιητικού λόγου» αφού όλο το έργο «ακούσθηκε σαν μια μουσική»¹¹²⁰.

1117 *Ελληνικά Γράμματα*, 1.7.1928, σσ. 76-8.

1118 «Δίχως βέβαια να παραβλέπουμε τα ιστορικά δεδομένα, που έφτασαν ως εμάς, δεν επιθυμούμε να σταματήσουμε πάνω στο γράμμα μονάχα μιας λεπτομερειακής ιστορικής αναπαράστασης, όσο το δυνατό πιστότερης, που θα παρουσίαζε μια παράσταση αρχαίας τραγωδίας παιζόμενη για θεατές της εποχής εκείνης και παρακολουθούμενη από σημερινούς ανθρώπους» («Η αισθητική βάση των παραστάσεων», *Ελληνική Δημιουργία*, Δ', 38, 1.9.1949, σσ. 439-41, βλ. και σημ. 929).

1119 ό.π. σ. 440.

1120 Θρούλος, *Νέα Εστία*, 1.12.1935 (1977)B127. Ο Ροντήρης παρουσίασε, όπως είδαμε τις γυναίκες του χωριού ως χορό αρχαίας ελληνικής τραγωδίας. Για το θέμα βλ. Α. Καραντώνης, *Τα Νέα Γράμματα*, τχ. 12, Δεκ. 1935, σσ. 720-6.

Παράλληλα με τις παραπάνω επιλογές καλλιεργήθηκε και μια τάση κατά την οποία οι σκηνοθετικές επιλογές δεν παρέπεμπαν σε εικαστικές ή μουσικές εμπειρίες αλλά σε θεατρικές. Εμφανίστηκε δηλαδή μια προσπάθεια μετεξέλιξης της καλαισθησίας σε θεατρικισμό. Και εδώ οι αφετηρίες είναι ο Χρηστομάνος και ο Λιδωρικής. Το Σεπτέμβριο του 1902 ο θίασος της Νέας Σκηνής παρουσίασε το μονόπρακτο *Η γυναίκα του παληάτσου* του Κατούλου Μεντές, ενός συγγραφέα, που πειραματιζόταν εκείνη την εποχή με την παντομίμα· ενώ ένα χρόνο αργότερα παίχτηκε μια παντομίμα του ίδιου του Χρηστομάνου, *Η βοσκοπούλα και ο χοιροβοσκός*¹¹²¹. Στη συνέχεια, τα ενδιαφέροντα αυτά διοχετεύτηκαν πάντως στη δραματουργία κι όχι στη σκηνοθεσία. Η δεύτερη πράξη στον *Κοντορεβυθούλη* (1909) διεξάγεται μέσα σ' ένα βαριετέ και συμπεριλαμβάνει μια «σκηνή επί σκηνής», στην οποία παίζεται η παντομίμα «Το όνειρο του Πιερρότου»¹¹²². Στο Λιδωρική το ενδιαφέρον για τις θεατρικές συμβάσεις, για τον κόσμο της παντομίμας και της κομέντια ντελ' άρτε εμπλουτίστηκε και εκδηλώθηκε σε μεγαλύτερη ένταση. Ο σκηνοθέτης άρχισε από το 1914 άρχισε να δίνει μια σειρά διαλέξεων για τα παραπάνω θέματα, ενώ στο αρχείο του Θεατρικού Μουσείου σώζεται, σε χειρόγραφο μορφή, η εισαγωγή ενός θεατρικού έργου, στο οποίο αυτοπαρουσιάζονταν στο αθηναϊκό κοινό ο Πιερρότος, ο Αρλεκίνος και η Κολομπίνα¹¹²³. Το 1916 σκηνοθέτησε το πρώτο ελληνικό μιμόδραμα σε μουσική Ν. Λαμπελέτ, *Το όνειρον του Πιερρότου*, με την Έλσα Ένκελ στον πρωταγωνιστικό ρόλο. Ένα χρόνο αργότερα έγραψε το λιμπρέττο της μονόπρακτης οπερέτας *Η πανουργία του Αρλεκίνου*, που παρουσιάστηκε σε μουσική Ν. Χατζηαποστόλου και διαφημίστηκε ως «έργον του είδους της εποχής της περιφήμου “Ιταλικής

1121 Γ. Σιδέρης, «Η “Νέα Σκηνή” του Χρηστομάνου· έργα, παραστάσεις και άλλα μερικά (1901-1908)», *Νέα Εστία*, 70, 1.12.1961, σσ. 1630-1. Βλ. επίσης και «Η παντομίμα», *Αττική Τρις*, ΙΓ', τχ. 18, 1.9.1910, σελ. 219. Ο Μεντές ήταν μεταξύ άλλων και εισηγητής του Βάγκνερ στη Γαλλία, βλ. Catulle Mendès, *Richard Wagner*, Paris, 1886 στο Borchmeyer (1991)412.

1122 Για το θέμα βλ. Πούχνερ (1997)267-291.

1123 «(Προ της άρσεως της αυλαίας και μετά την δια τυμπανοκρουσίας αγγελίαν της παραστάσεως εις το προσκήνιο εξέρχονται ο Πιερρότος, η Τζίκα και ο Αρλεκίνος. Η Τζίκα εις το μέσον). Πιερρότος (προς το κοινόν): Το ευγενέστατον και φιλόξενο κοινόν των Αθηνών χαιρετούμε (Έκαστος χαιρετά κατά τον ίδιον τρόπον). Ερχόμεθα από την Ιταλία». Στη συνέχεια οι τρεις ήρωες παρουσιάζουν ο ένας τον άλλον και αρχίζει η παράσταση. Στο ίδιο αρχείο υπάρχουν αποδελτιώσεις του Λιδωρική από γαλλικά θεατρικά περιοδικά της εποχής για τους ήρωες του έργου· καθώς επίσης και σχεδιάσμα από διάλεξη «Περί παντομίμας» με την οποία εκφράζει την εκτίμησή του στο είδος. Το Δεκέμβριο του 1914 ο Λιδωρικής έδωσε διάλεξη στον Παρνασσό «Περί υπαιθρίου θεάτρου κατά τον Μεσαίωνα» και αναφέρθηκε στην ιστορία των κωμικών, ταχυδακτυλουργών, τροβαδούρων κ.λπ. «με προβολάς φωτεινών εικόνων» (*Ελληνική Επιθεώρησης*, 86, Δεκ. 1914, σσ. 293-4). Στο πλαίσιο των διαλέξεων του θεάτρου Κυβέλης μίλησε «Περί Πιερρότου, Κολομπίνας και Αρλεκίνου με σκηνάς εκ του μιμικού θεάτρου» (*Πινακοθήκη*, 189, Νοεμ. 1916, σ. 131) και για την ιστορία της παντομίμας «ιδία κατά τους ρωμαϊκούς χρόνους» (ό.π., 203/4, Γεν.-Φλεβ. 1918, σσ. 134-5).

Κωμωδίας"»¹¹²⁴. Αλλά και στην Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου ο Λιδωρίκης κατόρθωσε να προωθήσει τα παραπάνω ενδιαφέροντα σκηνοθετώντας το καλοκαίρι του 1919 το δράμα του Ροδόλφου Λοτάρ *Ο Αρλεκίνος βασιλεύς*: το έργο του Γερμανού ηθοποιού (που γοήτευσε και σκηνοθέτες της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας) αφορούσε το θρίαμβο του παληάτσου απέναντι στους εχθρούς της χώρας, την ανακήρυξή του σε βασιλιά και την τελική επιστροφή του στην αγκαλιά της αγαπημένης του Κολομπίνας¹¹²⁵. Ενώ ο *Ιωάννης Γ΄* (1920) του Σασά Γκιτρώ παιζόταν «κατά το ήμισυ επί σκηνής κι κατά το ήμισυ εις την πλατείαν. Θέατρον επί θεάτρου»¹¹²⁶.

Οι πρώιμες όμως «θεατρinίστικες» αναζητήσεις της Νέας Σκηνής και του Λιδωρίκη ήταν περισσότερο δραματουργικές παρά σκηνοθετικές. Ο καλλιτέχνης που οδήγησε τις αναζητήσεις αυτές στην περιοχή της σκηνής ήταν ο Μελάς, καθώς τις εμπλούτισε με «τα θέλητρα της ευρέσεως και της εκπλήξεως». Στην παράσταση του *Κύκλου με την Κιμωλία* (1929) του Κλάμπουντ π.χ. δημιούργησε αίσθηση «η αυτοπαρουσίασις των προσώπων εις το κοινόν» στην αρχή του έργου. Στο τέλος της παράστασης της *Κωμωδίας της Ευτυχίας* (1929), του κυριότερου εκπροσώπου του «θεατρinισμού» Νικολάι Εβρέινωφ, ο Μελάς, ως Αρλεκίνος, επικεφαλής ενός θιάσου «κομμέντια ντελ' άρτε» με Κολομπίνα την Κοτοπούλη, ανακοίνωνε σε επικολυρικό ύφος το θρίαμβο της θεατρικής τέχνης και τη δύναμη της θεατρικής μεταμόρφωσης¹¹²⁷. Οι επιλογές όμως του σκηνοθέτη δεν ξέφυγαν από την παράδοση της διακοσμητικής καλαισθησίας, απλά την οδήγησαν στο απόγειό της: τα σκηνικά για την παράσταση του έργου του Εβρέινωφ φτιάχτηκαν από τρεις σκηνογράφους! Δεν είναι άλλωστε τυχαίο το γεγονός ότι το 1932 ο Μελάς αποφάσισε να επιστρέψει στον πρόγονο αυτής της «διακοσμητικής» παράδοσης, τον Κορομηλά, αναλαμβάνοντας τη σκηνοθεσία του *Αγαπητικού της βοσκοπούλας*: αυτή τη φορά όμως δεν παίχτηκε μόνο με βάση τις αρχές της κομψότητας που επεδίωκε ο Λιδωρίκης το 1915, αλλά ως «μια θεατρική curiosité». Ο Μελάς προσπάθησε δηλαδή να πειραματιστεί με τις συμβάσεις του δραματικού ειδυλλίου. Ο τρόπος αυτής της καλλιτεχνικής εξιδανίκευσης δεν ήταν όμως πολύ διαφορετικός

1124 *Πινακοθήκη*, 181, Μαρ. 1916, 200/1, Οκτ. -Νοε. 1917, σσ. 98-101.

1125 Το έργο του Lottar παραστάθηκε το 1917 σε πρωτοποριακή σκηνοθεσία του Ταϊζωφ και σκηνικά του Φερντινάντωβ, βλ. Nick Worall, *Modernism to Realism on the Soviet Stage: Tairov, Vakhtagov, Okhlopkov*, Cambridge, 1989, σελ. 30, καθώς επίσης Sharon Marie Carnicke, *The Theatrical Instinct. Nikolai Evreinov and the Russian Theatre of the Early Twentieth Century*, New York, 1989, σσ. 98-9. Για την ελληνική παράσταση βλ. Κ. Καραμούζης, *Βαλκανικός Ταχυδρόμος*, 8.8.1919.

1126 «Αι κωμικότεραι σκηναί», σύμφωνα με δημοσίευμα της εποχής, «είνε αι στιχομυθιαί μεταξύ των ηθοποιών από ενός θεωρείου και των επί σκηνής» (*Πινακοθήκη*, 237/8, Νοεμ.-Δεκ. 1920, σ. 74).

1127 Μελάς(1960)355, Γλυτζουρής(1996)107.

από εκείνον που είχε σημειωθεί στην παράσταση του Λιδωρίκη· απλά ήταν πιο ολοκληρωμένος, πιο συνειδητοποιημένος και, τελικά, οργανικότερα συνδεδεμένος μ' αυτή τη παράδοση. Απαντώντας σε όσους κριτικούς κατηγόρησαν «το ανέβασμα ως ψεύτικο, τις σκηνογραφίες ως ζαχαρωτά, τους τσοπάνους και τις τσοπανοπούλες ως κυρίες και κυρίους του καλού κόσμου με βλάχικα», ισχυρίστηκε ότι η επιλογή ήταν συνειδητή «γιατί απλούστατα και το έργο είναι ψεύτικο»¹¹²⁸. Και ο Πολίτης όμως δεν παρέλειψε να πειραματιστεί με θεατρικές συμβάσεις· όπως θα δούμε, το 1933 έκανε ένα δειλό άνοιγμα στην κομμέντια ντελ' αρτε, δασκαλεύοντας μερικούς από τους μαθητές του να παίξουν με μπουφόνικο τρόπο τους υπηρέτες στην *Λοκαντιέρα* του Γκολντόνι. Την κομμέντια ντελ' αρτε χρησιμοποίησε, όπως φαίνεται, και ο Ροντήρης στην παράσταση της *Δωδεκάτης Νύχτας* (1935) και έβαλε τους ηθοποιούς στην αρχή της παράστασης να παρελαύνουν στο προσκήνιο· ενώ στον *Κουρέα της Σεβίλλης* (1936) επέστρεψε στα ζωγραφιστά ταμπλώ, και στο μπροστινό μέρος της σκηνής είχε δοθεί «η εικόνα ενός παλαιού θεάτρου» με τέσσερα ζωγραφισμένα θεωρεία κι ένα τεράστιο υποβολείο¹¹²⁹. Τέλος, σε μερικές από τις μεταγενέστερες παραστάσεις του Κουν η φαντασία του δείχνει ότι είχε αρχίσει να αναπτύσσει σχέσεις με τον κόσμο του γκροτέσκο και του μπουρλέσκ που συναντά κανείς στο λαϊκό θέατρο. Στον *Κατά φαντασίαν ασθενή* (1936) «η μεγάλη και αιωνία αρχή της “φυσικότητας” ετηρήθη σε ελάχιστες μόνον στιγμές», παραπονιόταν ο Ροδάς και συνέχιζε: «οι διάφοροι τύποι γίνονται ανδρείκελα χάνουν την ανθρώπινη υπόστασή των». Μ' αυτόν τον τρόπο, η προσπάθεια μετεξέλιξης του αισθητισμού σε θεατρινισμό άρχισε να εμπλουτίζεται με πιο ουσιαστικό τρόπο, καθώς η λαϊκή εικονογραφία που χαρακτήριζε την πρώτη περίοδο της Λαϊκής Σκηνής άρχισε να δίνει τη θέση της σ' ένα υποκριτικό ύφος αντλημένο από το λαϊκό θέατρο· το παίξιμο των ηθοποιών στην παράσταση της μολιερικής κωμωδίας παρέπεμπε απροκάλυπτα στον κόσμο των παραθεατρικών θεαμάτων: «υπερβολικά κινήσεις, επίμονα γουρλώματα των ματιών, μεγάλη φασαρία, κάτι το “ιπποδρομιακόν”. Ενώ ο ρόλος είναι απλούστατος, χαριτωμένος και φυσικότατος»¹¹³⁰.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν επίσης οι πειραματισμοί με τις συμβάσεις του αρχαιοελληνικού θεάτρου, που προσπαθούσαν να καλλιεργήσουν οι παραστάσεις του Οργανισμού Αρχαίου Δράματος. Στον *Προμηθέα Δεσμώτη* (1931),

1128 Φορτούνιο, «*Ο αγαπητικός*», *Ελεύθερον Βήμα*, 11.5.1932. Το δραματικό ειδύλλιο του Κορομηλά είχε παρουσιαστεί και το 1928 από το θίασο Κοτοπούλη αλλά η παράσταση θύμιζε μάλλον τον τρόπο με τον οποίο παιζόταν στις αρχές του αιώνα (βλ. Θρύλος, *Νέα Εστία*, 15.10.1928, 1977A211).

1129 Γ. Σιδέρης (1964/II)61, (1965/VII)23-4, Π. Κατσέλης, *Νέα Εποχή*, τχ. 4/5, Μάης-Ιουνής 1936, σ. 37, Θρύλος, *Νέα Εστία*, 15.5.1936 (1977)B153.

1130 Μ. Ροδάς, *Ελεύθερον Βήμα*, 12.8.1936.

η υποκριτική βασίζονταν σε μια σύλληψη ρυθμού χωρίς «πραγματιστική φυσικότητα»: οι ηθοποιοί έφεραν «ιερατικήν αμφίεσιν» και μάσκες «με έκφραση πρωτόγονη και σχηματική», αλλά «και τις ανάλογες διογκώσεις των σωμάτων», για ν' αποδοθεί η «δωρική βαρύτητα» κι η «υπερφυσικότητα των προσώπων»¹¹³¹. Ο χορός εκτελούσε μια «αλληλουχία πλαστικών και εξιδανικευμένων κινήσεων» και στο σύνολό τους οι παραστάσεις υπάκουαν σε μια «αντιρεαλιστική, ιεροτελεστική αντίληψη εκτελέσεως»¹¹³². Ο Καρζής ωστόσο προέκρινε την αρχαιολογική πιστότητα για να «αναστήσει» το αρχαίο θέατρο¹¹³³. Αυτός ήταν ο λόγος που στις παραστάσεις του χρησιμοποιήθηκαν προσωπίδα, κόθορνοι, ο κανόνας των τριών υποκριτών κ.λπ. Η προσήλωση δηλαδή στις αρχαιοελληνικές θεατρικές συμβάσεις δεν είχε θεατρικό χαρακτήρα: δεν πήγαζε από αναζητήσεις, που θα στόχευαν σε μια σύγχρονη αναβίωση του αρχαίου δράματος (ανάλογες π.χ. μ' εκείνη της ελισαβετιανής σκηνης που είχαν αρχίσει Άγγλοι σκηνοθέτες στον προηγούμενο αιώνα). Οι παραστάσεις του Καρζή ήταν περισσότερο μια επίκληση σε κοσμογονικές δυνάμεις, που θα ανάσταιναν μια αρχαία μυσταγωγία. Ο ίδιος άλλωστε τις χαρακτήριζε «Επιφάνεια», με την αρχαία σημασία του όρου, καθώς επρόκειτο για μια υπερκόσμια, αλλά αόρατη δια γυμνού οφθαλμού, διοχέτευση του πνεύματος του «ζωϊσμού» σε μάσκες και κόθορνους: με αποτέλεσμα οι σκηνοθεσίες του να λειτουργούν και πάλι με διακοσμητικό τρόπο, ως μια σειρά από εντυπωσιακές εικόνες¹¹³⁴. Ως προς το ζήτημα της αναβίωσης σημειώθηκε μια μικρή εξέλιξη σε θεωρητικό επίπεδο με κάποια άρθρα του Μελά, που εμφανίσθηκαν το φθινόπωρο του 1936: τα κείμενα αποσκοπούσαν στο να υπογραμμίσουν το βαθιά φορμαλιστικό και αντιρεαλιστικό χαρακτήρα του αρχαιοελληνικού θεάτρου και να τον εξετάσουν σε συνάρτηση με τα κοστούμεια, τη χρήση της μάσκας και την πρωτοκαθεδρία του χορού. Οι απόψεις όμως αυτές παρέμειναν στα χαρτιά¹¹³⁵. Όταν ο Μελάς ανέλαβε την επόμενη χρονιά τη σκηνοθεσία της φοιτητικής

1131 Λ. Καρζής, *Μουσικά Χρονικά*, 33/4, Σεπτ. -Οκτ. 1931, σ. 191.

1132 Ν. Β[εργωτής], «Γύρω από την παράσταση του *Προμηθέως*», *Μουσικά Χρονικά*, 35/6, Νοεμ. -Δεκ. 1931, σελ. 265.

1133 «Δια πρώτην φοράν εις σύγχρονον ερμηνείαν», πληροφορούσε το δελτίο τύπου της παράστασης, «θα εμφανισθούν οι υποκριταί με τας προκλασικής εποχής τελετουργικάς ενδυμασίας που έφερον οι υποκριταί της εποχής του Αισχύλου. Γενικώς δε εις την εκτέλεσιν θα τηρηθή το πρωτόγονον ύφος της θεατρικής τέχνης, το οποίον ήτο μια συνέχεια του τελετουργικού τύπου της λατρείας του Διονύσου» (*Ελεύθερον Βήμα*, 13.9.1931). Η κατασκευή των κοστουμιών έγινε «σύμφωνα με τον αρχαϊκόν τύπον των ιερατικών αμφίεσεων εξ αγγειακών παραστάσεων» (*Ακρόπολις*, 25.9.1931). Ο πρόεδρος μάλιστα του οργανισμού φλερτάριζε με την ιδέα να αποκλειστούν οι γυναίκες από τις παραστάσεις, «όπως και κατά την αρχαιότητα» (Λουκάς Κανακάρης Ρούφος, «Το αρχαϊόν δράμα», ό.π., 24.8.1934).

1134 Στις *Φοίνισσες* του 1938 π.χ., πριν από την παράσταση μια αρχαϊκή πομπή άναψε το βωμό ενώ στο τέλος της μια άλλη νεκρική πομπή φωτιζότανε με δάδες και «ήταν μια εξάισια απόλαυση για το μάτι», βλ. Θρύλος, *Νέα Εστία*, 15.6.1938 (1977)B309.

1135 Φορτούνιο, «Αρχαίο Θέατρο», «Χορός και χορευταί», «Προσωπίδες και βοηθήματα», *Ελεύθερον Βήμα*, 1, 2, 4.10.1936.

παράστασης της *Αντιγόνης* για τα εκατοντάχρονα του Πανεπιστημίου, ακολούθησε τη παράδοση των λόγιων δασκάλων του 19ου αιώνα: η παράσταση δόθηκε στο πρωτότυπο, και ο σκηνοθέτης επέμεινε σε ζητήματα φιλολογικής ανάλυσης και καθαρής άρθρωσης¹¹³⁶.

Αν ο μελετητής της ελληνικής σκηνοθεσίας προσπαθήσει να διακρίνει ένα καλλιτεχνικό κίνημα, που να αρθρώνει μια συνέχεια στις επιλογές των Ελλήνων σκηνοθετών αυτό είναι ο αισθητισμός· κατ' αρχήν επειδή οι επιλογές τους δεν παρέπεμπαν σε πραγματικές εμπειρίες αλλά σε καλλιτεχνικές (εικαστικές, μουσικές η θεατρικές). Και κατά δεύτερο λόγο, επειδή τα έργα διαβάζονταν μέσα από την υποκειμενική καλαισθησία του καθενός, η οποία δημιουργούσε με τη σειρά της μια καλαίσθητη σκηνική εικόνα, που «έντυνε» τα έργα: με την κομψότητα των σαλόν φερμέ του Λιδωρίκη, τις «γλυπτικές συνθέσεις» και τα «θεατρικά» ευρήματα του Μελά, τις γεωμετρικές πόζες του χορού της Σικελιανού, τους εκφραστικούς δραματικούς πίνακες του Πολίτη, τα «καλαίσθητα ταμπλώ» και το σπρέχκορ του Ροντήρη ή τη στυλιζαρισμένη εικονογράφηση του Κουν¹¹³⁷. Δεν είναι άλλωστε τυχαίο ότι όλοι σχεδόν οι σκηνοθέτες της χώρας, από τις αρχές του αιώνα μέχρι τις παραμονές του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, αισθάνθηκαν την ανάγκη να καταπιαστούν με έργα του Γκαμπριέλλε Ντ' Αννούτσιο ή του Όσκαρ Ουάϊλντ¹¹³⁸. Λίγοι πάντως απ' αυτούς (όπως ο Χρηστομάνος, ο Μελάς ή η Σικελιανού) είχαν οργανικότερη σχέση με το καλλιτεχνικό αυτό κίνημα. Στην πραγματικότητα, ο αισθητισμός των Ελλήνων σκηνοθετών αφορά περισσότερο μια ακαθόριστη τάση και η ένταξη τους στο παραπάνω ρεύμα βγαίνει πιο πολύ αναγωγικά· προκύπτει δηλαδή, από την έκπτωση της σκηνοθετικής τέχνης στο επίπεδο της σκηνικής καλλιγραφίας, που ήταν μοιραίο κατά κάποιον τρόπο να οδηγήσει στον αισθητισμό· καθώς επίσης και από την ανυπαρξία καλλιτεχνικών αρχών στις σκηνοθεσίες τους. Ούτε καν τις εικαστικές προτιμήσεις τους δεν ακολούθησαν πιστά στις παραστάσεις τους οι Έλληνες σκηνοθέτες· ούτε καν επιχείρησαν να στηρίξουν ένα συγκεκριμένο καλλιτεχνικό ύφος στις εικαστικές τους επιλογές (όπως π.χ. συνέβη με το Δούκα του Μάινινγκεν, που ήταν προσηλωμένος στους ζωγράφους της ιστορικής γερμανικής σχολής, ή τους Γάλλους συμβολιστές σκηνοθέτες της δεκαετίας του 1890, που

1136 Μελάς (1960)400-5.

1137 Για τον αισθητισμό βλ. Stromberg (1968) 227-9, 243-245, 273-287, Carlson (1989)236-7. Για την επίδραση του κινήματος στην ελληνική λογοτεχνία των αρχών του αιώνα βλ. Απ. Σαχίνης, *Η πεζογραφία του αισθητισμού*, Αθήνα, 1981.

1138 Ο Χρηστομάνος παρουσίασε μια σκηνή από *Το όνειρο θερινής νυκτός* (1901), ο Λιδωρίκης το *Επισκόπο και Σία* (1919), ο Μελάς τη *Σαλώμη* (1925), ο Πολίτης την *Κόρη του Γιόριο* (1933), ο Ροντήρης την *Βεντάλια της λαίδης Ούντερμυρ* (1937) και το *Ένας ιδανικός σύζυγος* (1938), ο Κουν το *Μια γυναίκα χωρίς σημασία* (1939) και ο Οικονόμου τη *Σαλώμη* (1908), *Τι αξίζει να σε λέν Ερνέστο* (1909) και τη *Φλωρεντιανή τραγωδία* (1916, 1923).

συνεργάστηκαν με ζωγράφους όπως οι Τουλουζ-Λωτρέκ, Ντενί, Βιγιάο, Μπονάο κ.ά). Όπως το έθετε όμως και ο Μελάς, «η ωμορφιά δεν ανήκει σε σχολές, όπως και η θρησκεία δεν ανήκει στις αιρέσεις της». Για την ακρίβεια, δεν υπήρχε παρά μόνον «η θρησκεία της ωμορφιάς» που προσδιόριζε τις σκηνοθετικές επιλογές: «είναι μια θρησκεία, για την οποία ο κόσμος δεν έχει άλλη δικαίωση από την αισθητική»¹¹³⁹.

Ένα μεγάλο μέρος του ιδιότυπου αισθητισμού που εγκαινίασε η Νέα Σκηνή διοχετεύθηκε πάντως στη συνέχεια στους επιγόνους της και συνέβαλε αποφασιστικά στην εδραίωση του βεντετισμού. Δεν υπάρχει αμφιβολία π.χ. ότι, αν ο Χρηστομάνος παρακολούθουσε την παράσταση του *Ιδξλάλ* του Μ. Ιωσήφ, θα θαύμαζε την εμφάνιση της Κυβέλης, που, «μέσα εις ένα μεγάλης καλαισθησίας τουρκικόν διάκοσμον, με ανοικτό κυανόν σαλβαροειδή εσθήτα παρέσχε μιαν από τας πλαστικότερας χάριτος σιλουέτας της». Αλλά και στην παράσταση της *Μαρίας Μαγδαληνής* του Μαίτερλινκ «αι σκηνογραφίαι [ήταν] πισταί -η τελευταία προ πάντων με την αίθουσαν του Μυστικού Δείπνου, κατά την εικόνα του Λεονάρδου Δα Βίντσι- και αι ενδυμασίαι επίσης»¹¹⁴⁰. Στα επόμενα χρόνια, η πιο «πρωτοποριακή» σαιξπηρική παράσταση του Μεσοπολέμου, που προσπάθησε να εισαγάγει «θεατρικότερες» συμπεριφορές, προήλθε το 1927 από ένα μουσικό θίασο χωρίς σκηνοθέτη· έπειτα από ένα ταξίδι του στη Γερμανία, ο Μ. Ιακωβίδης ανέβασε τον *Οθέλλο* χρησιμοποιώντας το «εύρημα» των μοντέρνων κοστουμιών· παρουσίασε το σαιξπηρικό ήρωα με ρεντικότα και πυτζάμα και τη Δυσδαιμόνα με κοντά φουστάνια και μαλλιά, μέσα σ' ένα μοντέρνο σαλόνι δημιουργώντας αναστάτωση στο θεατρικό κόσμο της εποχής¹¹⁴¹. Μήπως άλλωστε οι σκηνοθέτες της Επιθεώρησης δεν ήταν εκείνοι, που οδήγησαν πρώτοι την παράδοση της αστικής καλαισθησίας σε μια ολοκλήρωση; Ο κόσμος του βαριετέ, των μίμων και των μεταμορφωτών, αλλά και οι Πιερότοι και οι Κολομπίνες της αποκριάτικης Επιθεώρησης δε διατύπωσαν πιο ολοκληρωμένα την πρωτοκαθεδρία του «θεάτρου» απέναντι στο «δράμα» ήδη από τη δεκαετία του 1910¹¹⁴²; Τα σκηνοθετικά τους «ευρήματα» δεν ήταν πολύ πιο πλήρη και πιο «θεατρικά» από τις παραστάσεις των σκηνοθετών του δραματικού θεάτρου; Πολλές επιθεωρήσεις μετά το 1916 ήταν πλέον «μια σειρά attractions Varietés», με ευρήματα που θα εντυπωσίαζαν ακόμα

1139 Σπ. Μελάς, *Για ένα καινούργιο θέατρο*, Αθήνα, 1924, σσ. 12, 14.

1140 Χρ. Δαράλέξης, «Θέατρον», *Παναθήναια*, 15-30.12.1911, 171-5, *Ελλάς*, 166, 26.9.1910.

1141 Βλ. *Ελεύθερον Βήμα*, 29.3.1927, *Ελεύθερος Τύπος*, 29.3.1927, *Βραδυνή*, 30.3, 5, 9.4.1927, *Θεατής*, 116, 9.4.1927, *Η Κυριακή του Ελ. Βήματος*, τχ. 17, 3.4.1927. Βλ. επίσης τις κριτικές (ως επί το πλείστον αρνητικές) των Κ. Οικονομίδη, *Έθνος*, 9.4.1927, Μ. Ροδά, *Ελεύθερον Βήμα*, 10.4.1927, Φ. Πολίτη, *Πολιτεία*, 10.4.1927, Α. Θρύλου, *Νέα Εστία*, 1.5.1927 (1977)Α27-8 και Γ. Σιδέρη, «Ο Σαίξπηρ στην Ελλάδα», *Νέα Εστία*, 341, 1941, σ. 197.

1142 Χατζηπανταζής (1977)48-54.

και σκηνοθέτες σαν τον Πισκάτορ ή τον Αϊζενστάιν λίγα χρόνια αργότερα¹¹⁴³. Αυτό βέβαια δε σημαίνει ότι πρέπει να εντάξει κανείς την επιθεωρησιακή σκηνή στις πρωτοπορίες του «θεατρινισμού», του φουτουρισμού ή του επικού θεάτρου (αν και θα μπορούσε να οδηγήσει σε γόνιμους θεωρητικούς προβληματισμούς για την τύχη αυτών των κινημάτων). Το βέβαιο όμως είναι ότι η επιθεωρησιακή σκηνή αποτέλεσε την εγχώρια σκηνοθετική πρωτοπορία. Δεν είναι τυχαίο ότι ο Μελάς αισθάνθηκε την ανάγκη να καταπιαστεί το 1931 με τη συρραφή των ταμπλώ της *Ιστορίας της Αθήνας* του Μωραϊτίνη· ή να παρουσιάσει τους *Όρνιθες* (1929) του Αριστοφάνη εκσυγχρονίζοντας το έργο ως επίκαιρη επιθεώρηση¹¹⁴⁴. Ούτε είναι τυχαίο το γεγονός ότι ο Κουν κατέφυγε αρχικά στις μεταφράσεις του Δημητρακόπουλου για να παρουσιάσει τις αριστοφανικές κωμωδίες στο Κολλέγιο· ή ότι κάποιες από τις παραστάσεις του είχαν κάτι το «ιπποδρομιακό». Δεν είναι τυχαίο ότι ακόμα και ο Πολίτης φάνηκε πρόθυμος να επαναθεωρήσει τα καλλιτεχνικά της επιτεύγματα το 1934 διατυπώνοντας προβληματισμούς πάνω στο «θεατρικό ρυθμό»· προς το τέλος της ζωής του άρχισε να διαβάζει τον κόσμο της αθηναϊκής Επιθεώρησης υπό το πρίσμα μιας «ποίησης του θεάτρου», αναφερόμενος στις προσεγγίσεις του Ζαν Κοκτώ για τα μπαλέτα του Ντιαγκίλεφ¹¹⁴⁵. Με την Επιθεώρηση η ελληνική εκδοχή του «θεατρινισμού» είχε φτάσει στην ολοκλήρωσή της ήδη από τη δεύτερη δεκαετία του αιώνα. Απλά, σε μια επόμενη φάση, το θέατρο πρόζας, στην προσπάθειά του να προσελκύσει το θεατρόφιλο κοινό στα έργα της ποίησης, αναγκάστηκε να υιοθετήσει τα επιτεύγματα του μουσικού θεάτρου της χώρας και τον εκσυγχρονισμό της σκηνικής του οργάνωσης. Με τη σταδιακή παρακμή του μουσικού θεάτρου στο Μεσοπόλεμο, το φαντασμαγορικό θέαμα, ο φωτισμός, τα μπαλέττα και τα εντυπωσιακά σκηνικά μεταφέρθηκαν στο κρατικό και το ελεύθερο θέατρο· και προσπάθησαν να χαϊδέψουν την όραση του Αθηναίου θεατή για να του αποσπάσουν λίγο το βλέμμα του από την οθόνη. Σε τελική ανάλυση, η διαφορά ανάμεσα στην αντιρεαλιστική εξιδανίκευση που προωθούσαν οι λόγιοι σκηνοθέτες και σ' εκείνην που πρόσφερε η σκηνή της Επιθεώρησης ήταν ζήτημα προσωπικού γούστου και όχι καλλιτεχνικών αρχών. Και η αντιμετώπιση αυτή υπήρχε από την εποχή που η Επιθεώρηση

1143 Το προηγούμενο σχόλιο αφορά τον Παπαγάλο του 1920 και τη σκηνοθετική «ευφυΐα» του Βώττη (*Πινακοθήκη*, 208/9, Ιουν.-Ιουλ. 1918, σσ. 40-6). Η χρησιμοποίηση κινηματογραφικής ταινίας υπήρχε στην επιθεωρησιακή σκηνή από τις αρχές της δεκαετίας του 1910. Στη *Ρούσικη Σαλάτα* ο Μ. Ιακωβίδης έφτασε στο σημείο ν' ανεβαίνει σ' ένα «αεροπλάνον» περνώντας «επάνω απ' τα κεφάλια των ανήσυχων θεατών της πλατείας» (*Ελλάς*, 991, 25.7.1919). Η *Ρούσικη Σαλάτα* αποδίδεται με επιφυλάξεις στο Λιδωρίκη (βλ. Χατζηπανταζής, ό.π., σ.231).

1144 Γλυτζουρής (1996)97-98.

1145 «Η Επιθεώρηση», *Πρωία*, 10.8.1934 (1984)B248.

μεσουρανούσε στην αθηναϊκή σκηνή. Απηχώντας τις θέσεις του Κρέγκ, ο νεαρός Πολίτης αναρωτιόταν το 1915:

«Πώς ο ηθοποιός θα φθάσει εις το σημείον να δημιουργήσει σύνθεσιν εκ της μουσικότητος της γλώσσης μας και κινητικήν συμμετρίαν εκ της χορευτικότητος των κινήσεων, αφού τας χορευτικάς και μουσικάς αναπάλσεις υπό τας οποίας παρουσιάζεται ο ζωντανός, εξωτερικός άνθρωπος, τας αναπληρώνουν αι επιθεωρήσεις με ακαλαίσθητον κατανάλωσιν ολοκλήρου της αφηρημένης οπτικής και ακουστικής ενεργείας;»¹¹⁴⁶.

Με την εργασία του στο Εθνικό Θέατρο κατόρθωσε να δώσει μια δική του εκδοχή σκηνοθετικής καλαισθησίας με τους εντυπωσιακούς φωτισμούς, το ατμοσφαιρικό θέαμα και τα μπαλέτα του Γριμάνη. Με τον έναν ή τον άλλο τρόπο πάντως η αντιρεαλιστική σκηνοθετική παράδοση της χώρας δεν είχε κατορθώσει να δημιουργήσει ένα οργανωμένο σύστημα καλλιτεχνικών αξιών πάνω στο οποίο θα έκτιζε την καλλιτεχνική της εξιδανίκευση.

II. Ο ιλλουζιονισμός

(α) Ο μετεωρισμός της καλλιτεχνικής εργασίας των λογίων σκηνοθετών

Ενδεχομένως, αυτός ήταν ένας από τους λόγους για τους οποίους οι Έλληνες σκηνοθέτες δεν έμειναν πιστοί ούτε απέναντι στον αισθητισμό τους. Παρά την απέχθεια δηλαδή στα ρεαλιστικά σκηνοθετικά ιδεώδη, φάνηκαν πρόθυμοι να συνθηκολογήσουν με «ρεαλιστικότερους» κώδικες καλλιτεχνικής συμπεριφοράς. Και υιοθέτησαν τελικά καλλιτεχνικές συμβάσεις του ιλλουζιονιστικού θεάτρου. Δίπλα στις αξίες της ζωγραφικότητας, της μουσικότητας και της θεατρικότητας χρησιμοποίησαν υλικό, το οποίο δεν παρέπεμπε σε εμπειρίες καλλιτεχνικής τάξης αλλά σε εμπειρίες της πραγματικής ζωής· και προσπάθησαν να απεικονίσουν την υλική πραγματικότητα μέσα από τη γνωστή μπούκα της ιταλικής σκηνής. Η ιλλουζιονιστική τάση προσπάθησε να καλλιεργήσει την ιστορική πιστότητα σε έργα εποχής, τη «ρεαλιστική» δηλαδή αναπαράσταση της ιστορικής πραγματικότητας, με αρχαιολογική ακρίβεια σε σκηνικά και κοστούμια· ή, αντίστοιχα, προώθησε την αντιγραφή της υλικής πραγματικότητας στις παραστάσεις σύγχρονων έργων. Και εδώ οι αφετηρίες εντοπίζονται σε προβληματισμούς και πρακτικές των Ελλήνων λογίων του 19ου αιώνα¹¹⁴⁷. Ο Κορομηλάς, δίπλα στη διακοσμητική του έφεση,

1146 Φ. Πολίτης, «Προς τους ηθοποιούς», *Νέα Ελλάς*, 6.9.1915 (1984)A50-1.

1147 Ο Ι. Ισιδωρίδης Σκυλίτσης έδινε τις παρακάτω συμβουλές στον Έλληνα ηθοποιό το 1877: «Εις τας τραγωδίας ιδίως, και εν γένει εις πάν δράμα έχον ιστορικήν υπόθεσιν, είναι ανάγκη ανυπέροχτος να περιεργάζεται και να μελετά τα αγάλματα, τα ανάγλυφα ή τας εικόννας του καιρού εκείνου, μηδέν παρορών, ουδέν την αμπεχόνην, ουδέ την περνητρίδα, ουδέ τον κόθορον,

φρόντισε από νωρίς να καλλιεργήσει την ιστορική πιστότητα¹¹⁴⁸. Η τάση για αρχαιολογική ακρίβεια ενισχύθηκε ακόμα περισσότερο στην παράσταση των *Περσών* (1889), που προσπάθησε να εισαγάγει τα επιτεύγματα του δουκικού θιάσου του Σαξ-Μάινιγκεν¹¹⁴⁹. Ενώ μια περισσότερο γηγενή και ολοκληρωμένη έκφρασή της συναντά κανείς στη *Νεράιδα του Κάστρου* (1894) του Καμπούρογλου: «Όταν συγκινούμεθα βαθέως», σχολίαζε χαρακτηριστικά κριτική της εποχής για την παράσταση, «και όταν η συγκίνηση προκαλείται υπό σκηνών οι οποίες έχουν το κύρος της αναπαραστάσεως της πραγματικότητας, δυνάμεθα να είπωμεν ότι πληρούνται καθ' ολοκληρίαν οι όροι της τέχνης»¹¹⁵⁰.

Βέβαια, για τις πρωτοβάθμιες σκηνοθετικές μορφές του 19ου αιώνα η παραπάνω συμπεριφορά ήταν, λίγο-πολύ, αναμενόμενη, αφού οι επιλογές τους προσπαθούσαν να συντονιστούν με την ευρωπαϊκή σκηνή της εποχής. Αυτό όμως που προκαλεί εντύπωση είναι ότι η ιλλουζιονιστική τάση διατρέχει τη σκηνοθετική ιστορία της χώρας μέχρι το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο· ισχύει δηλαδή ακόμα και στις περιπτώσεις σκηνοθετών, που δήλωναν, με λιγότερη ή περισσότερη αμεσότητα, την αποστροφή τους στη ρεαλιστική απεικόνιση της υλικής πραγματικότητας. Ο Χρηστομάνος π.χ. παραμέρισε τα ιδανικά της αρ νουβώ στο *Κράτος του ζόφου* (1902) και παρουσίασε «την σκηνήν πραγματικήν, ζωντανήν, ώστε ενόμιζε ο παρευρεθείς εις το έργον, ότι ευρίσκετο εις Ρωσικόν αγροτικόν διαμέρισμα· [...] ήτο ένα κομμάτι τοπίου της Ρωσίας το οποίον αισθητικώς παρείχε μεγάλην ευχαρίστησιν εις τον θεατήν»¹¹⁵¹. Στους *Κούρδους* (1903) του Καμπύση η διακοσμητικότητα δε προσδιοριζόταν από τις αρχές της «ευγραμμίας», αλλά από

ούδε το ψέλλιον, ουδέ την πόρπην. Τουναντίον, οι ημέτεροι σκηνικοί ολιγορούσι περί τα τοιαύτα, έτι και αν διδάσκωσι πράγματα σύγχρονα, έθιμα του παρόντος καιρού. Ούτως, εάν η σκηνή απαιτήση να πώσι τέιον, ουδέν τους αναχαιτίζει του να το ροφήσωσιν εντός κυμβίων του καφέ, αμελήσαντας να προμηθευθώσι τας προσφόρους κύλικας. Παρατρέχω τας απιστίας των επίπλων και των σκηνογραφιών τας σκαιοτήτας και του βροντείου τας παρωδίας, ή *αβροντησίας*, αν θέλετε» («Η παρ' ημίν υποκριτική», *Παρνασσός*, τχ. 8, 30.8.1877, σσ. 561-6).

1148 Στον *Ανακρέοντα* (1880) π.χ. «τα πάντα, και ανάκλυντρα, και έδραι και λυχνίαι, και τράπεζαι, και αμφορείς αρχαϊκά και η σκηνή όλη απαστράπτουσα εκ χρυσού» (Στοά, 20.8.1880). Στην *Ευρυμέδη* «οι ιματισμοί, τα σκεύη και η εν γένει κατασκευή της αιθούσης, όλα εσχεδιάσθησαν κατά πρότυπα της αρχαιότητος» ενώ «όλοι σχεδόν υπεκρίθησαν τα πρόσωπά των μετά πολλής φυσικότητος και αρκετής τέχνης. Χθες δ' ακόμη την εσπέραν ο κ. Κορομηλάς παρακαλέσας έλαβε εκ του Βοτανικού κήπου κλάδους φοινίκων ο ίδιος εκλέγων αυτούς τους πλέον θαλαρούς διωνθακοσμήση την εξοχικήν της Ευρυμέδης του διαμονήν» (*Ακρόπολις*, 19, 20.8.1889).

1149 Στη σκηνοθεσία της τραγωδίας συμμετείχε, όπως είδαμε, και ο γιός του Δούκα του Σαξ-Μάινιγκεν. Ο Βεργάρδος, μεταξύ άλλων, «εζήτησε πληροφορίας πώς θα είνε ο τάφος του Δαρείου και έδωκεν οδηγίας πώς πρέπει να γίνη» (*Ακρόπολις*, 15.10.1889).

1150 Γ. Τυπάλδος Κοζάκης, *Εστία Εικονογραφημένη*, τχ. 11, 12.3.1895, σσ. 84-5.

1151 *Νυκτερίς*, 27.1.1902, πρβλ Σιδέρης (1960)1481-2. Ο Ξενοπούλος χαρακτήρισε το έργο «ηθογραφία», έκανε και αυτός λόγο για την «αλήθεια» και την «ακρίβεια» του σκηνικού διακόσμου, αλλά κατηγορήσε τους «μύστες», επειδή «όλοι σχεδόν επερίμεναν από τον υποβολέα» (*Παναθήναια*, Γ', 31.1.1902, σσ. 263-4).

την υλική εμπειρία της καθημερινής ζωής: «οι λευκοί τοίχοι, μια εικών, τα πέταλα, το ρολόι και το λιβανιστήρι στη γωνία, η λάμπα, το κομμό, το λυχνάρι, ο καναπές, ο σπασμένος καθρέπτης, όλα παρμένα εκ του φυσικού και διατεταγμένα ενόμιζες από τα χέρια της νοικοκυράς και της κόρης της»¹¹⁵². Η καλαισθησία της *Άλκηστης* (1901) προσπαθούσε να είναι «μινωϊκού ρυθμού» και είχε «δεξιά την πύλην των λεόντων κατά πιστήν αντιγραφὴν και εκατέρωθεν μαρμάρινα εδώλια και δένδρα, πεύκα, ελαίας και κυπαρίσσους»· ενώ στη σκηνή της κηδείας «φέρετρα, αμφορείς, νεκροπομποί, κάνιστρα ήσαν εντελείς των αρχαίων αγγειογραφιών απομιμήσεις»¹¹⁵³.

Η καλλιέργεια των ιλλουζιονιστικών ιδανικών, δίπλα στα διακοσμητικά, οδηγήθηκε σε ωρίμανση στην Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου, καθώς συνδυάστηκε με τον εκσυγχρονισμό της σκηνικής οργάνωσης που επέτρεψαν τα αρχικά κεφάλαια της Εταιρείας. Τα σημαντικότερα επιτεύγματα αφορούσαν τη «ρεαλιστική» απεικόνιση του βουλεβάρτου. Η προσοχή του Λιδωρίκη στην πιστή αντιγραφή των εσωτερικών σε έργα σαλονιού και η φροντίδα του για την παραμικρή λεπτομέρεια στα σκηνικά, στα κοστούμια και στα είδη φροντιστηρίου οδήγησε σ' ένα πρώτο, δειλό άνοιγμα στην κατεύθυνση του ρεαλισμού¹¹⁵⁴. Χαρακτηριστικές για το θέμα είναι, μεταξύ άλλων, και οι σημειώσεις φωτισμού του Λιδωρίκη για την παράσταση των *Αδελφών Καραμαζώφ* (1919):

«Πράξις Αη' : Τέλος Αυγούστου. Φωτισμός (Ξημέρωμα). Αιρομένης της αυλαίας ακούονται ψαλμωδία (χορός ανδρών) αι οποίαι παύουν μετ' ολίγον. Πριν ανοίξει η αυλαία ακούονται καμπάνες κ' όταν παύσουν η καμπάνες αρχίζουν αι ψαλμωδίαι.

«Πράξις Βα' : Απομεσήμερο. Φωτισμός ημέρας ο οποίος μετριάζεται όταν μείνη η Κατερίνα μόνη (μικρός τετράφωτος λύχνος αναμμένος)»

«Πράξις Γη' : Φωτισμός πλήρης (Ημέρα) που θα σκοτεινιάσει, όταν ο Σμερδιακόφ θα σβύση τη λάμπα»

«Πράξις Δη' : «Φωτισμός (Νύκτα) πλήρης = διότι το δωμάτιον φωτίζεται από αναμμένα κεριά»¹¹⁵⁵.

1152 Τ. Σ [ταθόπουλος], *Ακρόπολις*, 27.2.1903.

1153 *Άστν*, 23.11.1901 πρβλ Σιδέρης(1947)217, *Ακρόπολις*, 23.11.1901.

1154 «Μέσα Ιουνίου ώρα 8 μ.μ.», είναι οι πρώτες υποδείξεις του σκηνοθέτη για το δράμα του Romain Coolus *Μια γυναίκα πέρασε*, ενώ ενδεικτικές είναι και οι σημειώσεις του για «τα χρειώδη» της δεύτερης πράξης: «Επί σκηνής: Γραφείον πλήρες: Ήτοι Καλαμάρι-πέννες, χαρτιά, -χαρτί συνταγών ιατρού- χαρτί επιστολών (που γράφει ο Ιατρός) έγγραφα ιατρού (αι σημειώσεις του ιατρού) - κονδυλομάχαιρο, κουδούνι- χαρτοκάλαθο- κουτί σιγάρα- σπίρτα- σιγάρα- τασάκια- λάμπα ηλεκτρική- ν' ανάψη αργότερα» («Τα χρειώδη των διδασκομένων έργων», Θεατρικό Μουσείο). Στους *Φοιτητές* του Ξενοπούλου «εις το φοιτητικόν δωμάτιον δεν λείπει ούτε το ... σχετικό κυδωνόπαστο που έστειλαν εις ένα σπουδαστήν από την επαρχίαν του» (*Ελλάς*, 990, 21.7.1919, σ. 2).

1155 «Τα χρειώδη...».(ό.π.). Στην ίδια παράσταση εκτιμήθηκε «η εξαιρετική σκηνοθετική ακρίβεια και ο σκηνικός πλούτος, δεδομένου ότι κάθε πράξις -και ήσαν πέντε!- παρουσιάζεται με μεταβολήν σκηνής» (*Εστία*, 27.6.1919). Χαρακτηριστική για το συνδυσμό γραφικότητας και διακοσμητικότητας είναι η κριτική του περ. *Ελλάς*: «Τα σκηνικά αναπαριστάνουν interieurs ρωσικών “ίσμπα” πολύ πιστά. Δεν λείπει ούτε το “πέτσκο”, ούτε και το σχετικό “σαμβάρι”. Η πρώτη πράξις στο Μοναστήρι με τα πλακάκια κάτω από τον ιδανικό φωτισμό μαζί με την

Η υιοθέτηση του ιδανικού της απεικόνισης της πραγματικότητας (ιστορικής ή σύγχρονης) συναντιέται στην εργασία σκηνοθετών του Μεσοπολέμου, που αποκήρυξαν με κατηγορηματικό τρόπο το ρεαλισμό. Ο Μελάς π.χ. επιχείρησε να συγκεράσει τις αναζητήσεις του στο στυλιζάρισμα με ρεαλιστικές συμπεριφορές. Στους *Επτά επί Θήβας* (1925) «αι πλαστικά εικόνες» και «αι ρυθμικά κινήσεις» του χορού διασταυρώθηκαν με την ιστορική πιστότητα, έχοντας ως φόντο τους την ακρόπολη των Θηβών· ενώ ο σκηνοθέτης προσπάθησε, όπως είδαμε, να ζωντανέψει με «ρεαλιστικό» τρόπο το δραματικό πίνακα αναπαράστωντας εκ του φυσικού την επίθεση στο φρούριο με σκηνές μάχης, ποδοβολητά και «κομπάρσαρια άφθονη και ρωμαλέα»· κατηγορήθηκε έτσι από τον Πολίτη για απουσία ενιαίου ύφους¹¹⁵⁶. Απαντώντας στον κριτικό, ο Μελάς ομολογούσε τη διάσπαση της σκηνοθετικής του ερμηνείας και προσπαθούσε να δικαιολογηθεί: «δυστυχώς», ανέφερε χαρακτηριστικά, το κοινό «πλήττει πολύ γρήγορα» και συνέχιζε: «αν θέλωμεν να το προσελκύσωμεν, να το φέρωμεν εις κάποιαν επαφήν με τα λαμπρά δημιουργήματα των κλασικών πρέπει να κάμωμεν μερικάς ελαφράς παραχωρήσεις». Έτσι, δίπλα στο στυλιζάρισμα του χορού, έπρεπε «να δημιουργηθή κάποιο εξωτερικό ενδιαφέρον» με σκηνή τειχομαχίας¹¹⁵⁷. Στα επόμενα χρόνια, ο Μελάς προσπάθησε να δώσει ένα γενικότερο, θεωρητικό ας πούμε, χαρακτήρα στο παραπάνω δίλημμα· παρά το γεγονός ότι απέρριπτε τα ζωγραφιστά ταμπλώ, που αναπαρίσταναν το χώρο δράσης (και προσπάθησε με συνέπεια να τα αποφύγει και στην πράξη), ισχυριζόταν ότι δεν έπρεπε να απορρίψει τις αρχές της αναπαράστασης της πραγματικότητας, όπως συνέβαινε τότε από Ευρωπαίους φορμαλιστές συναδέλφους του. Κατ' αρχήν, επειδή πίστευε πως ο σύγχρονος θεατής δε διαθέτει «δημιουργική φαντασία» και «τα σκέτα παραπετάσματα δεν αρκούν για να τον μεταφέρουν σ' ένα κάποιο ειδικό περιβάλλον που απαιτεί κάθε δραματική δράσις»· και κατά δεύτερο λόγο επειδή δε βοηθούσαν τον ηθοποιό «να δώση όλη την έκφρασι της στιγμής, όλη την ατμόσφαιρα, που δεν μπορεί να σχηματισθή άρτια χωρίς τη σύμπραξη του ειδικού περιβάλλοντος»¹¹⁵⁸. Ακόμα πιο ξεκάθαρα έθετε το ζήτημα ο Κουνελάκης:

τετραφωνία που ακούγεται απ' την εκκλησία, είνε πολύ γραφική και καλλιτεχνική και εντυπώνει πολύ τους θεατάς» (986, 4.7.1919).

1156 Φ. Πολίτης, *Πολιτεία*, 31.5.1925 πρβλ Σιδέρης (1976) 308-9, Μπαστιάς, *Δημοκρατία*, 1.6.1925, Μελάς (1960) 178-183.

1157 Φορτούνιο, «Το δίλημμα», *Ελεύθερον Βήμα*, 1.6.1925.

1158 Φορτούνιο, «Οι δύο κίνδυνοι», ό.π., 14, 15.1.1930.

«Ο θεατής ο σημερινός δεν έχει την ικανότητα της illusion που είχε ο θεατής τον παλιό καιρό. Τού λείπει σήμερα για πολλούς λόγους η αναγκαία φαντασία [...] Απαιτεί τα όσα βλέπει στη σκηνή να του είναι αληθοφανή. Απαιτεί σχετική πιστότητα σε ό,τι παρουσιάζεται από τη σκηνή. Γι αυτό και αποκηρύχθηκαν προ πολλού τότε όλες εκείνες οι ζωγραφισμένες ασχήμιες της ιλουζιονιστικής σκηνής (τα ζωγραφιστά φόντα και οι κουΐντες, τα πριντσιπάλια και τα αέρια, οι ζωγραφιστές σκιές και τόσα άλλα) για να επικρατήσει στη θέση τους η αρχή της πλαστικότητας τουλάχιστον για ό,τι βρίσκεται στο πρώτο πλάνο και για ό,τι έρχεται σε άμεση σχέση με τον ηθοποιό, το κινούμενο αυτό μέρος της σκηνικής εικόνας, που βέβαια είναι κατ' ανάγκη πλαστικό. Και γι' αυτό, ως εκ περισσού, ο σκηνοθέτης δεν μπορεί την απαίτηση τούτη της αληθοφάνειας να την παραβλέψη ακόμα και μέσα στη σημερινή απλότητα της μοντέρνας σκηνοθεσίας»¹¹⁵⁹.

Ακόμα και στις δελφικές παραστάσεις ή εκείνες του Καρζή συναντά κανείς προσπάθεια απεικόνισης της πραγματικότητας. Δεν υπάρχει πιο πειστικό επιχείρημα γι' αυτό από τη συστέγαση της ερμηνείας της Σικελιανού μ' εκείνη του Καλογερίκου. Δίπλα στο αυστηρό στυλιζάρισμα του χορού, εμφανίστηκε προσπάθεια αρχαιολογικής πιστότητας στα είδη φροντιστηρίου¹¹⁶⁰. ολόκληρα συνεργεία εργάστηκαν για να κατασκευάσουν με ρεαλιστική πιστότητα το βράχο του Προμηθέα στις πρώτες Δελφικές Γιορτές¹¹⁶¹, ενώ οι ερασιτέχνες που ανέλαβαν τους υπόλοιπους ρόλους της τραγωδίας δεν ακολούθησαν στο παίξιμό τους τις φορμαλιστικές οδηγίες που ακολούθησε το στήσιμο του χορού, αλλά εκείνες του Καλογερίκου. Ακόμα και ο ίδιος ο χορός, όταν δεν επιδιόταν σε γεωμετρικές πόζες, εγκατέλειπε την «απολλώνεια» στάση και συμμετείχε με «ρεαλιστικό» τρόπο στη δράση¹¹⁶². Αλλά και σκηνοθεσίες του Καρζή είχαν τις αναγκαίες

1159 *Η Σκηνοθεσία*, 1927, σ. 30.

1160 Στο αρχείο Σικελιανού στο Μουσείο Μπενάκη σώζονται τρεις επιστολές του Καλογερίκου προς την Εύα με ημερομηνίες 13.12.1926, 20.1 και 7.2.1927. Με την πρώτη ο σκηνοθέτης δήλωνε ότι δεχόταν να συμμετάσχει στο εγχείρημα του ζεύγους και ότι θεωρούσε «εξαιρετικό ευτύχημα» του να συνεργαστεί «για το μοντάρισμα του *Προμηθέως*». Τόσο η επιστολή αυτή, όσο και οι επόμενες δύο που ακολούθησαν, αναφέρονταν στις κομμώσεις των ηθοποιών, καθώς επίσης και σε ζητήματα διανομής και διεξαγωγής των προβών με τους ηθοποιούς, την επίβλεψη των οποίων είχε αναλάβει ο Καλογερίκος. Μια τρίτη επιστολή του αρχαιολόγου Κεραμόπουλου προς το σκηνοθέτη (3.2.1927), που σώζεται στο ίδιο αρχείο, τού έδινε πληροφορίες αρχαιολογικής τάξης για το δέσιμο του Προμηθέα στο βράχο. Εκτενή παρουσίαση των απόψεων του Καλογερίκου μπορεί να βρει κανείς στα άρθρα του: «Μερικαί ανακαλύψεις», *Ελληνικόν Θέατρον*, 44, 16.5.1927, «Η σκηνοθεσία του *Προμηθέως*», *Ελεύθερος Τύπος*, 15.5.1927 και «Γύρω από τας Δελφικάς Εορτάς», ό.π., 100, 15.6.1930 (σε συνέχειες).

1161 «Αι προετοιμασίαι των Δελφικών Εορτών. Πώς κατασκευάζεται ... ο Καύκασος. Ένα βουνό ύψους οκτώ μέτρων από χαρτί. Ο ηλεκτρισμός αντικαθιστά τον ... Δία», *Η Κυριακή του Ελευθέρου Βήματος*, τχ. 18, 10.4.1927, σ. 8. Στο εσωτερικό του βράχου είχαν τοποθετηθεί τα μηχανήματα για τις βροντές και τις αστραπές.

1162 Αυτό τουλάχιστον προδίδει ο μονοσέλιδος χειρόγραφος οδηγός της Ραφτοπούλου (Αρχείο Μερλιέ, Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών), που περιγράφει τις αντιδράσεις των Ωκεανίδων στα επεισόδια: «Η άρνηση του Προμηθέα να δεχθή τη μεσολάβηση του Ωκεανού φέρνει απογοήτευσιν. Κυττάζονται και κουνούν το κεφάλι [στ. 330 κέξ.]» ή: «κίνησις των κεφαλών με οίκτο», όταν φεύγει η Ιώ [στ. 886] και «[Ο Χορός] πλησιάζει το βράχο κυττάζοντας τον Προμηθέα μ' έκφραση φόβου (κοντά στις σπηλιές) [στ. 1071-9 κέξ;] και «Με τον τελευταίο κεραυνό και την εξαφάνισιν του Προμηθέα, χάνονται τρεχάτες μέσα στις σπηλιές».

παραχωρήσεις στο σύγχρονο θεατή¹¹⁶³. Καθώς οι οργανωτές τους δεν είχαν μάλιστα «το μέγα πλεονέκτημα της υποβολής του δελφικού τοπίου», έδωσαν παραστάσεις, που συμπεριελάμβαναν ακόμα και την πιστή αναπαραγωγή φυσικών φαινομένων (αστραπές, βροντες κ.λ.π.)¹¹⁶⁴.

Ο Πολίτης, παρά την απέχθειά του στο ρεαλισμό, καλλιέργησε τη φυσική αναπαράσταση των «εξωτερικών», υλικών στοιχείων της πραγματικότητας· παρουσίασε το *Φυντανάκι* (1933) του Χορν μέσα «σ' ένα φως άφθονο, καλοκαιρινό»· το σπίτι της Κατίνας θύμιζε Αναφιώτικα και παρουσίαζε όλες τις «γραφικές» λεπτομέρειες: «η σκάλα με τον ασβέστη, οι ριγμένοι τοίχοι και η αυλή, που έδιναν την αίσθηση της μούχλας πίσω από την καθαριότητα. Αληθινή και εκφραστική η ξυλόπορτα, το σιδερένιο τραπέζι της ταβέρνας». Στους *Βρυκόλακες* (1934) δημιούργησαν αίσθηση «οι σταγόνες της βροχής στα τζάμια» και «οι αναλαμπές της φωτιάς του τζακιού»¹¹⁶⁵. Ενώ για το *Βασιλικό* (1927) προσπάθησε να ακολουθήσει με ευσυνειδησία την ιστορική πιστότητα της εποχής που αναπαρίστανε η δράση του έργου¹¹⁶⁶. Θα μπορούσε βέβαια να ισχυριστεί κάποιος ότι οι επιλογές αυτές πειθαρχούσαν απλά στο πνεύμα του ποιητή, και δε θάχε άδικο· το ζήτημα όμως είναι πιο περίπλοκο, καθώς οι ιλλουζιονιστικές τάσεις αναπτύχθηκαν και σε ποιητικά κείμενα και μάλιστα την ίδια εποχή. Είναι ενδεικτικό ότι ο Πολίτης απέρριπτε συνειδητά την αναβίωση του αρχαίου θεάτρου στο ύπαιθρο. Υποστήριζε βέβαια ότι η μετωπική σκηνή του 19ου αιώνα παρουσίαζε κάποια προβλήματα σε σχέση με την τρισδιάστατη φιγούρα του ηθοποιού· και ήταν ενημερωμένος για την αμφισβήτηση της ιταλικής μπούκας από ξένους σκηνοθέτες της εποχής· όπως π.χ. την προέκταση του προσκηνίου στις προσπάθειες αναβίωσης του ελισαβετιανού θεάτρου ή την «ανάγλυφη» σκηνή του Κύνστλερτεάτερ του Μονάχου. Ο ίδιος όμως δήλωνε ότι δεν ήταν πρόθυμος να ακολουθήσει τέτοιου είδους πειραματισμούς· πίστευε ότι μόνον η υπάρχουσα ιλλουζιονιστική σκηνή μπορούσε να μεταδώσει τη συγκίνηση στο θεατή, καθώς εξυπηρετούσε «τους δύο

1163 Είναι χαρακτηριστικό ότι στη διαμάχη Πολίτη-Μελά για τη σκηνοθεσία των *Επτά επί Θήβας*, ο Καρζής πήρε το μέρος του δεύτερου. Θεώρησε δηλαδή ότι ο συμβιβασμός ήταν αναγκαίος μια και «του κοινού η όρασις και ακοή έχουν κάπως αμβλυνθή από το καθεβραδυνό θέατρο» και θα παρέμεναν αναγκαίοι, «έως ότου το κοινόν καταστεί άξιο να παραστή στα Επιφάνεια των μεγάλων έργων» («Ο Αισχύλος και το Θέατρον Τέχνης», *Κριτική και Τέχνη*, Ιουν. 1925, σσ. 211-2).

1164 Π. Μοσχοβίτης, *Έθνος*, 28.9.1931, Ν. Γιοκαρίνης, *Αθηναϊκά Νέα*, 28.9.1931.

1165 Γ. Σιδέρης, *Ξεκίνημα*, Β', τχ. 13, Γενάρης 1934, σσ. 25-7, και τχ. 15, Μάρτης 1934, σσ. 100-4.

1166 Ο σκηνοθέτης ζήτησε πληροφορίες για τα σκηνικά, τα κοστούμια και τις κομμώσεις της Ζακύνθου στις αρχές του 18ου αιώνα, έτσι ώστε να «αναπαραστήσει πλήρως την εν Ελτανήσω ενετοκρατικήν εποχήν, καθ' ην εξελίσσεται η υπόθεσις του έργου (1712)» (*Ελεύθερος Τύπος*, 22.3.1927, *Πολιτεία*, 26.3.1927, *Ελληνικόν Θέατρον*, 41, 1.4.1927). Επιστολή του Ν. Ζώη προς τον Πολίτη με ημερομηνία 12.3.1927 δίνει ενδυματολογικά στοιχεία, σχέδια και πληροφορίες για τις κομμώσεις της εποχής στη Ζάκυνθο (βλ. *Εκκύκλιμα*, τχ. 13, Απρ.-Ιουν. 1987).

θεμελιώδεις τρόπους εκφράσεως του σημερινού ηθοποιού: τη μιμική του προσώπου και την παλμώδη κίνηση της φωνής του». Ισχυριζόταν ότι στην υπαίθρια σκηνή του αρχαίου θεάτρου δεν μπορούσαν να καταστούν ορατές «οι κινήσεις της φυσιογνωμίας» και ότι η απαγγελία στο ύπαιθρο «μειώνει την εκφραστικότητα». Για τον ίδιο λόγο απέρριπτε και τα προσώπια: «Συνηθίσαμε επί δύο χιλιάδες χρόνια», δήλωνε χαρακτηριστικά, «να ζητάμε στο πρόσωπο την ανταύγεια της συνειδήσεως»¹¹⁶⁷. Αυτός είναι ο βασικός λόγος για τον οποίο η πολυσυζητημένη παράσταση του *Οιδίποδα Τυράννου* (1919) δεν είχε σχέση με τις επιλογές του Ράινχαρντ. Οι ομοιότητες δηλαδή που είχαν διαπιστωθεί από παλιά, δεν προκύπτουν από την παρούσα έρευνα, παρά το γεγονός ότι κριτικές της εποχής αναφέρθηκαν στην επίδραση¹¹⁶⁸. Η σκηνική διαρρύθμιση που πρότεινε ο Ράινχαρντ ήταν παράγωγο των ευρύτερων πειραματισμών ενός δημιουργού-σκηνοθέτη για τις σχέσεις πλατείας και σκηνής, ενταγμένες στο γενικότερο πλαίσιο αντιϊλουζιονιστικών σκηνοθετικών προβληματισμών της εποχής (αφαίρεση αφίδας προσκηνίου, σκηνή τριών τετάρτων κ.λπ.). Ο ίδιος ο Πολίτης ήταν αντίθετος με την ένωση πλατείας/σκηνής και τους πειραματισμούς αυτούς¹¹⁶⁹. Η επιλογή του ήταν πλησιέστερη σε ευρύτερους πειραματισμούς της εποχής γύρω από την αναβίωση παλαιότερων θεατρικών συμβάσεων, ή και παλαιότερους, όπως του Λούντβικ Τηκ (στο ανέβασμα της *Αντιγόνης*, 1841) και άλλων σκηνοθετών στα γερμανικά αυλικά θέατρα¹¹⁷⁰. Για παρόμοιους λόγους, το «ανάγλυφο» σκηνικό των *Περσών* (1934) δεν παρέπεμπε σε πειραματισμούς ανάλογους μ' εκείνους του Φουξ (άλλωστε δε

1167 «Αρχαία θέατρα», *Πρωία*, 20.5.1932.

1168 Βάλτερ Πούχνερ, «Ο Φώτος Πολίτης ως σκηνοθέτης αρχαίας τραγωδίας. Οι επιδράσεις του Max Reinhardt στο ελληνικό θέατρο του 20ου αιώνα», *Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου: έξι μελετήματα*, Αθήνα, 1984, σσ. 120-137.

1169 Λίγα χρόνια νωρίτερα, ο Πολίτης είχε εναντιωθεί, όπως φαίνεται, με άρθρο του στο περιοδικό *Ελληνικός Κόσμος* (1.7.1917) σε μια ανάλογη σκηνοθετική πρωτοβουλία του Ζεμιέ. Το περιοδικό δυστυχώς δεν υπάρχει στις κεντρικές αθηναϊκές βιβλιοθήκες, κάτι το οποίο επιβεβαιώνει και η έρευνα του Χ. Καράογλου (*Περιοδικά λόγου και τέχνης (1901-1940). Τόμος πρώτος: Αθηναϊκά Περιοδικά (1901-1925)*, Αθήνα, 1996, σ.252). Το λήμμα 66 πάντως από τη *Βιβλιογραφία Κριτικών Άρθρων Φώτου Πολίτη (1914-1934)*, (Αθήνα, 1940) δίνει μια σαφή πληροφορία για το θέμα: «Ένας εσφαλμένος σκηνικός νεωτερισμός. Οι θεαταί και τα πρόσωπα του δράματος [Εξ αφορμής παραστάσεως του Gemier στο Παρίσι, όπου συμμετείχαν και οι θεαταί]». Για τις παραστάσεις αρχαίας τραγωδίας από το Ράινχαρντ βλ. Styan, (1982) 82-85.

1170 Για την παράσταση της *Αντιγόνης* από το Γερμανό συγγραφέα και σκηνοθέτη βλ. Brockett (1991)383. Στα παραπάνω καλλιτεχνικά πρότυπα θα πρέπει να ενταχθεί και η συμμετοχή του χορού ως πλήθος πολιτών. Η σύμβαση αυτή ήταν γνωστή στους Έλληνες λογίους του 19ου αιώνα. Ήδη από το 1850 η *Πανδώρα* σχολίαζε μια παρόμοια συμμετοχή του χορού σε μια παράσταση της *Αντιγόνης* στην Κομεντί Φρανσαίζ («Η *Αντιγόνη* επί των νέων θεάτρων», Α', τχ. 2, 1850, σσ. 45-7). Ενώ σε μια επόμενη φάση, το *Δελτίον της Εστίας* πληροφορούσε τους αναγνώστες της για τη σκηνική διασκευή του Άντολφ Βίλμπραντ στο Μόναχο, «όστις, μεταβαλών τα μέτρα και παραλιπών παν το ακατάληπτον τοις πολλοίς τους δε χορούς αντικαταστήσας δι ομίλων γερόντων Θηβαίων ή Αθηναίων μετεχόντων της δράσεως προσεπάθει να επιτύχη δια των μέσων, άπερ το σημερινόν θέατρον παρέχει τα αυτά αποτελέσματα, άπερ ο Έλλην ποιητής επεζήτηε άλλως» (τχ. 520, 14.12.1886). Βλ. και σημ. 1072-3.

χρησιμοποιήθηκε σε καμμία άλλη παράσταση του Εθνικού), όσο στην προσπάθεια του σκηνοθέτη να ακολουθήσει κάποιου είδους ιστορική ακρίβεια δίπλα στις διακοσμητικές του επιλογές. Όπως δε χρησιμοποιήθηκε η ελισαβετιανή «ποδιά» στις σαιξπηρικές παραστάσεις και οι συνθέσεις με τους αρχιτεκτονικούς όγκους έμειναν καθηλωμένες στο επίπεδο «εντυπωσιακών εικόνων» στη γνώριμη ιταλική μπούκα. Ο σκηνοθέτης μπορεί να αντιμετώπισε με φιλολογική ευλάβεια τα σαιξπηρικά κείμενα, αλλά δε φάνηκε πρόθυμος να βρει μια λύση στο πολυσυζητημένο τότε στην Ευρώπη πρόβλημα της γρήγορης εναλλαγής της δράσης (πέρα βέβαια από το συνεχές ανοιγόκλειμα της αυλαίας): το θεατρόφιλο κοινό μπορεί να άκουγε τη σαιξπηρική ποίηση, να έβλεπε καλαισθητους δραματικούς πίνακες και ο αμφιβληστροειδής του να χόρταινε θέαμα και φαντασμαγορία, αλλά γυρνούσε σπίτι του ξημερώματα¹¹⁷¹.

Ανάλογη ήταν η συμπεριφορά στην περιοχή της υποκριτικής: δίπλα στις φορμαλιστικές αναζητήσεις στην απαγγελία, ο Πολίτης θεωρούσε ότι κάτω από κάθε στίχο της αρχαίας τραγωδίας «κρύβονται ολόκληρα ψυχολογικά γεγονότα» και κατηγορούσε όσους ηθοποιούς δεν τα καλλιεργούσαν¹¹⁷². Όταν στη συνέχεια αποφάσισε να καταπιαστεί με την αναβίωσή της, την παρουσίασε ακολουθώντας συμβάσεις του θεάτρου της ψευδαίσθησης. Ο χορός γίνεται τότε πλήθος πολιτών ή χωρικών, που παίρνει μέρος στη δράση και ο Οιδίποδας του 1933 «πέφτει πάνω στα σκαλοπάτια, και σέρνεται και κυλιέται παραδέροντας μέσα στην απερίγραπτη δυστυχία του»: ενώ ο χορός «παθαίνεται κι ο ίδιος σαν άνθρωπος από τα παθήματα του συνανθρώπου του»¹¹⁷³. Με τον τρόπο αυτό, «η συγκίνησης του θεατού δεν διακόπτεται πλέον από τους καταιωνισμούς του ψυχρού ύδατος», με τις λυρικές παρεμβολές δηλαδή του χορού στην εξέλιξη της πλοκής: το κοινό παρακολουθεί ένα ενδιαφέρον αστικό μελόδραμα, που εκτυλίσσεται με φυσικότητα, με τη συνοδεία υποβλητικής μουσικής και ατμοσφαιρικών οπτικοακουστικών εντυπώσεων¹¹⁷⁴. Με

1171 Ο Θρύλος π.χ. διαμαρτυρόταν, επειδή η παράσταση του *Οθέλλου* άρχισε στις 09:30 και δεν είχε τελειώσει πριν τις 02:20, όταν ο κριτικός εγκατέλειψε την προσπάθεια κι έφυγε από το θέατρο!, βλ. *Νέα Εστία*, 15.4.1933, (1977)A451-2 και Κ. Οικονομίδης, *Έθνος*, 29.3.1933, πρβλ Σιδέρης (1964/VI)35. Σύμφωνα με το πρόγραμμα της παράστασης του *Ιούλιου Καίσαρα*, οι αλλαγές σκηνικών θα κρατούσαν τουλάχιστον μισή ώρα και, παρά το γεγονός ότι ο σκηνοθέτης αναγκάστηκε να χρησιμοποιήσει ενιαίο σκηνικό για την Ε' πράξη, η παράσταση τέλειωσε στις 01:45. Σύμφωνα με προγράμματα άλλων παραστάσεων από έργα που είχαν πολλές σκηνές (*Έμπορος της Βενετίας*, *Δαντών*, *Λόρδος Βύρων*, *Ταπεινοί και καταφρονημένοι*, *Δον Κάρλος*), οι αλλαγές σκηνικών κρατούσαν, στην καλύτερη περίπτωση, συνολικά 3/4 της ώρας.

1172 Φ. Πολίτης, «*Ιφιγένεια εν Ταύροις*», *Πολιτεία*, 8.8.1927.

1173 Κ. Οικονομίδης, *Έθνος*, 11.5.1933. Τα *Αθηναϊκά Νέα* (11.5.1933) ανέφεραν χαρακτηριστικά ότι ο θεατής παρακολούθησε «ένα ρεαλιστικό δράμα»: ο Red της *Ακροπόλεως* (12.5.1933) θεώρησε ότι ήταν «ο ολοζώντανος και σοφά ζυγισμένος ρεαλισμός», ενώ ο Σιδέρης (*Εσπερινή*, 11.5.1933) έκρινε ότι «ο γενικός τόνος ήταν ένας ρεαλισμός, όχι φωτογραφικός φυσικά, αλλά μοντέρνος».

1174 Τ. Μπαράς, *Εργασία*, 21.5.1933.

την έννοια αυτή, η κλασικίζουσα παράσταση του *Οιδίποδα Τυράννου* το 1919 ήταν περισσότερο πιστή στις πάγιες αντιρεαλιστικές θέσεις του Πολίτη από την «ηθογραφική» επανάληψή της το 1933. Αυτό δε σημαίνει βέβαια ότι ο σκηνοθέτης κρατικού θεάτρου είχε αποκτήσει ξαφνικά ρεαλιστικές ανησυχίες. Η απόρριψη του ρεαλιστικού ιδεώδους παρέμενε σταθερή· όπως παρέμενε όμως σταθερή, μέχρι το τέλος της ζωής του, και η προσήλωσή του στις αρχές του ιλλουζιονισμού του 19ου αιώνα¹¹⁷⁵. Άλλωστε, τα ευρύτερα καλλιτεχνικά ιδανικά του Πολίτη ήταν προσκολλημένα στον προηγούμενο αιώνα. Η κριτική σκέψη του είχε ως πρότυπά της Γερμανούς λόγιους, όπως ο Λέσσιγκ και ο Χέρντερ· η προσέγγισή του στον Ίμπσεν δεν ήταν βασισμένη στο Ζολά, αλλά στη διδασκαλία του νεοκαντιανού φιλοσόφου Άλοϊς Ρηλ, σύμφωνα με την οποία, ο Νορβηγός δεν ήταν κοινωνικός συγγραφέας αλλά πλάστης ανθρώπινων χαρακτήρων¹¹⁷⁶. Η σαιξπηρική αναβίωση οικοδομήθηκε πάνω στη σκέψη Άγγλων θεωρητικών, όπως ο Κόλεριτζ και ο Χάξλιτ και στη σκηνική πρακτική ρομαντικών καλλιτεχνών όπως ο Κην και ο Μπουθ¹¹⁷⁷. Έχοντας ως βάση αυτή τη ρομαντική, προ-βαγνερική ανάγνωση, ο Πολίτης προσέγγισε στη συνέχεια την αρχαία τραγωδία και τον Ίμπσεν: «Ο *Οιδίπους* είναι ο *Αμλέτος* του αττικού πολιτισμού»¹¹⁷⁸. Το ευρύτερο όραμα του εθνικού θεάτρου είχε ως πρότυπο το παράδειγμα των γερμανικών αυλικών θεάτρων του προηγούμενου αιώνα: «Στην μικράν Ελλάδα ας επαναληφθή ό,τι έγινε στη μεγάλη Γερμανία»¹¹⁷⁹. Μέχρις ενός σημείου και υπό ένα πρίσμα επαναλήφθηκε. Τα σκηνοθετικά πρότυπα του Πολίτη εστιάζονται στην ευρωπαϊκή παράδοση του 18ου και 19ου αιώνα, όπως αυτή διαμορφώθηκε ιστορικά από το Γκαίτε, που αποτελούσε άλλωστε γενικότερα το ίνδαλμα του Έλληνα λόγιου· και ο οποίος, ως λόγιος

1175 Βλ. και Φ. Πολίτης, «Θεατρική αρχιτεκτονική», *Πρωία*, 2.11.1934.

1176 Στο άρθρο του «Πρόδρομοι» ισχυριζόταν, ότι η κριτική στην Ελλάδα έπρεπε να βασιστεί στο Λέσσιγκ και το Χέρντερ (*Πειθαρχία*, 6.4.1930). Ο Πολίτης είχε δάσκαλο το Ρηλ στο μάθημα αισθητικής στο Πανεπιστήμιο του Βερολίνου (*Πρωία*, 10.2.1933). Για το φιλόσοφο, βλ. Hans-Ludvig Ollig «Alois Riehl» [1844-1924], *Metzlerphilosophie Lexikon*, Stuttgart/Weimar, 1995, σσ. 742-4.

1177 Η ερμηνεία του Ιάγου π.χ. ήταν μια γνήσια ρομαντική προσέγγιση με άμεση αναφορά στον Κόλεριτζ για τη «δικαίωση της κακίας» και την «αισθητική ομορφιά της ηθικής πωρόσεως» («Ιάγος», *Πρωία*, 31.3.1933, 1984B205-6, βλ. και «Ο *Οθέλλος*», *Ελεύθερον Βήμα*, 27.4.1929). Σε γενικές γραμμές, η ερμηνεία των σαιξπηρικών κειμένων από τον Πολίτη ακολουθούσε την προσωπολατρική προσέγγιση των σαιξπηρικών ηρώων, επιστέγασμα της οποίας ήταν η εργασία του A. C. Bradley, *Shakespearean Tragedy* (1904). Για την αναβίωση του Σαίξπηρ στο αγγλικό θέατρο του 19ου αιώνα βλ. Styan (1977)11-46.

1178 Φ. Πολίτης, «Οιδίπους Τύραννος» και «Η τέλεια δραματική μορφή», *Πρωία*, 9, 12.5.1933. Σε άλλο άρθρο του (ό.π. 24.11.1933) διατυπώνει την άποψη ότι η αρχαία τραγωδία έχει μεγαλύτερη σχέση με την έννατη συμφωνία του Μπετόβεν, «όπου ύστατη λύτρωση είναι ο πλαστικός λόγος του σιλερικού ύμνου» παρά με το Βάγκνερ, η προσπάθεια του οποίου «βασίζόταν σε απλή παρεξήγηση». Στο άρθρο του «Μάνα και γιος» (ό.π. 9.2.1934) ισχυριζόταν ότι «η τραγωδία του Όσβαλντ είναι ανάλογη με την τραγωδία του Οιδίποδος» και ότι η Ρεγίνα «είναι για τον Όσβαλντ ό,τι ο Θεράπων Λαΐου για τον Οιδίποδα».

1179 Φ. Πολίτης, «Περί το κρατικόν θέατρον», *Ελεύθερον Βήμα*, 30.1.1928, (1984)A309.

σκηνοθέτης, «διηύθυνε επί χρόνια πολλά το θέατρο της Βαϊμάρης κι εσφράγιζε με το πνεύμα του τις παραστάσεις»¹¹⁸⁰. Όλες σχεδόν οι σκηνοθετικές επιλογές του Πολίτη θυμίζουν εκείνους τους διευθυντές των αυλικών θεάτρων που θαύμαζαν Έλληνες λόγιοι του 19ου αιώνα, όπως ο Ραγκαβής, ο Βλάχος και ο Βερναρδάκης· μορφές, όπως ο Τηκ ή ο δούκας του Σαξ Μάινινγκεν, που δημιούργησαν τη γερμανική σκηνοθετική παράδοση του 19ου αιώνα· παράδοση που συνεχιζόταν βέβαια στα κρατικά και δημοτικά θέατρα της Γερμανίας του 20ού, δίπλα στα επιτεύγματα των νεότερων σκηνοθετών. Μαζί με την «παιδαγωγική» προσπάθειά του να φέρει τα ποιητικά δράματα πιο κοντά στο θεατρόφιλο κοινό, ο πρώτος σκηνοθέτης του Εθνικού Θεάτρου υιοθέτησε τελικά και τις αρχές του συμβατικού ρεαλισμού.

Την τάση αυτή συνέχισαν, σε ακόμα μεγαλύτερο βαθμό, οι διάδοχοι του Πολίτη στην κρατική σκηνή και, τουλάχιστον μέχρι την είσοδο της χώρας στον Πόλεμο, αμφιταλαντεύονταν και αυτοί (ίσως ακόμα περισσότερο) ανάμεσα στον ιλλουζιονισμό και την προσπάθεια δημιουργίας ενός αντιρεαλιστικού θεάτρου. Μπορεί ο Ροντήρης να χρησιμοποίησε το εύρημα της «“μπούκας” ενός θεάτρου παλαιού στυλ» για να ντύσει «θεατρικά» τον *Κουρέα της Σεβίλλης* (1936), αλλά «η ονειρομαντική αυτή διάθεση κατεστράφη μόλις άρχισαν να κινούνται και να μιλάνε οι ηθοποιοί. Έπαιζαν ωμά ρεαλιστικά»¹¹⁸¹. Στ' *Αρραβωνιάσματα* (1936) του Μπόγγρη «η σκηνοθεσία έδωσε πιστές φωτογραφίες των ψαράδικων σπιτιών της Κούλουρης»¹¹⁸². Ο *Επιθεωρητής* (1936) παρουσιάστηκε ως ρώσικη ηθογραφία και οι σαιξπηρικές παραστάσεις συνέχιζαν να τελειώνουν γύρω στις 2 π.μ.¹¹⁸³ ενώ η αναβίωση της αρχαίας τραγωδίας προσπαθούσε να συνδυάσει τα γεωμετρικά σχήματα του πολυπληθούς χορού και το φορμαλισμό του σπρέκκορ με τις ρεαλιστικές ερμηνείες των αστεριών της βασιλικής σκηνής. Ο Ροντήρης δήλωνε βέβαια ότι δεν επιθυμούσε να σταματήσει «πάνω στο γράμμα μιας λεπτομερειακής ιστορικής αναπαράστασης», απ' την άλλη όμως δεν επιθυμούσε να παραβλέψει «τα ιστορικά δεδομένα που έφτασαν ως εμάς». Η φορμαλιστική αντιμετώπιση του λόγου υπαγορευόταν «από το λυρικό περιεχόμενο του [αρχαίου] κειμένου» αλλά δεν ίσχυε για τις παραστάσεις άλλων έργων. Το περιεχόμενο αυτό, που αποτελούσε για το σκηνοθέτη τη «βαθύτερη έννοια της Τραγωδίας», μπορεί να ήταν οι «αθάνατες ανθρώπινες αλήθειες», η ερμηνεία τους ωστόσο ήταν οικοδομημένη στο γνώριμο κόσμο της συναισθηματολογίας του συμβατικού ρεαλισμού: «ν' ανακαλύψουμε σύγχρονα μέσα, κατάλληλα να μεταδώσουν στο σημερινό θεατή

1180 Φ. Πολίτης, «Θεατρικότητα», *Ελεύθερον Βήμα*, 16.7.1927 (1984)A277.

1181 Π. Κατσέλης, *Η Νέα Εποχή*, 4/5, Μάης-Ιουν. 1936, σ. 37.

1182 Αλ. Αλ[αφούζου], *Νέοι Πρωτοπόροι*, 1936, σσ. 153-4.

1183 *Καθημερινή*, 23.10.1936 και *Εστία*, 3.11.1939 πρβλ. Σιδέρης (1965VII)27, 35.

συναισθήματα παρόμοια μ' εκείνα που δημιουργούνταν στην ψυχή των Αρχαίων». Κοντολογίς, η πρωταρχική σημασία δινόταν «στο καθαρά ανθρώπινο στοιχείο της Τραγωδίας» και η σκηνική της υλοποίηση παρέπεμπε στις συμβάσεις του βουλευάρτου, στην παράδοση του 19ου αιώνα¹¹⁸⁴. Αν ο ερευνητής εξετάσει τις σκηνοθετικές οδηγίες του Ροντήρη στην *Ηλέκτρα*, δε θα δυσκολευτεί να διαπιστώσει ότι, δίπλα σ' αυτές που παρέπεμπαν σε γεωμετρικά συμπλέγματα (κύκλοι, κουλουριάσματα, αστεροειδή, γραμμικά και αρχιτεκτονικά σχήματα κ.λπ.), υπήρχαν κι εκείνες, που υποδείκνυαν στους ηθοποιούς να εξωτερικεύουν (ή, σωστότερα, να εικονογραφούν) με συμβατικά «ρεαλιστικό» τρόπο τα συναισθήματά τους· με τρόπο όχι πολύ διαφορετικό από την κωδικοποίηση της υποκριτικής που προωθούσε ο Καλογερίκος: «παθητικά», «συμβουλευτικά», «λυπητερά κι αργά», «συμπονετική συμβουλή», «σοβαρά κι επίσημα, θρησκευτικά» κ.λπ. Ανεξάρτητα από την καλλιτεχνική επιτυχία των αρχαιοελληνικών παραστάσεων του βασιλικού θιάσου, υπό το πρίσμα που θέσαμε παραπάνω, ο Ροντήρης δεν κράτησε τελικά ούτε τα προσχήματα του προκατόχου του· και κατόρθωσε να μεταφέρει τα ιλλουζιονιστικά ιδανικά στη σκηνή του αρχαίου θεάτρου· με τα «ξεφωνητά και τα μοιρολόγια» της Παξινού στο ρόλο της Ηλέκτρας ή με τη Μανωλίδου να παίζει τη Χρυσόθεμη «σαν κοριτσόπουλο βγαλμένο από τα σημερινά αθηναϊκά σαλόνια»¹¹⁸⁵. Σε ακόμα μεγαλύτερη αμηχανία βρέθηκε ο Μουζενίδης στην πρώτη απόπειρά του να καταπιαστεί με την αναβίωση της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας (*Αντιγόνη*, 1940)· όπως δήλωνε τότε σε συνέντευξή του, είχε αφήσει «μια ελευθερία» στη φαντασία του για να διατυπώσει το σκηνοθετικό του όραμα, όμως η ελευθερία εδραζόταν «στη μελέτη και στη γνώση των προβλημάτων του αρχαίου θεάτρου»· η ερμηνεία του «δεν θα είχε ούτε αυθαίρετη, αλλά ούτε και συνεπής προς τα στενώς από αρχαιολογική άποψη δεδομένα»¹¹⁸⁶. Το αποτέλεσμα ήταν μια ακόμα πιο επιτηδευμένη καλλιέργεια του σπρέκκορ, μια ακόμα πιο σχηματοποιημένη εμφάνιση του χορού, με στυλιζαρισμένες κομμώσεις και κινήσεις, «που θύμιζαν γυμνάσματα ρυθμικής γυμναστικής»· αλλά και με τους ηθοποιούς «να παίζουν εντελώς ρεαλιστικά» και τη μουσική του Πονηρίδη να «πλαισιώνει» την ατμόσφαιρα του έργου¹¹⁸⁷. Τελικά, από τη διασταύρωσή του με τα ιδανικά του ιλλουζιονισμού, το αντιρεαλιστικό θέατρο που οραματίζονταν οι νεορομαντικοί δραματουργοί έμενε για μια ακόμα φορά ένα απλησίαστο όνειρο. Είναι ίσως

1184 Δ. Ροντήρης, «Η αισθητική βάση των παραστάσεων», ό.π., σσ. 440.

1185 Για τη ρεαλιστική ερμηνεία των ηθοποιών προέκυψε μάλιστα μια ενδιαφέρουσα διαμάχη ανάμεσα στο Στεφάνου, το Γ. Κορδάτο και το Δ. Φωτιάδη από τις στήλες των *Νεοελληνικών Γραμμάτων* (τχ. 96 και 97, 1 και 8.10.1938).

1186 Συνέντευξή του στο Γ. Σιδέρη, *Παρασκήνια*, 121, 7.9.1940.

1187 Α. Θρύλος, *Νέα Εστία*, 1.11.1940 (1977)B524-5.

ενδεικτικό ότι ένας νέος ποιητής της εποχής αισθάνθηκε την ανάγκη να καταγράψει στο προσωπικό του ημερολόγιο την απογοήτευσή του από την παραπάνω παράσταση της *Αντιγόνης*· για να διατυπώσει τελικά απόψεις, που φέρνουν στο νου την αποστροφή του Παλαμά στα «φτιασιδώματα» της σκηνης του βουλευάρτου, τις ανεκπλήρωτες δηλαδή επιθυμίες των συμβολιστών ποιητών των αρχών του αιώνα:

«*Αντιγόνη* στο θέατρο του Ηρώδη. Όπως μου τυχαίνει συνήθως στις παραστάσεις των αρχαίων φεύγω απογοητευμένος. Αλλά το “Βασιλικό” τις ξεπερνά όλες, μ’ ένα είδος επίσημο κακό γούστο που το διακρίνει -ωφέλιμο για να θυμάται κανείς τι πρέπει να αποφεύγει. Ονειρεύομαι το παίξιμο μιας αρχαίας τραγωδίας με μian αράγιστη ενότητα ως το τέλος και με μια γύμνια ως την άκρη. Θα τον ήθελα κλειστό αυτό τον κόσμο, όπως ακριβώς είναι μέσα στο ημικύκλιο του θεάτρου, ζώντας, δρώντας, δίνοντας ποίηση. Κάνουν το αντίθετο· προσπαθούν να δείξουν πως μπορούν να κάνουν τόσα πράγματα, τόσα μιχλιμπίδια, που το ουσιαστικό, η τραγωδία, ξεχνιέται. Η τραγωδία γίνεται επιφυλλίδα [...] Δυστυχώς, έπειτα ο χορός, με γένια λιπαρά και με γκλίτσες, 28 άντρες επίτηδες διαλεγμένοι για να μην καταλαβαίνεις λέξη από τα χορικά. Κάποτε φτάνουν ως το κωμικό, όταν λ.χ. το “Έρωτα ανάκατε...” το αρχίζουν φωνάζοντας, έξι, επτά ή δέκα φορές: “Έρωτα!... Έρωτα!...”, τόσο χοντρά που θαρρείς πως κάποιος πρόκειται να τους αποκριθεί: “Εδώ είμαι!”»¹¹⁸⁸.

(β) Η συμβολή των ηθοποιών στην καλλιέργεια των ιδανικών του συμβατικού ρεαλισμού

Οι αρχές του συμβατικού ρεαλισμού δεν ήταν βέβαια καινούργιες στο ελληνικό θέατρο· καλλιεργούνταν συστηματικά και σε σταθερή βάση, αν και με προχειρότητα, από τους βεντετοκρατούμενους θιάσους της χώρας· και προωθήθηκαν με συνειδητό τρόπο στις καλύτερες στιγμές τους¹¹⁸⁹. Από την πρώτη κιόλας ουσιαστική παρέμβαση της Κοτοπούλη στο ζήτημα της αναβίωσης, με τον *Αγαμέμνονα* (1924), ο Θρύλος διέκρινε «δύο κυρίους τρόπους» σκηνοθετικής ερμηνείας:

«Υπάρχει η κλασική αντίληψη του αρχαίου δράματος, και η νεώτερη, η ρεαλιστική. Η Κα Κοτοπούλη διάλεξε απόλυτα τη δεύτερη, που ζωντανεύει πολύ περισσότερο από την κλασική το αρχαίο δράμα, το φέρνει πολύ πιο κοντά μας, αλλά σύγχρονα μεταβάλλει ριζικά την ιδέα που σχηματίστηκε πια μέσα μας γι’ αυτό, την ιδέα που είναι κι αυτή μια πραγματικότητα. [...] Η Κα Κοτοπούλη, σύμφωνα με την αντίληψή της κατάργησε τα περισσότερα χορικά, έδωσε δυνατή κίνηση στο χορό, τού έδωσε πολύ περισσότερο ενεργό

¹¹⁸⁸ Γ. Σεφέρης, *Μέρες Γ’*, 1975, σσ. 247-9.

¹¹⁸⁹ Για την παράσταση της *Φωτεινής Σάντρον* (1908) από το θίασο Κυβέλης π.χ., ο Ζολύ σχεδίασε τις σκηνογραφίες «επί τη βάση φωτογραφιών, οι οποίες εστάλησαν εκ Ζακύνθου. Η αίθουσα της ζακυνθινής επαύλεως και το τοπίον, το οποίον θα φαίνεται από την μεγάλην ταράτσαν, θ’ αναπαρασταθούν πιστότατα εις όλας τας λεπτομερείας» (*Παναθήναια*, 15-30.7.1908, σ. 224, βλ. και Σιδέρης, 1961, 124-5). Ενώ η ηθογραφία του Π. Χορν *Στο πανηγύρι* παρουσιάστηκε από το θίασο Κοτοπούλη το 1926 «με άμεμπτη ακρίβεια στις φορεσιές των ανθρώπων του νησιού» (Π. Χάρης, *Αναγέννηση*, τχ. 4, Δεκ. 1926, σ. 251).

μέρος στο δράμα, πρόσθεσε κι ωρισμένα επιφωνήματα, κρίσεις, στα λόγια του που δεν υπάρχουν μέσα στο κείμενο της τραγωδίας του Αισχύλου. Ο χορός έγινε λαός»¹¹⁹⁰.

Αυτό δε σήμαινε καλλιέργεια του ρεαλιστικού ιδεώδους¹¹⁹¹, αλλά του θεάτρου της ψευδαίσθησης, με την εικονογραφική ιταλική σκηνή, στην ελληνική της εκδοχή: από τις υπαίθριες μάντρες (όπως η Νέα Σκηνή και το Αθήναιον), στα θέατρα ντεμί σαιζόν (όπως τα θέατρα Κοτοπούλη και Κυβέλης στο Μεσοπόλεμο), ή, τελικά, στην πιο ολοκληρωμένη μορφή των χειμερινών θεάτρων της πρωτεύουσας, όπως το Ολύμπια, το Εθνικό Θέατρο, ή το Ρεξ. Υπό αυτό το πρίσμα, μπορεί να ισχυριστεί κανείς ότι οι ρεαλίζουσες συμπεριφορές των Ελλήνων σκηνοθετών λειτούργησαν προς την κατεύθυνση εκσυγχρονισμού και βελτίωσης του επιπέδου της σκηνης του βουλευάρτου. Το απόσπασμα που προτάξαμε στην αρχή αυτού του μέρους είναι αντιπροσωπευτικό αυτής της προόδου, με την έννοια ότι η ελληνική σκηνοθεσία κατόρθωσε, παρά τις αντιφάσεις της, να εκσυγχρονίσει, με απελπιστικά βραδείς ρυθμούς, την παράδοση του εγχώριου ιλλουζιονισμού¹¹⁹². Στη διαδικασία αυτή συνέβαλαν, με κάπως ανορθόδοξο, αλλά καθοριστικό τρόπο, οι Έλληνες σκηνοθέτες. Είτε με την κομψή σκηνή του Χρηστομάνου, είτε με τον επαγγελματισμό του Λιδωρίκη, είτε με τον εκσυγχρονισμό στον φωτιστικό και σκηνικό εξοπλισμό του Μελά· είτε τέλος με τις παραστάσεις του Πολίτη και του Ροντήρη στο Εθνικό, που ολοκλήρωσαν αυτή την πορεία, προσθέτοντας επιπλέον την αξία της πειθαρχίας όλων των συντελεστών της παράστασης στα ιδανικά μιας παράστασης συνόλου. Στο επίσημο τουλάχιστον θέατρο πρόζας της χώρας η εποχή του σκηνικού πρωτογονισμού και της αναρχίας των πλανόδιων επαγγελματικών θιάσων είχε περάσει και ο Έλληνας σκηνοθέτης είχε τελικά συμβάλει σ' αυτήν την εξέλιξη.

Αν θέλουμε όμως να είμαστε πιο συγκεκριμένοι, πρέπει να αναφέρουμε ότι στην πρόοδο αυτή τον πρώτο λόγο είχε η σκηνοθετική παράδοση των ηθοποιών. Οι ηθοποιοί-σκηνοθέτες ήταν οι μόνοι που έμειναν πιστοί σε ιλλουζιονιστικά ιδεώδη. Η προσήλωσή τους στις αρχές μιας φυσικότερης απεικόνισης ξεκινάει ίσως από την

1190 Α. Θρύλος, «Ο Αγαμέμνων», *Δημοκρατία*, 25.8.1924.

1191 Στην παράσταση π.χ. της διασκευής της *Νανάς* του Ζολά από την Κοτοπούλη, «ο διασκευαστής επαρέλαβεν εξ αυτού μόνον την ηθικήν του θέσιν και περιώρισεν εις το ελάχιστον την ρεαλιστικήν ωμότητα του έργου. Και τοιουτοτρόπως παρέστημεν προ δράματος κοινωνικώς διδακτικού» (*Ελλάς*, 336, 13.5.1912, σ. 7).

1192 Χαρακτηριστική για τον αντιφατικό τρόπο με τον οποίο συντελέστηκε η εξέλιξη ήταν η χρήση του φωτισμού στην παράσταση του *Δαντών*. Για να επιτευχθεί η γρήγορη εναλλαγή των σκηνών που απαιτούσε το έργο, ο Πολίτης «κατήγγησε τους φωτισμούς “εκ των κάτω” κι επέβαλε τους φωτισμούς “εκ των άνω” κι έτσι επέτυχε την εναλλαγή, χωρίς καμμία διακοπή». Σύμφωνα με το Ροδά, το σύστημα εφαρμόστηκε για πρώτη φορά στο ελληνικό θέατρο, αλλά συνάντησε τις αντιδράσεις των ηθοποιών, «που αναγκαστικά δυσανασχετούν με τους φωτισμούς εκ των “άνωθεν”» (*Ελεύθερον Βήμα*, 5.1.1933).

εποχή του Λεκατσά¹¹⁹³, οι μορφές ωστόσο που καλλιέργησαν με ουσιαστικό τρόπο τις αρχές αυτές ήταν ο Οικονόμου και ο Καλογερίκος. Από τα πρώτα του βήματα στην Ελλάδα, μέχρι το θάνατό του, ο «Ελληνογερμανός» καλλιτέχνης προσπάθησε αφενός να καλλιεργήσει στους μαθητές του τη «φυσική» σχολή και αφετέρου να υποβαθμίσει την απαγγελία. Υπό αυτό το πρίσμα θα πρέπει να διαβάσει κανείς και την προσπάθειά του να εισαγάγει τη γυμναστική στην εκπαίδευση των ηθοποιών του Βασιλικού Θεάτρου¹¹⁹⁴. Στην πρώτη δεκαετία του αιώνα καταδίκασε τη δραματική σχολή του Ωδείου Αθηνών, επειδή δίδασκε «εις τους μαθητάς επί τρία συνεχή έτη ανάγνωσιν»· και ισχυριζόταν ότι «η εκμάθησις και αποστήθισις ποιημάτων δεν αποτελεί την μόρφωσιν ηθοποιών και δη του συγχρόνου θεάτρου»¹¹⁹⁵. Τα αποτελέσματα της διδασκαλίας του εμφανίστηκαν στις παραστάσεις του Βασιλικού Θεάτρου. «Αυτός ο άνθρωπος», ομολογούσε ακόμα και ο Τ. Σταθόπουλος, «αξίζει τόσα συγχαρητήρια, διότι αυτός έμαθε τους περισσότερους από αυτούς τους καλούς ηθοποιούς να στέκωνται, να κάθωνται, να βαδίζουν, να μπαίνουν στη σκηνή, να μιλούν και να μη τραγουδούν, να εκφράζουν τα διάφορα αισθήματα που πρέπει να εκφράσουν με κάποια οικονομία και όχι ως κλόουν ιπποδρομιών»¹¹⁹⁶. Οι παραπάνω διαπιστώσεις δεν αναιρούν ωστόσο τη συμβατικότητα που χαρακτήριζε τις παραστάσεις του Βασιλικού Θεάτρου, ιδιαίτερα σε ζητήματα σκηνογραφιών και ενδυμασιών¹¹⁹⁷. Και, φυσικά, δεν προδίδουν, κατ' ανάγκη, κοινά σημεία επαφής με τις πρακτικές του θιάσου του Σαξ Μάνινγκεν. Ακόμα κι αν υποθέσουμε ότι ο Οικονόμου είχε εμπεδώσει καλλιτεχνικά ιδανικά του τελευταίου (όπως π.χ. οι παραστάσεις συνόλου), τα

1193 Δημητριάδης (1997)162 κεξ.

1194 Βλ. εδώ σημ. 138.

1195 Θ. Οικονόμου, «Αι δραματικά σχολαί», *Ο Παν*, Α', 1, Νοεμ. 1908, σ. 18.

1196 *Ακρόπολις*, 7.5.1903. Οι πρακτικές αυτές συνάντησαν βέβαια αντιδράσεις. Ο Γ. Αναστασιάδης π.χ. διαμαρτυρήθηκε, επειδή ο «αγαθός εκ Γερμανίας σκηνοθέτης εδίδασκε γυμναστικές ασκήσεις ας ωνόμαζε μιμικήν», ενώ έπρεπε να διδάσκει απαγγελία («Θέατρον και Δραματική Σχολή», *Πινακοθήκη*, Μαρ. 1902, σ. 18).

1197 Πολύ πριν αρχίσουν άλλωστε οι παραστάσεις του, είχαν αποσταλεί από την Ευρώπη νέες σκηνογραφίες για τα έργα σαλονιού (*Ακρόπολις*, 12.7.1901, *Εμπρός*, 31.10.1901, Στεφάνου, *Ελεύθερον Βήμα*, 2.3.1928). Για τις παραγωγές των κλασικών ή ρομαντικών δραμάτων, αλλά μερικές φορές και για έργα όπως *Τα στηρίγματα της κοινωνίας*, τα σκηνικά έρχονταν από θέατρα ή εργοστάσια του εξωτερικού (τα σκηνικά για το έργο του Ίμπσεν π.χ. είχαν παραγγελθεί στη Γερμανία, *Εστία*, 9, 12.1.1902). Παρόμοια ήταν η τακτική για τα κοστουμια και τις περρούκες (*Εστία*, 10.3.1902). Δε φτιάχνονταν κοστουμια για κάθε παραγωγή και η εργασία βασιζόταν σε μετατροπές των ξένων κοστουμιών. Από την παράσταση των *Ισαύρων* π.χ. το θέατρο απέκτησε πλούσιο «βυζαντινό βεστιαρίο» και «ούτω εμπορεί εις το μέλλον να αναβιβάξη πολλά βυζαντινά έργα» (*Εστία*, 13.12.1904). Σύμφωνα με την «Ανάλυση ενδυματολογικών στοιχείων» (Θεατρικό Μουσείο), στην *Προμάμμη* του Γκριλπάρτσεν μόνον η Βέρθα θα είχε φόρεμα καινούργιο· ο Κόμης θα φορούσε το βελούδινο γελέκο του αμαξιά Ένσελ, απ' το ομώνυμο έργο, ενώ ο Μπολεσλάβ το παντελόνι του Πετρούκιου από το *Ημέρωμα της στρίγκλας* και το σακάκι του Βοσκού απ' το *Χειμωνιάτικο Παραμύθι*. Αντίθετα, τα κοστουμια στο *Όνειρο καλοκαιρινής νύκτας*, που ανήκε στις πρώτες αγορές του θιάσου, ήταν ολοκαινούργια και είχαν φτιαχτεί για το Μπουργκτεάτερ της Βιέννης (*Ακρόπολις*, 16.10.1902).

ιδανικά αυτά βρίσκονταν πλέον διάχυτα στη γερμανική σκηνή και δεν αποτελούσαν ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του δουκικού θεάτρου. Αλλά και τα ίδια τα πρότυπα δουλειάς που προσπάθησε να ακολουθήσει ο βασιλικός θίασος δεν οδηγούν σε ανάλογα συμπεράσματα. Ο προγραμματισμός, η τάξη, και η πειθαρχία που ακολουθούσε ήταν βέβαια χαρακτηριστικά και του θεάτρου του Μάινινγκεν, όπως όμως και άλλων προγενέστερων και μεταγενέστερων γερμανικών θεάτρων του 19ου αι. Αντίθετα, κάποια ιδιαίτερα επιτεύγματα της σκηνοθετικής δραστηριότητας του Δούκα (όπως οι λεπτομερώς επεξεργασμένες σκηνές πλήθους, η εξονυχιστική εργασία για την ιστορική πιστότητα σκηνικών και κοστούμιών, ή οι φροντισμένες διασκευές των κλασικών) απουσιάζουν από την εργασία του Οικονόμου¹¹⁹⁸. Αλλά και η επίτευξη παραστάσεων «συνόλου» δε στάθηκε, όπως είδαμε, εφικτή στους ερασιτεχνικούς και περιπλανώμενους θιάσους στους οποίους εργάστηκε. Περιπτώσεις σαν κι αυτές που περιγράφει ο Μάρκος Αυγέρης στο παρακάτω απόσπασμα για την παράσταση της *Λουίζας Μίλλερ* (1911) ήταν εξαιρετικά σπάνιες στιγμές· ενδεικτικές όμως για τις προθέσεις και τα ιδεώδη του καλλιτέχνη:

«Η όλη παράσταση διεξήχθη εις χαμηλούς τόνους και έκαμνεν ιδιάζουσαν εντύπωσιν, νεωτερίζουσα όπως ήτο εις όλην την τεχνικήν της· ήτο ως να έπαιζαν μάλλον εις ένα σαλόνι· εξηφανίζετο από την σκέψιν τους το κοινόν και εκινούντο ως να έλειπε πραγματικά και ως αυτοί να ήσαν οι πραγματικοί ήρωες ενός πραγματικού δράματος, το οποίον, εντελώς κατά σύμπτωσιν εβλέπομεν αόρατοι. Αυτό είναι το ύφος της σχολής του κ. Οικονόμου· και η αρχή του είναι, “το παν η υπόκρισις”. Μια υπόκρισις ρεαλίζουσα, με τα πάθη της βαθέως ανθρώπινα και με την ψυχολογίαν της τόσο λεπτήν και μελετημένην και εις τα ελάχιστα, ώστε να καταντά επιστημονικόν δοκουμέντο. Είναι αυτό το γνήσιον ύφος της ρωσσονορβηγικής θεατρικής Σχολής, το οποίον ενέπνευσε εις τον Στρίντμπεργκ την ιδέαν του ιδιότυπου μικρού θεάτρου του. Και είναι αι ιδέαι τας οποίας συστηματικά υπεστήριξεν εις την Γαλλίαν πρώτος ο Αντουάν πολεμών την παράδοσιν της Γαλλικής Κωμωδίας¹¹⁹⁹».

Ο Οικονόμου δεν αξιώθηκε ποτέ να καλλιεργήσει τα παραπάνω ιδανικά σε κάποια σκηνή στα πρότυπα του Ίντιμα Τεάτρ που αναφέρει ο Αυγέρης¹²⁰⁰. Η προώθησή τους συντελέστηκε κυρίως μέσω του ρεπερτορίου και της δικής του υποκριτικής τέχνης, που την καλλιεργούσε «μέχρι τελείου βαθμού

1198 Πέρα από τη συμβατικότητα που χαρακτήριζε τα σκηνικά και τα κοστούμια του βασιλικού θιάσου, και οι μαρτυρίες για την οργάνωση σκηνών πλήθους μάλλον για τα ακριβώς αντίθετα από την παράδοση του Δούκα συνηγορούν. Για την παράσταση της *Ορέστειας* π.χ. η *Εστία* (31.10.1903) αναφέρει, ότι το θέατρο είχε στρατολογήσει καμμιά τριανταριά «μόρτιδες» για να εμφανιστούν ως Αργείοι πολίτες, αλλά δυστυχώς ήταν αδιόρθωτοι.

1199 ΑΒΓ, [Μ. Αυγέρης], «Θερινόν Θέατρον», *Παναθήναια*, 31.10.1911, σσ. 58-9.

1200 Η πιο σοβαρή ίσως απόπειρα να δημιουργήσει μια «καλλιτεχνική» σκηνή σημειώθηκε το 1907 μέσα από τον κύκλο του *Νουμά* και με τάσεις προώθησης της ελληνικής δραματουργίας. Η προσπάθεια όμως απέτυχε στην αρχή της. Βλ. Ευρετήριο Σκηνοθετών και *Νουμάς*, 30.9., 7.10, 4.11, 11.11, 2.12.1907, Π. Δ. Ταγκόπουλος, «Οι *Αλυσσίδες* στο Θέατρο», ό.π. 27.1.1908, *Εικονογραφημένη*, 11/1907, *Παναθήναια*, 15.12.1907 και Σιδέρης(1960)653

φυσικότητας»¹²⁰¹. Η εικόνα πάντως που προκύπτει για τον καλλιτέχνη δεν τον συνδέει με τις αρχές του κινήματος του Αντουάν, του Στανισλάβσκυ ή του πρώιμου Στρίντμπεργκ· όχι τόσο εξαιτίας των ανοιγμάτων του σκηνοθέτη προς το στρατόπεδο του αντιρεαλιστικού δραματολογίου, καθώς δεν το παρουσίασε άλλωστε με στυλιστικές διαθέσεις¹²⁰². Η έμφαση στη καλλιέργεια του γερμανικού κλασικού δράματος του 19ου αιώνα¹²⁰³, αλλά και οι διασυνδέσεις του στη Γερμανία με την όψιμη φάση του θεάτρου του Δούκα του Σαξ Μάινινγκεν, με τον Πάουλ Λιντάου και την Άγκνες Σόρμα, τον εντάσσουν στην παράδοση του πρώιμου, συμβατικού γερμανικού ρεαλισμού, που προηγήθηκε του Όττο Μπραμ¹²⁰⁴. Άλλωστε, ο Οικονόμου καλλιέργησε τη φυσικότητα, αλλά ο ίδιος δεν αναφέρθηκε ποτέ στο ρεαλιστικό κίνημα· και η φυσικότητα δε σημαίνει βέβαια κατ' ανάγκη ρεαλισμό¹²⁰⁵. Κυρίως όμως ήταν η πραγματικότητα της ελληνικής σκηνής

1201 *Ελληνική Επιθέωρησις*, 79, Μάιος 1914, σ. 166. Ο Οικονόμου προώθησε σταθερά τα επιτεύγματα της ρεαλιστικής δραματολογίας: *Ίμπσεν (Τα στηρίγματα της κοινωνίας, 1902, Η κυρά της θάλασσας, 1906, Βρυκόλακες, 1909-1926, Ρόσμερσχολμ, 1910, Νόρα, 1910, 1923, Ο μικρός Ένιολφ, 1919, Αγριόπαπια, 1919 και Αρχιτέκτων Σόλνες, 1925)*, Στρίντμπεργκ, (*Δεν παίζουν με την φωτιά, 1903, Ο πατέρας, 1913, 1923, Δεσποινίς Τζούλια, 1922, Οι συνάδελφοι, 1919, Ο Δανειστής, 1923*), Χάουπτμαν (*Αμαξιάς Ένσελ, 1902, Γούνα, 1914*), Σνίτζλερ (*Ο αποχαιρετισμός, 1903, Αγάπες, 1920*), Σω (*Ο απολεσθείς πατήρ, 1907, Κάντιντα, 1927*), Γκόρκυ (*Στο βυθό, 1909*) και Ζολά (*Τερέζα Ρακέν, 1924*). Σ' αυτή τη τάση θα πρέπει επίσης να εντάξει κανείς και τις πιο συμβατικές αποχρώσεις του ρεαλισμού, όπως τα έργα του Σούντερμαν (*Τιμή, 1910, Φοιτς, 1914, 1925, Ο άθεος κόσμος, 1927*), του Μπ. Μπγιέρνσον (*Οι νεόνυμφοι, 1903, Γεωγραφία και έρωας, 1905*) και του Χέρμαν Μπαρ (*Ο καημένος ο τρελλός, 1910, Το κονσέρτο, 1921*).

1202 Ο Οικονόμου παρουσίασε έργα, που ανήκουν στο στρατόπεδο του συμβολισμού και του αισθητισμού: Μαίτερλινκ, (*Μόνα Βάννα, 1905, Παρείσακτος, 1906*), Χάουπτμαν (*Βουλιαγμένη Καμπάνα, 1906, Χανέλα Μάτερν, 1909*) και Ουάιλντ (βλ. σημ. 1138). Στην κατηγορία αυτή πρέπει επίσης να ενταχθούν το *Σημερώνει...* (1907) του Καζαντζάκη και η *Τρισεύγενη* (1915) του Παλαμά.

1203 Δίπλα στο ρεαλιστικό ρεπερτόριο, η άλλη ισχυρή προτίμηση είναι οι κλασικοί συγγραφείς. Κατ' αρχήν ο Σαίξπηρ: *Όνειρο θερινής νυκτός* (1902), *Χειμωνιάτικο Παραμύθι* (1903, 1919), *Δωδεκάτη Νύχτα* (1904, 1920), *Το ημέρωμα της στοίγλας* (1903, 1920), *Οθέλλος* (1905, 1915), *Ο Έμπορος της Βενετίας* (1906), *Άμλετ* (1913, 1923), *Μάκβεθ* (1916), *Ρωμαίος και Ιουλιέττα* (1919). Και οι Γερμανοί κλασικοί: ο Σίλλερ (*Δον Κάρλος, 1905, Λουίζα Μίλλερ, 1911, Ληστές, 1916, Μαρία Στούαρτ, 1922*), ο Γκριλπάρτσερ (*Προμάμμη, 1905, Ηρώ και Λεάνδρος, 1905, Ο Ξένος και οι Αργοναύται, 1920*), ο Γκαίτε (*Ιφιγένεια εν Ταύροις, 1904, Φάουστ, 1904*), ο Κλάιστ (*Σπασμένη Στάμνα, 1906*), και ο Χέμπελ (*Μαρία Μαγδαληνή, 1912*)· καθώς επίσης και οι ρομαντικές φαντασμαγορίες που ανέβασε στο Βασιλικό Θέατρο: *Ο Άσωτος* του Φερντιναντ Ραϊμόντ (1903), *Ο υιός της ερήμου* του Φρήντριχ Χάλμ (1905) και η *Πρεσιόζα* του Αλεξάντερ Πίους Βολφ (1906). Τα περισσότερα απ' αυτά τα έργα ανήκαν στο δραματολόγιο του θιάσου του Μάινινγκεν.

1204 Ο Λιντάου ήταν, όπως είδαμε, σκηνοθέτης του θεάτρου του Σαξ Μάινινγκεν στο διάστημα 1895-1900· το 1904 ανέλαβε σκηνοθέτης στο Ντύντσερ Τεάτερ (όπου διαδέχτηκε τον Μπραμ). Θεωρείται εκπρόσωπος του συμβατικού αστικού ρεαλισμού του 19ου αιώνα. Η Σόρμα εργάστηκε δίπλα στον Όττο Μπραμ στο Ντύντσερ Τεάτερ, αλλά εγκατέλειψε το θίασο το 1897 επειδή στο μεταξύ είχε αναδειχτεί σε διάσημη πρωταγωνίστρια (βλ. Claus Horst, *The Theatre Director Otto Brahm*, Ann Arbor, 1981, σσ. 76, 109-111). Όταν η Σόρμα επισκέφθηκε πάντως τους μαθητές της Βασιλικής Δραματικής Σχολής, συνοδευόμενη από τον Οικονόμου, «τους απηύθυνε γερμανιστί τον λόγον συστήσασα αυτούς όπως προ παντός ακολουθήσουν την φυσικήν σχολήν» (Αρχόπολις, 12.11.1900).

1205 Την έλλειψη π.χ. της φυσικής υπόκρισης στους Έλληνες ηθοποιούς υπογράμμισε στις αρχές του αιώνα και ο εταίρος της Κομεντί Φρανσαίζ, Ζυλ Τρουφιέ, που είχε έρθει τότε στην

στις δύο πρώτες δεκαετίες του αιώνα που στάθηκε απαγορευτική για την καλλιέργεια των ρεαλιστικών ιδανικών· αυτή ήταν που τον περιορίσε τελικά στην ψυχογραφία των ρόλων του, στη δημιουργία δηλαδή αυτόνομων ψυχολογικών πορτρέτων. Η σκηνική εμφάνιση των έργων όμως ακολουθούσε τις συμβάσεις των ζωγραφιστών ταμπλώ, με χαρακτηριστικότερη ίσως περίπτωση την παράσταση της *Τρισεύγενης* (1915)¹²⁰⁶. αλλά και ο ίδιος τυποποιήθηκε με το πέρασμα του χρόνου σε ρόλους «τρελλού ή εκφύλου» και σε παρακμιακούς τύπους «απογοητευμένων, δυστυχών, ανισορρόπων»¹²⁰⁷. σε ήρωες δηλαδή, που σχεδόν προέδιδαν την προσωπική του παρακμή στις σκληρές περιπλανήσεις του στην ελληνική επαρχία.

Η πορεία του Καλογερίκου δεν είχε τέτοιου είδους περιπέτειες, αλλά και οι δοσοληψίες του με το ρεαλιστικό κίνημα ήταν ακόμα λιγότερες· για την ακρίβεια, οι απόψεις και οι πρακτικές του για την τέχνη της σκηνοθεσίας βρίσκονταν στον αντίποδα των αξιών που προώθησαν ο Ζολά, ο Αντουάν και οι πρώτοι μαχητικοί νατουραλιστές. Η προσπάθεια εισαγωγής μιας μεθόδου στην εκπαίδευση των ηθοποιών από τον Καλογερίκο έχει τις ρίζες της, όπως έχουμε δει, στον πρώιμο συμβατικό ρεαλισμό. Οι καταβολές αυτής της προσέγγισης εντοπίζονται στην πρώτη δεκαετία του 20ού αιώνα· είναι ίσως χαρακτηριστικό ότι, όταν ο Γεώργιος Πωπ επιτέθηκε το 1901 στις εξαγγελίες του Χρηστομάνου, ο νεαρός τότε «μύστης» υποστήριξε το δάσκαλό του στηριγμένος σε επιχειρήματα του Φραγκίσκου Σαρσαί, του θεωρητικού εκπροσώπου δηλαδή του «καλοφτιαγμένου έργου» του Ονέ και του Ωζιέ¹²⁰⁸. Η προσέγγιση του θεάτρου με τα όπλα του θετικισμού του πρώτου μισού

Αθήνα, για να εκσυγχρονίσει το Ωδείο Αθηνών. «Ένα πράγμα ομολογώ μου έκαμε μέγιστη εντύπωση», ανέφερε σε συνέντευξή του, «ένα πράγμα το οποίον εφ' όσον εξακολουθεί δεν θα αποκτήσετε ποτέ θέατρον άξιον λόγου. Λείπει παντελώς η σκηνοθεσία και η εμφάνιση του ηθοποιού, όπως λέγομεν τεχνικώς. Την εσπέραν εκείνην, η οποία δυστυχώς υπήρξε και η μοναδική καθ' ην είδον ελληνικην παράστασιν, οι υποκριταί δεν υπεδύοντο, απήγγελον. Αλλά η απαγγελία δεν είνε το μόνον στοιχείον του ηθοποιού. Ίσως μάλιστα είνε κατά τι κατώτερον του στοιχείου όπερ παρασκευάζει καλόν ηθοποιόν δυνάμενον να βαδίση, να σταθή, να χειρονομήση επί σκηνης [...] Αλλά σήμερον, όποτε η τέχνη ολοέν γινομένη πολυπλοκώτερα έχει μεγαλειότερας απαιτήσεις και δεν αρκείται εις την από μιας θέσεως ξηράν απαγγελίαν. Ζητεί την ζωήν εν τω δράματι, ζητεί την αναπαράστασιν φυσικών σκηνών. Αυτή αναγκάζει τον ηθοποιόν να γίνεται ψυχολόγος, αυτή είνε το δυσκολώτερον σημείον της υποκρίσεως, ο σκόπελος εφ' ου θραύονται τόσα όνειρα καλλιτεχνικά, τόσαι ελπίδες καλλιτεχνών της απαγγελίας» (*Ακρόπολις*, 28.4.1901).

1206 Στη σκηνογραφία της πρώτης πράξης «η βρύση έχυνε το κακοζωγραφισμένο νερό της πάνω εις το πάτωμα της σκηνης [...] Εις την δευτέραν πράξιν, η οποία γίνεται εις άλλο μέρος απέχον δύο ώρας από το χωριό, η βρύση, η ίδια βρύση, φαίνεταιάλιν μέσα από την πόρταν της εξόδου» (Φ. Πολίτης, *Νέα Ελλάδα*, 16.2.1915).

1207 *Πινακοθήκη*, 160/1, Ιουν.-Ιουλ. 1914, σσ. 61-5.

1208 Ο Καλογερίκος παρέπεμψε τον αρχισυντάκτη της εφημερίδας στο βιβλίο του Σαρσαί *Τεσσαράκοντα έτη θεάτρου*, για να στηρίξει την άποψη ότι «η τέχνη δεν έχει όρια» και ότι η κάθε γενιά ανοίγει νέους δρόμους. Αν και οι νέοι, ισχυριζόταν ο νεαρός φοιτητής της Νομικής, πρέπει να σέβονται τους παλαιότερους, πρέπει ωστόσο να ποθούν «νέαν οδόν εις την τέχνην» και να παρακολουθούν «τας καθ' εκάστην επιτελουμένας προόδους». Υπό ένα πρίσμα, ο Καλογερίκος

του 19ου αιώνα στάθηκε τελικά καθοριστική στη σκέψη του Καλογερίκου. Ηθοποιός και μεταφραστής ο ίδιος σε «καλοφτιαγμένα έργα», προσπάθησε στη συνέχεια να προωθήσει ένα αντίστοιχο σύστημα υποκριτικής· βασιζόταν μεν στην παρατήρηση της υλικής πραγματικότητας και προσπαθούσε να μείνει με «επιστημονικό» τρόπο πιστός στις αξίες της φυσικότητας, παράλληλα όμως προσπαθούσε να το κωδικοποιήσει με τη μηχανιστική λογική του αστικού θεάτρου του 19ου αιώνα. Κατά κάποιον τρόπο ήταν η ελληνική εκδοχή των απόψεων του Ζωρζ Πολτί ή του *Cours d'esthétique appliquée* (1839) του Φρανσουά Ντελσάρτ¹²⁰⁹. Με ανάλογο τρόπο ο Καλογερίκος προσπάθησε να προσεγγίσει θεωρητικά και την τέχνη της σκηνοθεσίας, προωθώντας μια συμβατικά ρεαλιστική απεικόνιση της πραγματικότητας. Ο καλός σκηνοθέτης, έγραφε το 1923,

«πρέπει να γνωρίζω πώς συμπεριφέρεται ο τελευταίος αλήτης και ο μεγαλύτερος ευγενής και μεγιστάν, να έχω δε πάντοτε παρούσαν εις την μνήμην του κάθε λεπτομερή σκηνικήν άποψιν δραματικήν ή κωμικήν [...] Η σκηνοθεσία είναι δύσκολος προκειμένου και περί έργου απλού, διεξαγομένου εις μικρόν κύκλον δράσεως. Εις την καθημερινήν ζωήν ημπορούν να συνομιλούν δύο πρόσωπα μέσα εις ένα σαλόνι επί μιαν ολόκληρον ώραν, χωρίς να κάμουν την ελάχιστην κίνησιν. Δεν δύναται όμως να γίνη το ίδιον και εις το θέατρον, όπου απολύτως σχεδόν απαγορεύεται η ακινησία και όπου αι κινήσεις εις μιαν θέσιν, όπως της απλής συνομιλίας, δεν πρέπει να είναι ούτε πολύ επιδεικτικά, ούτε πολύ απότομοι, ούτε πολύ συχνά. Η σκηνή πρέπει να έχει αδιακόπως ζωήν, χωρίς όμως να φαίνεται ότι γίνεται επίτηδες, αλλ' ομαλά, αβίαστα, φυσικά»¹²¹⁰.

Ξεκινώντας από το θετικιστικό πνεύμα του 19ου αιώνα, προσπάθησε στη συνέχεια να διατυπώσει κάποιους νόμους, ανάλογους μ' εκείνους των φυσικών επιστημών, που να διέπουν τη σκηνοθετική τέχνη. Η προσπάθεια αυτή ολοκληρώθηκε στο δοκίμιό του «Η αισθητική του θεάτρου», που δημοσιεύτηκε σε συνέχειες στο περιοδικό του Σωματείου Ηθοποιών¹²¹¹. Δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε, αν πρόκειται απλά για συμπύλημα ή διασκευή ξένων απόψεων, μια και, τόσο ο υπότιτλος («Αισθητικά εραnisματα»), όσο κι άλλες μελέτες του

ήταν συντονισμένος με την ευρωπαϊκή σκέψη. Το οκτάτομο *Quarante ans de théâtre* εκδόθηκε στο Παρίσι στο διάστημα 1900-2, λίγα χρόνια μετά το θάνατο του Γάλλου θεωρητικού (1899).

1209 Ο Καλογερίκος το 1918 επιτέθηκε «εναντίον του στόμφου της απαγγελίας και των μέχρι τούδε δραματικών σχολών» (*Ελληνική Επιθεώρησις*, 125, Μαρ. 1918, σ. 429). Ο Πολτί δημοσίευσε το *Les 36 situations dramatiques* το 1894, προσπαθώντας να κωδικοποιήσει με τη μέθοδο των φυσικών επιστημών τις 36 βασικές ανθρώπινες συγκινήσεις. Για το Σαρσαί, τον Πολτί και το Ντελσάρτ, βλ. Carlson, ³1989, 218, 282-4.

1210 Π. Καλογερίκος, «Ο Σκηνοθέτης», *Ελεύθερος Τύπος*, 13.8.1923. Παρόμοιες απόψεις εμφανίζονται και στις θεατρικές κριτικές του. Σχολιάζοντας π.χ. παραστάσεις έργων του Πόρτο-Ρις από το θίασο των Νέων και το γαλλικό θίασο της κ. Σιμόν, ο Καλογερίκος παρατηρούσε «ότι η σκηνή απαιτεί δράσιν και όχι κωμωδία μέχρις εκνευρισμού» και υποστήριζε ότι η ανάπτυξη της ψυχολογικής κατάστασης των προσώπων, πρέπει να περιορίζεται «εντός των ορίων της σκηνικής δράσεως, διότι επιτέλους ένα θεατρικόν έργον δεν είναι διάλεξις» (ό.π., 27.1.1927).

1211 Π. Καλογερίκος, «Η αισθητική του θεάτρου. Συγγραφείς-ηθοποιοί-σκηνοθέται. Αισθητικά εραnisματα. Μερικά Διδάγματα», *Ελληνικόν Θέατρον*, τχ. 34, 16.12.1926 έως τχ. 45, 1.6.1927.

σκηνοθέτη, οδηγούν προς αυτή την κατεύθυνση. Αυτό όμως δε μειώνει την ιστορική της σημασία. Η προσέγγιση του Καλογερίκου αρχίζει με την αναζήτηση «μιας ψυχολογικής αρχής με την οποίαν συνδέονται οι νόμοι της σκηνοθεσίας». Την αρχή αυτή τη βρίσκει στη σχέση των αισθητήριων οργάνων του θεατή με την υλική πραγματικότητα. Ισχυριζόταν ότι, όπως και στην πραγματική ζωή, έτσι και στο θέατρο, «δια να γίνουν αντιληπταί εντυπώσεις ακουστικά, οπτικά και νοεραί, ανάγκη πρώτον να είνε πολύ ασθενείς και να έχουν σχέσιν μεταξύ των και δεύτερον να διατηρούν μεταξύ των αναλογίαν εντάσεως, η οποία επέτρεψε εις αυτάς να εκδηλωθούν κατά την αυτήν στιγμήν». Για να ανταποκριθεί ο θεατής στην πολυσχιδή συναρμολόγηση των παραπάνω εντυπώσεων, «χρειάζεται να διατελή υπό την διαρκήν επιρροήν νευρικής δυνάμεως, η οποία *κατ' ουδένα λόγον* επιτρέπεται να διαταραχθή». Ο Καλογερίκος προώθησε δύο ασφαλιστικές δικλείδες, που θα απέτρεπαν αυτή τη διατάραξη, τον «αναλογικό» και τον «προσχηματικό» ή «εικονικό» νόμο. Σύμφωνα με τον πρώτο, «η τελειότης της απομιμήσεως των αντικειμένων που αποτελούν το παραστατικόν υλικόν, πρέπει να είναι ανάλογος προς την ιεραρχικήν των σπουδαιότητα» (σ' ένα γεύμα π.χ. πρέπει να παρουσιάζεται μόνον ό,τι είναι χρήσιμο για τη δράση του έργου). Τα αντικείμενα όμως αυτά πρέπει να παρουσιάζονται επί σκηνής «όσο το δυνατόν ακριβέστερα, πιστότερα» (μια βιβλιοθήκη π.χ. μπορεί να είναι ζωγραφιστή, εκτός από τα βιβλία που θα χρησιμοποιήσει ο ηθοποιός). Βάσει του «προσχηματικού» νόμου, ο θεατής κρίνει στο θέατρο τα πράγματα από την εξωτερική τους όψη μια και η «φαντασίωσις» του ικανοποιείται από οπτικά, εξωτερικά φαινόμενα. Έτσι, ούτε το μάγμαρο επί σκηνής πρέπει να είναι αληθινό, ούτε τα υφάσματα φτιαγμένα από πολυτελές υλικό: «Άλλως τε, η σκηνοθεσία είνε τέχνη ακριβώς διότι είνε κάτι εικονικόν, προσχηματικόν». Η παραπάνω νομοτέλεια έπρεπε να διέπει ολόκληρη την παράσταση. Ο σκηνοθέτης «δικαίως» και «κατ' ανάγκην» επιδιώκει να φθάσει στον ανώτερο βαθμό απομίμησης της πραγματικότητας, αλλά υπάρχουν κάποια όρια σ' αυτήν την επιθυμία. Οι απεικονίσεις της πραγματικότητας πρέπει να ακολουθούν ένα συμβατικό κώδικα επικοινωνίας ανάμεσα στο κοινό. Και ο κώδικας αυτός δεν μπορεί παρά να είναι χτισμένος πάνω στην «κοινή λογική» των θεατών της εποχής: οι ποικίλες παραστάσεις ενός γεγονότος της πραγματικής ζωής δημιουργούν αναπαραστάσεις του στο μυαλό τους, από το άθροισμα των οποίων προκύπτει μια νέα «αναπαράσταση», η ιδέα μιας διάταξης γεγονότων. Έτσι π.χ. η ιδέα ενός ανθρώπου που πεθαίνει είναι ίδια ως προς τα γενικά χαρακτηριστικά της και διαφέρει μόνον ως προς τα δευτερεύοντα. «Άρα μόνον η ιδέα αυτή [είναι] η εικόν η καλλιτεχνικώς παρουσιάσιμος».

Ανεξάρτητα από το βαθμό πρωτοτυπίας τους, οι απόψεις που διατυπώνονται στο δοκίμιο για την τέχνη της σκηνοθεσίας είναι οι αντιπροσωπευτικότερες για την καλλιέργεια των εγχώριων ιλλουζιονιστικών ιδανικών στην εγχώρια σκηνή και με την έννοια αυτή αποτελούν το θεωρητικό τους επιστέγασμα. Σε αντίθεση με το βιβλίο του Κουνελάκη, που αποπειράθηκε μια γενική εισαγωγή στο σκηνοθετικό ζήτημα, η μελέτη του Καλογερίκου αποτελεί τη μόνη ολοκληρωμένη θεωρητική προσέγγιση για τη σκηνοθετική τέχνη που εμφανίστηκε στον τόπο μέχρι το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο. Κατόρθωσε να συστηματοποιήσει και να προωθήσει τελικά μια συγκεκριμένη καλλιτεχνική άποψη για την τέχνη της σκηνοθεσίας, που υπάκουε σε κάποιου είδους αρχές: τα ιδανικά δηλαδή του θεάτρου της ψευδαίσθησης του 19ου αιώνα. Υπό αυτό το πρίσμα, μπορεί να θεωρηθεί ως η πιο αντιπροσωπευτική για τη μεσοπολεμική Ελλάδα. Η ιστορική της σημασία προκύπτει άλλωστε και από το ότι οι απόψεις αυτές κυκλοφόρησαν αργότερα σε άλλα άρθρα ή αναδημοσιεύτηκαν στα εγκυκλοπαιδικά λήμματα που έγραψε ο Καλογερίκος.

Τελικά, αν οι πρωτοπόροι των αντιρεαλιστικών τάσεων πρέπει να θεωρηθούν οι σκηνοθέτες της Επιθέωσης, οι καλλιτέχνες που συνέβαλαν με ανάλογο τρόπο στην καλλιέργεια ρεαλιστικότερων ιδανικών ήταν οι σκηνοθέτες που προήλθαν από τις τάξεις των ηθοποιών. Ήταν οι μόνοι που προώθησαν με τρόπο συνειδητό, σε μόνιμη βάση και χωρίς αμφιταλαντεύσεις τα ιδανικά αυτά. Δεν είναι λοιπόν τυχαίο ότι η σκηνοθετική ιστορία της χώρας μπήκε τελικά στη μοντέρνα της περίοδο πατώντας σ' αυτήν την πρώιμη ρεαλιστική παράδοση· με τη μετάβαση δηλαδή στον ψυχογραφικό ρεαλισμό που καλλιέργησε τελικά ο Κουν, έπειτα από τη γνωριμία του με τον Στανισλάβσκυ. Η πρόοδος αυτή θα ήταν όμως αδιανόητη χωρίς την παράδοση της «ψυχογραφίας» του Οικονόμου ή το συνολικότερο εκσυγχρονισμό του κλάδου, που ξεκίνησε με τις πρωτοβουλίες του Σωματείου. Και η πρόοδος ήταν σημαντική, αν σκεφτεί κανείς την κατάσταση των Ελλήνων ηθοποιών στο γύρισμα του αιώνα¹²¹².

Μέχρι το 1940 όμως η σκηνοθετική ιστορία της χώρας δεν είχε κατορθώσει να δρασκελίσει το κατώφλι που τη χώριζε από το ρεαλισμό· όπως δεν είχε κατορθώσει να αρθρώσει έναν αντιρεαλιστικό κώδικα καλλιτεχνικής συμπεριφοράς. Παρά το

1212 Χαρακτηριστική της κατάστασής τους είναι η μαρτυρία ενός πολύ γνωστού εργάτη της ελληνικής σκηνής, που γνώριζε τα πράγματα «από μέσα» και δε μπορούσε να έχει προκαταλήψεις εναντίον των ηθοποιών, αφού δεν ανήκε στις ομάδες των λογίων και των συγγραφέων, που, παραδοσιακά υποτιμούσαν τους θεατρίνους: «Αστοιχείωτοι και αμαθείς οι περισσότεροι, δεν μπορούσαν να αρθρώσουν δέκα λόγια σωστά. Πολλοί απ' αυτούς δεν ήξεραν ούτε ανάγνωση· προ παντός οι γυναίκες. Εύρισκαν κάποιον ή κάποιαν που τους edιάβαζε το ρόλο τους μεγαλόφωνα, κι έτσι, από τις πολλές φορές, το μάθαιναν απ' έξω, σαν τους παπαγάλους. Κάποτε, τις περισσότερες φορές, εσημείωναν επιτυχίες, οδηγούμενες από το πρωτόγονο ένστικτό τους και από τη φλογερή κλίση προς το επάγγελμα» (Ευτ. Βονασέρας, *Σαράντα χρόνια θέατρο*, Νέα Υόρκη, [1928], σσ. 24-5).

γεγονός ότι οι Έλληνες σκηνοθέτες είχαν καταβάλει γενναίες προσπάθειες να συμβαδίσουν με τις σκηνοθετικές πρωτοπορίες, τα επιτεύγματά τους έμεναν τελικά να ταλαντεύονται ανάμεσα στον ιλλουζιονισμό και στον αισθητισμό. Οι αισθητιστικές τάσεις ήταν αδύναμες για να διαμορφώσουν ένα αντιρεαλιστικό θέατρο, αλλά και οι ιλλουζιονιστικές ήταν ανώριμες για να οδηγήσουν στο ρεαλισμό. Μέχρις ενός σημείου, αυτός ο μετεωρισμός μπορεί να ερμηνευτεί ως ιστορικά αναπόφευκτος· αν λάβει δηλαδή κανείς υπόψη του την ιστορική πορεία που διένυσε ο Έλληνας σκηνοθέτης προς την εδραίωση. Η συστέγαση του ιδιότυπου ελληνικού αισθητισμού και ιλλουζιονισμού αποτελεί το καλλιτεχνικό παράγωγο του συγκρασιμού, ή σωστότερα, του συμβιβασμού, που χαρακτήρισαν τη διαμόρφωση του Έλληνα σκηνοθέτη στη φάση της εδραίωσης. Έτσι, οι αναζητήσεις του δεν οδήγησαν σε σκηνικούς πειραματισμούς ανάλογους μ' εκείνους που καλλιέργησαν ξένοι σκηνοθέτες, που προώθησαν ή αντιτάχτηκαν στα πρότυπα του Αντουάν. Ο συμβολισμός του Χρηστομάνου π.χ. που καλλιέργησε ως συγγραφέας στα λογοτεχνικά του έργα, δε μεταφέρθηκε στη σκηνοθετική τέχνη και πολύ περισσότερο δε μεταφέρθηκε βέβαια ο νατουραλισμός, κάτι που δεν ανήκε άλλωστε ούτε στις προθέσεις ούτε στην καλλιτεχνική του ταυτότητα. Ο συσχετισμός του Χρηστομάνου με νατουραλιστές σκηνοθέτες σαν τον Αντουάν ή τον Μπραμ είναι αυθαίρετος, ακόμα κι αν δεχτούμε την αβάσιμη υποθήση ότι ανέβασε το *Κράτος του ζόφου* με νατουραλιστικές διαθέσεις, ακολουθώντας το ανέβασμα του ιδρυτή του Τεάτρ Λιμπρ. Ο νατουραλισμός δεν ήταν απλά ένα λογοτεχνικό είδος, που χρησιμοποιούσε κάποια εκφραστικά μοτίβα· αποτελούσε ένα ευρύτερο καλλιτεχνικό κίνημα, που αναπτύχθηκε στο τελευταίο τέταρτο του 19ου αιώνα, ανταποκρινόμενο σε συγκεκριμένες ιστορικές ανάγκες της εποχής και εναρμονισμένο με ευρύτερες ιδεολογικές ζυμώσεις¹²¹³. Αν και η νατουραλιστική σκηνοθεσία εντάσσεται στην ευρύτερη και μακρόχρονη παράδοση του ευρωπαϊκού ρεαλισμού (και με μια έννοια αποτελεί το απόγειο του), αποτελεί όμως και την αφετηρία μιας νέας διαδικασίας: τη συνειδητή δηλαδή επεξεργασία της σκηνικής παρουσίας του έργου, σύμφωνα με ένα σύνολο από καλλιτεχνικά και ιδεολογικά κριτήρια, τα οποία συλλαμβάνει, διαμορφώνει, επιβλέπει και πραγματώνει ο σκηνοθέτης. Δεν είναι της στιγμής να καταπιαστούμε με τις περίπλοκες γενεσιουργικές σχέσεις της μοντέρνας σκηνοθεσίας με το νατουραλιστικό κίνημα.

1213 Βλ. ενδεικτικά J. L. Styan, *Modern drama in theory and practice, Volume 1, Realism and Naturalism*, Cambridge, 1991 (6η έκδ), σσ. 1-11, 31-37, 45-52, J. A. Henderson, *The First Avant Garde 1887-1894; Sources of the modern French Theatre*, London, 1971, ιδίως το κεφάλαιο «Theory and Practice of Realism», σσ. 76-87· καθώς επίσης και το εισαγωγικό κεφάλαιο της Brenda Murphy στο *American Realism and American Drama, 1880-1940*, Cambridge, 1987 και Stromberg (1968)1-180.

Θα πρέπει ωστόσο να ξεκαθαρίσουμε ότι αυτό που κάνει τον Αντουάν νατουραλιστή σκηνοθέτη και γενάρχη της μοντέρνας σκηνοθεσίας δεν είναι απλά και μόνο ότι ανέβασε Χάουπτμαν ή «κομεντί ρος» (άλλωστε ο εκλεκτικισμός που χαρακτηρίζει το ρεπερτόριό του αναιρεί αυτή την εικόνα) ή ότι ήταν θαυμαστής του Ζολά και φίλος του Ζυλλιέν¹²¹⁴. Η προσχώρηση του Αντουάν στους κόλπους του νατουραλιστικού κινήματος (όπως και των σκηνοθετών που τον ακολούθησαν ή αντιτάχτηκαν στο κίνημα) συνέβη, επειδή επεδίωξε συνειδητά και τελικά σκηνοθέτησε τα έργα χρησιμοποιώντας ένα συγκεκριμένο καλλιτεχνικό κώδικα: ο Γάλλος σκηνοθέτης έχει καταχωρηθεί στο στρατόπεδο του ρεαλισμού, επειδή, στις παραστάσεις της πρώτης κυρίως περιόδου του, ανέπτυξε του μια σκηνική γλώσσα, που διεπόταν από τις αρχές αυτού του κινήματος και της ιδεολογίας που το στήριζαν: την πίστη στα επιστημονικά επιτεύγματα του 19ου αιώνα ή τις αξίες του περιβάλλοντος και της κληρονομικότητας, αξίες που γέννησαν το κίνημα αυτό και που χωρίς αυτές δε μπορεί να γίνει κατανοητό. Η φροντίδα στην προετοιμασία μιας παράστασης με βάση τα κριτήρια του συμβατικού ρεαλισμού του 19ου αιώνα, με τα φώτα προσκηνίου, τα σκηνογραφικά ταμπλώ, τους φιόγκους και τα σαλόν φερέ ήταν εκείνα ακριβώς τα στοιχεία στα οποία εναντιώθηκαν σκηνοθέτες σαν το Στανισλάβσκυ και συγγραφείς σαν το Στρίντμπεργκ. Άλλο το ιδανικό μιας «σχεδόν πλουσίας» καλαίσθητης μάντρας και άλλο το ιδανικό μιας «φέτας ζωής». Για τον Αντουάν η εμμονή στην παρουσίαση της νατουραλιστικής λεπτομέρειας ήταν σύμφυτη με την αξία της επιστημονικής ακρίβειας που έπρεπε να διαθέτει η σκηνική παρουσίαση του έργου. Για τον ιδρυτή της Νέας Σκηνης η κοπριά στο *Κράτος του ζόφου* φαίνεται πως ήταν ζήτημα διακοσμητικού «ύφους», απόλυτα εναρμονισμένο με τον αισθητισμό του. Και βέβαια, όσο εντυπωσιακό ή φυσικό κι αν ήταν το διακοσμητικό εύρημα της κοπριάς κι όσο περιποιημένοι και να ήταν οι φιόγκοι στις τουαλέτες της Κυβέλης δεν επαρκούσαν για να αρθρώσουν μια αντιρεαλιστική σκηνοθετική έκφρασης.

Το ζήτημα δεν αφορούσε φυσικά το Χρηστομάνο ή τους υπόλοιπους Έλληνες σκηνοθέτες προσωπικά, αλλά την ίδια τη φύση της πρόσληψης της ξένης σκηνοθετικής τέχνης. Η ευρωπαϊκή σκηνοθεσία εμφανίστηκε και εξελίχτηκε μέσα σε ιστορικούς όρους, συγκυρίες και ιδιαιτερότητες ξένες για την ελληνική κοινωνία. Το υλικό το οποίο κατέγραφαν οι Έλληνες λόγιοι από τις δυτικές παραστάσεις (και το οποίο αποτελεί το μεγαλύτερο όγκο των μαρτυριών που έχουμε για την πρόσληψη) ήταν το αποτέλεσμα της δικής τους σκηνοθετικής παιδείας και εμπειρίας, που δεν ξεπέρασε, όπως είδαμε, τα επίπεδα του αισθητισμού και του

¹²¹⁴ Βλ. Jean Chothia, *André Antoine*, Cambridge, 1991, σσ. 38-79 και 134-160, Henderson (1971)44-64 και εδώ σημ. 203.

ιλλουζιονισμού. Αυτό που μεταφέρουν οι πηγές της εποχής για την παρακολούθηση της ξένης σκηνοθεσίας προδίδει τη δική τους σκηνοθετική «συνείδηση». Η τελευταία, όπως και κάθε είδους συλλογική συνείδηση, δεν είναι ένα αντικείμενο με κάποια «μοτίβα», το οποίο κάποια στιγμή αντιγράφεται απλά από ένα πολιτισμικό περιβάλλον σε ένα άλλο. Μια παράσταση σκηνοθετημένη από ένα μοντέρνο σκηνοθέτη, δεν είναι μια οπτικοακουστική εντύπωση· είναι ένα ρευστό, συλλογικό, εξελίξιμο και εξαιρετικά πολυσύνθετο μόρφωμα, χτισμένο πάνω σε κοινές εμπειρίες, καλλιτεχνικές αρχές και ιδεολογικούς μηχανισμούς, που έχουν αξία χρήσης μέσα στο κοινωνικό σύνολο που το δημιούργησε· και οι οποίες μπορούν να έρθουν σε επαφή με τις εμπειρίες ενός άλλου κοινωνικού συνόλου, μόνον αν υπάρχουν κοινά συμφραζόμενα και μια κοινή γλώσσα επικοινωνίας. Αλλιώς, αν τα στοιχεία εκείνα που αρθρώνουν τη φυσιογνωμία ενός καλλιτεχνικού κινήματος σταματήσουν να υφίστανται και να λειτουργούν μέσα στο νέο πολιτισμικό περιβάλλον που τα δέχεται, η ιδιοτυπία που εκφράζει τελικά το τελευταίο αποβαίνει ως κυρίαρχο καλλιτεχνικό μόρφωμα· και είναι εκείνη που διαμορφώνει με τη σειρά της μια νέα κατάσταση, εντελώς διαφορετική από το προσλαμβανόμενο καλλιτεχνικό κίνημα.

Αν εξετάσουμε το ζήτημα από μια ευρύτερη οπτική γωνία, θα διαπιστώσουμε ότι η μοντέρνα ευρωπαϊκή σκηνοθεσία δεν ήταν απλά ένα είδος που ακολούθησε μια προδιαγεγραμμένη εξελικτική πορεία μέσα στο χρόνο, αλλά μια σύνθετη ιστορική διαδικασία, που διασταυρώθηκε με κάποιες άλλες, που τελικά την συνδημιούργησαν και την συνδιαμόρφωσαν. Με τη σειρά της η ελληνική κοινωνία, τουλάχιστον μέχρι τον Μεσοπόλεμο, δεν είχε να αντιτάξει εμπειρίες ανάλογες με βάση τις οποίες να είναι σε θέση να αναγνωρίζει, να «διαβάσει» τα καλλιτεχνήματα των σκηνοθετών-δημιουργών ως ποιητικές σκηνικές συνθέσεις, που ακολουθούν συγκεκριμένες αισθητικές αρχές και ανταποκρίνονται σε κάποια συγκεκριμένα συλλογικά βιώματα. Στην καλύτερη περίπτωση, αυτό που μπορούσε να αντιληφθεί ήταν μια σειρά από «ωραίες» οπτικοακουστικές εικόνες· μια σειρά από «λήψεις» αποκομμένες από τις εξαιρετικά σύνθετες πολιτισμικές κοινότητες των ευρωπαϊκών μητροπόλεων που τις δημιούργησαν· και, πολύ περισσότερο αποκομμένες, από την προσωπική ιδιόλεκτο καλλιτεχνών, που είχαν αναγάγει την πρωτοποριακότητα στην έκφραση σε καλλιτεχνικό δόγμα. Από τη στιγμή μάλιστα, που, εξαιτίας της ίδιας της φύσης της θεατρικής τέχνης, οι Έλληνες σκηνοθέτες δεν είχαν τη δυνατότητα παρά να δουν για μια μόνο φορά μια σκηνοθετημένη παράσταση, αυτό που, μοιραία, συγκρατούσαν ήταν μερικά σκηνοθετικά τρονκ και ευρήματα, αποκομμένα πολλές φορές ακόμα και από τα ίδια τα συμφραζόμενα της

παράστασης¹²¹⁵· υπό αυτό το πρίσμα, ήταν φυσικό, ακόμα και στις περιπτώσεις εκείνες που παρακολούθησαν από πρώτο χέρι τις σκηνοθεσίες των Ευρωπαίων συναδέλφων τους, να βλέπουν, σε τελική ανάλυση, «εντυπωσιακές εικόνες», καλαισθητές ή ιλλουζιονιστικές.

1215 Και η υποδοχή πάντως των πρωτοποριακών καλλιτεχνικών ρευμάτων στην περιοχή της λογοτεχνίας δεν ήταν ιδιαίτερα ομαλή στο Μεσοπόλεμο. Το μόνο κίνημα που είχε κάποια τύχη στη χώρα ήταν ο σουρρεαλισμός αλλά και εδώ με ιδιόμορφο τρόπο. Είναι χαρακτηριστικό ότι, με εξαίρεση το άρθρο του Μέντζελου 1931, κανένα άλλο κείμενο δεν εμφανίστηκε για να διασαφηνίσει τις αρχές του κινήματος. Οι έριδες που ξέσπασαν γύρω από το ζήτημα δίνουν την εντύπωση μιας ιδιάζουσας, «ακατάστασης διαμάχης» ανάμεσα στους ανανεωτές και τους αντίθετούς τους (Μ. Vitti, *Η γενιά του τριάντα. Ιδεολογία και μορφή*, Αθήνα, ³1989, σσ. 128κξ).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4. ΟΙ ΙΔΕΟΛΟΓΙΚΕΣ ΑΝΗΣΥΧΙΕΣ

«Όλα θα παρουσιασθούν ξεκαθαρισμένα από κάθε ξένο στοιχείο. Θα εμφανισθή μονάχα ό,τι είνε αγνά ελληνικό. Από το ένα μέρος η αρχαία τέχνη και ζωή και από το άλλο η λαϊκή τέχνη και ζωή» (Συνέντευξη της Εύας Σικελιανού στο Φ. Γιοφύλλη, «Η Ελλάς οδηγητής της Ανθρωπότητας. Δελφικές Εορτές. Το επίγειον όνειρον ενός ποιητού», *Η Κυριακή του Ελευθέρου Βήματος*, τχ.6, 16.1.1927, σελ.1)

Αν κάποιος αποπειραθεί να δώσει μια πληρέστερη ερμηνεία στα συμπεράσματα που προηγήθηκαν, πρέπει να εξετάσει παραμέτρους, που υπερβαίνουν τη θεατρική ή τη σκηνοθετική τέχνη και αφορούν την ευρύτερη πολιτιστική ιστορία της χώρας. Κατ' αρχήν επειδή ο αισθητισμός και ο ιλλουζιονισμός ήταν καλλιτεχνικές συμπεριφορές άρρηκτα συνδεδεμένες με ιδεολογικές ανησυχίες των Ελλήνων σκηνοθετών του Μεσοπολέμου. Πρόκειται για τα ιδεολογήματα της «ελληνικότητας» και της «λαϊκότητας», που χαρακτήρισαν γενικότερα την εγχώρια αστική σκέψη σ' εκείνα τα χρόνια. Οι ζυμώσεις που προέκυψαν από την επαφή της ελληνικής σκηνοθεσίας με αυτά τα ιδεολογήματα και η γενεσιουργική της σχέση με την ευρύτερη πορεία εκσυγχρονισμού και εξευρωπαϊσμού της χώρας αιτιολογούν, υπό ένα άλλο πρίσμα, την έκπτωση της σκηνοθετικής τέχνης στο επίπεδο της σκηνικής καλλιγραφίας. Βέβαια, η διερεύνηση που επιχειρείται εδώ σε συνάρτηση με την ευρύτερη πολιτιστική ιστορία της χώρας δε φιλοδοξεί να είναι ούτε διεξοδική ούτε εξαντλητική· έχει περισσότερο χαρακτήρα συζήτησης, που θίγει εκείνα τα σημεία, που ο μελετητής κρίνει ως τα πιο σημαντικά.

I. Διεθνισμός και ελληνικότητα

Όπως είδαμε, δίπλα στην πρόσληψη του αντιρεαλιστικού περιεχομένου της ξένης σκηνοθεσίας, διαμορφώθηκε και μια άλλη, ιδεολογικής τάξης, ανάγνωσή της, που αντιμετώπιζε τα επιτεύγματά της ως προϊόντα χαρισματικών προσωπικοτήτων και εθνικών ή φυλετικών ιδιομορφιών. Οι σκέψεις γύρω από τα εθνικά χαρακτηριστικά της σκηνοθετικής τέχνης άρχισαν να κυκλοφορούν με μεγαλύτερη πυκνότητα μετά τα τέλη της δεκαετίας του 1920. «Η ερμηνεία που δίνει ο Ράινχαρτ», σχολίαζε χαρακτηριστικά μια ανυπόγραφη παρουσίαση του Γερμανού σκηνοθέτη, «δεν μπορεί να χαρακτηριστεί ως η απόλυτα σωστή ερμηνεία: Το αγγλικό χιούμορ, η γαλλική χάρη, η μοιραία τραγικότητα των αρχαίων δραμάτων,

μεταμορφώνονται κατά την αντίληψη που μπορεί να βρει ανταπόκριση στις ψυχές και στο μυαλό των συγχρόνων Γερμανών. Στο υποσυνείδητο υπόστρωμα του λαού του και της εποχής του βασίστηκε ο Ράινχαρτ κι έτσι ένιωσε τις λαχτάρες των ηρώων όλων των θεάτρων»¹²¹⁶. Η τελευταία πρόταση αποτελούσε στην πραγματικότητα ένα νέο στοιχείο ιδεολογικής συμπεριφοράς, που σφυρηλατήθηκε στη χώρα τη δεκαετία του 1930. Η ανάγκη δηλαδή συμβαδισμού των εθνικών ιδιαιτεροτήτων του θεάτρου μιας χώρας μέσα σ' ένα οικουμενικό και πολυφυλετικό περιβάλλον¹²¹⁷. Η ανάγκη να προσδιοριστούν τα καλλιτεχνικά επιτευγμάτα με κριτήρια εθνικά ή φυλετικά δεν μπορεί ωστόσο να γίνει κατανοητή, παρά μόνον αν λάβει κανείς υπόψη του το αντιστάθμισμα αυτής της συμπεριφοράς, την άλλη όψη του νομίσματος. Το γεγονός δηλαδή ότι τα σκηνοθετικά πρότυπα που έρχονταν από το Παρίσι στα μέσα της δεκαετίας του 1920 δεν ήταν πια το ίδιο «γαλλικά» μ' εκείνα των αρχών του αιώνα. «Το υπόδειγμα», όπως το έθετε η Χαλκούση το 1924, «δε θάναι καθάρια γαλλικό, αλλά το αποκρυστάλλωμα του καλλιτεχνικού κοσμοπολιτισμού, ίσως ο άξονας της μελλούμενης διεθνιστικής παραγωγής»¹²¹⁸. Με τη διετή παρουσία του Μελά στο Παρίσι, το πλέγμα των σχέσεων της ελληνικής σκηνοθεσίας με την ευρωπαϊκή έφτασε σ' ένα οριακό σημείο και από μία άλλη άποψη. Ο Μελάς δε βρέθηκε απλά στην καρδιά των καλλιτεχνικών πρωτοποριών· συνειδητοποίησε επίσης ότι ερχόταν σ' επαφή με το θέατρο διαφόρων εθνών και φυλών του κόσμου· ότι στο χώρο της παλαιάς μητρόπολης υπήρχε πλέον ένα διεθνές πολιτιστικό αμάγαμα: «Ήταν εκεί όλος ο κόσμος, ο παλιός και ο νέος - το σύμπαν: Αμερικανοί, Ρώσοι, Ούγγροι, Αυστριακοί, Έλληνες...»¹²¹⁹. Σε γενικές γραμμές, διαπιστώσεις σαν κι αυτές άρχισαν να εμφανίζονται μαζί με την υποχώρηση της πρόσληψης της μοντέρνας σκηνοθεσίας· αλλά και την αύξηση του ενδιαφέροντος των Ελλήνων λογίων για τις εξελίξεις στις βαλκανικές και περιφερειακές χώρες, την αναζήτηση δηλαδή πιο οικείων προτύπων «εθνικής» και,

1216 Αναντα, «25 χρόνια Γερμανικού Θεάτρου», *Ελληνικά Φύλλα*, τχ. 5, Ιούλιος 1935, σσ. 155-7 και «Γύρω από το έργο του Ράινχαρτ», *Θεατρική Τέχνη*, τχ., 5, 15.12.1935, σ. 15. «Πώς ν' απαιτήσουμε λοιπόν ορισμένο ρυθμό δραματοποιήσεως;», αναρωτιόταν ο Πολίτης λίγα χρόνια νωρίτερα: «Ο Σαίξπηρ είναι σαν γοτθική μητρόπολις. Ο Σοφοκλής σαν αρχαίος ναός. Το πλαστικό αίσθημα του γαλλικού κοινού ωθεί σε μιαν αναγέννηση του αρχαίου ρυθμού, σε μια μετάπλασή του. Η μουσικότητα των Γερμανών, η αέναη στροφή του βλέμματος των προς τον εσωτερικό του ανθρώπου κόσμο» (*Πειθαρχία*, 17.11.1929).

1217 «Δε μου αρέσουν καθόλου οι αποκλειστικές επιδράσεις», δήλωνε ο Αθανασιάδης Νόβας το 1935, και συνέχιζε: «Το ελληνικό θέατρο πρέπει να διατηρήσει (ή ν' αποκτήσει;) τον ελληνικό χαρακτήρα του. Εντούτοις, νομίζω σωστό να προσέξουμε περισσότερο το ιταλικό θέατρο και όχι τόσο ως παραγωγή, όσον ως ηθοποιΐα. Η θεατρική μας οργάνωση μπορεί να γίνει γερμανική, η σκηνοθεσία χρειάζεται ένα γαλλογερμανικό μίγμα, αλλά η ηθοποιΐα μας συγγενεύει στενότερα με την ιταλική» (*Αθηναϊκή Δραματολογία*, σ. 211).

1218 «Το μεταπολεμικό θέατρο της Γαλλίας ως σκηνική πραγματοποίηση», *Παρασκήνια*, Α', τχ. 15, 27.9.1924, σ. 24. Στο ίδιο άρθρο η Χαλκούση διαπίστωνε επίσης ότι η εξέλιξη αυτή ήταν αποτέλεσμα του Πολέμου που έφερε τη Γαλλία σε επαφή με την Γερμανία και τη Ρωσία.

1219 Μελάς (1960)259.

ταυτόχρονα, «ευρωπαϊκής» συμπεριφοράς¹²²⁰. Μετά το 1927 οι Έλληνες σκηνοθέτες άρχισαν να απομακρύνουν το βλέμμα τους από τις παράξενες και ιλιγγιώδεις ευρωπαϊκές εξελίξεις και να ασχολούνται περισσότερο με τις δικές τους. Το 1925 το Θέατρον Τέχνης περηφανευόταν, επειδή «παν νέον έργον πραγματικής τέχνης το οποίον θα παίζεται εις Ρώμην και Παρισίους θα παίζεται το ταχύτερον εις το Αθήναιον». Το 1929 μια μεγάλη μερίδα Ελλήνων κριτικών κατηγορούσε την εργασία του Μελά στην Ελευθέρα Σκηνή ως «φούμαρα κι αντιγραφές»¹²²¹. Το νέο αίτημα ήταν η δημιουργία μιας «ελληνικής» σκηνοθεσίας, αίτημα που συμβάδιζε χρονολογικά τόσο με την ανάγκη διαμόρφωσης ενός εθνικού θεάτρου, όσο και με την εδραίωση της σκηνοθετικής ιδέας στον τόπο· και, υπό ένα πρίσμα, προδίδει την ιστορική της ωρίμανση.

Η παραπάνω αλλαγή δεν αφορούσε βέβαια μόνον το ζήτημα της πρόσληψης μέσα από το διπολικό κανάλι του «εθνικού» με το «ευρωπαϊκό» ή του «φυλετικού» με το «διεθνές». Όλη η ζωή της χώρας, μετά τη λήξη του Α' Παγκοσμίου Πολέμου, είχε μπει βίαια, απροειδοποίητα και αναγκαστικά μέσα σ' ένα εντελώς πρωτοφανές πλέγμα διεθνών σχέσεων, από το χώρο της διασκέδασης μέχρι την περιοχή της εργατικής νομοθεσίας¹²²². Δεν επρόκειτο πλέον για την παραδοσιακή εξάρτηση από τις Μεγάλες Δυνάμεις, αλλά από ένα νέο, «διεθνές περιβάλλον», που, μοιραία, είχε τον αντίκτυπό του και στην περιοχή του θεάτρου. Ολόκληρο το φάσμα της θεατρικής ζωής της χώρας βρέθηκε ξαφνικά ενταγμένο μέσα σε διεθνείς οργανώσεις και οι Έλληνες καλλιτέχνες και κριτικοί του θεάτρου άρχισαν να τρέχουν σε διεθνή συνέδρια και συνδιασκέψεις¹²²³. Για την ακρίβεια, ο διεθνισμός είχε εισβάλει στην ίδια τη ζωή της χώρας: τα αυτοκίνητα, οι κινηματογράφοι, τα ραδιόφωνα και οι τζαζ-μπαντ «εξολοθρεύανε την ειδυλλιακή αφέλεια και την

1220 Παρουσιάζοντας π.χ. τις εξελίξεις της τσέχικης σκηνης τα *Ελληνικά Γράμματα* συμπέραναν: «Οι παραπάνω προσπάθειες φανερώνουν το πλησίασμα του τσέχικου θεάτρου στις ευρωπαϊκές εξελίξεις χωρίς ούτε ν' αρνηθή τίποτα απ' τον “εθνικό” του χαρακτήρα», αλλά «ούτε να πέση στην δουλική απομίμηση του ξένου» (βλ. Κ. Η. Hilar, «Πώς εδημιούργησα το θέατρο της Πράγας», *Ελληνικά Γράμματα*, τχ., 1, 15.6.1927, σσ. 32-3).

1221 *Ελευθέρον Βήμα*, 19.4.1925, «Σημειώματα», *Πνοή*, 12, 25.10.1929, σελ. 15. «Αν υπήρχε τουλάχιστον η τηλεόραση», σχολίαζε πικρόχολα ο Σιδέρης, «θα μπορούσε ο Μελάς να δει κάτι καινούργιο και να μάς το πασάρει, να κόψει μια σκηνογραφία από το ένα έργο και να τη βάλει σε άλλο. Αλλά τηλεόραση δεν υπάρχει» (*Μουσικά Χρονικά*, 18/19, Ιουν.-Ιουλ. 1930, σελ. 161).

1222 Βλ. Αντώνης Λιάκος, «Ο Ελευθέριος Βενιζέλος και το Διεθνές Γραφείο Εργασίας», στο *Βενιζελισμός και αστικός εκσυγχρονισμός*, Ηράκλειο, 1988, σσ. 255-270.

1223 Βλ. ενδεικτικά «Το Παγκόσμιο Θέατρον. Ίδρυσις διεθνούς συνομοσπονδίας. Αι ληφθείσαι αποφάσεις», *Ελληνικόν Θέατρον*, τχ. 24, 16.7.1926, «Μία ενδιαφέρουσα μελέτη. Κοινωνία των Εθνών. Διεθνές γραφείον Εργασίας», ό.π., 52, 15.11.1927, «Συνέδριον Δραματικών Συγγραφέων», *Φιλότεχνος*, Α', Αύγ. 1926, σ. 30, «Το Γ' Διεθνές Συνέδριον των θεατρικών και μουσικών κριτικών», *Μουσικά Χρονικά*, τχ.13, Γεν. 1930, σ. 50, Φ. Πολίτης, «Το θεατρικόν συνέδριον της Ρώμης», *Πρωία*, 28.10.1934, Θ. Ν. Συναδινός, «Το Διεθνές Θεατρικόν Συνέδριον της Βιέννης», *Βραδυνή*, 20.9.1936.

ταπεινή ποίηση της Παλιάς Αθήνας»¹²²⁴. Κατά τη διάρκεια του Πολέμου, και κυρίως μετά την υπογραφή της ειρήνης, το αθηναϊκό θέατρο δεν ήταν και τόσο ελληνικό: «Ποτέ εις τας Αθήνας δεν συνέπεσε τόσο πολύ το θέατρον να διεθνοποιηθή», διαπίστωνε έκπληκτη η *Πινακοθήκη*, και δεν ήταν υπερβολική. Ένα από τα υποπροϊόντα αυτής της τάσης ήταν άλλωστε και η εμφάνιση των ξένων ρεζισέρ στο θέατρο της χώρας, από τα μέσα της δεύτερης δεκαετίας μέχρι τα μέσα της επόμενης (Φυρστ, Ρουλάν, Λουάρ, Νόρντεν, Μουλέν). Η έξαρση του διεθνισμού στην αθηναϊκή μουσική σκηνή δεν κράτησε για πολύ, αλλά το θέατρο του τόπου είχε μπει σε μια νέα περίοδο της ιστορίας του¹²²⁵. «Εις ολόκληρον την Ευρώπην», διαμαρτυρόταν ο Λιδωρίκης το 1923, «δεν γίνεται παρ' αυτό. Θεατρικά και καλλιτεχνικά προπαγάνδα. Προσεγγίσεις και συσφίξεις δεσμών δια της Τέχνης του ωραίου, του Θεάτρου». Και συνέχιζε:

«Ανοίξατε τα μεγάλα και θαυμαστά παγκόσμια θεατρικά περιοδικά και θα διαβάσετε άρθρα αριστουργηματικώς εικονογραφημένα, να πραγματεύονται περισσότερον δια τους ξένους θιάσους που παίζουν στο τόπο τους παρά για τους εντοπίους [...] Μήπως δεν είναι δυνατόν να γείνη και εδώ ό,τι κάνουν οι άλλοι; Δεν έχει η Ελλάς καλλιτέχνας του θεάτρου, σκορπισμένους βέβαια εις τους διαφόρους θιάσους, που μπορούν να προκαλέσουν το ίδιο ενδιαφέρον που σήμερα συγκεντρώνουν στο Παρίσι ο Σουηδικός Θιάσος των μπαλέτων, ο δραματικός Ιταλικός Θιάσος, ο Μικρός Ρουμάνικος, οι διάφοροι Ρωσικοί; ο Δανικός δραματικός; Έχει και με το παραπάνω. Αλλά ποιός σκέπτεται δια τη φιλολογία; [...] Ποτέ όμως ούτε σκέψις γίνεται περί προπαγάνδας, που θ' απεκάλυπτε την Ελλάδα όχι θεόστραφη φιλολογικώς και καλλιτεχνικώς, όπως την νομίζουν παντού, αλλά σφριγώσαν και ελπιδοφόρον. Είνε δηλαδή δύσκολο πράγμα μια προσέγγις αν όχι με την Ευρώπη, τουλάχιστον με τα Βαλκανικά Κράτη, για ν' ακουσθή και παρακάτω η φιλολογική και καλλιτεχνική Ελλάς;»¹²²⁶.

Το μοιραίο πρόβλημα που άρχισε να βασανίζει τους παράγοντες της εγχώριας θεατρικής ζωής ήταν ποιά θα ήταν η «ελληνική» φωνή μέσα σ' αυτήν την κοσμογονία εθνών και φυλών, ποιά θα ήταν το περιεχόμενο της «εθνικής» εκπροσώπησης. Το κυρίαρχο ιδεολόγημα, μέχρι το 1922, ήταν η Μεγάλη Ιδέα, στις διάφορες παραλλαγές και αποχρώσεις της, αλλά ήταν κυρίως μια ιδεολογία εσωτερικής κατανάλωσης. Από την εποχή του Κωλέττη όμως, ολόκληρες γενιές Νεοελλήνων είχαν γαλουχηθεί με την ακλόνητη πεποίθηση ότι ο νέος «ελληνισμός», ως άμεσος κληρονόμος και απόγονος του αρχαίου, ήταν ο περιούσιος λαός. Η κυριαρχία του ιδεολογήματος βρισκόταν στο απόγειο της δύναμής της, αλλά μέσα

1224 Γ. Θεοτοκάς, *Αργώ*, τομ. 1, σσ. 182-3, πρβλ Δ. Τζιόβας, *Οι μεταμορφώσεις του Εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στο Μεσοπόλεμο*, Αθήνα, 1989, σ. 103.

1225 *Πινακοθήκη*, 224/5, Οκτ. -Νοε. 1919, σσ. 75-9. Σε επόμενο τεύχος το περιοδικό πληροφορούσε τους αναγνώστες του για το διεθνή χαρακτήρα της φαντασμαγορίας *Phaléte qui rit*, που παρουσίασε με επιτυχία αγγλογαλλικός θιάσος στο θέατρο Φαλήρου: «Οι διεθνείς χοροί, η εικών του Quo Vadis με το Νέρωνα, αι χιονοσκέπαστοι Άλπεις, το ιερόν του Βούδα, το χορευτικόν κουαρτέτο "Midnight Frolics" ...» (τχ. 233/4, Ιουλ. -Αυγ. 1920, σσ. 41-2).

1226 «Αι καλλιτεχνικά προπαγάνδα και προσεγγίσεις», *Ελεύθερον Βήμα*, 4.7.1923.

στην έξαρση των Πολέμων λειτουργούσε συνεκτικά, ως παροξυμμένος πατριωτισμός: «οι ιδεολογικές διαφορές μέσα στον ελληνικό συνειδησιακό χώρο δεν είναι πολλές και δεν είναι μεγάλες»¹²²⁷. Στην ελληνική σκηνή αυτή η συνεκτική ιδεολογία αποτυπώθηκε στα «ταμπλώ βιβάν» της κοσμικής ερασιτεχνίας, στο «τελετουργικό» των σκηνών αποθέωσης των πατριωτικών δραμάτων και κυρίως στην Επιθεώρηση¹²²⁸. Με την Επιθεώρηση η σκηνοθετική τέχνη της χώρας στη δεύτερη δεκαετία του αιώνα φοίτησε στο σχολείο της πολιτικής προπαγάνδας και έμαθε για πρώτη φορά να συλλαβίζει με τα δικά της εκφραστικά μέσα το μήνυμα της κυρίαρχης ιδεολογίας¹²²⁹. Οι δύο σημαντικοί Έλληνες σκηνοθέτες στην φάση της ανάδυσης κινήθηκαν μέσα στο παραπάνω ιδεολογικό πλαίσιο¹²³⁰. Η παράσταση των *Περσών* (1920) π.χ. δόθηκε μέσα στο κλίμα πατριωτικής συγκίνησης και εθνικιστικής έξαρσης της εποχής· ο σκηνοθέτης της είχε κατορθώσει μάλιστα να εγγράψει τον Αισχύλο στην Εταιρεία Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων¹²³¹! Μετά την κατάρρευση του Μικρασιατικού μετώπου η ιδεολογία του ιμπεριαλιστικού «ελληνισμού» αναζήτησε νέο πεδίο δράσης και νέο στίγμα. Δεν έπρεπε μόνο να αντεπεξέλθει σε μια αδυσώπητη «εσωτερική» πραγματικότητα σφοδρής οικονομικής και πολιτικής κρίσης· ήταν επιπλέον υποχρεωμένη να εξετάσει τη θέση της στο νέο και πρωτόγνωρο διεθνές περιβάλλον, στο οποίο είχε μπει αναγκαστικά

1227 Κ. Θ. Δημαράς, «Ο τελέσφορος συγκερασμός», *Ιστορία Ελληνικού Έθνους*, τομ. ΙΕ', Αθήνα, 1978, σσ. 485-7. Για τους όρους «ελληνισμός», «ρωμιοσύνη» και «ελληνικότητα» κατά το 19ο αιώνα βλ. Τζιοβας, ό.π. σσ. 31 κέξ.

1228 Διαχρονικές παρελάσεις του «ελληνισμού» με Καρυάτιδες και Νηρηίδες, Θεοδώρες και βλαχοπούλες, βυζαντινά στέμματα, η «Νέα Ελλάς με τας ελευθερωθείσας χώρας» είναι τα συνήθη μοτίβα της κοσμικής ερασιτεχνίας (*Πινακοθήκη*, 157/8, Μαρ.-Απρ. 1914, σ. 19). Για τις σκηνές αποθέωσης στις παραστάσεις των πατριωτικών δραμάτων βλ. Δελβερούδη (1988)294.

1229 Στον *Πειρασμό* του 1920 π.χ. «ο πατριωτισμός εκδηλούται με εν ευζωνικόν τσαρούχι εν είδει αεροπλίου, το οποίον πηδαλιουχούμενον υπό της Νίκης διευθύνεται προς Κωνσταντινούπολιν» (*Πινακοθήκη*, 233/4, Ιουλ. -Αυγ. 1920, σ. 404), βλ. και Χατζηπανταζής (1977)116-123.

1230 Ο Οικονόμου π.χ. ευαγγελιζόταν το 1907 την καλλιέργεια της εγχώριας θεατρικής τέχνης, «όπως εις επικειμένην μετά της Ευρώπης επικοινωνίαν μάς εύρη ανταξίους της υψηλής μας αποστολής ως του πρώτου λαού, του φέροντος το σήμα του πολιτισμού εν τη Ανατολή» («Το σημερινόν Θέατρον», ό.π., σ. 132). Μετά την πατριωτική έξαρση των Πολέμων, ο Λιδωρίκης έθετε το ζήτημα με μεγαλύτερη έπαρση: «Όταν σήμερα η Ελληνική δραματική φιλολογία και Τέχνη», ανακοίνωνε στους Κωνσταντινουπολίτες το 1919, «υπερήφανοι θεμελιώνουν παρά τον Ναόν της Ορθοδοξίας τον Ναόν της Τέχνης, προωρισμένοι να συντελέση εις την ανύψωσιν και επικράτησιν της φυλής και του Γένους μας» («Το Ελληνικόν Θέατρον», *Ο Λόγος Κων/πολης*, Β', 1, Νοεμ. 1919, σσ. 39-40).

1231 Το «Παιδιά Ελλήνων προχωρείτε», προκάλεσε «ενθουσιώδεις επευφημίας» και «εις την απαγγελίαν των στίχων αυτών», ο δημοσιογράφος της *Εστίας*, κατόρθωσε να διακρίνει ότι «ο κ. Βενιζέλος δεν κατόρθωσε να συγκρατήσει τα δάκρυά του» (16.9.1920, πρβλ Σιδέρης, 1976, 283). Το έργο παραστάθηκε ως εναρκτήριο της δεύτερης περιόδου του θιάσου, ως δεύτερο μέρος της παράστασης. Στο πρώτο μέρος της παίχτηκε «αλληγορική πλαστική εικόν» του Γ. Τσοκόπουλου με τίτλο *Η δόξα του Ελληνικού Θεάτρου*, σε σκηνοθετική σύλληψη και εκτέλεση Λιδωρίκη. Σ' αυτήν εμφανιζόταν ο Δ. Ταβουλάρης ως Αισχύλος να κοιτάει τα κάδρα των «εκλιπόντων θεατρικών συγγραφέων», συνοδευόμενος από την Αθανασία Μουστάκα (στο ρόλο της Δραματικής Ποίησης) και την Αθανασία Πόλου (στο ρόλο της Τέχνης) (βλ. Κ. Παρορίτης, *Νουμάς*, 705, 10.10.1920, σσ. 229-30 και Πρόγραμμα Παράστασης).

η χώρα· ήταν μια παράλληλη προσπάθεια αυτοπροσδιορισμού και ετεροπροσδιορισμού της ιδεολογίας του «ελληνισμού». Σε μια εποχή εθνικού «απολογισμού» και αυτοκριτικής, όπως εκείνη που ακολούθησε την κατάρρευση του 1922, στην παραπάνω εξέλιξη γρήγορα προστέθηκε μια άλλη διάσταση· για να προσεγγίσει κανείς τη σύγχρονη θεατρική πραγματικότητα, έπρεπε να έχει καλλιεργήσει πριν και το εργαλείο της ιστορικής μνήμης: «Δια να επιτύχωμεν όμως τούτο», συμβούλευε ο Συναδινός τους θεατρικούς παράγοντες του τόπου, «πρέπει να διεξέλθωμεν την όλην εξέλιξιν του Νεοελληνικού Θεάτρου, όπως δυνηθώμεν, στηριζόμενοι επί των διδαγμάτων του παρελθόντος, να ιδώμεν καθαρώτερα το παρόν και να προεικασώμεν το μέλλον»¹²³². Ως προς τη σκηνοθετική τέχνη, η αναζήτηση μιας «ελληνικής» στάσης κινήθηκε προς την κατεύθυνση του παρελθόντος του ελληνικού θεάτρου θεωρώντας ότι με τον τρόπο αυτό θα προέκυπτε και μια νέα αυτογνωσία. Οι περισσότεροι από τους σκηνοθέτες του Μεσοπολέμου αφιέρωσαν μετά το 1927 ένα σημαντικό μέρος της σκηνοθετικής τους εργασίας σε πειραματισμούς με προγενεστέρες μορφές του ελληνικού θεάτρου: από το αρχαιοελληνικό ως το Κρητικό, το Επτανησιακό και το νεοελληνικό θέατρο του 19ου αιώνα¹²³³. Η εξέλιξη από μόνη της ήταν πρωτοφανής για τη ελληνική θεατρική ιστορία και αποτέλεσε έναν από τους στυλοβάτες της πολιτικής δραματολογίου του Εθνικού της Θεάτρου¹²³⁴. Χοντρικά, η προσπάθεια προσδιορισμού μιας ελληνικής ιθαγένειας στη σκηνοθετική τέχνη, δια της αναδίφησης του θεατρικού παρελθόντος της χώρας, διαμορφώθηκε στην οκταετία 1927-1935 και κινήθηκε γύρω από δύο άξονες. Ο πρώτος προσπάθησε να σφυρηλατήσει μια «εθνική» ταυτότητα στηριγμένη, σε γενικές γραμμές, στην έννοια

1232 Μάμος [Θ. Συναδινός], «Το νεοελληνικόν θέατρον. Οι πόθοι του κοινού», *Ελεύθερον Βήμα*, 21.8.1922. Είναι χαρακτηριστικό ότι, ένα χρόνο αργότερα, ο Πολίτης διαφωνούσε με την ίδρυση της Επαγγελματικής Σχολής Θεάτρου και πρότεινε την ίδρυση θεατρικού μουσείου στο οποίο θα εκτίθενται «τα θεατρικά πράγματα ιστορικώς και αντικειμενικώς» (*Πολιτεία*, 16.7.1923). Στις αρχές της δεκαετίας του 1930 πλέον, ο Σιδέρης κατηγορούσε τους Έλληνες κριτικούς, επειδή τους έλειπε «η ιστορική κατάρτιση, η συνειδήσή του συνδέσμου μας με το πολύ κοντινό παρελθόν, η θέση του ενός και του άλλου μέσα στον πολιτισμό το νεοελληνικό...» (*Μουσικά Χρονικά*, 35/6, Νοε.-Δεκ. 1931, σσ. 270-1).

1233 Η Σικελιανού (*Προμηθέας Δεσμώτης*, 1927, 1930, *Ικέτιδες*, 1930), ο Πολίτης (*Βασιλικός*, 1927, *Εκάβη*, 1927, *Θυσία του Αβραάμ*, 1929, *Κορακιστικά*, 1929, 1933, *Αγαμέμνων*, 1932, *Βαβυλωνία*, 1932, *Οιδίπους Τύραννος*, 1933, *Πέρσες*, *Κύκλωπας*, 1934), ο Μελάς (*Ερωτόκριτος*, σε διασκευή του Θ. Συναδινού, 1929, *Αγαπητικός της Βοσκοπούλας*, 1932), ο Ρώτας (*Κύκλωπας*, 1930, *Αγαπητικός της Βοσκοπούλας*, 1930), ο Καρζής (*Προμηθέας Δεσμώτης*, 1931, *Φοίνισσαι*, 1934, *Ηλέκτρα*, 1934, *Ίων*, 1939), ο Δεβάρης (*Η τύχη της Μαρούλας*, 1933), ο Κουν (*Ορνίθες*, 1932, 1939, *Βάτραχοι*, 1933, *Στάθης*, 1933, *Ερωφίλη*, 1934, *Άλκηστη*, 1934, *Κύκλωπας*, 1935, *Πλούτος* -στην ανώνυμη μάλιστα μετάφραση του 1860, που αργότερα ταυτίστηκε ως εργασία του Μ. Χουρμούζη- 1936, *Ηλέκτρα*, 1939), ο Ροντήρης (*Βασιλικός*, 1935, *Ηλέκτρα*, 1936, 1938, *Πλόλυτος*, 1937, *Πέρσαι*, 1939) και ο Καραντινός (*Θυσία του Αβραάμ*, 1937, *Η τύχη της Μαρούλας*, 1938, *Η λύρα του γερω-Νικόλα*, 1938).

1234 «Δια της διδασκαλίας έργων ειλημμένων εκ του συνόλου του ελληνικού δραματολογίου, αρχαίου, μεσαιωνικού και νεωτέρου, δικαιολογείται, νομίζομεν, πλήρως και περισσώς ο τίτλος του ιδρύματος» («Εκθεσις Κοινοβουλευτικής Επιτροπής», *Θεατρικά Χρονικά 1930*, σ. 102).

του έθνους ως ενιαία πολιτιστική ενότητα· βασίστηκε δηλαδή στον ορθολογισμό του ευρωπαϊκού εθνικισμού του 19ου αιώνα και καλλιιεργήθηκε κυρίως από τον Πολίτη, που προσπάθησε να εισαγάγει την πρόταση του «εθνισμού». Ο δεύτερος άξονας στηρίχτηκε σε φυλετικά και γεωπολιτικά χαρακτηριστικά και είχε τις ιδεολογικές του καταβολές στην ιρρασιοναλιστική αμφισβήτηση του αστικού ορθολογισμού του 19ου αιώνα· απέναντι στην «εθνική» ταυτότητα, προσπαθούσε να αντιτάξει μια «ελληνική». Η πρωτεργάτης αυτής της τάσης στην περιοχή της σκηνοθεσίας ήταν η Σικελιανού.

Σε γενικές γραμμές, η πρώτη τάση καλλιέργησε περισσότερο την αξιοποίηση της πρόσφατης εθνικής δραματουργικής κληρονομιάς της χώρας. Οι καταβολές της εστιάζονται και πάλι στην εποχή των Πολέμων. Ήδη από το 1915 ο Πλ. Ροδοκανάκης, παρουσιάζοντας τη *Θυσία του Αβραάμ* (ως επίτευγμα του βυζαντινού θεάτρου), ονειρευόταν την Κοτοπούλη και την Κυβέλη στο ρόλο της Σάρας. Τρία χρόνια αργότερα, στο πλαίσιο μιας διάλεξης του Ουμβέρτου Περνό στην Αθήνα, η Κούλα Ζερβού «απήγγειλε τους καλλιτέρους στίχους το έργου»¹²³⁵. Η πρώτη όμως ολοκληρωμένη παράσταση έργου της «εθνικής» κληρονομιάς δόθηκε στην Ολλανδία, έπειτα από πρωτοβουλία του ελληνιστή καθηγητή Χέσσελινγκ¹²³⁶. Ανάλογες ήταν οι εξελίξεις στην περιοχή της «ανακάλυψης» του κρητικού και επτανησιακού θεάτρου. Μετά την έκδοση του *Ερωτόκριτου* από τον Ξανθουδίδη το 1915, ο κλάδος άρχισε να γνωρίζει ακμή και, προς τα τέλη της δεκαετίας του 1910, οι διαλέξεις για τα έργα της κρητικής Αναγέννησης, του επτανησιακού θεάτρου και του ελληνικού δράματος του 19ου αιώνα δήλωναν το νέο ενδιαφέρον των Ελλήνων λογίων για το ιστορικό τους παρελθόν. Κάποιοι μάλιστα απ' αυτούς άρχιζαν να τα ονειρεύονται στο ρεπερτόριο ενός μελλοντικού εθνικού θεάτρου¹²³⁷. Η προσπάθεια αυτή συμβάδιζε με την παράλληλη ανάπτυξη της ιστοριογραφίας του ελληνικού θεάτρου από το Λάσκαρη αρχικά και το Σιδέρη και το Βάλσα στη συνέχεια¹²³⁸.

1235 *Πινακοθήκη*, 175, Σεπτ. 1915, σ. 96, «Διαλέξεις», ό.π., 214, Δεκ. 1918, σ. 93.

1236 Η παράσταση ήταν υπαίθρια και δόθηκε τον Ιούλη του 1920. Βλ. Σ. Αντωνιάδου, «Η ελληνική συμβολή εις τα Μυστήρια», *Παρασκήνια*, τχ. 16, 12.10.1924, σ. 17-22.

1237 Στις διαλέξεις του «Παρνασσού» π.χ. ο Λάσκαρης μίλησε για τον Ι. Ζαμπέλιο, ο Πωπ για τα *Κορακιστικά*, τη *Βαβυλωνία*, τον *Άσωτο* και το *Γάμο του Κουτρούλη*, ο Πολίτης περί ζακυνθινού θεάτρου, για το *Χάση* και το *Βασιλικό*, ο Αγγελόπουλος για το Βερναρδάκη, ο Ι. Φραγκιάς για τον Αλ. Ραγκαβή και το Σπ. Βασιλειάδη (*Πινακοθήκη*, 203/4, Γεν.-Φλεβ. 1918, σσ. 134-5, *Πυρσός*, 8, Φλεβ.-Μαρ.1918, σ. 56). Ο Γκόλφης προφήτευε ότι «με τη δημιουργία πλατιού θεατρικού κοινού θα έρθη ώρα που θ' αναγνωριστή' η άξια Ελληνική νοητική παραγωγή» και ανέφερε τα έργα *Θυσία του Αβραάμ*, *Γύπαρις*, *Ερωφίλη*, *Βασιλικός* κ.ά. Ο Ξενόπουλος θεωρούσε ότι η *Βαβυλωνία*, ο *Χάσης*, ο *Βασιλικός* και τα έργα του Κρητικού θεάτρου «θα παιχθούν ασφαλώς μόλις γίνη εν ελληνικόν θεατρον άξιον του ονόματος» (*Εφημερίς*, 10.2.1918).

1238 Η *Ερωφίλη* εκδόθηκε το 1926 από το Ν. Βέη και το 1928 από το Σ. Ξανθουδίδη, ο *Φορτουνάτος* το 1922 από τον Ξανθουδίδη, η *Θυσία του Αβραάμ* από τη Σ. Αντωνιάδου, ο *Χάσης* από την εφ. *Ελπίς* της Ζακύνθου το 1928. Στα 1927 εκδόθηκε στη Γενεύη η επιτομή της ιστορίας

Από τις ζυμώσεις αυτές προέκυψε επίσης η γνωριμία με το νεοελληνικό θέατρο του 19ου αιώνα, τις τραγωδίες, τις ηθογραφικές κωμωδίες, το Κωμειδύλλιο. Μέχρι το 1927 είχαν εμφανιστεί στην αθηναϊκή σκηνή επιτεύγματα της παλαιότερης ελληνικής δραματουργίας, όπως η *Φαύστα* και η *Γαλάτεια*, στο πλαίσιο αυτής της επανεκτίμησης του θεατρικού παρελθόντος της χώρας¹²³⁹. Οι προσπάθειες όμως ήταν μεμονωμένες και δε συνάντησαν επιτυχία, ίσως και εξαιτίας της επικράτησης του δημοτικισμού στη σκηνή¹²⁴⁰. Το γεγονός πάντως είναι ότι, ως τότε, το ενδιαφέρον για την ανάδειξη της δραματουργικής παράδοσης δεν είχε κατορθώσει να δημιουργήσει μια τάση στην ελληνική σκηνή. Ο σκηνοθέτης που πήρε τα ηνία αυτής της προσπάθειας, την ολοκλήρωσε και τη στήριξε θεωρητικά ήταν ο Πολίτης. «Έχω τη γνώμη», έγραφε το 1929, «πως πρέπει το θέατρό μας να ριζώσει απάνω στην εθνική μας παράδοση»¹²⁴¹. Η μια επαγγελματική του ιδιότητα (αυτή του γραμματέα των Γενικών Αρχείων του Κράτους) βρισκόταν σε συνάρτηση με τις αντιλήψεις του, που διαμορφώθηκαν κάτω από την επίδραση του Γιάννη Αποστολάκη (1886-1947). Ένα από τα βασικά συστατικά τους ήταν η ανάδειξη της εθνικής λογοτεχνικής παράδοσης (δημοτικό τραγούδι, Σολωμός) σε καλλιτεχνική πρωτοπορία· καθώς επίσης η καταδίκη της πολιτιστικής «ξενοδοουλείας» και η

του Ν. Λάσκαρη *Le Théâtre Grec contemporain* και στη συνέχεια το *Le Théâtre Néo-Grec* (1929). Ο ιστορικός συνέχισε να δημοσιεύει με μεγαλύτερη πυκνότητα και συστηματικότητα την ιστορία του ελληνικού θεάτρου, κυρίως από τις στήλες των περιοδικών *Το Ελληνικόν Θέατρον* και *Ελληνική Επιθεώρησις*. Ο Σιδέρης ξεκίνησε με ομιλίες και άρχισε να δημοσιεύει ιστορικά άρθρα τουλάχιστον από το 1928. Η πρώτη αυτοτελής μονογραφία του, *Το κωμειδύλλιο*, εκδόθηκε το 1933. Ο Βάλας ενδιαφέρθηκε κυρίως για το κρητικό θέατρο (*Le Théâtre Cretois au XVII^e siècle*, Paris, 1931). Στο πλαίσιο της αναδίφησης του θεατρικού παρελθόντος εντάσσεται και η ίδρυση του Θεατρικού Μουσείου το 1938, έπειτα από πρωτοβουλία της Εταιρείας Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων (βλ. *Θέατρο*, Α', 2, Απρ. 1938, σ. 20). Και εδώ όμως οι εξελίξεις είχαν δρομολογηθεί από την εποχή των Πολέμων με πρωτεργάτη το Λιδωρίκη (βλ. Ευρετήριο Σκηνοθετών).

1239 Το 1922 η Κοτοπούλη παρουσίασε τη *Φαύστα*, το 1924 η Εταιρεία Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων οργάνωσε μια παράσταση της *Γαλάτειας* με πρωταγωνίστρια την Κυβέλη, ενώ δύο χρόνια αργότερα η *Φαύστα* παίχτηκε και από όμιλο ερασιτεχνών σε σκηνοθεσία Θωμά Οικονόμου (βλ. *Μούσα*, τχ. 19, Φλεβ. 1922, σσ. 110-1, Μ. Λιδωρίκης, «Σπυρίδων Βασιλειάδης», *Ελεύθερον Βήμα*, 14.12.1924, 22.4.1926). Παράλληλα, συνέχιζαν να δίνονται από άλλους θιάσους έργα σαν τη *Βαβυλωνία* ή τον *Αγαπητικό της Βοσκοπούλας*. Το έργο του Βυζάντιου παρουσίασε η Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου σε σκηνοθεσία Λιδωρίκη το 1921 αλλά και ο θίασος Γονίδη το 1926 (βλ. Πρόγραμμα *Βαβυλωνίας* Αμφι-Θεάτρου και *Αναγέννηση*, Α', 4, Δεκ. 1926, σ. 251). Το έργο του Κορομηλά παίχτηκε το 1928 από το θίασο Κοτοπούλη. Οι περιπτώσεις όμως αυτές δεν ήταν ενταγμένες στην σφυρηλάτηση μιας ελληνικής ταυτότητας, κάτι που συνέβη μετά την παρέμβαση των λογίων σκηνοθετών.

1240 Από το 1918 ο Ξενοπούλος υποστήριζε, ότι τα έργα του Ραγκαβή, του Βερναρδάκη και του Βασιλειάδη δε μπορούσαν να ανέβουν στη σκηνή εξαιτίας της γλώσσας τους· θεωρούσε ότι κάποια απ' αυτά (*Οι τριάκοντα*, *Παραμονή*, *Γαλάτεια*, *Μερόπη*, *Φαύστα*) μπορούσαν να παιχτούν, διασκευασμένα όμως στη δημοτική. Το πρόβλημα, σύμφωνα με τον κριτικό, δεν ήταν το «σοβαρό» ή το «βαρύ» των έργων αλλά η γλώσσα: «και ό,τι συμβαίνει σήμερα, θα συμβαίνει και αύριο και μεθαύριο» συνέχιζε, θεωρώντας, ότι το γλωσσικό ζήτημα στο θέατρο ήταν λυμένο (*Εφημερίς*, 10.2.1918).

1241 *Πρωία*, 3.11.1929.

απόρριψη των μοντέρνων ευρωπαϊκών τάσεων και των ξένων πρωτοποριακών καλλιτεχνικών ρευμάτων¹²⁴². Στα μέσα της δεκαετίας του 1920 ο Πολίτης είχε αρχίσει να διαμορφώνει μια συγκεκριμένη πολιτιστική πρόταση· προωθούσε την αντικατάσταση του «πατριωτισμού» της δεκαετίας των Πολέμων από έναν «εθνικό» πολιτισμό:

«Σήμερα τον πατριωτισμό μόνον ο “εθνισμός” μπορεί να τον αντικαταστήσει. Ένας εθνισμός, όπως προσπαθεί να τον θεμελιώσει ο Μουσσολίνι [...] ένας εθνισμός όπως τον θεμελιώσε για τους Ινδούς ο Γκάντι. Μ’ άλλα λόγια, προσπάθεια αδιάκοπη ν’ αναζητούμε την τροφή στον τόπο μας, να παίρνουμε απ’ τη γη μας τους καρπούς μας και ν’ αντλούμε το νερό από τις πηγές μας. Ο “εθνισμός” κρίνει και αναλύει το άτομο, τέτοιο που το έχουν πλάσει οι συνθήκες της “εθνικής” ζωής του, η ιστορία και η παράδοση, ο τόπος κι ο ουρανός του, τα πανάρχαια κοινά έθιμα, η γλώσσα και το χρώμα της κι η “εθνική” έκφρασή της, φωτισμένη από το φως και μυρωμένη από την άχνα της γης που μας τρέφει»¹²⁴³.

Σε πολύ γενικές γραμμές, ο Πολίτης στηριζόταν στη γερμανική ιδεολογία του 19ου αιώνα· στη θέσπιση δηλαδή της εθνικής οντότητας μέσα από την προέκταση του «φυσικού δικαίου» στην περιοχή της ιστορίας¹²⁴⁴. Στην παραπάνω ιδεολογία ανταποκρίνονταν οι παιδαγωγικές απόψεις του και, σε μια επόμενη φάση, οι σκηνοθετικές του ανησυχίες¹²⁴⁵. Μέσα από την ιδεολογία του «εθνισμού» ο Πολίτης ανέκοψε τον ορμητικό χείμαρο των δυτικών επιτευγμάτων, που άρχισε να γίνεται αντιληπτός στην χώρα μετά το 1923· κατά κάποιο τρόπο έπαιξε το ρόλο του «εθνικού» φίλτρου σ’ αυτή τη διαδικασία¹²⁴⁶. Η πρόσληψη των μοντέρνων σκηνοθετικών εξελίξεων γινόταν άλλωστε με διανοητικά εργαλεία του 19ου αιώνα· με την εφαρμογή της ιστοριογραφικής και φιλολογικής σχολής του Λέοπολντ Ράνκε· της άποψης δηλαδή που αντιμετώπιζε την «εποχή» ως μια οντότητα ηθικής τάξης η οποία καθοδηγείται από μεγάλες «προσωπικότητες»¹²⁴⁷. Είναι άλλωστε ενδεικτικό, ότι η μόνη ίσως φορά που ο Πολίτης εγκατέλειψε τα γερμανικά πρότυπα σημειώθηκε στις σαιξπηρικές παραστάσεις· υιοθέτησε τότε την αγγλική σκηνοθετική παράδοση του 18ου και 19ου αιώνα, επειδή ακριβώς ερχόταν «ολόισια

1242 *Πολιτεία*, 13, 28.11.1920, 12.4.1921.

1243 *Ελεύθερον Βήμα*, 15.8.1928 βλ. και «Τέχνη και παράδοσις», ό.π. 11.11.1928.

1244 «Τα έθνη είναι σαν τους ανθρώπους. Δεν υπάρχουν χωρίς παρελθόν και χωρίς μέλλον. Δεν ζουν χωρίς πόθους και μνήμην. Μνήμη δε των εθνών είναι η συνείδησις της ιστορίας των» (Φ. Πολίτης, *Πολιτεία*, 25.3.1926, 1991Δ, 135).

1245 «Ποία είναι η ιδεώδης μορφή ανθρώπου, την οποίαν πρέπει να συλλάβει ο Έλλην παιδαγωγός; Η μορφή του Έλληνο. Βγαλμένη μέσα από την φύσιν, και φωτισμένη από την ιστορίαν» (Φ. Πολίτης, ό.π., 28.7.1923).

1246 Έπλεξε π.χ. το εγκώμιο στο Στανισλάβσκυ ως σκηνοθέτη επειδή, μεταξύ άλλων, η εργασία του συμβόλιζε τη ρώσικη «εθνική» θεατρική παράδοση και καταδίκασε το «μπολσεβίκο» Μεγερόλντ, επειδή ακριβώς διέλυσε αυτή την παράδοση και αποτελούσε έναν σημαντικό κίνδυνο για τον εθνικό πολιτισμό της χώρας του.

1247 Φ. Πολίτης, «Η “εποχή”», *Ελεύθερον Βήμα*, 31.10.1927 (1984)A292, και «Γενιές και γενιές», *Πρωία*, 1.6.1934 (1984)B243,

από την εποχή του Σαίξπηρ». Η ιδεολογική αυτή στάση αποτυπώθηκε στην προσπάθεια σφυρηλάτισης της ταυτότητας του «εθνικού» σκηνοθέτη. Σε αντίθεση με τις αρνητικές απόψεις που είχε στη δεκαετία του 1910, ο Πολίτης ήταν πλέον σε θέση να αναγνωρίσει και να αξιοποιήσει την ελληνική δραματουργική και υποκριτική παράδοση του τόπου· έβλεπε ότι υπήρχε μια εθνική θεατρική κληρονομιά. Το ελληνικό θέατρο, έγραφε στα τέλη του 1926, «είναι μια παράδοσις. Ρηχή ίσως, αλλά πραγματική. Έχει μ' άλλα λόγια κι αυτό την ιστορίαν του»¹²⁴⁸. Το επόμενο βήμα ήταν η ένταξη αυτής της ιδεολογικής συμπεριφοράς στη σκηνοθετική του εργασία.

Όπως είδαμε, η προτίμηση στα ευρωπαϊκά αριστουργήματα του παρελθόντος ξεκινούσε από την πεποίθησή του ότι το παρελθόν αυτό ήταν εποχή θεατρικής ακμής για τις χώρες τους. Δίπλα σ' αυτά, ο Πολίτης παρουσίασε και μια σειρά ελληνικών κλασικών δραματικών κειμένων του Κρητικού, Επτανησιακού και Φαναριώτικου θεάτρου, στη προσπάθειά του να αποδείξει ότι και το ελληνικό έθνος είχε ένα μερίδιο στην ακμή αυτή· και να αναδείξει με τον τρόπο αυτό την «εθνική» δραματική παράδοση του τόπου στο εξωτερικό. Η *Θυσία του Αβραάμ* π.χ. αντιμετωπιζόταν «ως ένα από τα θαυμασιότερα μνημεία της παλαιότερης ευρωπαϊκής θεατρικής τέχνης γενικά, κι ως ένα από τα κειμήλια της νεοελληνικής λογοτεχνίας ειδικότερα»¹²⁴⁹. Παράλληλα όμως, το «κειμήλιο» διέθετε και μια άλλη αξία χρήσης· είχε «μια θρησκευτική φιλοσοφία γνήσια ελληνική», που, όπως και η γλώσσα του, προερχόταν «ολόισια από τη θρησκευτική συνείδηση ενός Αισχύλου κι έχει πάρει απλώς έκφραση χριστιανική». Με τον τρόπο αυτό εξασφαλιζόταν απ' τη μια η συμμετοχή της χώρας στην ευρωπαϊκή αναγέννηση, αλλά απ' την άλλη το ελληνοχριστιανικό ιδεώδες του 19ου αιώνα παρέμενε ακλόνητο. Η κεντρική ιδέα του κρητικού έργου (ο γνωστός δηλαδή μύθος της Παλαιάς Διαθήκης) ήταν μέρος του νεοελληνικού χριστιανισμού, αλλά και συνέχεια του αισχυλικού «πάθει μάθος θέντα»¹²⁵⁰. Η «ανακάλυψη» της κρητικής λογοτεχνίας, εκτός από το να εκπροσωπεί τη χώρα σε ευρωπαϊκό επίπεδο, πρόσφερε, παράλληλα, ένα ισχυρό συνδετικό κρίκο στην ιδεολογία της αδιάσπαστης συνέχειας της θεατρικής κληρονομιάς. Παρουσιάζοντας τη *Θυσία του Αβραάμ* ως «ελληνική συμβολή εις τα [μεσαιωνικά] Μυστήρια», η Αντωνιάδου έβλεπε το έργο ως ένα «φάρμακον» απέναντι στο «απελπιστικό σκοτάδι» που υπήρχε στην ελληνική θεατρική ιστορία από την

1248 «Ο κίνδυνος του θεάτρου», *Πολιτεία*, 8.10.1926 (1984)A244-6.

1249 Φ. Πολίτης, *Πρωία*, 25.3.1933. Παρόμοιες απόψεις υπήρχαν και στο σχετικό δελτίο Τύπου από την παράσταση του έργου το 1929: «Είνε από τα σπουδαιότερα λογοτεχνικά μνημεία του νεωτέρου ελληνισμού και το πρώτον δείγμα του είδους του, ανώτερον πολύ παντός ευρωπαϊκού μυστηρίου».

1250 Φ. Πολίτης, *Ελεύθερον Βήμα*, 27.3.1929.

αρχαιότητα ως τον 19ο αιώνα¹²⁵¹. Η ένταξη ανάμεσα στον «κοσμοπολιτισμό» και τον «εθνισμό» είχε αρχίσει να χαλαρώνει· τα επιτεύγματα του κρητικού και επτανησιακού θεάτρου ήταν τμήμα μιας κοινής ευρωπαϊκής παράδοσης· μπορούσαν να εκπροσωπήσουν τη χώρα στην Ευρώπη, χωρίς να χάνουν την εθνική τους ιδιαιτερότητα. Ακόμα και τα *Κορακιστικά* του Νερούλου, παρέμεναν επίκαιρα για τους Νεοέλληνες, αλλά οπωσδήποτε θα είχαν κάποιο ενδιαφέρον και «για τους ξένους», σε λόγιους δηλαδή, «που θέλουν οπωσδήποτε να γνωρίσουν την πνευματική ζωή της συγχρόνου Ελλάδος». Είναι ενδεικτικό ίσως, ότι η πρώτη επανέκδοση του έργου έγινε στο Παρίσι, με παράλληλη μετάφρασή του στα γαλλικά¹²⁵². Τελικά, μένοντας πιστός στις απόψεις του «εθνισμού», ο Πολίτης πρόσφερε μια λύση, που ήταν πιο ταιριαστή στις νέες ανάγκες· αντίθετα, απ' το Μελά, που, την ίδια εποχή, προσπαθούσε να εκσυγχρονίσει ένα σύστημα εισαγωγών πεπαλαιωμένο στην ίδια του τη βάση¹²⁵³.

Σε γενικές γραμμές, πάνω σ' αυτή τη βάση θεμελιώθηκε η ίδρυση του Εθνικού. Με την έννοια αυτή, ο Πολίτης ήταν πραγματικά ο πιο ενδεδειγμένος «εθνικός» σκηνοθέτης της χώρας, ο πιο κατάλληλος για τη θέση στο Εθνικό Θέατρο. Ήταν ο μόνος άλλωστε που μπόρεσε να αντικρούσει τα «ξενομανή» επιχειρήματα των πρωταγωνιστριών, προβάλλοντας την «εθνική» υπόσταση της σκηνοθετικής τέχνης. Όπως το έθετε ο ίδιος, η «διερμίνευση» ενός έργου

«σε ελληνικό πνεύμα φέρνει κοντύτερα στο ελληνικό κοινό το συγγραφέα, από τη τελειότερη σκηνοθεσία [...] Άλλωστε, τι γίνεται με το πνεύμα και με τη μουσική της ελληνικής γλώσσας, που δεν θα κατέχει ο ξένος [σκηνοθέτης]; Για να κατανοηθεί το απολύτως άπονον της παράλογης εκείνης ιδέας, φαντασθείτε τη *Βαβυλωνία*, σκηνοθετημένη από τον ... Ράινχαρτ. Όχι απλώς η γλώσσα, αλλά και η ατμόσφαιρα της ελληνικής ζωής στο έβγα της επαναστάσεως, δεν συλλαμβάνεται εύκολα από έναν ξένο. Ό, τι για τη *Βαβυλωνία* είναι καθαρώτερο, δεν παύει να είναι εξίσου αληθινό για κάθε έργο, ελληνικό ή ξένο. Γιατί όπως η μετάφραση είναι αναδημιουργία με νέο γλωσσικό υλικό, παρόμοια κι η σκηνοθεσία ξαναπλάθει τ' αριστουργήματα με μια σύγχρονη, ελληνική νόηση της ζωής»¹²⁵⁴.

Δίπλα σ' αυτή την «ελληνική νόηση», είχε αρχίσει να καλλιεργείται και ο ευρωπαϊκός προσανατολισμός του εθνικού θεάτρου. Σ' ένα από τα άρθρα που υποστήριζε την ανάγκη ίδρυσης του κρατικού θεατρικού φορέα, ο Καλογερίκος

1251 Σ. Αντωνιάδου, «Η ελληνική συμβολή εις τα Μυστήρια» ό.π. σ. 17-22.

1252 «Τα *Κορακιστικά*. Μια γαλλική μετάφρασις», *Ελεύθερον Βήμα*, 26.6.1928.

1253 Ο Πολίτης πρόσφερε βέβαια μια λύση στο ζήτημα της εκπροσώπησης της χώρας στο ευρωπαϊκό περιβάλλον, κάτι που δεν απασχολούσε μόνον το Μελά, αλλά και τις πρωταγωνίστριες. Ο Μελάς είχε δώσει το *Γιό του ίσκιου* στο Γκαστόν Μπατύ και το έργο θα παρουσιαζόταν το 1928, αλλά η παράσταση ακυρώθηκε με την επάνοδο του Μελά στην Αθήνα. Ας μην ξεχνάμε όμως ότι και η ίδρυση της Ελευθέρας Σκηνής αποφασίστηκε μετά την αποτυχημένη προσπάθεια της Κοτοπούλη να εμφανιστεί ως «εθνική» τραγωδός και εκπρόσωπος της χώρας στο Παρίσι με την *Ηλέκτρα* (του Χόφμανσταλ βέβαια) σε σκηνοθεσία Ζεμιέ. Βλ. *Πρωία*, 2.4.1929, Σπ. Μελάς, «Φιρμέν Ζεμιέ», *Ελεύθερον Βήμα*, 28.11.1933 και (1960)337-341.

1254 Φ. Πολίτης, «Το Εθνικόν Θέατρον», *Πειθαρχία*, 24, 30.3.1930 (1984)B80.

προέταξε το επιχείρημα ότι το θέατρο «θα μάς δώσει αμέσως θέσιν -έστω και αρκετά αργά- εις την χορείαν των πραγματικώς προηγημένων Κρατών»¹²⁵⁵. Στα επόμενα χρόνια, τόσο ο ίδιος ο σκηνοθέτης της κρατικής σκηνης όσο και ο Τύπος της εποχής, καλλιεργούσαν την «εθνική» περηφάνεια δια της ευρωπαϊκής οδού· έβλεπαν ότι, επιτέλους, η χώρα διέθετε ένα Εθνικό Θέατρο κι ένα σκηνοθέτη, όπως και άλλοι ευρωπαϊκοί λαοί· ότι, «έστω και αργά», είχαν κατορθώσει να δημιουργήσουν το ελληνικό αντίστοιχο μιας Κομεντί Φρανσαίς¹²⁵⁶. Στα επόμενα χρόνια, η διοίκηση του θεάτρου και ο Τύπος καλλιέργησαν, με ακόμα μεγαλύτερη φροντίδα, την ανάγκη επιβεβαίωσης της σκηνοθετικής εργασίας του κρατικού θεάτρου στα μάτια των Ευρωπαίων, δημοσιεύοντας ξένες εγκωμιαστικές κρίσεις από Γερμανούς, Ιταλούς και Άγγλους κριτικούς¹²⁵⁷. Στο καθεστώς της 4ης Αυγούστου οι θεατρικές σχέσεις είχαν αρχίσει πια να παίρνουν τον χαρακτήρα διακρατικών πολιτιστικών ανταλλαγών με τις επισκέψεις της Κομεντί Φρανσαίς και του Όλντ Βικ στην Αθήνα και τις μεγάλες περιοδείες του Βασιλικού Θεάτρου στη Γερμανία και την Αγγλία. Βαλκάνιοι σκηνοθέτες προσκαλούνταν πλέον να παρακολουθήσουν τις παραστάσεις αρχαίας τραγωδίας από το Βασιλικό Θέατρο στο Ηρώδειο¹²⁵⁸.

Στο μεταξύ, οι ζυμώσεις γύρω από το ζήτημα της «ελληνικότητας» είχαν δώσει τον τόνο και στην εργασία άλλων Ελλήνων σκηνοθετών· κατά κάποιο τρόπο, ήταν και ο λόγος που η εισαγωγή της ξένης πρωτοπορίας στην Ελευθέρα Σκηνή φαινόταν πια μπαγιατική και μετέωρη. Ο Μελάς αναγνώρισε σταδιακά, ότι το ρεύμα είχε αντιστραφεί όσο καιρό έλειπε στο Παρίσι. Μετά τις πρώτες «μοντέρνες» παραγωγές, ο θιάσος έκανε ένα άνοιγμα στην εγχώρια πολιτισμική παράδοση· παρουσίασε το έργο του Παπαντωνίου *Ο όρκος του πεθαμένου*, διασκευή του δημοτικού τραγουδιού «Του νεκρού αδελφού»· καθώς επίσης και τον *Ερωτόκριτο*, πλαισιώνοντάς τον με κρητική μουσική και πεντοζάλι. Μετά τους ψυχαναλυμένους

1255 *Ελληνικόν Θέατρον*, τχ.53, 15.12.1927.

1256 Ακόμα και ο «μοντέρνος» Θούλος θεωρούσε ότι η παράσταση του *Δαντών* ήταν αντάξια εκείνης της Κομεντί Φρανσαίς που είχε δει στο Παρίσι. «Η “Γαλλική Κωμωδία”», ομολογούσε, «είναι βέβαια σήμερα ένα θέατρο ξεπερασμένο, αλλ’ είναι πάντα η “Γαλλική Κωμωδία”, το επίσημο γαλλικό θέατρο». Παρόμοιες ήταν και οι κρίσεις του για την παράσταση του *Αρχοντοχωριάτη*, βλ. *Νέα Εστία*, 15.1.1933, (1977Α)433 και 1.11.1933 (1977)Α487. Σε επιστολή του προς τη σύζυγό του, ο ίδιος ο σκηνοθέτης δεν έκρυβε την περηφάνεια του, όταν διαπίστωσε ότι η παράσταση της *Κόρης του Γιόριο*, που είδε στο πλαίσιο του Θεατρικού Συνεδρίου της Ρώμης, ήταν καλύτερη από κείνη του Εθνικού (Ρώμη, 13.10.1934, Θεατρικό Μουσείο).

1257 Βλ. Πρόγραμμα επάναληψης *Οιδίποδα Τυράννου* (1934), όπου αναδημοσιεύτηκαν οι απόψεις του Γερμανού κριτικού Γιόζεφ Μπέρτολτ· καθώς και το άρθρο του Αθανασιάδη-Νόβα «Το εθνικό και οι ξένοι» (*Αθηναϊκή Δραματολογία*, σσ. 89-92), που σχολίαζε ανταπόκριση του ιταλικού περιοδικού *Σενάριο* για την εργασία του Εθνικού.

1258 Ο Ερτογορούλ Μουχσίν Βέης π.χ. ήρθε το Σεπτέμβριο του 1938 μαζί με το διευθυντή του Εθνικού Θεάτρου Βουλγαρίας για τις παραστάσεις της *Ηλέκτρας* στο Ηρώδειο (*Νεοελληνικά Γράμματα*, 95, 24.9.1938, σ. 14). Για τις επισκέψεις των ξένων θιάσων βλ. εδώ σημ 964.

ήρωες του Λενορμάν και το θεατρinισμό του Εβρέινωφ, ο θίασος δήλωνε πλέον αποφασισμένος να προσελκύσει την προσοχή «όλων εκείνων που αγαπούν τον τόπον μας, τας παραδόσεις του και τους θρύλους του». Ενώ ο Παπαντωνίου προσπαθούσε να αναπτύξει την «ουσία» και την «ανωτερότητα» της ελληνικής ράτσας, όπως προέκυπτε μέσα από το δημοτικό τραγούδι¹²⁵⁹. Οι τελευταίοι προβληματισμοί προέδιδαν ωστόσο ότι ο «εθνισμός» είχε αρχίσει να προσλαμβάνει άλλου είδους χαρακτηριστικά. Είναι ενδεικτικό ίσως ότι, παρά τις προσπάθειες του Μελά, κάποιοι λόγιοι διαμαρτυρήθηκαν για την παράσταση του *Ερωτόκριτου*, επειδή το εικαστικό μέρος της δεν είχε «ελληνικό» χαρακτήρα, αλλά παρέπεμπε στο δυτικό Μεσαίωνα¹²⁶⁰. Από τις αρχές της δεκαετίας του 1930 οι προβληματισμοί των Ελλήνων σκηνοθετών θ' αρχίσουν να εκτρέπονται από την έννοια του «έθνους» και να προωθούν τη θέσπιση του «ελληνισμού» μέσω της ελληνικής φύσης και της ελληνικής ράτσας. Παράλληλα, οι σκηνοθετικές τους πρωτοβουλίες θα είναι πιο ολοκληρωμένες· θα στοχεύουν στην έκφραση αυτών των ιδεολογικών ανησυχιών, όχι μόνο μέσα από την επιλογή του ρεπερτορίου, αλλά και μέσα από τα ίδια τα στοιχεία της παράστασης. Μέχρις ενός σημείου, η τελευταία εξέλιξη οφείλεται στην εμφάνιση των νέων σκηνοθετικών μορφών στις αρχές της δεκαετίας του 1930, οι οποίες προσπάθησαν να ακολουθήσουν ιδεολογικές αρχές στην εργασία τους. Η εξέλιξη όμως αυτή υπάκουε και σε άλλου είδους κελεύσματα.

Η τραγική ειρωνεία που επιφύλαξε η ιστορία για τον «εθνισμό» του Πολίτη και την προσπάθειά του να σφυρηλατήσει μια «εθνική» πολιτισμική παράδοση στη μεσοπολεμική σκηνή, ήταν ότι συντελέστηκε σε μια εποχή που τα ιδανικά αυτά δέχονταν μια ολομερή αμφισβήτηση· συνέβη σε χρόνια, που το άστρο της πολιτιστικής πρότασης του έθνους-κράτους, στα πρότυπα του 19ου αιώνα, φαινόταν πως είχε αρχίσει να τρεμοσβύνει και η αστική δημοκρατία να καταρρέει μαζί με τον κοινοβουλευτισμό της: «Η σημερινή πρωτάκουστη οικονομική κρίση», όπως το έθετε το 1932 ο Θεοτοκάς, «μπορεί να περάσει δίχως ανεπανόρθωτες καταστροφές, μα τα ζοφερά προβλήματα που έθεσε δε θα περάσουν εύκολα. Κλονίστηκε η πίστη όλων των τάξεων στο σημερινό κοινωνικό σύστημα και ακόμα βαθύτερα, στον πολιτισμό μας. Κ' ίσως οι πιο κλονισμένες και οι πιο τρομαγμένες τάξεις είναι αυτήν τη στιγμή οι αστικές»¹²⁶¹. Το Εθνικό Θέατρο είχε προλάβει να ιδρυθεί πριν αρχίσουν να γίνονται αισθητές στη χώρα οι επιπτώσεις του

1259 *Πρωία*, 30.9.1929, Σ. Μελάς, «Τα ελληνικά», *Ελεύθερον Βήμα*, 16.10.1929, Ζ. Παπαντωνίου, «Σχεδιάσματα. Το τραγούδι του νεκρού αδελφού. Λυρικών ανάγνωσμα των λαών του Αίμου», ό.π. και *Ο όρκος του πεθαμένου*, Αθήνα, 1932, σσ. 2-29.

1260 Φ. Πολίτης, *Πειθαρχία*, Α', 4, 10.11.1929, σ. 15, Γ. Σεφέρης, «Ερωτόκριτος», *Δοκιμές*, σσ. 277-8.

1261 Γ. Θεοτοκάς, *Εμπρός στο κοινωνικό πρόβλημα*, Αθήνα, 1932, σ. 14.

παγκόσμιου οικονομικού κράχ της Γουόλ Στρητ και η λειτουργία του είχε αρχίσει πριν την κατάληψη της εξουσίας στη Γερμανία από το εθνικοσοσιαλιστικό κόμμα. Στην πρώτη πενταετία της δεκαετίας του 1930 όμως, και καθώς η οικονομική και πολιτική ζωή της χώρας είχε μπει στη χοάνη της διεθνούς κρίσης, οι περισσότεροι Έλληνες λόγιοι, αλλά και ο ίδιος ο Πολίτης, άρχισαν να βλέπουν ότι το αστικό μοντέλο του «εθνισμού» έπνεε τα λούσθια. Το 1932 ο σκηνοθέτης του κρατικού θεάτρου θεωρούσε ότι «τα άτομα είναι δίχως άλλο ευτυχέστερα κάτω από το σοβιετικό ή το φασιστικό καθεστώς, παρά κάτω από τον σημερινόν κοινοβουλευτισμό και τη φιλελεύθερη νοοτροπία»¹²⁶². Τα νέα ισχυρά ολοκληρωτικά καθεστώτα είχαν αρχίσει να διαδίδουν νέες ενοποιητικές ιδεολογίες για την πολιτισμική τους ταυτότητα, όπως η κοινωνική τάξη και η ράτσα. Με την οπτική γωνία που διαθέτουμε σήμερα φαίνεται ότι ο «εθνισμός» και ο «ευρωπαϊσμός» δεν κατέρρεαν, αλλά είχαν αρχίσει απλά να εντάσσονται σ' ένα νέο διεθνές σύστημα αξιών που υπερέβαινε αυτό το δίπολο. Σ' εκείνα τα δύσκολα χρόνια όμως και μέσα στη βαθιά ιδεολογική κρίση που πέρασε η χώρα, τέτοιου είδους σκέψεις δεν ήταν ορατές και οι προτάσεις που κατατέθηκαν δημιούργησαν τελικά ένα αντιφατικό και σύνθετο ιδεολογικό πλέγμα, που μόνον μια αυτόνομη μελέτη μπορεί να καλύψει. Σε γενικές γραμμές, οι Έλληνες λόγιοι φαίνεται ότι προσπάθησαν να εντάξουν στην ιδεολογία του «ελληνισμού» και του «εθνισμού» τις εξελίξεις. Ο διακαής πόθος τους ήταν μια νέα ενοποιητική ιδεολογία για το έθνος, που θα ανταποκρινόταν όμως και στις νέες παγκόσμιες συγκυρίες¹²⁶³. Ο Μελάς (που άφησε το 1933 τη σκηνή για να στρατευτεί στον ιδεολογικό αγώνα μέσω του περιοδικού του *Ιδέα*) έβλεπε ότι η εθνικότητα μπορούσε να συνυπάρχει με την οικουμενικότητα, ως «δύο “γίγνεσθαι”, δύο δυναμικά φανερώματα της ίδιας σταθερής τάσης της ζωής προς την ενότητα»¹²⁶⁴. Χαρακτηριστική της σύγχυσης και της ανασφάλειας της ελληνικής αστικής τάξης της εποχής αλλά και του φλερτ που ανέπτυξε με φασιστικές ιδεολογίες, ήταν η προσπάθεια του Θεοτοκά να σφυρηλατήσει ένα «εθνικοσοσιαλιστικό» «ουμανισμό», διοχετεύοντάς τον σ' ένα «νέο Ελληνισμό», που θα συνέχιζε «ορμέφυτα και θολά» τις παραδόσεις του «ελληνικού πνεύματος»¹²⁶⁵. Άλλοι λόγιοι, αναζητούσαν τη χαμένη ολότητα και την

1262 «Το αίτημα της δικτατορίας», *Πρωία*, 24.6.1932, «Δικτατορίες», ό.π., 26.1.1934.

1263 Για μια πρώτη προσέγγιση πάνω στον μύθο της «χαμένης ολότητας» στους Έλληνες διανοούμενους του Μεσοπολέμου βλ. Αντρέας Ιωαννίδης, «Ο αισθητικός λόγος στον Μεσοπόλεμο», *Βενιζελισμός και Αστικός εκσυγχρονισμός*, 1986, σσ. 369-389.

1264 «Έθνος και ανθρωπότητα», *Ιδέα*, τχ. 1, Γεν. 1933, σσ. 4-12 και τχ. 2, Φλεβ. 1933, σσ. 77-96. Για το περιοδικό του Μελά βλ. Γ. Λαδογιάννη-Τζούφη, *Κοινωνική κρίση και αισθητική αναζήτηση στον Μεσοπόλεμο. Η παρέμβαση του περιοδικού Ιδέα*, Αθήνα, 1993.

1265 Ο Θεοτοκάς οραματιζόταν ένα «νέο ουμανισμό», που θα ξεπερνούσε το καπιταλιστικό σύστημα (ό. π. σσ. 42-3) και θα διαμόρφωνε μια «κοινωνική Δημοκρατία», που θα στηριζόταν «σ' ένα είδος κοινοκτημοσύνης των μηχανικών μέσων παραγωγής» (σ. 47), και θα ελεγχόταν από μια

ανωτερότητα της φυλής στον αντικοινοβουλευτισμό της «ελληνικής κοινότητας» και της «κοινοτικής συνείδησης»: οι προτάσεις τους βασιζόνταν στο Σπέγκλερ και το Νίτσε και θεμελίωσαν «τη γνησιότερη ελληνική φασιστική πρόταση του μεσοπολέμου»¹²⁶⁶. Την «κοινοτική ιδεολογία», που προτάθηκε από στοχαστές όπως ο Κώστας Καραβίδας (1890-1973), ακολούθησαν λόγιοι, που συμμετείχαν στις σκηνοθετικές εξελίξεις του τόπου, όπως ο Σικελιανός και ο Καρζής. Ο τελευταίος ενστερνίστηκε τις απόψεις του Καραβίδα για να στηρίξει τη θεωρία του ελληνικού «ζωϊσμού» και την αναβίωση της αρχαιοελληνικής τραγωδίας¹²⁶⁷. Στην πρόταση του «κοινοτισμού» είχε στηριχθεί όμως και η «δελφική ιδέα», ως «σύνθεση των κοινοτήτων της Αρείας φυλής» στο «διαμάντι της γής» (την Ελλάδα) με «συνθετική μητρόπολη τους Δελφούς»¹²⁶⁸. Στο παραπάνω ιδεολογικό πλαίσιο η Σικελιανού κατέθεσε την «ελληνική» σκηνοθετική της πρόταση στην αναβίωση του αρχαιοελληνικού Χορού. .

Σε αντίθεση με τον «εθνισμό», η τάση αυτή δεν κινούταν από θεατρικά ενδιαφέροντα: προσπαθούσε να σφυρηλατήσει την υπόθεση της ταυτότητας μέσω μιας ανορθολογικής ανάγνωσης της ελληνικής παράδοσης και της ελληνικής

«διεθνική πειθαρχία»: το νέο αυτό κοινωνικό σύστημα δε θα χιζόταν πάνω στις αξίες της ισοτιμίας των πολιτών (σ. 48) και στους «σκορυσασμένους θεσμούς» του κοινοβουλευτισμού, αλλά στην «υγεία της ψυχής». Τότε, κατέληγε το δοκίμιο του Θεοτοκά, «ο νέος Ελληνισμός, που δεν πρόφτασε ακόμα να αποχτήσει μια καθαρή συνείδηση του εαυτού του, που βρίσκεται όμως πιο κοντά από κάθε άλλο έθνος στις παραδόσεις του ελληνικού πνεύματος και τις συνεχίζει ορμήμεφτα και θολά, ο νέος Ελληνισμός θα πρέπει επι τέλους να πη το λόγο του» (σ. 52).

1266 Χρ. Χατζηιωσήφ, *Η γηραιά σελήνη. Η βιομηχανία στην Ελλάδα 1830-1940*, Αθήνα, 1993, σσ. 344-6.

1267 Ακολουθώντας τον Καραβίδα, ο Καρζής θεωρούσε τον κοινοβουλευτισμό «δυτικό κατασκευάσμα», που αποδείχτηκε «πολιτειακό σύστημα ανίκανο, ως απροσάρμοστο στην ελληνική γη και τους κατοίκους της. Πρόττεινε την αντικατάστασή του από την «κοινοτική πολιτεία», μια «αριστοκρατική Δημοκρατία», βασισμένη στο φυλετικό και γεωοικονομικό παράγοντα. Βλ. την πιο αντιπροσωπευτική ίσως προσέγγισή του στο θέμα, «Εστίες Ελληνικού Ζωϊσμού και η Σικελιανική Δελφική Ιδέα», *Νέα Εστία*, 611, Χριστούγεννα 1952, σσ. 70-1.

1268 Α. Σικελιανός, «Η αποστολή της κοινότητας» (1930), *Πεζός Λόγος*, Β', σσ. 163-73. Στο παραπάνω άρθρο ο Σικελιανός ισχυριζόταν ότι η κρίση της χώρας σημειώθηκε μετά την καταστροφή των ελληνικών κοινοτήτων από τους Βαυαρούς, αφού «έκτοτε η Ελλάς είναι λεία όλων των σφαλαμάτων του Νεοελληνικού κοινοβουλευτισμού». Προωθούσε την ιδέα αναζωπύρωσης του «κοινοτισμού», μέσα από τη σύσταση μιας φάλαγγας «μελετηρής και αποφασιστικής νεότητας, η οποία, υπερνικώντας όλους τους δισταγμούς της έως σήμερα ακαδημαϊκής ψυχρής και μικροφιλολογικής ελληνικής νεότητας, θα τινάξει από πάνω της τα ράκη των δισταγμών». Η νέα αυτή γενιά πρέπει να εκπληρώσει την ύψιστη αποστολή της, «όχι ως ελληνική μονάχα, αλλ' ως πανανθρώπινη Φυλή», βασισμένη στη συνασπισμένη βούληση. Στην «Πνευματική βάση της Δελφικής προσπάθειας» (ό. π. σσ. 67-118), παραπέμποντας σε μελετητές σαν το Ζόμπαρτ, εξήρε την αρεία διανοητικότητα και γενναιότητα απέναντι στη σημιτική ιδεολογία, τον καπιταλισμό, τον αστισμό, αλλά και το Λένιν, που «καβαλίκεψε την αχαμνή σημιτική του Μαρξ θεωρία» (σσ. 89-91). Τέλος, το 1936, ο Σικελιανός απευθυνόταν πλέον στο καθεστώς της 4ης Αυγούστου, ζητώντας του να περιφρουρήσει τη δελφική ιδέα, αφού σ' αυτήν «περιέχεται ολόκληρη η ουσία του γνήσιου Δωρισμού: Η πνευματική ανδρεία!», βλ. «Η Δελφική Ιδέα», [15.12.1936], ό.π. σσ. 413-429.

αρχαιότητας· οι ιδεολογικές καταβολές της εντοπίζονται στους κόλπους του νεορομαντικού κινήματος· στα διδάγματα του Βάγκνερ, του Νίτσε και των επιγόνων τους (Γάλλοι συμβολιστές ποιητές, Ντ' Αννούντσιο, Εντουάρ Συρέ κ.ά). Όπως και στην περίπτωση του «εθνισμού», και εδώ οι πρώτες ζυμώσεις εντοπίζονται στο χώρο του μεγαλοϊδεατισμού των προηγούμενων δεκαετιών. Η διασταύρωση νεορομαντικών προτύπων με το ζήτημα του «ελληνισμού» και της πολιτιστικής του κληρονομιάς εμφανίζεται συχνά σε έργα δραματικών ποιητών των αρχών του αιώνα, αν σκεφτεί κανείς π.χ. το Γ. Καμπύση ή το Ν. Καζαντζάκη. Στην περιοχή της σκηνοθεσίας όμως δεν είχαν εμφανιστεί τέτοιου είδους αναζητήσεις· ωστόσο, κάποιες εμβρυακές απόπειρες και σκέψεις δεν έλλειψαν από το σκηνοθέτη που ξεπήδησε από τους παραπάνω κύκλους. Ο Χρηστομάνος υπογράμμισε στα πρώτα χρόνια του αιώνα το θαυμασμό του «προς το Ελληνικόν πνεύμα» και ισχυριζόταν «ότι η Ελληνική φύσις εγκλείει υπέρ πάσαν άλλην όλους τους σπόρους του κάλλους και του φωτός». Όπως ανέφερε ο ίδιος, η «αποκάλυψη» αυτού του «Ελληνισμού» τού είχε φανερωθεί στην Ευρώπη και δήλωνε ότι στους στόχους της Νέας Σκηνης ήταν «ν' αποκαλύψη εις το βάθος του Έλληνοσ τον Έλληνα»· ότι ήθελε «να ξεθάψη άλλον θησαυρόν των Ατρείδων, τον θησαυρόν του ελληνικού πνεύματος και της ελληνικής ψυχής κάτω από τα συντρίμια της Νεκρής Πόλεως, εις την οποίαν ζώμεν¹²⁶⁹». Ο ιδρυτής του θιάσου εξέταζε το ζήτημα έξω από την περιοχή της ιστορίας, αξιοποιώντας, με ανορθολογικό τρόπο, αξίες όπως η «φύση», το «φως» και το «ελληνικόν κάλλος»· την ίδια στιγμή όμως αισθανόταν την ανάγκη να το προσδιορίσει και σε σχέση με την ιστορική συνέχεια του ελληνισμού, με «τον θησαυρόν του ελληνικού πνεύματος». Δεν είναι ίσως τυχαίο ότι η προσέγγισή του επέλεξε τη φιλόξενη και απόμακρη περιοχή του αρχαίου ελληνικού θεάτρου. Ένας ομοϊδεάτης και φίλος του, ο Περικλής Γιαννόπουλος, ήταν απ' τους πρώτους που συνέλαβε με αντιδυτικό μένος την «ιδιαιτερότητα» της χώρας σ' αυτό το ζήτημα, ακολουθώντας τις απόψεις του για το «Νέον Πνεύμα», την «Ελληνική Ωραιότητα» και την «Ελληνική Γραμμή»: «Αρχαία δράματα κύριοι», δήλωνε κατηγορηματικά το 1903, «μόνον Έλληνες δύνανται να διδάξουν και μόνον Έλληνες δύνανται να παραστήσουν»¹²⁷⁰.

Η καλλιτέχνης που, όπως φαίνεται, αποπειράθηκε πρώτη να διασταυρώσει «ελληνικά» και βαγκνερικά στοιχεία σε παραστάσεις αρχαίας τραγωδίας, ήταν η

1269 «Το χάος», *Αστυ*, 3.7.1901, πρβλ Αναγνώστου (1964)56.

1270 Περικλής Γιαννόπουλος, «Τα αρχαία δράματα», *Ο Νουμάς*, 33, 27.4.1903, σσ. 1-2. Σύμφωνα με τον Ξενοπούλο, ο Γιαννόπουλος ήταν από τους λίγους λογίους που έμειναν πιστοί στο Χρηστομάνο μετά την αποχώρηση των συνιδρυτών της Νέας Σκηνης (*Άπαντα*, 11, σελ. 215, βλ. και Αναγνώστου, 1964, 69). Για τις ιδεολογικές απόψεις του βλ. ενδεικτικά Π. Γιαννόπουλος, *Άπαντα*, Αθήνα, 1963, σσ. 16-23, 97-106.

διάσημη Αμερικανίδα χορεύτρια Ιζαντόρα Ντάνκαν. Η «ιέρεια» του βαγκνεरिकού κινήματος στην Ευρώπη χόρευε το 1903 στην Αθήνα το τρίτο στάσιμο από τις *Ικέτιδες* «εν συνοδεία ερρίνου μέλους» και με κορυφαίο ιεροψάλτη¹²⁷¹. Η μίξη όμως δυσανασχέτησε τότε τους Αθηναίους κριτικούς, που, κατά τ' άλλα, ήταν ενθουσιασμένοι από τις παραστάσεις της¹²⁷². Μουσική σε βυζαντινά μοτίβα, γραμμένη από τον Ι. Σακελλαρίδη υπήρχε βέβαια και στις σκηνοθεσίες του Μιστριώτη (και αντιμετώπιστηκε κι αυτή με ειρωνία από την κριτική της εποχής) αλλά χωρίς βαγκνερικές ή νιτσεικές προεκτάσεις¹²⁷³. Το ζήτημα άρχισε να αποκτά ευρύτερες διαστάσεις στη δεύτερη δεκαετία του αιώνα, όταν συνάντησε τον ακραίο μεγαλοϊδεατισμό της εποχής· ιδιαίτερα, όταν μπολιάστηκε με ευρύτερες ιδεολογικές ζυμώσεις (όπως η νιτσεική θέσπιση της ελληνικής «Φυλής»), που είχαν συντελεστεί στα προηγούμενα χρόνια στην πτέρυγα των «εθνικιστών» δημοτικιστών με ηγέτη τον Ι. Δραγούμη¹²⁷⁴. Στα τέλη της δεκαετίας του 1910, η νεορομαντική ανάγνωση της αρχαιότητας φαίνεται πως άρχισε να οδηγείται σε μια ωρίμανση σε περιοδικά, όπως το *Δελτίο*, *Οι Νέοι* και *Η Νέα Πολιτική* και δύο από τους πρωτεργάτες της ήταν ο Σικελιανός και ο Καρζής¹²⁷⁵. Ο τελευταίος ισχυριζόταν τότε ότι η αρχαία ελληνική τραγωδία είχε διοχετευθεί στην ορθόδοξη θρησκευτική λειτουργία· και καταδίκασε το δυτικό πολιτισμό επειδή, αν και στηρίχτηκε στον αρχαίο, περιφρόνησε την ιστορική του συνέχεια (δηλαδή το Βυζάντιο). Ήταν πεπεισμένος ότι η «ιδιοσυστασία του Έλληνα δεν άλλαξε», επειδή παρέμενε ακέραια «η ελληνική ροή»¹²⁷⁶. Στο περιοδικό *Νέα Πολιτική* συναντά

1271 Το γεγονός συνέβη την εποχή που η οικογένεια Ντάνκαν ήρθε «για προσκύνημα» στην Ελλάδα, τη «Μέκκα» της αρχαίας «τελειότητας», μέσω Καρβασαρά· και συνδέεται με βραχύβιους πειραματισμούς της Ιζαντόρα Ντάνκαν προς την κατεύθυνση της ιστορικής συνέχειας της αρχαίας μουσικής μέσω της βυζαντινής παράδοσης, κατεύθυνση για την οποία θα πρέπει να ευθύνεται μάλλον ο αδελφός της και η σύζυγός του, Πηνελόπη Σικελιανού. Οι παραπάνω πειραματισμοί όμως σταμάτησαν γρήγορα και «οι βυζαντινοελληνικές μελωδίες» αντικαταστάθηκαν ξανά από τις συγχορδίες του Βάγκνερ· η Ντάνκαν θα χαρακτηρίσει αργότερα την απόπειρα «μια ένδοξη σαλουνόφουσκα» (Ιζ. Ντάνκαν, *Η ζωή μου*, μετ. Άννα Σικελιανού, Αθήνα, 1988, σσ. 112-121). Το θέμα τίθεται εδώ ακροθιγώς. Οι επισκέψεις της Ντάνκαν στην Ελλάδα και το 1903 (όπου, μεταξύ άλλων, συμμετείχε στο πλευρό των φοιτητών στα Ορεστειακά), το 1912, το 1915, αλλά και το 1919 (όταν ίδρυσε με στήριξη της κυβέρνησης Βενιζέλου σχολή αρχαίου χορού) είναι πολύ σημαντικές από ιστορική άποψη για τα θέματα που εξετάζουμε και απαιτούν ειδική μελέτη.

1272 Κίμων Μιχαηλίδης, *Παναθήναια*, Δ', 15.12.1903, σσ. 150-152, Τιμ. Σταθόπουλος, *Ακρόπολις*, 17.12.1903, *Εστία*, 12.12.1903, Αγ. Ευαγγελίδης, *Εμπρός*, 12.12.1903.

1273 «Βυζαντινή» μουσική χρησιμοποιήθηκε ήδη από το 1896 στην *Αντιγόνη* και το 1899 στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή, βλ. Σιδέρης (1976) 139, 164.

1274 Βλ. Σταυρίδη-Πατρικίου (1976), λ'-'λδ', νζ'-'ξε'.

1275 Το περιοδικό *Νέοι* οργάνωνε διαλέξεις στο θέατρο Κοτοπούλη, όπου, μεταξύ άλλων, ο Καρζής μίλησε με θέμα «Ο Περικλής Γιαννόπουλος και οι σύγχρονες αναγεννητικές τάσεις». Ενώ στους στόχους του περιοδικού ήταν η «φωτεινή και εμπειριστατωμένη έρευνα των αμεσότερου ενδιαφέροντος ελληνικών ζητημάτων», καθώς και «η μελέτη των ελληνικών αξιών και η ανάδειξής των δια παντός μέσου» (ό.π., VII-VIII, Μάιος 1920, σ. 195). Συνεργάτες του περιοδικού ήταν ο Παλαμάς, ο Σικελιανός, ο Κλ. Παράσχος, ο Τ. Άγρας κ.ά. Βλ. και Καρζής (1952) 53.

1276 Λίνος Καρζής, «Πρόλογος», *Δελτίον*, 10.5.1919, σ. 6.

κανείς το 1923 την πιο ολοκληρωμένη ίσως διασταύρωση του βαγκνερισμού με τον «ελληνισμό»¹²⁷⁷. Όπως καταλαβαίνει κανείς, αρχίζουμε να προσεγγίζουμε το ιδεολογικό περιβάλλον της Δελφικής προσπάθειας. Για να ολοκληρωθεί η παραπάνω διεργασία στο επίπεδο της σκηνικής πραγμάτωσης έλειπε ένας σημαντικός συνδετικός κρίκος, ο βυζαντινός πολιτισμός. Το Βυζάντιο είχε καταξιωθεί βέβαια ήδη από το 19ο αιώνα στη συνείδηση των Ελλήνων λογίων αλλά μόνον μετά τη δεύτερη δεκαετία του 20ού αιώνα άρχισε να διαδίδεται και να εντάσσεται με οργανικό τρόπο στην αθηναϊκή ζωή. Κατ' αρχήν, αντιμετώπιστηκε για πρώτη φορά ως αυτόνομος κλάδος με την ακμή της βυζαντινολογίας που σημειώθηκε στη χώρα στη δεκαετία του 1910 ως αποτέλεσμα της ανάπτυξης των βυζαντινών σπουδών στη Δύση και ήταν βέβαια άρρηκτα συνδεδεμένη με το κλίμα του μεγαλοϊδεατισμού της εποχής¹²⁷⁸. Μετά τους Βαλκανικούς Πολέμους, η προσέγγιση της βυζαντινής τέχνης άρχισε να μπαίνει σε μια φάση «εκκοσμίκευσης», να αποσυνδέεται δηλαδή από τον αυστηρά θρησκευτικό της χαρακτήρα και να ανταποκρίνεται στις νέες ανάγκες ως αυτόνομος κλάδος της ιστορίας της τέχνης¹²⁷⁹. Στα τέλη της δεκαετίας του 1910 ο «βυζαντινός ρυθμός» είχε γίνει πλέον μόδα στα γούστα της νεόπλουτης μεγαλοαστικής τάξης της πρωτεύουσας¹²⁸⁰.

1277 «Με συναίσθημα ταπεινώσεως ιστάμεθα ημείς σήμερα με τον ελαφρόγλισχρον πολιτισμόν μας προ της θαυμασίας καλλιτεχνίας των αρχαίων Ελλήνων! Προς αυτά τα κανακάρικα παιδιά της φύσεως προς την τέχνην των ωραίων αυτών ανθρώπων του κόσμου, τους οποίους παρήγαγέ ποτε η γονιμοχαρής μεγάλη μήτηρ Ελλάς, προς αυτά πρέπει ν' αποταθώμεν, ιδίως τώρα εις τους σημερινούς χρόνους του ψευδοπολιτισμού και της μόδας! Αυτόν τον Ελληνικόν λαόν οφείλομεν να θεωρήσωμεν ως το πλουσιοπάροχον απόδειγμα περιφανούς νίκης της φύσεως [...] η μεγάλη ημών αποστολή είναι να μεταμορφώσωμεν την ελληνικὴν καλλιτεχνίαν εις πανανθρωπιστικὴν καλλιτεχνίαν». Πρόκειται για άρθρο του Γεωργίου Βρασιβανόπουλου, που βρέθηκε στα κατάλοιπα των Σικελιανών στο Αρχείο Μερλιέ του Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών: «Από τα Ολύμπια εις το Μπάουρϋτ. Μια πνευματικὴ σταδιοδρομία. Ο Ριχάρδος Βάγκνερ και ο ελληνικός κόσμος», *Νέα Πολιτική*, Α', 17, 15.9.1923, σσ. 402-405. Στο άρθρο αυτό, το ολικό έργο τέχνης του Βάγκνερ αντιμετωπίζεται ως «ελληνικό», επειδή ο συνθέτης βασίστηκε στον Πλάτωνα και, κυρίως, στην αγωγή των αρχαίων Ελλήνων, «την εκ φυσιολογικῆς ἀνάγκης επιβλαστήσαν οργανικὴν συνάρθρωσιν των καθαρῶς ἀνθρωπίνων τεχνῶν, της ποιητικῆς τονικῆς και ορχηστρικῆς, δια των δεσμών της μουσικῆς και της γυμναστικῆς».

1278 Το 1892 ιδρύθηκε για πρώτη φορά έδρα Μέσης και Νεότερης Ελληνικής Φιλολογίας στο Πανεπιστήμιο του Μονάχου και ακολούθησε το 1899 η Έδρα Βυζαντινής Ιστορίας στη Σορβόνη. Το Βυζάντιο είχε αρχίσει να στήνεται στο επίκεντρο της ελληνικής ιδεολογίας ήδη από τη πρώτη δεκαετία του αιώνα (βλ. Δημαράς, ό.π., σσ. 484-5). Η επέκτασή και εδραίωσή του όμως συντελείται στη δεύτερη δεκαετία του αιώνα με την Έδρα Βυζαντινής Τέχνης και Αρχαιολογίας στο Πανεπιστήμιο το 1912, την ίδρυση του Βυζαντινού Μουσείου το 1914, την ίδρυση Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών και της Έδρας Μέσης και Νεότερης Ελληνικής Φιλολογίας το 1918 και τέλος με την Έδρα Βυζαντινής Ιστορίας το 1924 (Τ. Κιουσοπούλου, «Η πρώτη έδρα βυζαντινής ιστορίας στο Πανεπιστήμιο Αθηνών», *Μνήμων*, 15, 1993, σσ. 257-276).

1279 Χαρακτηριστική για το θέμα είναι η διαμόρφωση της φυσιογνωμίας του βυζαντινού μουσείου, βλ. Όλγα Γκράτζιου, «Από την ιστορία του βυζαντινού μουσείου: τα πρώτα χρόνια», *Μνήμων*, 11, 1987, σσ. 54-73.

1280 «Η προτίμησις των βυζαντινών προτύπων εις τα κεντήματα, εις τα έπιπλα, κοσμήματα, εις τα τυπογραφικά στοιχεία και εις τα μνημεία ακόμη διαδίδεται, επεκτείνεται, στερεούται»,

Όταν ανακοινώθηκε η πρωτοβουλία των Δελφικών Γιορτών οι ιδεολογικοί αρμοί είχαν συνδεθεί και η Σικελιανού διέθετε πλέον τα απαραίτητα ιδεολογικά εργαλεία για τη σκηνοθεσία του τραγικού χορού. Από την επαφή της με τους Παριζιάνους «εστέτ» και τους «μύστες» της Νέας Σκηνης (όπως ο Σικελιανός, η Πηνελόπη Σικελιανού και ο Δεβάρης) προέκυψαν οι λιγοστές της επαφές με τη θεατρική τέχνη¹²⁸¹. Ήταν όμως και ένα από τα μέλη της Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών και μαθήτρια βυζαντινής παρασημαντικής δίπλα στον Ψάχο¹²⁸². Και είχε τέλος ενστερνιστεί το «δελφικό» όραμα του συζύγου της. Με την απόφασή της να στηρίξει τη χορογραφία της στη βυζαντινή μουσική και την ελληνική παράδοση έβρισκε, για πρώτη φορά, μια πρωτότυπη σκηνοθετική λύση, που εξασφάλιζε με ολοκληρωμένο τρόπο την ιδεολογία της συνέχειας του ελληνισμού. Είναι ενδεικτικό για την αλλαγή του κλίματος που είχε συντελεστεί ότι, ενώ στις αρχές του αιώνα η χρήση βυζαντινής μουσικής στις παραστάσεις του Μιστριώτη και της Ντάνκαν αντιμετωπίστηκε με ειρωνικά χαμόγελα, το 1927 και το 1930 κέρδισε την επιδοκιμασία¹²⁸³. Με τις παραπάνω επιλογές αναδεικνυόταν πάνω στην ελληνική σκηνή η συνέχεια του ελληνισμού, από την αρχαϊκή εποχή μέχρι το 1927. Για την ακρίβεια, ο «ελληνισμός», χωρίς να ξεφεύγει ποτέ από τα όρια της ιστορίας, άρχισε να διαμορφώνει παράλληλα μια υπερβατική, σχεδόν «μυστική», οντότητα ενταγμένη στη δελφική μυθολογία· άρχισε δηλαδή να διαμορφώνεται και ως συνέχεια, αλλά και ως εγγενής ανωτερότητα της ελληνικής ράτσας. Στην προσπάθειά του να στηρίξει ιδεολογικά το ζήτημα του χορού και της μουσικής στην αναβίωση της αρχαίας τραγωδίας, ο Σικελιανός προσπαθούσε να υπερκεράσει τη διαμάχη ανάμεσα στην ασιατική και ελληνική μουσική αναγάγοντας την τελευταία σ' ένα απόμακρο ιστορικό παρελθόν: «ο κορμός της μουσικής ελληνικής παράδοσης», έγραφε το 1930, «υπάρχει ριζωμένος σ' ένα έδαφος προϊστορικό

δήλωνε περιχαρής η *Πινακοθήκη* και συνέχιζε: «Εισήλθεν ήδη ο Βυζαντινισμός και εις την μόδαν. Ολόκληραι αίθουσαι αριστοκρατικών οίκων, διακοσμούνται με Βυζαντινόν ρυθμόν. Ιστορίαι αναδιφώνται, ειδικών φώτα επιζητούνται δια να καταρτισθούν τελειότεραι αίθουσαι. Τρεις ήνοιξαν τας θύρας των εις κοσμικούς κύκλους προκαλούσαι τον θαυμασμόν δια τον πλούτον, την πρωτοτυπίαν, την καλλιτεχνίαν. Κυριαρχεί το βαθυκυανούν χρώμα εν συνδυασμό μέλανος με χρυσά κοσμήματα. Παλαιά βυζαντινά αντικείμενα αδρώς αγορασθέντα, συμπληρούν τον κομψόν διάκοσμον. Γραφεία βυζαντινού ρυθμού ήρχισαν κατασκευαζόμενα» (τχ. 228, Φεβ. 1920, σελ. 101). Στην περιοχή της θεατρικής αρχιτεκτονικής το Λυρικόν οικοδομήθηκε «επί σχεδίου ρυθμού βυζαντινού» (ό.π., 193, Μαρ. 1917, σσ. 11-13). Η μόδα μάλιστα είχε επεκταθεί τόσο, ώστε καυτηριάστηκε και από το ελληνικό θέατρο της εποχής. Ο Λιδωρίκης είχε την ιδέα «να σατυρίση τα βυζαντινά σαλόνια των νεοπλούτων της αριστοκρατίας μας» στην *Καρακάξα*, όπως και ο Συναδινός στο *Μαϊκήνα* (*Ελεύθερον Βήμα*, 5.7.1925, 30.6.1926).

¹²⁸¹ Βλ. εδώ σημ. 602.

¹²⁸² Κιουσοπούλου, ό.π., σ. 267 και εδώ σημ. 603.

¹²⁸³ Ο Β. Βεκιαρέλλης, ένθερμος υποστηρικτής της Δελφικής ιδέας, προέτρεπε μάλιστα το 1927 το ζεύγος Σικελιανού να αξιοποιήσει τον Ι. Σακελλαρίδη, «δια την ελληνικωτάτην μουσικήν του» στις επόμενες Γιορτές (*Ελεύθερος Τύπος*, 22.5.1927).

σχεδόν, μες το οποίο η δωρική και η ασιάτις λύρα -δηλαδή η Ανατολή και η καθαυτό Ελλάδα- πιθανό να συγκρουστήκανε σε πάμπολλα σημεία, αλλά στο τέλος και από τα ορφικά πανάρχαια χρόνια, συντεθήκανε αναμεταξύ τους φυσιολογικά, οργανικά και τεχνικά· αυτός ήταν κατά βάση και ο λόγος που στην «ελληνική» παρασημαντική «μπορούνε να γραφούνε μελωδίες όλων των λαών», από το Δούναβη ως την Άπω Ανατολή. Για παρόμοιους λόγους, ο «ελληνικός» χορός ήταν ανώτερος από χορούς άλλων λαών: ως ιστορική δηλαδή συνέχεια του αρχετυπικού «ελληνικού» χορού του Απόλλωνα με τον Πύθωνα, που προέκυψε από μια νιτσειϊκής τάξης σύνθεση του ελληνικού με το απολλώνειο¹²⁸⁴. Όπως καταλαβαίνει κανείς, η σκηνοθετική ερμηνεία του Χορού δεν προέκυπτε τόσο από τα «ελληνικά» στοιχεία της παράστασης ή από την ολοκληρωμένη τους παρουσίαση. Αλλά από την ιδεολογική βάση της, που πρόσφερε τη σύνθεση των τεχνών μέσα από την πλατωνική τριάδα, τη μουσική οικοδόμηση της σκηνοθεσίας, την απομάκρυνση προς το γοητευτικό ανορθολογισμό της αρχαϊκής εποχής, την απόρριψη της επιστημονικής παράδοσης στην αναβίωση της αρχαίας τραγωδίας, την αντιμετώπιση της παράστασης σα θρησκευτική μυσταγωγία ενοποίησης της κοινότητας με τη λατρεία του αρχετυπικού Προμηθέα. Όταν ο αναγνώστης φτάσει στα τελευταία κεφάλαια της αυτοβιογραφίας της, όπου η Αμερικανοελληνίδα αρχαιολόγος αναπολεί, γύρω στα 1938, τους ιδεολογικούς της πατέρες, το Σοπενχάουερ, το Βάγκνερ, το Νίτσε και το χορευτικό της πρότυπο, τη Ντάνκαν, συνειδητοποιεί ότι η σκηνοθετική ερμηνεία της ήταν ένα υποπροϊόν της ανορθολογικής πτέρυγας της αντιαστικής ιδεολογίας¹²⁸⁵. Την ίδια στιγμή όμως η ιδεολογική αυτή ανάγνωση διοχετευόταν μέσα σε μια άλλη, εγχώρια συνεκτική ιδεολογία, που ενοποιούσε όλα τα στοιχεία του εγχειρήματος: την ιστοριοκρατική θέσπιση του ελληνισμού. Με τον τρόπο αυτό ο «ελληνισμός» διατηρούσε ακέραια

1284 Α. Σικελιανός, «Το Δελφικό Πανεπιστήμιο. Προσχέδιο» (1929) και «Το πρόβλημα της μουσικής και του χορού στο αρχαίο δράμα» (1931) *Πεζός Λόγος*, Β', σσ. 146-8 και 309-321. Οι αρχαίοι ελληνικοί χοροί αντιμετωπίζονται ως ανώτεροι από τους χορούς άλλων λαών, όπως ο μεξικάνικος ή ο καμποτζιανός, επειδή οι τελευταίοι «εκφράζουν μόνον υποσυνείδητη έκσταση», ενώ οι ελληνικοί «εκφράζουν μια ηθικά αυθόρμητη όσο κι ενσυνείδητη συνθήκη», που κρύβει «έναν απολλώνειο βαθύ ανταγωνισμό». Η αρχετυπική μορφή αυτού του ανταγωνισμού, σύμφωνα με τη νιτσειϊκή ανάγνωση του Σικελιανού, βρίσκεται στον ελληνικό δραματικό χορό του Πύθωνα με τον Απόλλωνα, ως εγγενής πάλη ανάμεσα στη δωρική και διονυσιακή μουσική.

1285 *Ιερός Πανικός*, σσ. 165-174, 184-187, 195-201 και 83-84. Και ο Σικελιανός στηριζόταν πάντως στους «τεύτονες» θεωρητικούς στο ζήτημα της αναβίωσης και πριν αλλά και μετά τις δελφικές γιορτές («Για τη διδασκαλία της αρχαίας τραγωδίας» 1937, *Πεζός Λόγος*, Γ', σσ. 127-8). Ο Γάλλος κριτικός Γκαμπριέλ Μπουασύ μάλιστα διέκρινε καθαρά τη συγγένεια: «Δια μέσου λοιπόν του χρόνου και του διαστήματος, βλέπει κανείς εις την θριαμβευτικήν ταύτην αναβίωσιν του *Προμηθέως Δεσμώτου* εις τους Δελφούς την λογικήν συνέχειαν όλων των προηγουμένων προσπαθειών» και αναφέρει μεταξύ άλλων, τους Βάγκνερ, Νίτσε, Εντουάρντ Συρέ και Πελαντάν («Ο *Προμηθεύς Δεσμώτης* επί του βράχου των δελφών», *Πρωία*, 29.5.1927). Βλ. τέλος ενδεικτικά και τα λήμματα 131, 867, 872, 1013, 307, 331 του καταλόγου των ευρεθέντων της βιβλιοθήκης του ζεύγους Σικελιανού (Παπαδάκη, ό.π.).

την ιστορική του συνέχεια, αλλά ταυτόχρονα εκδηλωνόταν ως μια υπερβατική ουσία οικουμενικής τάξης (σχεδόν μυθολογικής), ως «ελληνικότητα». Υπό αυτό το πρίσμα, η φύση π.χ. που περιέβαλε το αρχαίο θέατρο των Δελφών όριζε από μόνη της την ιστορική συνέχεια αλλά και την ανωτερότητα της φυλής. Ήταν ένα «ελληνικό» τοπίο σε μια ιστορική προοπτική, αλλά ταυτόχρονα ήταν και «ο ομφαλός της γης», μια νέα «οικουμενική» μητρόπολη. Η «γεωπολιτική» αυτή θεώρηση είχε ως ιστορική της προϋπόθεση την ιστορική συνέχεια του ελληνισμού, που ήταν και το βασικό ιδεολογικό μήνυμα: το αρχαίο πνεύμα ξαναμίλησε «δια να συγκινήσει, δια να συνταράξει και να συνδέσει το υπερένδοξο εκείνο Ελληνικό παρελθόν με το παρόν μας και το μέλλον μας και να διδάξει εις τους πνευματικούς αντιπροσώπους των διαφόρων λαών οποία υπήρξε η Ελλάς, τι είναι σήμερα και τι θα ημπορέσει να κάμη εις το μέλλον»¹²⁸⁶.

Σε γενικές γραμμές, τις παραπάνω αρχές ακολούθησε στη συνέχεια η «ελληνικότητα» του Καρζή, του Δεβάρη, του Κουν και σε μια επόμενη φάση και του Καραντινού και του Κατσέλη, που τη διέδωσαν στο επαγγελματικό θέατρο και την προέκτειναν σε άλλα θεατρικά είδη του ιστορικού παρελθόντος της χώρας. Στη δεκαετία του 1930 η «ελληνικότητα» μεταφέρθηκε σε όλο σχεδόν το φάσμα του ελληνικού θεάτρου:

«Σκοπός μας είναι να δημιουργήσουμε μια σκηνή με ελληνική παράδοση. Μ' αυτό δε θέλουμε να πούμε ότι μπορούμε ν' αποφύγουμε κάθε ξένη επίδραση. Θα κυτάξουμε μόνο να δουλέψουμε με υλικό του τόπου μας, παρμένο πρώτα πρώτα από το Μεσαιωνικό Κρητικό θέατρο που είναι πιο κοντά μας, από τον Καραγκιόζη, που όσο κ' αν έμεινε παραγνωρισμένος είναι όμως πολύ πλούσια πηγή, από άλλες τέχνες, αντιπροσωπευτικές, χορούς, λαϊκή ζωγραφική, τραγούδια, μουσική- κι απ' την ποίηση. Μαζύ μ' αυτά θα μάς οδηγήσουν οι συνήθειες κι οι τύποι που βρίσκει κανείς ακόμα στην Ελλάδα σα σύμβολα της ψυχής και της ζωής των μερών μας. Και μ' αυτά τα σύμβολα, που πολλά βασταχθήκανε από την αρχαιότητα ως σήμερα, θα πλησιάσουμε κι αυτήν»¹²⁸⁷.

Με τον τρόπο αυτό διοχετεύθηκαν για πρώτη φορά με ολοκληρωμένο τρόπο πάνω στην ελληνική σκηνή όλες οι προηγούμενοι περίοδοι του ελληνισμού· όχι μόνον επειδή αποκαταστάθηκαν σκηνοθετικά όλοι οι κρίκοι της αλυσίδας της συνέχειας από την αρχαϊκή εποχή μέχρι τον 19ο αιώνα. Η σπουδαιότερη ίσως εξέλιξη ήταν, ότι, δια της αναγωγής της «ελληνικότητας» στην περιοχή του μύθου και των συμβόλων, κάθε ιστορική περίοδος του ελληνισμού μπορούσε στο εξής να ερμηνεύσει ισοδύναμα μια άλλη. Ένας Έλληνας σκηνοθέτης μπορούσε π.χ. να

1286 «Αι Δελφικάι Εορταί», *Ελληνική Επιθέωρησις*, 235, Μάιος 1927, σ. 6.

1287 Πρόγραμμα Λαϊκής Σκηνής από την παράσταση της *Αλκηστής* (19.12.1934). Ο Καρζής μάλιστα αποπειράθηκε να τη διοχετεύσει και στις ομηρικές του «παραστάσεις» παρουσιάζοντας τις ραψωδίες *Έκτορος αναίρεσις* και *Έκτορος Λύτρα* (βλ. Α. Καρζής, «Εισαγωγή στον Όμηρο», *Ο Κύκλος*, τχ.8/9, Οκτ. Νοεμ. 1933, σσ. 341-4).

χρησιμοποιήσει συμβάσεις του Καραγκιόζη για να ερμηνεύσει αρχαία ή κρητική κωμωδία· όχι μόνον επειδή το ένα θεατρικό είδος αποτελούσε ιστορική συνέχεια του άλλου, αλλά επειδή οι «μυστικές» τους «ιδιοσυστασίες» ήταν ένα και το αυτό, παρέμεναν αναλλοίωτες. Η εξέλιξη αυτή άνοιγε νέες προοπτικές στη σκηνοθετική τέχνη, παράλληλα όμως εμπλούτιζε και εμβάθυνε ακόμα περισσότερο την ιστοριοκρατική παρεκτροπή της ιδεολογίας χώρας· αντικαθιστούσε δηλαδή τον ιστορισμό του 19ου αιώνα μ' έναν άλλο ιστορισμό περισσότερο ευέλικτο, περισσότερο αυθαίρετο, αλλά και περισσότερο βαθύ. Στην πραγματικότητα, η βαθιά κρίση του αστικού θεάτρου της χώρας ήταν εκείνη που του υπαγόρευε μια συνεχή αυτοαναφορικότητα· με τον «αισθητισμό» και το «θεατρinισμό» σε καλλιτεχνικό επίπεδο και με την «ελληνικότητα» σε ιδεολογικό. Στην πραγματικότητα, όπως θα δούμε πιο κάτω, αυτές οι σοβαρές ανακατατάξεις πάνω στην ιστοριοκρατική αυτογνωσία του ελληνισμού εκδηλώθηκαν μόνον όταν συνάντησαν παράλληλες διεργασίες γύρω από τη «λαϊκότητα», διεργασίες, που για καθαρά μεθοδολογικούς λόγους, εξετάζονται εδώ χωριστά. Οι δελφικές εκδηλώσεις πάντως είχαν ανοίξει την κατάλληλη στιγμή τους ασκούς του Αιόλου· από τον εμπλουτισμό της μεγαλοϊδεατικής ιδεολογίας με το βαγνερισμό και το νιτσεισμό, η ανάγνωση πλέον της ελληνικής πραγματικότητας (σύγχρονης και ιστορικής) γινόταν υπό το ιδεολογικό φίλτρο της «ελληνικότητας». Τα στοιχεία της υλικής εμπειρίας διαβάζονταν πλέον από τους Έλληνες σκηνοθέτες μέσα από «ελληνικά» ματογυάλια: η «ελληνική» φύση, το «ελληνικό» φως, η «ελληνική» γραμμή, η «ελληνική» ομιλία, η «ελληνική» πλαστικότητα¹²⁸⁸. «Πρώτο και κύριο χαρακτηριστικό του αρχαίου κειμένου», έγραφε ο Καραντινός το 1937, «είναι η πλαστικότητα του λόγου, όμοια με την πλαστικότητα της ηλιόχαρα φωτιζόμενης ελληνικής φύσης»¹²⁸⁹. Μια δεκαετία αργότερα, ο Κατσέλης προσπαθούσε να διδάξει στους Έλληνες ηθοποιούς «τη μεσογειακή ελληνική ομιλία μας, την κυματιστή, την ήρεμη, τη χωρίς κορυφώσεις και ξεφωνητά»¹²⁹⁰. Οι σκηνοθέτες της χώρας άρχισαν να καλλιεργούν έναν άλλου είδους ιδεολογικό παροξυσμό, όχι πολύ διαφορετικό από κείνον της δεκαετίας του 1910· μόνον που γινόταν πλέον σε επίπεδο συνείδησης και αντίληψης. «Τα πλαίσια, μέσα στα οποία κινούμεθα», θυμόταν ο Κουν αρκετά χρόνια αργότερα,

1288 Δεν είναι τυχαίο ότι ένας από τους υπερασπιστές της δελφικής ιδέας και των απόψεων των Ντάνκαν για τον ελληνικό χορό ήταν ο Δημοσθένης Δανιηλίδης, ο εισηγητής της γεωοικονομικής θεώρησης στην Ελλάδα βλ. Δημ. Δανιηλίδης, «Στη μνήμη της Εύας Σικελιανού», *Καινούργια Εποχή*, Καλοκαίρι 1957, σσ. 16-17, Τζιόβας (1989)75-9, Χατζηιωσήφ(1986)346. Ενδεικτικά για το ζήτημα είναι και τα προσχέδια του Δ. Πικιώνη για το Δελφικό Κέντρο του 1934 που ανέλαβε για χάρη του Σικελιανού (βλ. Δ. Φιλιππίδης, «Εκσυγχρονισμός στην αρχιτεκτονική και πολεοδομία του Μεσοπολέμου», *Βενιζελισμός...*, ό.π., σσ. 144-5).

1289 *Νεοελληνικά Γράμματα*, τχ. 35, 31.7.1937, (1969)14.

1290 *Ο Αιώνας μας*, τχ.1, Μαρτ. 1947, σ. 27.

«ήταν η γύρω μας πραγματικότητα, είτε της πόλης, είτε της υπαίθρου [...] Μέσα σ' αυτά υπήρχαν ατόφια κομμάτια ή απομεινάκια, χρώματα και αποχρώσεις, μισοσκεπασμένα ή ξεθωριασμένα από το χρόνο, παραλλαγμένα -αλλά όχι λιγότερο πολύτιμα- από τα ξένα βήματα και τις φωνές που είχαν περάσει από πάνω τους μέσα σε εκατοντάδες χρόνια για να 'ρθουν να συνθέσουν τη σύγχρονη Ελλάδα. Οδηγός μας στάθηκε αυτό που υπήρχε γύρω μας, σε μορφές, σε ήχους, σε σχήματα. Αυτό που ζητούσαμε να βρούμε, ν' ανακαλύψουμε, ήταν η κρυμμένη θεωρία του τόπου και των ανθρώπων όπου εκφράστηκαν οι αρχαίοι ποιητές, του τόπου όπως είναι σήμερα διαφοροποιημένος από τις επιδράσεις και τις επαφές που δέχθηκε μέσα σε εκατοντάδες χρόνια»¹²⁹¹.

Η πορεία αυτοπροσδιορισμού της ελληνικής κοινωνίας μετά την Καταστροφή είχε κατά ένα μεγάλο μέρος της ολοκληρωθεί αλλά, όπως είδαμε, είχε μεταβληθεί σε αυτοσκοπό, στην ανακάλυψη της «γνήσιας» ταυτότητας της ράτσας· είχε μετατραπεί σ' αυτό που Μηλιάδης απεκάλεσε «φυλετικό μυστικισμό». Σχολιάζοντας τις σκηνοθεσίες του Κουν το 1935 παρατηρούσε με οξυδέρκεια ότι από την αναζήτηση αυτή το μόνο που έλειπε ήταν η δημιουργική ικανότητα, η οποία «φτιάχνει (δε βρίσκει) μορφές»¹²⁹². Ενδεχομένως, ο βασικός λόγος για τον οποίο οι καλλιτεχνικές αναζητήσεις της Λαϊκής Σκηνης δεν επέτρεψαν τη μετάβαση στην περίοδο του σκηνοθέτη-δημιουργού να βρίσκεται σ' αυτόν τον ιστοριοκρατικό παροξυσμό.

Πάνω σ' αυτήν τη διοχέτευση της βαγκνερικής και νιτσειϊκής ιδεολογίας στη συνεκτική ιδεολογία της ιστορικής συνέχειας του ελληνισμού οικοδομήθηκε πάντως αργότερα και η διεθνής προβολή της χώρας. Και η συμβολή της ελληνικής σκηνοθετικής τέχνης (η καλλιτεχνική δηλαδή αναγωγή και εξιδανίκευση της εγχώριας υλικής πραγματικότητας σε «ελληνικότητα») σ' αυτό το ζήτημα ήταν πραγματικά σημαντική. Βέβαια, στη σκέψη των Ελλήνων λογίων, η αναβίωση της αρχαιοελληνικής τραγωδίας ήταν συνδεδεμένη με τη προβολή του βαλκανικού κράτους στο εξωτερικό ήδη από το 19ο αιώνα· στις αρχές του 20ού υπήρχαν κάποιου που ονειρεύονταν τη σύσταση ενός ελληνικού Μπαϊρώου. Ένα εμβρυακό, αλλά ενδιαφέρον αμάγαμα ελληνικού μεγαλοϊδεατισμού και διεθνισμού σημειώθηκε π.χ. στις παραστάσεις του Μιστριώτη, αλλά και στην παράσταση των *Περσών* του Λιδωρίκη¹²⁹³. Η πρώτη σημαντική μεταπολεμική παράσταση, του *Αγαμέμνονα*

1291 Κουν(1981)61. Η πιο ολοκληρωμένη ίσως θεωρητική παρουσίαση της «γεωπολιτικής» σκηνοθετικής ερμηνείας του Κουν βρίσκεται στην ομιλία του στη «Διεθνή Διάσκεψη Θεάτρου» στο Ηρώδειο το 1957. βλ. «Το αρχαίο θέατρο», ό.π., σσ. 33-36.

1292 *Ο Κύκλος*, 1935, σ. 35.

1293 Οι παραστάσεις του Μιστριώτη δίνονταν συχνά μπροστά σε ξένους εκπροσώπους (όπως π.χ. η αποστολή των Ρουμάνων φοιτητών), ενώ είχε εκφραστεί και τότε η επιθυμία να χρησιμοποιηθούν για την τόνωση του ελληνικού τουρισμού. Η παράσταση του Λιδωρίκη δόθηκε προς τιμήν των διεθνών διπλωματικών αντιπροσωπειών της Αντάντ και η επιτυχία της οδήγησε τότε τον Βενιζέλο να ξαναθέσει το κάπως ξεχασμένο ζήτημα της αναμαρμάρωσης του Ηρώδειου και της θέσπισης φεστιβαλικών παραστάσεων αρχαίων τραγωδιών.

(1924), οργανώθηκε προς τιμήν του αντιβασιλέα της Αβησσυνίας Ρας Ταφάρι¹²⁹⁴. Η παράσταση προκάλεσε συζητήσεις ανάμεσα στους κύκλους των λογίων, που, μοιραία πια, διεξάγονταν όχι μόνον σε συνάρτηση προς το ζήτημα του σκηνοθέτη, αλλά και σε σχέση με την εκπροσώπηση της χώρας στο εξωτερικό¹²⁹⁵. Με την ίδρυση του Θεάτρου Τέχνης ο Αθάνατος θεωρούσε πλέον ότι ο νέος θίασος έπρεπε να χρησιμοποιήσει το Ηρώδειο για παραστάσεις αρχαίων τραγωδιών, για να ενισχυθεί «και η λεγομένη “βιομηχανία” των ξένων» και με τον τρόπο αυτό να «αναπτερωθή εις την παγκόσμιον συνείδησιν το καταπεσμένον ελληνικόν ηθικόν»¹²⁹⁶. Η σημασία όμως που απέκτησε το δελφικό εγχείρημα στα χρόνια 1926-1930, η διαφήμισή του στον Τύπο και η αίσθηση που υπήρχε στον κόσμο των λογίων ότι οι προβολείς της ξένης δημοσιότητας έπεφταν, επιτέλους, πάνω στο λαβωμένο βαλκανικό κρατίδιο έδωσε πρωτοφανείς διαστάσεις στο ζήτημα. Όπως το έθετε ο Δεβάρης, «η παράστασις αυτή, όπως και το λοιπόν μέρος των εορτών, θα είναι η απολογία της ελληνικής ψυχής εις τα μάτια των ξένων και τα δικά μας»¹²⁹⁷. Είχε δημιουργηθεί πλέον η βεβαιότητα ότι η χώρα μπορούσε να πρωταγωνιστήσει διεθνώς σ' έναν τομέα που θεωρούνταν παραδοσιακά, τουλάχιστον από την εποχή του Περικλή Γιαννόπουλου, «δικός» της. Επιπλέον, είχε την ευκαιρία να αξιοποιήσει και να οικειοποιηθεί ένα μικρό κενό που είχε δημιουργήσει η διεθνής συγκυρία· γιατί, αν και ορισμένοι από τους μοντέρνους σκηνοθέτες της Δύσης είχαν να επιδείξουν κάποια σημαντικά επιτεύγματα, η αναβίωση του αρχαιοελληνικού θεάτρου κινούνταν στο περιθώριο της αναβίωσης του Ελισαβετιανού, της κομέντια ντελ' άρτε, του Μολιέρου, ή ακόμα και του μεσαιωνικού. Η δυναμική παρέμβαση του ξένου σκηνοθετικού παράγοντα στη χώρα μετά το 1923 δεν ίσχυε δηλαδή στην περίπτωση της αναβίωσης της τραγωδίας. Μετά τις δελφικές παραστάσεις, μια μερίδα της κριτικής έβλεπε ότι ήταν εφικτή η διεθνής αναγνώριση της χώρας χωρίς την μετάκληση ξένων *metteurs en scène* από τη στιγμή που η χώρα διέθετε πλέον έναν, τη Σικελιανού.

Η συμπεριφορά αυτή δεν είναι δυσεξήτη· η σκηνοθέτης του τραγικού χορού εμφάνιζε βέβαια ένα κοινό σημείο επαφής με την άποψη του Πολίτη: την

1294 Σιδέρης (1976) 293κεξ. Ένα χρόνο αργότερα, ο θίασος Κυβέλης έδωσε την τρίτη πράξη από την *Αντιγόνη* προς τιμή του Γάλλου κριτικού Ανρί Μπιντού (ό.π. σ. 301).

1295 Ο Θούλος π.χ. επαναλάμβανε την πρόταση ίδρυσης ενός «ελληνικού Μπαϊρόντ», υπογραμμίζοντας ωστόσο ότι η αναβίωση της αρχαίας τραγωδίας αποτελούσε πλέον οικουμενικό ζήτημα. Έτσι, σε μια ενδεχόμενη θέσπιση φεστιβαλικών παραστάσεων, τη σκηνοθεσία έπρεπε να αναλάβουν ξένοι «*metteurs en scène*», οι οποίοι θα μετακαλούνταν από τη Δύση (*Δημοκρατία*, 25.8.1924). Αλλά και ο Λιδωρίκης υποστήριξε τη θέσπιση φεστιβαλικών εκδηλώσεων, όπου ξένοι πιστοί θα έρχονταν για «καλλιτεχνικό προοικήνυμα» στην χώρα των αρχαίων τραγικών (*Ελεύθερον Βήμα*, 21.8.1924).

1296 *Ελεύθερον Βήμα*, 29.3.1925

1297 *Βραδυνή*, 16.5.1926, πρβλ. Σιδέρης, ό.π. σ. 345.

αντίδραση στην παρακμή του μοντέρνου δυτικού πολιτισμού και την στροφή προς τις εγχώριες παραδόσεις. Στις περιπτώσεις των άλλων λογίων όμως οι σκηνοθετικές επιλογές βρίσκονταν σε εξάρτηση από τα ευρωπαϊκά πρότυπα, είτε δια της πρωτοποριακής, είτε δια της εθνικής οδού· με τη Σικελιανού όμως το ζήτημα έμπαινε διαφορετικά. Η καλλιτέχνης δε στηρίχτηκε στην εργασία κανενός Μπατού και κανενός Ράινχαρτ αλλά στην ελληνική παράδοση. Μάλιστα, την ίδια στιγμή που περιφρονούσε τη δυτική παράδοση γνώριζε τη διεθνή καταξίωση. Στην πραγματικότητα βέβαια, οι επιλογές δεν ήταν καθόλου «ελληνικές» αλλά αυτό είναι κάτι που το γνωρίζουμε εμείς, σήμερα· με τα μάτια των ανθρώπων της εποχής, συντελούνταν, για πρώτη φορά, μια υπέρβαση στην κατάσταση των πολιτισμικών σχέσεων της χώρας· δια της αναγωγής της εγχώριας πραγματικότητας σε μια νέα και δυναμική ουσία, την «ελληνικότητα», αξιοποιήσιμη διεθνώς, η ελληνική σκηνοθεσία μπήκε για πρώτη φορά στο διεθνές πολιτιστικό περιβάλλον, κάτι που δεν είχε καταστεί ως τότε εφικτό¹²⁹⁸.

Καθώς όμως οι υπερβατικές οντότητες έχουν συνήθως κι ένα αντίτιμο στην πεζή, υλική πραγματικότητα, έτσι κι η «ελληνικότητα» ήταν εξ αρχής συνδεδεμένη με κάποιες άλλες αξίες, περισσότερο «γίνες». Ήδη, και κατά τη διάρκεια των Δελφικών Γιορτών αλλά κυρίως μετά απ' αυτές, η αναζήτηση γύρω από την «ελληνικότητα» διεξαγόταν μέσα σ' ένα γενικότερο κλίμα προώθησης των ντόπιων προϊόντων. Κάποιοι μάλιστα άρχισαν να βλέπουν τότε εφικτή ακόμα και την εκδοχή ενός ελληνικού Μπάουχαους, καλλιεργώντας ένα «ελληνικό» στυλ σε αντικείμενα καθημερινής χρήσης. Ο Λουκάς Κανακάρης-Ρούφος π.χ., εκτός από πρόεδρος του Οργανισμού Αρχαίου Δράματος, είχε ηγηθεί της εκστρατείας «υπέρ της προστασίας των ελληνικών προϊόντων» και της «επιβολής ενός “νεοελληνικού

1298 Ενδεικτικές της διεθνούς απήχησης που συνάντησε η δελφική προσπάθεια ήταν οι ανακοινώσεις της Σικελιανού σε διεθνή συνέδρια όπως π.χ. η 29η συνάντηση του Αμερικάνικου Αρχαιολογικού Ινστιτούτου στο Πανεπιστήμιο του Σινσινάτι (βλ. *American Journal of Archaeology*, 2nd series, 1928, Vol. XXXI, 1, P. 63) ή η συμμετοχή της σε εκθέσεις και η δημοσίευση των απόψεών της σε διάσημα περιοδικά τέχνης της εποχής (βλ. π.χ. «A Lecture on the Greek Tragic Chorus», *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, XXII, 11, November 1927, σ. 282, «Costume in Revivals of Greek Drama», ό.π., Vol. XXXI, 6, JUNE 1936, σ. 134-5). Καθώς επίσης και το γεγονός ότι οι δελφικές παραστάσεις καταγράφηκαν στη διεθνή σχετική βιβλιογραφία για το ζήτημα της αναβίωσης του αρχαιοελληνικού θεάτρου (M. Bieber, «The Influence of the ancient theatre on the modern theater» στο *The History of the Greek and Roman Theater*, New Jersey, 1961, σσ. 254-260 και Hellmut Flashar, *Inszenierung der Antike. Das Griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit 1585-1990*, München, 1991). Όπως εύστοχα τόνιζε η έφορος του αρχαιολογικού μουσείου της Αθήνας, κανείς ξένος σκηνοθέτης, «και αν ακόμη ήταν προικισμένος», δεν μπορούσε να διαθέτει το έφοδιο της Σικελιανού, τη γνώση «του βυζαντινού και του νεότερου δημοτικού μας κόσμου». Το υφαντό φόρεμα του χορού «δεν θα ήταν σε θέση να το ανακαλύψει και ο δυνατότερος Ευρωπαίος σκηνοθέτης». Και κατέληγε ισχυριζόμενη πως, «παίρνοντας όλα τα στοιχεία της από την ίδια τη πηγή τους, την αρχαία και νέα Ελλάδα» οι παραστάσεις της «θα διδάξουν τους Ευρωπαίους» (Σεμνή Παπασπυριδίου-Καρούζου, «Σύντομες γνώμες», *Ελληνίς*, ΙΖ', τχ. 6, Ιουν. 1937, σ. 136).

ρυθμού” στην τέχνη και στην κατασκευή χειροτεχνημάτων»¹²⁹⁹. Οι δοσοληψίες της Σικελιανού με τον Οργανισμό Τουρισμού μπορεί τελικά να μην τελεσφόρησαν, άνοιξαν όμως νέες προοπτικές, που απορροφήθηκαν αργότερα από το φαινόμενο του κρατισμού και αξιοποιήθηκαν πλέον μονοπωλιακά από το κρατικό θέατρο της χώρας¹³⁰⁰. Οι προοπτικές αυτές πάντως υλοποιήθηκαν μετά τον Πόλεμο, όταν η αναβίωση του αρχαίου θεάτρου γινόταν, όπως φαίνεται, με πρωταρχικό και κύριο γνώμονα την τουριστική ανάπτυξη της χώρας. Η σκέψη αυτή όμως, η εξαγωγή δηλαδή των πολιτιστικών «πρώτων υλών» της χώρας (η προβολή των φυλετικών, ιστορικών και γεωπολιτικών ιδιαιτεροτήτων της στο τουριστικό κύκλωμα) υπήρχε ως βασική ιδεολογική παράμετρος από το 19ο αιώνα. Απλά, κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου, σημειώθηκε, σε μια πρώτη φάση, η ολοκλήρωσή της, με κορυφαίο γεγονός τις Δελφικές Γιορτές. Υπό αυτό το πρίσμα, για πρώτη φορά στη σκηνοθετική ιστορία του τόπου «ελληνικότητα» και «διεθνισμός» δεν ήταν πια αντιφατικές έννοιες. Και αυτό ήταν μια κατάκτηση της δεκαετίας του 1930¹³⁰¹.

1299 Βλ. το ενδιαφέρον από ιστορική άποψη άρθρο του Σπ. Μελά «Βιομηχανία και Τέχνη», (*Ελεύθερον Βήμα*, 8.2.1930) και τις απόψεις της Σικελιανού για τη δημιουργία «ελληνικής» μόδας στη βιομηχανία ετοιμών ενδυμάτων (*Βραδυνή*, 25.26.6.1930). Οι καπνοβιομήχανοι Παπαστράτοι προωθούσαν την ίδια εποχή τον ελληνικό ρυθμό στις εικαστικές τέχνες, χρηματοδοτώντας ίδρυση επαγγελματικής σχολής για διακοσμητές (Χατζημωσήφ, 1993, 356-7).

1300 Σύμφωνα με τη Σικελιανού, θα ήταν τιμή για την Ελλάδα «αν επιτύχουμε σ' ένα πράγμα που τραβάει κόσμο στην Οράνζ και στις Συρακούσες και από τα πέρατα της γης». Και έλπιζε ότι με τον τρόπο αυτό θα εγκαινιάζοταν μια σειρά εορταστικών εκδηλώσεων στην Αθήνα, στους Δελφούς και την Επίδαυρο (*Βραδυνή*, 12.1.1925). Για το ζήτημα βλ. και τις προτάσεις του Ρενέ Πιό («Μια πρακτική λύσις δια τους Δελφούς», *Ελεύθερον Βήμα*, 4.9.1930). Φυσικά, εκτός από τη Σικελιανού, άρχισαν να επεμβαίνουν και άλλοι παράγοντες, που αντιλήφθηκαν τις νέες προοπτικές που είχαν δημιουργηθεί ξαφνικά στην περιοχή. Ο Οργανισμός Τουρισμού π.χ. είχε πάρει την απόφαση το καλοκαίρι του 1930 να παρουσιάζει εκδηλώσεις με «αναπαραστάσεις αρχαίων τελετών και συνθησιών» και προωθούσε την ιδέα «περι καθιερώσεως εν Αθήναις αθηναϊκής σαιζόν και εκτελέσεως βυζαντινών εορτών εν Θεσσαλονίκη» (*Νέα Εστία*, Δ', 87, 1.8.1930, σσ. 838-9). Την ιδέα φαίνεται ότι είχε εμπνευστεί ο Μελάς, που θα αναλάμβανε και τη σκηνοθεσία. Την ίδια περίπου εποχή ο σκηνοθέτης χαιρέτιζε την απόφαση της αρχαιολογικής υπηρεσίας να επισκευάσει τα αρχαία θεάτρα Δελφών και Επίδαυρου, αλλά προέκρινε το δεύτερο για φεστιβαλικές εκδηλώσεις· σαρκάζοντας το Σικελιανό, θεωρούσε τον Ασκληπιό περισσότερο χρήσιμο θεό από τον Απόλλωνα. Ο λόγος ήταν μάλλον απλός. Ο δρόμος για τους Δελφούς ήταν πολύ πιο δυσπρόσιτος από εκείνον της Επίδαυρου. Ο Μελάς όμως εφιστούσε παράλληλα τη προσοχή των αρμοδίων, θεωρώντας ότι το ζήτημα των αρχαίων παραστάσεων «είνε πολύ σοβαρότερο απ' ό,τι φαντάζονται μερικοί. Είναι μια δουλειά εθνική που ξεπερνά και τα ιδιωτικά μέσα και τις ιδιωτικές τάσεις» (*Ελεύθερον Βήμα*, 31.5.1930).

1301 Ενδεχομένως, η διαπίστωση αυτή έχει γενικότερη ισχύ για την πολιτιστική ζωή της χώρας: «Η νέα ελληνική τέχνη και η νέα ελληνική γραμματεία», έγραφε ο Δημαράς το 1944, «νομίζω, ότι μπορούμε να πούμε πια σήμερα, ότι έχει απολύτως ενταχθεί στα αντίστοιχα δυτικά ρεύματα, χωρίς τούτο να έθιξε καθόλου την ελληνική ιδιοτυπία» («Κληρονόμος του ρομαντισμού», *Καλλιτεχνικά Νέα*, 11.2.1944, αναδημοσιευμένο στο *Ηριδανός*, τχ. 4, Φεβ. -Μαρ. 1976, σ. 107). Η άποψη αυτή μεταφέρθηκε στη συνέχεια και στις θεωρητικές απόψεις του ιστορικού για το θέμα, όπως διατυπώνονται στη μελέτη του *Σκέψεις για την τοπική δεκτικότητα ως όρο των διεθνών ρευμάτων* (Ανακοίνωση γραμμένη για το Πέμπτο συνέδριο συγκριτικής φιλολογίας, μετάφραση από τα γαλλικά, Α. Κ., Αθήνα, 1968). Στο παραπάνω δοκίμιο, που αποτελεί μέχρι σήμερα την πιο έγκυρη ίσως ελληνική προσέγγιση του προβλήματος των διεθνών πολιτιστικών σχέσεων, ένας από τους σημαντικότερους επιγόνους της «γενιάς» του 1930, αποπειράθηκε να υπερβεί το μηχανιστικό δίπολο μητρόπολη/περιφέρεια εισαγάγοντας το δίπολο «τοπική ανάγκη» / «διεθνές ρεύμα»,

Αν θέλαμε πάντως να εξετάσουμε κάπως συνολικότερα την εκπροσώπηση της ελληνικής σκηνοθεσίας στο εξωτερικό, θα διαπιστώναμε ότι και οι δύο φορείς της (ο «εθνισμός» και η «ελληνικότητα») παρουσιάζουν κοινές συνισταμένες. Και οι δύο ακολούθησαν τη φυγή στο ιστορικό παρελθόν για να προσδιορίσουν την ελληνική ταυτότητα· και οι δύο χαρακτηρίστηκαν από μια βαθύτατη αυτοαναφορικότητα καθώς μετέτρεψαν την αναζήτηση ταυτότητας σε αυτοσκοπό, είτε ανακαλύπτοντας εθνικά δραματικά κειμήλια του παρελθόντος είτε αποκαλύπτοντας αρχαία κατάλοιπα στη σύγχρονη ζωή· και οι δύο ακολούθησαν ξένα καλλιτεχνικά πρότυπα και αυτό που κατόρθωσαν ήταν μια εξαιρετικά όψιμη και ιδιότυπη ελληνική εκδοχή των προτύπων αυτών. Όταν στο πρόγραμμα της επανάληψης του *Οιδίποδα* (1934) από το Εθνικό, αναδημοσιεύτηκε μια εγκωμιαστική κριτική του Γιόζεφ Μπέρτολντ για το ως τότε έργο του κρατικού θεάτρου, ο Γερμανός κριτικός διαπίστωνε, «χωρίς πατριωτικήν έπαρσιν», όπως τουλάχιστον ισχυριζόταν,

«ότι από καλλιτεχνικής και τεχνικής απόψεως υφίσταται ουσιαστικώς την επίδρασιν της γερμανικής θεατρικής τέχνης. Ο καλλιτεχνικός του διευθυντής, και μόνος σκηνοθέτης Φώτος Πολίτης, διδάκτωρ της νομικής σπουδάσας εις γερμανικά Πανεπιστήμια, υποδέχεται τον ξένον ομιλών την γερμανικήν άνευ ξενιζούσης προφοράς. Η γνώσις της γερμανικής θεατρικής τέχνης αφύπνισε και διαπαιδαγώγησε το τάλαντον του, γερμανικά δε φροντιστήρια διεμόρφωσαν την κρίσιν του. Ο Πολίτης δέον σήμερον να χαρακτηρισθή ως η σημαντικωτέρα θεατρική φυσιογνωμία της Εγγύς Ανατολής. Η επεξεργασία των ρόλων την οποίαν κάμνει, προδίδει εμβρίθειαν και πνευματικότητα, τας οποίας εδιδάχθη εν Γερμανία. Τοιουτοτρόπως κατορθώνει να παρέχη εις την ελληνικήν λαϊκήν γλώσσαν [...] την αξίαν τελεσφόρου μέσου. Η εκφραστική δύναμις και η εσωτερική πειθαρχία των χορών του (εις τον *Οιδίποδα*), τελείως ξένα προς την στατικότητα της αρχαίας κλασικής τέχνης, δύνανται να συγκριθούν μόνον με τα καλύτερα καλλιτεχνικά κατορθώματα των γερμανικών σκηνών».

Ακόμα κι αν δεχτούμε ότι ο Γερμανός λειτουργούσε ως εντεταλμένο όργανο της εθνικοσοσιαλιστικής προπαγάνδας ή της γερμανικής πολιτιστικής επέμβασης στην Ανατολή, το γεγονός και μόνον ότι η διοίκηση του Εθνικού αισθάνθηκε την

οικοδομημένο πάνω στη θεωρία των «πολλαπλών αιτίων» και της «εκκένωσης» (σ. 1)· και προσπάθησε στη συνέχεια να επιβάλει το παραπάνω σχήμα σ' ολόκληρη την «ιστορία της ελληνικής παιδείας» από το 19ο αιώνα (Διαφωτισμός, Ρομαντισμός, Νατουραλισμός) μέχρι και τη δεκαετία του 1930, εποχή κατά την οποία «αναφαίνεται ένα καινούριο πνεύμα», το οποίο δεν κατονομάζεται από τον ιστορικό (σ. 2). Σύμφωνα με το σχήμα αυτό, το ιδεοκρατικό σύστημα των ιστορικά επαναλαμβανόμενων «εκκνώσεων», προσπάθησε να αντεπεξέλθει στους νέους όρους που διαμόρφωσε ο διεθνισμός στο Μεσοπόλεμο· και αποπειράθηκε να σφυρηλατίσει μια καινούργια στάση, που βασισμένη στην αντίληψη του «όλα είναι σε όλα» (σ. 6), θα ερμήνευε στη συνέχεια τις σχέσεις του ελληνικού πολιτισμού με τη διεθνή κοινότητα μέσα από ένα νέο θεωρητικό αξίωμα· σύμφωνα μ' αυτό «οι τοπικές ανάγκες καθορίζουν τα διεθνή πνευματικά κινήματα» (σ. 10). Το αξίωμα αυτό έχει τις καταβολές του στην εποχή του Μεσοπολέμου, όπως και η ιστοριογραφία που καλλιιεργήθηκε στα επόμενα χρόνια στηριγμένη, λίγο-πολύ, πάνω σ' αυτό το αξίωμα.

ανάγκη να συμπεριλάβει τις απόψεις του στο πρόγραμμα, που θα διάβαζε το «θεατρόφιλο» κοινό του, δηλώνει με εύγλωττο τρόπο τη βαθιά εξάρτηση του «εθνισμού» από τη Δύση. Και την εξίσου βαθιά ανάγκη των Ελλήνων λογίων να φανούν με κάθε αντίτιμο Ευρωπαίοι στα μάτια των Ευρωπαίων, ακόμα κι όταν οι διεθνείς συγκυρίες είχαν ανατρέψει τη μορφή που είχε η γερμανική διείσδυση στα Βαλκάνια στις αρχές του αιώνα. Στην πραγματικότητα, με την ίδρυση του Εθνικού, άρχισε να εκπληρώνεται όχι τόσο η εθνική, όσο η ευρωπαϊκή προβολή της χώρας· αυτό δηλαδή που δεν είχε συμβεί με το Βασιλικό Θέατρο του Γεωργίου Α', όταν το γερμανικό θεατρικό μοντέλο δεν είχε τότε εδραιωθεί· κι όταν ο Χατζόπουλος ζητούσε από τον Κάρολο Ντήτριχ να γράψει κάτι για τον Οικονόμου στο γερμανικό Τύπο, επειδή ο σκηνοθέτης προωθούσε το γερμανικό πολιτισμό στην Ελλάδα¹³⁰². Η εξέλιξη αυτή ολοκληρώθηκε με την εξάρτηση του νέου Βασιλικού Θεάτρου από τα γερμανικά και τα νέα αγγλικά πρότυπα¹³⁰³. Οι καταβολές της όμως βρίσκονται στην προηγούμενη δεκαετία. Όταν ο Πολίτης σχολίαζε την «ελληνικότητα» της *Θυσίας του Αβραάμ*, μπορεί να καταδίκασε την εξάρτηση από τη Δύση, φαινόταν να ξεχνά όμως ότι η πρώτη παράσταση του έργου είχε δοθεί στο εξωτερικό. Δεν είναι τυχαίο άλλωστε ότι για την ευρωπαϊκή προβολή του τόπου, επιλέχτηκε το δραματολόγιο του κρητικού, επτανησιακού και φαναριώτικου θεάτρου, έργα δηλαδή που γεννήθηκαν μέσα σε μικρές, ιδιότυπες και εξευρωπαϊσμένες «νησίδες» του βαλκανικού χώρου. Η εκπροσώπηση της χώρας γινόταν και πάλι με ευρωπαϊκούς όρους και ευρωπαϊκά κριτήρια· και, όπως και στην περίπτωση αναζήτησης της εγχώριας ταυτότητας, η προβολή είχε εξελιχτεί σε αυτοσκοπό: «Εαν αναλογισθώμεν», άρχιζε η εισηγητική έκθεση του υπουργού Παιδείας, «ότι σήμερα όχι μόνον τα μεγάλα ευρωπαϊκά Κράτη, τα ηγούμενα του σύγχρονου πολιτισμού, αλλά και αυτά τα Βαλκάνια και η Τουρκία έχουν ιδρύσει Εθνικά Θέατρα, τα οποία γενναίως επιχορηγούν, καθίσταται προφανής και ασύγγνωστος η αδιαφορία της Ελλάδος, υπό την σκιάν του Ιερού Βράχου της οποίας η τέχνη εγεννήθη, ετελειώθη

1302 Επιστολή προς Κ. Ντήτριχ, 15.11.1905, *Νουμάς*, 748, 1.11.1921, σσ. 138-9. Ας μη ξεχνάμε ότι, σύμφωνα με ανεπιβεβαίωτες πληροφορίες, ο Οικονόμου έπιασε δουλειά στην Ελλάδα, έπειτα από πρόσκληση της πριγκίπισσας Σοφίας. Θα πρέπει ίσως να επανεξεταστεί η εξάρτηση των δημοτικιστών από το περιβάλλον της «Μικρής Αυλής» (του διαδόχου τότε Κωνσταντίνου) στο πλαίσιο της επέμβασης που είχε στη χώρα ο νέος, τότε, «προστάτης» της χώρας, η Γερμανική αυτοκρατορία. Για την διείσδυση της «Οσπολιτίκ» μετά την εγκατάσταση του Δ.Ο.Ε. στη χώρα, βλ. Μοσχάφ (1979)145κεξ.

1303 «Το “Βασιλικό Θέατρο”», διαμαρτυρόταν ο Θρύλος το 1939, «αφιέρωσε τη φετινή του χρονιά στο αγγλικό θέατρο. Και τα τρία έργα που ανέβασε ίσαμε τώρα ήταν αγγλικά [*Βασιλεύς Αηρ*, *Ο ιδανικός σύζυγος*, *Σχολείο κακογλωσσίας*]. Τον Μάρτιο πρόκειται να φιλοξενήσει τον αγγλικό θίασο Old Vic, που φυσικά θα παρουσιάσει μόνο αγγλικά έργα [*Ανθρωπος και υπεράνθρωπος* του Σω, *Τρελλώνει* του Πινέρο, *Αντίζηλοι* του Σέρινταν, *Άμλετ* και *Ερρίκος Ε'*]. Ο κριτικός διαφωνούσε με την παραπάνω πολιτική θεωρώντας, ότι μια κρατική σκηνή δεν πρέπει «να εμφανίζεται σαν παράρτημα μιας και μόνης ξένης κρατικής Σκηνης» (*Νέα Εστία*, 1.2.1939, 1977B368).

και εθαυματούργησεν». Κεντρικός άξονας προβληματικής και μόνιμο άγχος της ντόπιας διανόησης παρέμενε η εικόνα της χώρας στο ευρωπαϊκό περιβάλλον μέσω της ελληνικής αρχαιότητας. Η εγχώρια πραγματικότητα δεν υπήρχε στις συνειδήσεις των Ελλήνων λογίων, παρά μόνον σα μια θλιβερή ανάγκη, που καθιστούσε επιτακτική την ίδρυσή του¹³⁰⁴. Αλλά και η αντιαστική πτέρυγα της «ελληνικότητας» έμοιαζε να ξεχνά ότι οι βυζαντινές σπουδές ή η γοητευτική απόρριψη της αστικής παράδοσης ήταν επιτεύγματα της ευρωπαϊκής και όχι της ελληνικής κουλτούρας· ότι ο βαγκνερισμός σαν καλλιτεχνικό και ιδεολογικό ρεύμα είχε ανδρωθεί στο τελευταίο τέταρτο του 19ου αιώνα και είχε σβήσει κάπου στις αρχές του 20ού· ότι η μανία της «ελληνικότητας» δεν ήταν και τόσο ελληνική, αν σκεφτεί κανείς την επιστροφή στις πηγές που προέκρινε η γαλλική δεξιά ή τον «ιταλισμό» και τον «γερμανισμό» των φασιστικών κομμάτων¹³⁰⁵. Ίσως δεν είναι τυχαίο ότι, για να αντιμετωπιστεί τότε η νέου τύπου εξάρτηση της χώρας από το διεθνές περιβάλλον, προτάθηκε μια νέα «ελληνική» θεωρία για την πολυφωνία του «νεοελληνικού χαρακτήρα» και «την ικανότητά του να αφομοιώνει και να ενεργοποιεί πολιτισμικές προσφορές άλλων πολιτισμών»¹³⁰⁶. Όπως φαίνεται όμως, παρά τις προσδοκίες του Θεοτοκά, οι Έλληνες λόγιοι μπήκαν στο διεθνές περιβάλλον, μέσα από το «δαιμόνιο» της φυλής τους· σαν «Αληθινοί Έλληνες», δηλαδή σαν «μιμητές των μεγάλων προγόνων και σαν καθυστερημένοι μαθητές των ξένων»¹³⁰⁷. Η ελληνική σκηνοθεσία είχε ενταχθεί στο διεθνές περιβάλλον και αυτό ήταν μια σπουδαία εξέλιξη, σύμφυτη με την ευρύτερη πολιτισμική ιστορία του τόπου· υπεύθυνη για την εξέλιξη αυτή όμως ήταν η ξένη συγκυρία, που άλλαξε το πεδίο και στην εγχώρια θεατρική ζωή· αυτός ήταν ενδεχομένως και ο λόγος για τον οποίο η ένταξη διατήρησε σε μεγάλο βαθμό το χαρακτήρα της εξάρτησης που υπήρχε στο παρελθόν, αν και προσαρμοσμένο στις νέες συνθήκες.

1304 «Εισηγητική έκθεσις του Υπουργού της Παιδείας προς την Βουλήν» (Εν Αθήναις τη 24 Μαοτίου 1930). Δημοσιεύθηκε στα *Θεατρικά Χρονικά 1930*, σσ. 104-7.

1305 Βλ. Ν. Χατζηνικολάου, «Τέσσερις Έλληνες ζωγράφοι του 20ού αιώνα» και «Για το ζήτημα της “εθνικής τέχνης”» στο *Εθνική Τέχνη και πρωτοπορία*, μετ. Σ. Βελέντζας, Αθήνα, 1982, σσ. 30, 83.

1306 Δημαράς, ό.π. σελ. 488.

1307 Γ. Θεοτοκάς, *Αργώ*, τομ. 1, σ. 58, πρβλ Τζιόβας (1989)104.

II. Αστισμός και λαϊκότητα

Αν επιχειρήσει κανείς να δώσει μερικές πρόχειρες εξηγήσεις για τις παραπάνω διαπιστώσεις, πρέπει να λάβει υπόψη του κατ' αρχήν τη χρονική στιγμή που συντελέστηκαν οι εξελίξεις. Οι δύο τάσεις μέχρι το 1927 δεν είχαν κατορθώσει να δημιουργήσουν μια πρόταση στην περιοχή της σκηνοθεσίας, παρά το γεγονός ότι διέθεταν ισχυρές ιδεολογικές καταβολές από τις αρχές του αιώνα. Αυτό που λειτούργησε σαν καταλύτης στην ανάδειξη του ελληνικού παρελθόντος σε ιδεολογικό όπλο των Ελλήνων σκηνοθετών, σε «εθνισμό» και σε «ελληνικότητα», ήταν η διεθνής συγκυρία· κατ' αρχήν οι πόλεμοι και στη συνέχεια η βίαιη ένταξη της χώρας στο νέο διεθνές περιβάλλον. Και οι δύο τάσεις απέκτησαν τη δυναμική τους και εστίασαν τους στόχους τους μετά από αυτή την εξέλιξη στη προσπάθειά τους να διαμορφώσουν μια στάση απέναντι στον «κοσμοπολιτισμό». Όπως καταλαβαίνει κανείς, το όλο πρόβλημα εστιαζόταν και πάλι στο πεδίο της σχέσης των «ελληνικών» και των «ξένων» ηθών, στο γνώριμο και από το παρελθόν ιδεολογικό στίγμα της γενιάς του 1880. «Αλλά διατί ημείς οι Έλληνες να μιμούμεθα διαρκώς τους Ευρωπαίους και εις ό,τι χειρότερον μάλιστα έχουν;» αναρωτιόταν ο Κλ. Παράσχος ήδη από το 1921¹³⁰⁸. Μετά τις Δελφικές Γιορτές, οι απόηχοι του 19ου αιώνα άρχισαν να ακούγονται πιο έντονα ακόμα και από «ευρωπαϊστές» λογίους: «Ας ελπίσωμεν», ευχόταν ο Ξενόπουλος το 1927, «ότι η κοσμαγάπητη εορτή του Λυκείου [των Ελληνίδων] η τόσον επιτυχημένη παράστασις των Δελφών, και προπάντων η τόσο θαυμασθείσα [...] έκθεσις της Λαϊκής Χειροτεχνίας, θα μεταστρέψουν κάπως το ρεύμα και θα συντείνουν προς μιαν εθνικωτέραν ζωήν»¹³⁰⁹. Το 1938 πλέον η Νέα Δραματική Σχολή ανέβαζε την *Τύχη της Μαρούλας* και τη *Λύρα του Γερω-Νικόλα* και ο σκηνοθέτης της ισχυριζόταν, ότι χρειάζεται μακρόχρονη καλλιέργεια «για τη διαμόρφωση ενός λαού από τις δικές του προϋποθέσεις» και όχι υποχώρηση «μπροστά στην εύκολη παραδοχή ξένων και νόθων ηθών και εκφράσεων»¹³¹⁰. Όπως εύστοχα παρατηρεί ο Τζιόβας, οι προτροπές του Μεταξά για μορφές «γνησίως ελληνικές» ακολουθούσαν παραγγέλματα του Νικόλαου Πολίτη¹³¹¹. Αλλά μήπως και ο Φώτος Πολίτης δεν ήταν θαυμαστής του Βλάχου, του συγγραφέα που διατύπωσε την πρώτη ολοκληρωμένη θεωρητική προσέγγιση της ηθογραφικής κωμωδίας¹³¹²; Για την ακρίβεια, η δεκαετία του 1930 είχε αρχίσει να βλέπει τον εαυτό της στον καθρέφτη

1308 «Μοδερνισμός», *Πρωτεύουσα*, 30.9.1921 πρβλ. Τζιόβας (1989)21.

1309 «Θέαμα», *Νέα Εστία*, Α', τχ.4, 1.6.1927, σσ. 198-9.

1310 *Θέατρο*, Α', 2, Απρ. 1938, σ. 15.

1311 Τζιόβας (1989)147.

1312 Χατζηπανταζής (1981)43κεξ.

της δεκαετίας του 1880· άρχισε δηλαδή να αναγνωρίζει την περίπτωσή της ως αντανάκλαση και συνέχεια μιας άλλης κρίσης στην περιοχή των ηθών, όταν η πρώτη αστικοποίηση της χώρας οδήγησε τη «γενιά του 1880» να νοιώσει μια ανάλογη αποξένωση από τα πατροπαράδοτα ήθη. Ακόμα κι αυτός ο προσδιορισμός της νέας τάσης γύρω από την «ελληνικότητα» ως «γενιά», προέδιδε, κατά κάποιον τρόπο, ότι οι διαφορές δεν ήταν τόσο ιδεολογικής, αλλά βιολογικής τάξης· ότι σε τελική ανάλυση, οι γενιές άλλαζαν όχι όμως και οι ιδέες.

Τα πράγματα φυσικά δεν ήταν τόσο απλά και θα χρειαστεί αρκετή ακόμα έρευνα για να ξεκαθαριστούν· απ' ό,τι φαίνεται όμως, το πρόβλημα των «ηθών» αυτή τη φορά ήταν διαφορετικό από το 19ο αιώνα, κατ' αρχήν επειδή ήταν πολύ πιο σύνθετο. Η παρουσία των κωμειδυλλίων και των δραματικών ειδυλλίων, που ξεθάφτηκαν ξαφνικά από τους Έλληνες σκηνοθέτες της δεκαετίας του 1930 ήταν το «μάτι» μέσα από το οποίο ατένιζαν και το υπόλοιπο ιστορικό τους παρελθόν, αλλά και το σύγχρονο πρόβλημα του «κοσμοπολιτισμού». Απ' αυτήν την σκοπιά ιδιαίτερο ενδιαφέρον είχε μια απόπειρα μετεξέλιξης του κωμειδυλλίου σε ελληνική οπερέτα, με τη *Μις Τσάρλεστον* του Δεβάρη· το έργο παρουσιάστηκε το 1927 με «καθαρώς ελληνική» μουσική του Θ. Σακελλαρίδη, που βασιζόταν σε δημοτικά τραγούδια: «Δια πρώτην φοράν», όπως διαφήμιζε την παράσταση το σχετικό δελτίο Τύπου, «το αθηναϊκόν κοινόν θα παρευρεθή εις οπερέτταν εις την οποίαν όλα, από του λιμπρέττου και της μουσικής μέχρι και των σκηνογραφιών, των κοστούμιών και αυτών των χορών των μπαλέττων θα είνε ακραιφνώς ελληνικά». Οι ήρωες της οπερέτας ήταν οι τύποι της ζωής του χωριού (ο κοινοτάρχης, ο δάσκαλος, ο αφελής τσοπάνος, η Λενιώ) και το θέμα της, όπως προδίδει και ο τίτλος της, δεν ήταν άλλο από την εισβολή των αλλότριων ηθών στην ελληνική επαρχία¹³¹³. Οι καιροί όμως είχαν αλλάξει. Δεν επρόκειτο πλέον ούτε για φυγή στον «αγνό» βουκολικό κόσμο της ελληνικής υπαίθρου, ούτε για αγαθούς επαρχιώτες, που έρχονταν στην Αθήνα για να διαπιστώσουν την απομάκρυνση από τα πατροπαράδοτα ήθη· τα ξένα ήθη, τα τσάρλεστον, τα φοξ-τροτ και οι κινηματογράφοι ήταν οι νέοι, απρόσκλητοι επισκέπτες της ελληνικής επαρχίας. Αλλά και το πείραμα του Δεβάρη δεν είχε συνέχεια. Κάτω από άλλες συνθήκες, θα μπορούσε ενδεχομένως να δημιουργηθεί μια αναζωπύρωση του κωμειδυλλιακού κινήματος ή κάτι ανάλογο. Με την κρίση όμως της ελληνικής δραματουργίας στη δεκαετία του 1920, η σύγκρουση ελληνικών και ξένων ηθών έπρεπε να διοχετεύσει αλλού την έκφρασή της. Ένα από τα διάφορα νέα «ξένα φρούτα», που είχαν εμφανιστεί στη χώρα μετά τον Πόλεμο ήταν και ο σκηνοθέτης. Είναι μια από τις πιο σύνθετες και ενδιαφέρουσες

1313 *Ελεύθερον Βήμα*, 8.9.1927, *Πολιτεία*, 29.8.1927.

αντιφάσεις της θεατρικής ιστορίας του τόπου το γεγονός ότι το μοντέρνο αυτό επάγγελμα, το νέο αυτό εκφραστικό εργαλείο της θεατρικής τέχνης, χρησιμοποιήθηκε για να προβάλλει μια ιδεολογική αντιπαράθεση που είχε εμφανιστεί πριν από μισό και πλέον αιώνα. Δεν είναι τυχαίο όμως ότι η αρχή και το τέλος της δραματουργικής κρίσης έδωσε δύο από τις τυπικότερες ηθογραφίες του ελληνικού Μεσοπολέμου: *Τ' αρραβωνιάσματα* του Μπόγρη (1924) και το *Ο Μπαμπάς Εκπαιδύεται* (1935) του Μελά. Και στα δύο έργα πρωταγωνιστούν δύο πατριαρχικές φιγούρες, που προσπαθούν να αντισταθούν στην εισβολή των ξένων ηθών, φέροντας στο νου αντίστοιχες μορφές από το ηθογραφικό κίνημα του 19ου αιώνα. Στο μεσοδιάστημα (1924-1935), οι αναζητήσεις μεταφέρθηκαν στην περιοχή της σκηνοθεσίας, αλλά οι Έλληνες σκηνοθέτες, με δεδομένη την πεισματική τους αποστρόφη στο ρεαλισμό, δεν επεξεργάστηκαν αυτή τη φορά τα δεδομένα της εγχώριας πραγματικότητας. Προτίμησαν να αφοσιωθούν περισσότερο στα παλαιότερα επιτεύγματα και να καταφύγουν στον ασφαλή χώρο της ιστορίας. Αρκέστηκαν δηλαδή να βλέπουν παραδοσιακές αξίες αποτυπωμένες στα έργα του παρελθόντος¹³¹⁴.

Ο Πολίτης ανακάλυψε ξαφνικά στον *Αγαπητικό της Βοσκοπούλας* ένα από τα καλύτερα δείγματα του κωμειδυλλιακού κινήματος και διέκρινε ότι «παρέχει έδαφος για πλούσια σκηνοθεσία»¹³¹⁵. Η Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου ενέταξε στο πρόγραμμά της την *Τύχη της Μαρούλας*, επειδή θεώρησε ότι το έργο ήταν «καθαρά ελληνική δημιουργία». Για τον ίδιο λόγο είχε αποφασίσει να παρουσιάσει το *Φιλόγυρο* του Μολιέρου στη διασκευή του Ι. Σκυλίση: «ουδαμώς ζημιώνει το έργο, δίδει αφ' ετέρου εις αυτό δια του εξόχως ζωντανού διαλόγου, χρώμα ελληνικόν»¹³¹⁶. Η ιστοριογραφία είχε πλέον καθοριστικό ρόλο στις εξελίξεις: σε εορταστική εκδήλωση της Εταιρείας Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων παίχτηκαν σκηνές από Κωμειδύλλια, έπειτα από εισήγηση του Λάσκαρη και ομιλία του Σιδέρη¹³¹⁷. Ο Μελάς δεν έβρισκε λόγο να μην ανεβάσει τον *Αγαπητικό της Βοσκοπούλας*, «σε μια στιγμή μάλιστα συναγερομού υπέρ των εγχωρίων προϊόντων»¹³¹⁸. Αλλά και ο Δεβάρης επανήλθε στη θεατρική ζωή του τόπου σκηνοθετώντας την *Τύχης της Μαρούλας* (1933). Ο Βάλσας ένταξε στο ιστορικό του σχήμα το κωμειδύλλιο, ως την πρώτη προσπάθεια δημιουργίας ενός «καθαυτό» ελληνικού θεάτρου. Και δεν έκρυψε την αγανάκτησή του επειδή το είδος βρέθηκε

1314 Ο Βάλσας π.χ. θεωρούσε ότι η *Βαβυλωνία* και ο *Βασιλικός* είναι «η σκηνική συνειδητοποίηση του ελληνικού λαού στην ενότητα της φυλής και στην ενότητα της οικογένειας» («Το ελληνικό θέατρο από τα 1830 ως σήμερα», *Πρωτοπορία*, 4, Απρ. 1930, σσ. 118-9).

1315 *Ελεύθερον Βήμα*, 17.9.1928.

1316 *Επιδείξεις 1929* (Θεατρικό Μουσείο).

1317 *Ελληνικόν Θέατρον*, 92, 15.2.1930.

1318 *Ελεύθερον Βήμα*, 11.5.1932.

«περιφρονημένο από τους σαρκασμούς ενός αμόρφωτου κοινού, από φανταζάκηδες, ξενομανείς, λιμοκοντόρους, ομοφυλόφιλους και νεόπλουτους από ρουσφέτια αστούς μ' όλη τη σημασία της λέξης που θεωρούν άκρο άωτον του πολιτισμού τη συτηματική αναξιοπρέπεια να περιφρονούν την πατρίδα τους»¹³¹⁹. Τα όρια ανάμεσα στο παρόν και το παρελθόν του τόπου είχαν αρχίσει να γίνονται αρκετά δυσδιάκριτα. Και θα γίνουν ακόμα πιο θολά στο μέλλον, όσο τουλάχιστον η ομφαλοσκόπηση των λογίων στο ζήτημα της ταυτότητας θα γίνει πιο έμμονη και ο ιστορισμός τους πιο βαθύς. Όσο δηλαδή ο αυτοσκοπός της «ελληνικότητας» ύφαινε το «“μυστικισμό” της ελληνικής ιδέας» και στην περιοχή της θεατρικής τέχνης¹³²⁰. Η εξέλιξη ήταν αναμενόμενη αν σκεφτεί κανείς την αυτοαναφορικότητα που χαρακτήριζε τις καλλιτεχνικές επιδιώξεις των Ελλήνων σκηνοθετών· αν αναλογιστεί δηλαδή ότι οι τελευταίες ούτε είχαν ούτε έπρεπε να έχουν επαφή με την υπόλοιπη εγχώρια πραγματικότητα. Αν εστιάσει όμως κανείς το πρόβλημα της «ελληνικότητας» στην ιστορική του συγχρονία, θα διαπιστώσει επίσης ότι η σύγκρουση ανάμεσα στα ελληνικά και τα ξένα ήθη δεν ήταν τόσο ζήτημα ιστορικής αυτογνωσίας. Ήταν πρόβλημα της ελληνικής αστικής τάξης του Μεσοπολέμου και των δοσοληψιών της με το λαϊκό πολιτισμό. Το πρόβλημα αυτό έγινε ορατό από νωρίς· και η ελληνική λογιόσύνη φρόντισε να καλλιεργήσει δίπλα στον «“μυστικισμό” της ελληνικής ιδέας» και τον αντίστοιχο «μυστικισμό του λαού» για να μπορέσει να αντεπεξέλθει στις εγχώριες ανάγκες και στα κελεύσματα της πρωτοφανούς διεθνούς συγκυρίας¹³²¹. Ο ένας «μυστικισμός» παραμένει στην πραγματικότητα ανεξήγητος και ημιτελής χωρίς τον άλλο. Η αναγωγή στην «ελληνικότητα» δε θα μπορούσε να συμβεί χωρίς την ανακήρυξη του «λαού» σε υπερβατική οντότητα. «Εγώ προσωπικά νομίζω», όπως ισχυριζόταν μια ένθερμη θιασώτης της Δελφικής προσπάθειας,

«πως το μυστήριο του ελληνικού θαύματος, περιέχεται κατά μέγα μέρος εις τον τρόπον που ο Λαός αυτός έζησε και ζει ακόμα, όπως νομίζομε μερικοί, την ιστορική συνέχεια. Δεν πετάει τίποτα, αφομοιώνει και μετουσιώνει όλα τα καινούργια και παρασέρνει μαζί του στο κύλισμα των αιώνων τη ζωντανή ύλη κάθε περασμένης του εμπειρίας. Για μιάς τους νεοέλληνες, η επιζήτηση αυτή των παλαιότερων, διαφορετικών θρησκευτικών στοιχείων μέσα στις τελετές των ολυμπιακών θεών, δεν χρειάζεται καμμία εξήγηση»¹³²².

1319 «Το ελληνικό θέατρο από τα 1830 ως σήμερα», ό.π. σσ. 120-1.

1320 Σβορώνος (1988)136. «Με τι θα επιβληθή σήμερα η Ελλάς, ανάμεσα στ' άλλα έθνη;», ρωτούσε ρητορικά ο Μελάς σχολιάζοντας την ίδρυση της εθνικής σκηνης: «Με την έκτασί της, την παραγωγή της, τη βιομηχανία της, την υλική δύναμί της; Δεν τής μένει άλλο από το στάδιο των εκπολιτιστικών αξιών, των ευγενών εκδηλώσεων του πνεύματος. Ένας παράγων καλλιέργειας τέτοιων αξιών είνε και το θέατρο» («Το αγό του Κολόμβου», *Ελεύθερον Βήμα*, 12.4.1930).

1321 Σβορώνος ό.π.

1322 Έλλη Λαμπρίδη, *Ελεύθερος Τύπος*, 30.4.1927

Η θέση της έννοιας του «λαού» στην σκέψη των Ελλήνων λογίων του θεάτρου στο Μεσοπόλεμο αποτελεί αδιερεύνητο πεδίο, που βρίσκεται σε άμεση συνάρτηση με την ακόμα μεγαλύτερη απουσία μελετών γύρω από την κοινωνική σύσταση και την ταξική διαστρωμάτωση των ίδιων και του θεατρικού κοινού. Στην πραγματικότητα, το φαινόμενο της «λαϊκότητας» είναι άμεσα συνυφασμένο με διεργασίες που συντελέστηκαν στους παραπάνω χώρους· και δεν μπορεί να αντιμετωπιστεί σε πληρότητα, αν δεν προηγηθούν οι σχετικές ερευνητικές εργασίες. Καθώς όμως η έννοια του «λαού» απασχόλησε τους σκηνοθέτες του Μεσοπολέμου, επιβάλλεται μια πρώτη, έστω, διερεύνηση πάνω σ' αυτούς τους άξονες· τη στάση τους δηλαδή απέναντι στο λαϊκό κοινό και την πολιτιστική του παράδοση. Ας τονίσουμε και πάλι ότι η προσέγγιση της «λαϊκότητας» έχει το χαρακτήρα συζήτησης που είναι στηριγμένη περισσότερο σε μικρές υποθέσεις εργασίας και όχι τη μορφή τελεσίδικων επιστημονικών αποφάνσεων.

Σε γενικές γραμμές, οι Έλληνες σκηνοθέτες παρουσίασαν από νωρίς σκέψεις και προβληματισμούς γύρω από το λαϊκό κοινό. Ο Οικονόμου π.χ., απηχώντας απόψεις του 19ου αιώνα, ζητούσε το 1907 «δια τακτικών λαϊκών παραστάσεων να επανακτηθώσι δια το θέατρον οι λαϊκοί πληθυσμοί, αποσπώμενοι των χαρτοπαιγνίων, οινοπωλείων και καφωδείων»¹³²³. Μέσα στην κυριαρχία του μουσικού θεάτρου στη δεκαετία του 1910, κάποιοι λόγιοι θα υπογραμμίσουν ακόμα περισσότερο σε διάφορους τόνους και αποχρώσεις την ανάγκη ενός «λαϊκού θεάτρου», που όφειλε να «καθαρίση την δημοσίαν καλαιθισίαν»· όχι όμως «δια της κολακείας των πρωτογενών καλλιτεχνικών διαθέσεων του όχλου», αλλά δια «της διαπαιδαγωγήσεως της αισθητικής του λαού»¹³²⁴. Σε γενικές γραμμές, οι σκέψεις αυτές ήταν συνυφασμένες με την υπόθεση του Εθνικού Θεάτρου και οδηγήθηκαν σε μια πρώτη ολοκλήρωση με το Θέατρον Ωδείου και την Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου¹³²⁵. Στα επόμενα χρόνια, όσο εντονότερες γίνονταν οι διεργασίες γύρω από το Εθνικό τόσο περισσότερο πύκνωναν και οι προβληματισμοί γύρω από τη διαπαιδαγώγηση του λαού, αλλά σε άμεση πια συνάρτηση με το μελλούμενο

1323 «Το σημερινόν Θέατρον», *Πινακοθήκη*, Ζ', 80, Οκτ. 1907, σσ. 132.

1324 Π. Νιοβάνας, «Λαϊκόν ή αριστοκρατικόν», *Αθήναι*, 23.9.1910. Ανάλογη ήταν και η στάση του *Νουμά*, που έδινε ωστόσο έμφαση στον αντιαστικό χαρακτήρα που έπρεπε να έχει μια μελλοντική εξέδραση: «Η κύρια λοιπόν και στοιχειώδης δουλειά του Εθνικού Θεάτρου πρέπει να είναι μια κατάλληλη πνευματική διαπαιδαγώγηση του κοινού για να μπορέση να φτάση η διαστραμμένη νόησή του από τις λογίς φάρσες, παντομίμες κι αστικές δραματοουργίες, στους αληθινούς πλατιούς ορίζοντες. Νέο, συγχρονισμένο, Εθνικό αν θέλετε θέατρο, θα πη Λαϊκό Θέατρο» (Ρήγας Γκόλφης, «Λαϊκό Θέατρο», *Ο Νουμάς*, τχ.614, 12.1.1919, σσ. 68-9).

1325 Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι η μικρή κρατική επιχορήγηση δόθηκε στα δύο θέατρα με την προϋπόθεση να δίνουν και «απογευματινάς λαϊκάς παραστάσεις» με μειωμένο εισιτηρίο, οι οποίες δεν έπρεπε να υπολείπονται των άλλων «ως προς την εκλογήν των έργων, τους μετέχοντας ηθοποιούς, την σκηνοθετικήν επιμέλειαν και την όλην αρτιότητα της εκτελέσεως» (Βασιλικό Διάταγμα της 16.12.1919, «Περί διαθέσεως του υπέρ του ελληνικού θεάτρου ποσοστού του επί των εισιτηρίων δημοσίων θεαμάτων προσθέτου τέλους» §5α).

κρατικό οργανισμό : «Ο Θέσπις», όπως ισχυριζόταν ο Μελάς, επιβλήθηκε μόνον «ότε τον εκάλεσαν οι Πεισιστρατίδαι ακριβώς δια να επιβλέπουν μιαν νέαν τέχνην, η οποία είχε τόσην επίδρασιν εις τον λαόν»¹³²⁶. Τελικά, οι προβληματισμοί αυτοί αποτέλεσαν έναν από τους βασικούς στόχους της κρατικής σκηνης: όχι «η αποκλειστική αισθητική ικανοποίησης μιας προνομιούχου τάξεως», αλλά «η μόρφωσις και διαπαιδαγώγησις του λαού» και η οργάνωσις παραστάσεων με φτηνή είσοδο «χάριν των απορωτέρων λαϊκών τάξεων»¹³²⁷. Η στάση των Ελλήνων λογίων ξεκινούσε από μια βασική διαπίστωση: ότι ο λαός είχε ανάγκη ιδεολογικής, καλλιτεχνικής και ηθικής συμμόρφωσης, πράγμα το οποίο σήμαινε αυτόματα ότι τον θεωρούσαν λίγο-πολύ αμόρφωτο, ακαλλιέργητο και ανήθικο. Διαμαρτύρονταν π.χ. επειδή θαύμαζε «τις αηδίες του Μώρου, τον αμανέ του Χατζαϊβάτη και τον ταχυδακτυλουργό του Μεταξουργείου» και τις περισσότερες φορές η συμπεριφορά τους απέναντι στα γούστα του ξεπερνούσε τα όρια της περιφρόνησης¹³²⁸. Ας μην ξεχνάμε άλλωστε ότι το εθνικό θέατρο επιχείρησε να δημιουργήσει έναν αντιπερισπασμό απέναντι στον «κινηματογράφο και τα λεγόμενα ελαφρά θέατρα, εις τα οποία εκολακεύοντο τα χαμηλότερα του όχλου ένστικτα»· έπρεπε «να τακτοποιεί και εξυψώνει την ψυχήν των μαζών» και να χειραγωγεί την αντίληψη του λαού, «αντι να ρυμουλκείται υπ' αυτού»¹³²⁹. Σε πολύ γενικές γραμμές, για πρώτη φορά το 1930 ολοκληρώθηκε το χρόνιο αίτημα ενός εθνικού θεάτρου ως «σχολείου ηθικής», στα πρότυπα του Διαφωτισμού· ενώ ο πρώτος του σκηνοθέτης ακολουθούσε και εδώ γερμανικά πρότυπα, τη διαμόρφωση δηλαδή της θεατρικής παιδείας του λαού στην παράδοση του Λέσινγκ. Ωστόσο, η ολοκλήρωση αυτή συντελέστηκε στη χώρα σε μια εποχή που το δραματικό θέατρο είχε χάσει τις πλατιές μάζες που το στήριζαν στις προηγούμενες δεκαετίες· και οι προβληματισμοί των λογίων στόχευαν πλέον στη διαμόρφωση ενός περιορισμένου θεατρόφιλου κοινού¹³³⁰. Δεν είναι τυχαίο ότι, πριν ακόμη την έναρξη λειτουργίας

1326 Σπ. Μελάς, «Ανάγκη αντιδράσεως», *Ελεύθερον Βήμα*, 10.6.1925. Και το δακτυλόγραφο υπόμνημα της Εταιρείας Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων προς την κυβέρνηση των Πλαστήρα-Γονατά (24.3.1923) τόνιζε τη «λαϊκή μορφή» και την «φανεράν λαϊκήν εμφάνισιν» που όφειλε να έχει το ίδρυμα με λαϊκές φτηνές παραστάσεις (σελ. 7).

1327 «Εισηγητική έκθεσις του Υπουργού της Παιδείας προς την Βουλήν», 24.3.1930 (*Θεατρικά Χρονικά 1930*, 104-107).

1328 Κ. Μπαστιάς, *Παρασκήνια*, τχ. 1, 2.3.1924, σσ. 7-9.

1329 *Τα πρώτα τρία έτη του Εθνικού Θεάτρου*, 1935, Σπ. Μελάς, «Η ίδρυσις του Εθνικού Θεάτρου», *Ακρόπολις*, 14.3.1930, Ι. Γρυπάρης, «Επί τη προσεχεί ενάρξει της λειτουργίας του», *Εργασία*, 99, 21.11.1931, σ. 1247.

1330 Κατά τη δεκαετία του 1920 οι μάζες έδειχναν να έχουν χαθεί οριστικά για τους Έλληνες σκηνοθέτες. Ο Μπαστιάς, ήδη από το 1924, έκρουε τον κώδωνα του κινδύνου θεωρώντας ότι το Εθνικό Θέατρο «θα καταδικασθεί εις μαρασμόν εάν δεν απευθυνθή προς το λαϊκόν αισθητήριον, εάν δεν επικοινωνήσει με την μεγάλην λαϊκήν μάζαν. Με μιαν μικρήν τάξιν μπουρζουάδων δεν είναι δυνατόν να δημιουργήσωμεν θέατρον τοιαύτης περιωπής» («Το Εθνικό Θέατρο», *Παρασκήνια*, Α', τχ.7, 1.6.1924, σσ. 9-12). Όταν το 1928 ο Πολίτης διεκτραγωδούσε πλέον τη

του Εθνικού, άρχισαν να εμφανίζονται σκέψεις και πρωτοβουλίες, που διατύπωναν εκ νέου το αίτημα για τη διαπαιδαγώγηση του λαϊκού κοινού, σε συνάρτηση με την ίδρυση μιας λαϊκής σκηνης (και οι οποίες οδηγήθηκαν σε μια πρώτη ολοκλήρωση με το Λαϊκό Θέατρο του Ρώτα)¹³³¹. Αυτή τη φορά όμως οι πρωτοβουλίες αφορούσαν ένα «καθαρά» λαϊκό κοινό. Την ίδια εποχή οι Έλληνες σκηνοθέτες άρχισαν, όπως θα δούμε, να ενδιαφέρονται για τη σκηνοθετική αξιοποίηση του λαϊκού πολιτισμού και μορφών λαϊκού θεάτρου. Άρχισαν να αντιμετωπίζουν το λαϊκό στοιχείο ως καλλιτεχνικό πρότυπο· να ανακαλύπτουν την Κομμέντια ντελ' άρτε, και να επαναθεωρούν τις καταδικαστικές τους απόψεις απέναντι στον Καραγκιόζη και την Επιθεώρηση.

Η αξιοποίηση του λαϊκού πολιτισμού δεν ξεκίνησε βέβαια από τους σκηνοθέτες του Μεσοπολέμου· είχε κεντρική θέση στη θεατρική ιστορία του τόπου από το 19ο αιώνα και ήρθε ως υποπροϊόν της γενικότερης επανεκτίμησης της λαϊκής παράδοσης από το ρομαντικό κίνημα. Στα επόμενα χρόνια, η ελληνική παράδοση αξιοποιήθηκε και στο «εμπορικό» επαγγελματικό θέατρο (κωμειδύλλιο, δραματικό ειδύλλιο, πατριωτικό δράμα κ.ά.) αλλά και στη λόγια παραγωγή (*Γαλάτεια*). Οι εξελίξεις όμως αυτές, όσο σημαντικές κι αν ήταν, μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1920 δεν αφορούσαν τη σκηνοθετική εργασία. Για να συντελεστεί η μετάβαση στην περιοχή της σκηνης έπρεπε πρώτα να δημιουργηθούν κάποιες άλλες διεργασίες· όπως για παράδειγμα, η σταδιακή καταξίωση του βυζαντινού πολιτισμού στην ελληνική κοινωνία. Σε γενικές γραμμές, η απόρριψη της εποχής του Βυζαντίου από το Διαφωτισμό σήμαινε και την απόρριψη της ανατολικομεσογειακής παράδοσης του τόπου, ως μια περίοδο αντιευρωπαϊσμού και σκοταδισμού. Η σταδιακή όμως επανεκτίμηση της από την ελληνική αστική τάξη, ύστερα από τα μέσα του 19ου αιώνα και ιδιαίτερα η ακμή που γνώρισε κατά τη δεύτερη δεκαετία του 20ού, δε συνέβαλαν μόνο στον εμπλουτισμό του μεγαλοϊδεατισμού· δραστηριοποίησαν αυτόματα και την επαναξιολόγηση της λαϊκής, μη-ευρωπαϊκής, πολιτιστικής κληρονομιάς του τόπου, ιδιαίτερα στην περιοχή της μουσικής και της εικονογραφίας. Μια άλλη, παράλληλη εξέλιξη συντελέστηκε με τη διεύρυνση των λαογραφικών μελετών του Νικόλαου Πολίτη από

θεατρική κρίση, έβρισκε ως κύρια αιτία της το ότι το θέατρο είχε πάψει να είναι «κοινωνικό», καθώς το κοινό είχε απορροφηθεί από τα μιούζικ χωλς και τους κινηματογράφους. Θεωρούσε ωστόσο ότι υπήρχαν κάποιες ελπίδες, αν με σκληρή εργασία, θυσίες ατομισμών, υποταγή στην ποίηση, θα μπορούσε να δημιουργηθεί «μια ατμόσφαιρα με ιδανικά» (*Πρωία*, 15.9.1928).

¹³³¹ Ο Ηλ. Θεοδώρου ήδη από το 1928 τόνιζε ότι το Εθνικό ιδρύεται «για τους λόγιους και όχι για το λαό» και πρότεινε την ίδρυση ενός θεάτρου «του λαού», που θα περιόδευε σε ολόκληρη την Ελλάδα και θα έδινε παραστάσεις κλασικών, μεγάλων θεαμάτων και αρχαίων τελετών σε αρχαία θέατρα («Το λαϊκό θέατρο», *Ελληνικόν Θέατρον*, 54, 1.1.1928, 57, 15.4.1928).

«μαθητές» του, όπως ο Αριστοτέλης Ζάχος (1879-1939), ο Δημήτρης Πικιώνης (1887-1968), η Αγγελική Χατζημιχάλη (1895-1965) και ο Στίλπων Κυριακίδης (1887-1966). Στη δεκαετία του 1920 πλέον, η λαογραφία ακμάζει, συστηματοποιείται και διευρύνεται¹³³². Δίπλα στα παραπάνω ήρθε να προστεθεί και το τεράστιο κύμα των προσφύγων από τη Μικρά Ασία και την ευρύτερη ανατολικομεσογειακή λεκάνη, που έφεραν μεταξύ άλλων μαζί τους ένα πλούσιο λαογραφικό υλικό.

Στην περιοχή της σκηνοθετικής τέχνης, οι ζυμώσεις που λειτούργησαν ως καταλύτες προήλθαν από την ανάγνωση του λαϊκού στοιχείου μέσα από βαγκνερικά ιδεολογικά φίλτρα. Σε μια πρώτη φάση, οι εξελίξεις σημειώθηκαν στη δραματολογία, κυρίως με τα παραμυθοδράματα νεορομαντικών ποιητών, όπως του Καμπύση (*Το δακτυλίδι της μάνας*), του Παλαμά (*Τρισεύγενη*), του Καζαντζάκη (*Πρωτομάστορας*) κ.ά. Αλλά και οι Έλληνες σκηνοθέτες ενδιαφέρθηκαν στα νειάτα τους για το λαϊκό στοιχείο μέσα από τα παραπάνω ιδεολογικά φίλτρα, αν σκεφτεί κανείς την *Κερένια Κούκλα* του Χρηστομάνου, το *Βρυκόλακα* του Πολίτη ή το *Γιό του ίσκιου* του Μελά. Καθώς όμως οι νεορομαντικοί ποιητές δεν εκδήλωσαν τότε σκηνοθετικά ενδιαφέροντα, οι αναζητήσεις περιορίστηκαν στην περιοχή του δράματος. Ο μόνος σκηνοθέτης του χώρου, που αποπειράθηκε ένα δειλό άνοιγμα προς το λαϊκό στοιχείο στην περιοχή της σκηνης ήταν ο Χρηστομάνος. Ο ιδρυτής της Νέας Σκηνης είχε οραματιστεί θολά στην «Εισήγηση» μια διασταύρωση της τέχνης του χορού με το ανατολικό παρελθόν του τόπου, το Βάγκνερ και «το αρχαίον δράμα»¹³³³. Το 1904 παρουσίασε τις *Εκκλησιάζουσες* σε μουσική με βυζαντινά μουσικά μοτίβα, «άλλοτε υπό τον ήχον αμανέ και άλλοτε υπό αρμονίας Ζεϊμπέκικου χορού». Οι «μύστες» ωστόσο δίπλα στα παραπάνω χόρεψαν και καν-καν· οι επιλογές του σκηνοθέτη δε φαίνεται να ακολουθούσαν δηλαδή μια συγκεκριμένη άποψη για μια «λαϊκή» αναβίωση της αριστοφανικής κωμωδίας· μάλλον αφορούσαν μια ευτράπελη πρωτοβουλία του θιασάρχη να προσελκύσει το ανδρικό αστικό κοινό της πρωτεύουσας σε μια προσπάθεια να αντεπεξέλθει στη δύσκολη οικονομική του κατάσταση με το να εκσυγχρονίσει τον «ακατάλληλο» Αριστοφάνη στην παράδοση του Σουρή· ανεξάρτητα πάντως απ' αυτό, ο Χρηστομάνος διαμόρφωσε μια εξαιρετικά βραχύβια παραλλαγή στις

1332 Δ. Σ. Λουκάτος, *Εισαγωγή στην ελληνική λαογραφία*, Αθήνα, ²1978, σσ. 73-9.

1333 «Και όταν ακούωμεν ότι επεφάνη εξ Ανατολών, ως κάποιον μετέωρον, ορχηστρίς, ο χορός της οποίας είναι αντόχοημα ποιήσις, κατά την αληθή σημασίαν της λέξεως, δράμα δηλαδή και μουσική εν ταυτώ, όταν μανθάνωμεν, ότι από την πατρίδα του Βορρά εξωρμήθη μουσουργός, του οποίου η μουσική δημιουργεί κόσμους ψυχικούς, καθώς και ο ορατός κόσμος του υπερβουρείου μύθου εγεννήθη από τον αρχέγονον θρονον του Ρήνου, τότε υποθέτομεν, ότι τα κύματα και οι άνεμοι ενεσαρκώθησαν εις μοναδικά τινα πλάσματα δια να αποδώσουν εις την ανθρωπότητα τα απολεσθέντα της μυστικά» (*Ο Καλλιτέχνης*, 21, Δεκ. 1911, σ. 317).

διακοσμητικές επιλογές του¹³³⁴. Το μικρό άνοιγμά του στον κόσμο του «λαϊκού» αποτελεί δηλαδή μέρος της αστικής καλαιθισίας του καλλιτέχνη. Στα επόμενα χρόνια δεν παρουσιάστηκαν ανάλογες πρωτοβουλίες στην αθηναϊκή σκηνή, επειδή ακριβώς η τελευταία συνέχιζε να αποτελεί τη βιτρίνα των νεόπλουτων ιδανικών της ανθηρής αστικής τάξης του τόπου.

Στη δεύτερη δεκαετία του αιώνα η απόρριψη του δυτικού πολιτισμού και η επανεκτίμηση της έννοιας του λαού συντελέστηκε κυρίως σε ιδεολογικό επίπεδο στην παράδοση του Δραγούμη και του Γιαννόπουλου, που προωθούσαν, μεταξύ άλλων, και τις λαογραφικές μελέτες. Από τους Έλληνες σκηνοθέτες, ο Καρζής θεμελίωσε σ' αυτό το κλίμα τις βασικές ιδεολογικές συνισταμένες της μεταγενέστερης σκηνοθετικής του προσέγγισης στην αρχαία τραγωδία: στα τέλη της δεκαετίας του 1910 εξαπέλυε βίαιες επιθέσεις στο δυτικό πολιτισμό και τα ευρωπαϊκά πρότυπα της χώρας, χαρακτηρίζοντας «εκμαυλιστικό ίδρυμα» το Πανεπιστήμιο και το Ωδείο Αθηνών και «χαύνους» ή «μισοπεθαμένους» τους τροφίμους τους: καταδίκασε την ελληνική λογιосύνη, επειδή, μετά την Επανάσταση του '21, περιφρόνησε το βυζαντινό πολιτισμό του ελληνικού λαού. Και θεωρούσε ότι ο «λαός» αυτός μπορούσε να γκρεμίσει το τείχος που ύψωσαν οι λόγιοι στη «ροή» του ελληνισμού, και να επανασυνδέσει τη χώρα με τον αληθινό, λαϊκό πολιτισμό της μεταβυζαντινής εποχής. Αφού μόνον οι Έλληνες «ένοιωσαν τον προορισμό της τέχνης», ο πυρήνας μιας αναγέννησης έπρεπε να βασιστεί στο δημοτικό τραγούδι και να στοχεύει «για παράταση Ζωής, και το ξαναγύρισμά της στο δρόμο, που αιώνες ξετροχιασμένη αποζητά τον οδηγητή προς το μόνο αληθινό και αιώνιο ρυθμό της». Όπως καταλαβαίνει κανείς, στη σκέψη του Καρζή, ο λαός και ο πολιτισμός του αποτελούσαν τον καταλύτη στην υπόθεση εμπλουτισμού του «ελληνισμού»¹³³⁵. Η απόρριψη όμως του δυτικού πολιτισμού και της τέχνης του

1334 «Θεατρικαί σελίδες. *Αι Εκκλησιάζουσαι*», *Αθήναι*, 12.8.1904. Και το δημοσίευμα της επομένης κάνει λόγο για «αμανετζίδικο» άσμα, «ζεϊμπέκικο» και «βουλγάρικο» χορό (που χόρευε ο Βλέπυρος) αλλά και «καν-καν», που εκτέλεσε ο Βλέπυρος και η δούλα. Φυσικά οι χαρακτηρισμοί των δημοσιευμάτων πρέπει να αντιμετωπιστούν με επιφυλάξεις, καθώς οι κριτικές είναι ως επί το πλείστον αρνητικές και προσπαθούν να διογκώσουν την παρουσία του ανατολίτικου στοιχείου που υπήρχε στην παράσταση για να το δυσφημίσουν. Άλλωστε, η ίδια η παράσταση ήταν εξαιρετικά πρόχειρη και τα *Παναθήναια* κατηγορήσαν το σκηνοθέτη, επειδή οι *Εκκλησιάζουσες* «εδόθησαν τόσον βιαστικά και εκ των ενόντων. Τούτο εξέπληξε δυσαρέστως τους μη γνωρίζοντας τα πράγματα: αλλ' οι γνωρίζοντες την οικονομικήν κατάστασιν της "Νέας Σκηνης, θα εξπλήσοντο απ' εναντίας αν έβλεπαν αίφνης τον πλούτον, την ακρίβειαν, την επιμέλειαν, την μελέτην και την ευδυνειδησίαν των παλαιότερων παραστάσεων» (Φ*, «*Αι Εκκλησιάζουσαι εις την Νέαν Σκηνήν*», *Παναθήναια*, Η', 31.8.1904, σ. 285). Για τον «ακατάλληλο» Αριστοφάνη στην πρώτη εικοσαετία του αιώνα βλ. τη διπλωματική εργασία της Μαρίας Μαυρογένη, *Οι παραστάσεις των κωμωδιών του Αριστοφάνη ως άσεμνο θέαμα στις πρώτες δεκαετίες του 20ου αιώνα*, Πανεπιστήμιο Κρήτης, Ρέθυμνο, 1996.

1335 Λ. Καρζής, «Πρόλογος», *Δελτίον*, Ι, 10.5.1919, σ. 6, «Πλάστης ή αναδημιουργός», *Οι Νέοι*, Γ', Μάρτιος 1919, σσ. 19-20. Λίγα χρόνια αργότερα, ο Καρζής επαίνεσε την ποιητική συλλογή του Κώστα Καραβίδα *Δωρικόν άσμα*, επειδή βασίστηκε στο δημοτικό τραγούδι. Και, σε

σήμαινε και την απόρριψη της τέχνης του θεάτρου, από τη στιγμή που ήταν προϊόν αυτού του πολιτισμού. Η στάση αυτή ερμηνεύει σ' ένα μεγάλο βαθμό τη μεταγενέστερη σκηνοθετική συμπεριφορά του Καρζή: το γεγονός δηλαδή ότι, αν και είχε σε μεγάλη εκτίμηση την ιδέα του «λαού», δεν προχώρησε σε σκηνοθετικές πρωτοβουλίες για την ανάδειξή του, επειδή ακριβώς στη σκέψη του η αναβίωση δεν ήταν μια υπόθεση θεατρικών συμβάσεων αλλά σήμαινε την ανάσταση μιας αρχαίας τελετουργίας υπό τους ήχους της ιστορικής της συνέχειας, της βυζαντινής λειτουργίας¹³³⁶. Μ' άλλα λόγια, το ότι η θεατρική τέχνη ήταν απύσχα από τα ενδιαφέροντά του πρέπει να αναζητηθεί στις πρώιμες ιδεολογικές του καταβολές, που θυμίζουν την απόρριψη της θεατρικής τέχνης από τους πατέρες της Εκκλησίας, αν και για άλλους λόγους βέβαια:

«Το Νεοελληνικό Θέατρο όταν δεν είναι *Πορνείο*, όπου οι ξεμωραμένοι σαλιαρίζουν μπρος σε μισόγυμνα μέλη των θεατρίνων, και οι νέοι ελπίδες της φυλής βυθίζονται στην ηθική καταστροφή (Λαέ πρόσεχε τη ζωτική σου φλέβα) δε παρουσιάζουν παρά διαφορετικές εκδόσεις των *Βορρινών Όρνιων*: Ίψεν, Χάουπτμαν και Σία [...] Πρέπει να μάθω μια για πάντα ο *Λαός*, το μεγάλο γερό στοιχείο, το αείζωο και θαυμαστό πως πρέπει να παραμερίσει *Ποίηση, Διήγημα, Θέατρο, την Τέχνη γενικά*, όλα κούφια προσπάθειες και καταστρεπτικές, κλεινόμενος στον εαυτό του που αυθόρμητος πρέπει να εκδηλωθή στυλοβάτης της δημιουργίας *Εστίας* φλογερής της ζωής μόνης αξίας ν' αφανίσει το μεγάλο μαρασμό, την ανία, και το τρεμοπάτημα στο *Χάος* θρέφοντας και φλογίζοντας τις συστατικές ρίζες του ανθρώπου και ξαναδίνοντας στη ζωή την *Ιερότητα* που έχασε αιώνες τώρα. Ιδού ο προορισμός της Ελλάδας. Ξέρω τη δύναμη της αμπασταρδευτής ακόμα φυλής και βέβαιος για την αφάνταστη ζωτικότητα της σαν εύρει τον κατάλληλο οδηγό»¹³³⁷.

Παράλληλα όμως, αυτή η καθοριστική λειτουργία του λαού στη «ροή» της ελληνικής ιστορίας άρχισε να προσδίδει στο λαϊκό στοιχείο υπερφυσικές διαστάσεις. Από τον «ωραίο, ελεύθερο και δυνατό Έλληνα» δημιουργήθηκε ο «καλλιτεχνικός άνθρωπος» και από τις επιμέρους ατομικές περιπτώσεις του συντέθηκε «το φυσικόν πνεύμα του λαού», μέσα στο οποίο ο Βάγκνερ *βρήκε* «την πρωτόγονον εκείνην δύναμιν της ανθρωπότητας». Ενώ το ολικό έργο τέχνης «δεν είναι τι αυθαίρετον, αλλά μάλλον [το] πρωτόγονον προϊόν του μήπω

προφητικό τόνο, διαπίστωνε τη λύτρωση από την ξενική επίδραση (*Δημοκρατία*, 20.12.1926, Σιδέρης πρβλ. 1976, 440).

1336 «Αν γνώριζαν κάπως το Βυζάντιο, οι εκλεκτοί της θεατρικής μας βλακείας, θα φυλάγονταν από το παραπάτημα, μην επιχειρώντας να γράψουν για τη Σκηνή, αφού θα ξεδιάλυναν έναν ολόκληρο περιλαμπρο πολιτισμό που άνθισεν, απλώθηκε κ' εκυριάρχησε δίχως ειδικήν επεξεργασία κάθε είδους *Τέχνης*, μια που ο *Πυρήνας* δεν χρειαζόταν τούτο, μ' όλη την αγάπη τους και το θαυμασμό στο αρχαίο θέατρο. Και όμως, πόσο φυσικά και αβίαστα η Θεατρική Τέχνη έζησε σε όλο το Βυζαντινό βίο εκκλησιαστικά, σχεπτόμενο τούτο κανείς δεν μπορεί να μην κραυγάσει θαυμαστικά. Σήμερα, όλο και χτίζονται θέατρα, όταν ο Ελληνικός Κόσμος νοήσει την καταστροφή που σιγοκλώθουν του εαυτού του θα τα κάνει αμέσως ερείπια. Άμποτε το ταχύτερο» (Λ. Καρζής, «Αγώνας γύρω στο χρυσωμένο κεφάλι», *Δελτίο*, II, 25.5.1919, σ. 22-3).

1337 ό.π. σελ. 23.

διεστραμμένου και υπό της μόδας διεφθαρμένου πρωτοτύπου φυσικού ανθρώπου»¹³³⁸. Μέσα από τη βαγκνερική ανάγνωση, ο λαός πήρε το χαρακτήρα της «άφθαρτης» και σχεδόν «πρωτόγονης» οντότητας, που κινείται έξω από τη σφαίρα του σύγχρονου πολιτισμού· όχι όμως και έξω από τη σφαίρα της ελληνικής ιστορίας. Από τη στιγμή που η ελληνική «ιδιοσυστασία» είχε μείνει ακέραιη στο δρασκελισμα των αιώνων, το επόμενο βήμα ήταν η ταύτιση του σύγχρονου «άφθартου» ελληνικού λαού ως ιστορικού κληρονόμου του αρχαίου. Σε μια πρώτη φάση, ο λαός αυτός ήταν οι Έλληνες της υπαίθρου.

Μια πρώτη ανάγνωση των πηγών δείχνει ότι η βαγκνερική ανάγνωση της αρχαίας και της μη αστικοποιημένης ελληνικής υπαίθρου δεν ήταν μόνον ξενόφερτη στο επίπεδο των ιδεολογικών της καταβολών, αλλά και στο επίπεδο των φορέων της. Μια από τις πρώτες μορφές που ευθύνονται για την διασταύρωση του βαγκνερισμού με την εγχώρια λαϊκή παράδοση ήταν η Ιζαντόρα Ντάνκαν. Το χορικό από τις *Ικέτιδες*, στο οποίο αναφερθήκαμε πιο πάνω, το έψαλε δεκαμελής μαυροφορεμένη χορωδία «με ένα ιεροψάλτη επικεφαλής» και η οποία ήταν μάλλον ένα κράμα «χωρικών» και «μοναχών δοκίμων» της Ριζαρείου. Η Ντάνκαν πήρε στη συνέχεια μαζί της το χορό και έδωσε παραστάσεις στη Βιέννη και το Βερολίνο. Η προσπάθεια δε συνεχίστηκε από την ίδια, αλλά από τα υπόλοιπα μέλη της οικογένειας Ντάνκαν· γνωρίζουμε πως, μαζί με μερικούς «μύστες» της Νέας Σκηνης, χρησιμοποιούσαν δημοτική μουσική σε παραστάσεις αρχαίων τραγωδιών στην Ευρώπη και την Αμερική¹³³⁹. Χαρακτηριστική για τις σχέσεις του βαγκνερισμού με τον ελληνικό λαϊκό πολιτισμό ήταν άλλωστε κι εκείνη η «θρυλική» επίσκεψη των Ντάνκαν στην Κοζίμα Βάγκνερ, όπου η Πηνελόπη γοήτευσε τη χήρα του συνθέτη τραγουδώντας της ένα ελληνικό δημοτικό τραγούδι¹³⁴⁰. Όταν ο μελετητής ξεφυλλίσει εκείνες τις σελίδες της αυτοβιογραφίας της διάσημης χορεύτριας, στις οποίες αφηγείται την ανακάλυψη του αρχαίου πολιτισμού στα πρόσωπα των Ελλήνων πολιτών της εποχής, δε θα δυσκολευθεί να διαπιστώσει ότι οι Ντάνκαν είχαν τη βεβαιότητα πως ανακάλυψαν μια πρωτόγονη φυλή, οι ιθαγενείς της οποίας ήταν οι άφθαρτοι απόγονοι των αρχαίων Ελλήνων

1338 Γ. Βρασιβανόπουλος, «Από τα Ολύμπια στο Μπαϊρόιτ», *Νέα Πολιτική*, Α', 17, 15.9.1923, 402-5. Την ίδια εποχή μεταφράστηκε και το άρθρο του Eduard Schuré «Η θέση του Ριχάρδου Βάγκνερ στο σύγχρονο θέατρο», *Κριτική*, 12, 30.5.1923, σσ. 97-9.

1339 Στις παραστάσεις της *Ηλέκτρας* και της *Άλκηστης*, που δόθηκαν «εις την αρχαίαν ελληνικήν» στην Αμερική, η Πηνελόπη Ντάνκαν τραγουδούσε «ελληνικά τραγούδια του βουνού» και έψαλλε «μέρη εκκλησιαστικής μουσικής» (*Παναθήναια*, 28.2.1903, σ. 303). Στην παράσταση που είχε εμφανιστεί και η Σικελιανού το 1911 χρησιμοποιήθηκε χειροποίητη ύφανση στα κοστούμια (Σικελιανού, 1992, 74, και Ρ. Ντάνκαν στο *Καινούργια εποχή*, Καλοκαίρι 1957, σ. 19).

1340 Σύμφωνα με την ανεκδοτολογική εξιστόρηση του Άγ. Σικελιανού, η σύζυγος του Γερμανού μουσουργού, «ομολόγησε» δακρύζοντας: «Αχ, τι κρίμα ο Ριχάρδος να μην ξέρει αυτές τις μελωδίες!» («Πηνελόπη Σικελιανού», *Νέα Εστία*, τχ. 363/4, 1.8.1942, σ. 647).

και του πολιτισμού τους¹³⁴¹. Παρόμοια αίσθηση είχε και η ίδια η Εύα Πάλμερ, όταν πρωτάκουσε ελληνικό δημοτικό τραγούδι από την αδελφή του Σικελιανού και σύζυγο του Ραϊμόνδου Ντάνκαν, Πηνελόπη¹³⁴². Αν ο πρώτος ελληνοαμερικάνικος γάμος άνοιξε τους ορίζοντες στην υπόθεση της αναβίωσης της αρχαίας τραγωδίας στηριγμένης στη «λαϊκή» παράδοση της χώρας, ο δεύτερος γάμος, ανάμεσα στην Εύα Πάλμερ και τον Άγγελο Σικελιανό, την ολοκλήρωσε.

Φυσικά ούτε η Ιζαντόρα Ντάνκαν ούτε η Εύα Πάλμερ ήταν οι μόνοι ξένοι, που «ανακάλυψαν» στον πολιτισμό των βαλκάνιων ιθαγενών αρχαία κατάλοιπα. Οι νεορομαντικές καταβολές της Σικελιανού σημειώθηκαν σε νεαρή ηλικία στην Αμερική, γεγονός που μάς οδηγεί σε μια ακόμα αδιερεύνητη περιοχή¹³⁴³: την εμφάνιση μιας νέου τύπου αμερικάνικης ελληνολατρείας (της αρχαίας και της νεότερης Ελλάδας). Οι ανεξιχνίαστες μορφές του Όφτενταλ και του Άλντεν, παραπέμπουν στη κλασική παιδεία των αμερικάνικων πανεπιστημίων¹³⁴⁴. Ενώ μια πρόχειρη ανάγνωση της δράσης του Αμερικάνου θιασάρχη Τζωρτζ Κραμ Κουκ αποκαλύπτει ότι στη νέα εξόρμηση η λατρεία της αρχαίας και της μη αστικοποιημένης Ελλάδας ερχόταν ως αποτέλεσμα μιας συνολικής ανορθολογικής άρνησης της δυτικής αστικής πολιτισμικής ταυτότητας με την οποία τους

1341 «Μια φεγγαρίσια νύχτα που καθόμαστε στο θέατρο του Διονύσου», αφηγείται η Ντάνκαν, «ακούσαμε μιαν οξεία παιδική φωνή, που υψωνόταν μες στη νύχτα, με την περιπαθή και υπερκόσμια ποιότητα που έχουν μόνο τ' αγόρια σ' αυτές τις φωνές. Ξαφνικά προστέθηκε μια άλλη φωνή κι ακόμη άλλη μία. Τραγουδούσαν κάποια παλιά ελληνικά τραγούδια. Στεκόμαστε γοητευμένοι. Ο Ρέυμον είπε: - Αυτός ο τόνος της φωνής των αγοριών θα είναι απ' τα αρχαία χορικά. Την άλλη νύχτα επανέλαβαν το ίδιο κονσέρτο, κι όπως τους ρίξαμε αρκετές δραχμές, την τρίτη νύχτα ο χορός μεγάλωσε [...] Τότε μάς ήρθε η ιδέα να ξαναρχίσουμε τα αρχέγονα ελληνικά χορικά μ' αυτά τα Ελληνόπουλα» (*Η ζωή μου*, σσ. 112-3).

1342 Σικελιανού, ό.π. σσ. 66, 69.

1343 Είχαν ξεκινήσει πριν τη γνωριμία της με τη *Γέννηση της τραγωδίας από το πνεύμα της μουσικής*, στην περίοδο 1889-92, όταν έδινε ρεσιτάλ απαγγελίας με ποιήματα του Πόε και με χορικά τραγωδιών του Swinburne, προσπαθώντας να σπρώξει τη γλώσσα «πιο πέρα στο χώρο της μελωδίας». Από επιστολή της στην Barney, γνωρίζουμε ότι σ' ένα σύντομο ταξίδι της στην Αμερική στα 1905 είχε μια αποτυχημένη απόπειρα να ανεβάσει την τραγωδία του Swinburne *Atalanta in Calydon* (1865) με ερασιτέχνες, δίνοντας μάλιστα ιδιαίτερη έμφαση στο χορό (Σικελιανού, ό.π. σσ. 123-124. *Γράμματα της...*, 1995, ό. π. σσ. 234-5).

1344 Για τον αμερικανό ελληνολάτρη και φουστανελλοφόρο καθηγητή Όφτενταλ, οι πενιχρές πληροφορίες μας προέρχονται από την *Ακρόπολη* (3.11.1905 και 5.2.1906, καθώς και από το άρθρο του «Οι απόγονοι των αρχαίων Ελλήνων» 4.11.1905). Ο καθηγητής, ανάμεσα στ' άλλα, εξήρε «το κάλλος και την σεμνότητα του ελληνικού χορού, ο οποίος επαναφέρει εις την μνήμην τους ιερούς χορούς εις τους αρχαίους ναούς» (*Ακρόπολις*, 5.2.1906). Ο Τζων Άλδεν, «ενθερμος θαυμαστής του αρχαίου ελληνικού θαύματος», ήταν φίλος από το 1893 με τον Τζωρτζ Κραμ Κουκ, όταν σπούδαζαν και οι δύο στο Χάρβαρντ (βλ. επόμενη σημείωση): ήρθε στην Ελλάδα πριν απ' αυτόν και διατηρούσαν αλληλογραφία (βλ. Αλ. Βεϊνολου, «Ο χιμαιροκυνηγός του Μισισσιπή-George Cram Cook», *Νέα Εστία*, τχ. 68, 15.10.1929, σσ. 843-850). Στο σημείο αυτό δε μπορούμε πάντως να μην αναφέρουμε τους επαινούς του Εταίρου της Αμερικανικής Αρχαιολογικής Σχολής για τη μουσική του Ι. Σακελλαρίδη για την *Ηλέκτρα* σε σκηνοθεσία Μιστριώτη. Επιθυμούσε μάλιστα περισσότερο ενεργή συμμετοχή του χορού και πρότεινε «σεμνούς μεγαρικούς χορούς» (*Αστύ*, 28.3.1899, *Πρωία*, 7.4.1899, πρβλ. Σιδέρης, 1976, 136-139).

γαλούχησαν οι απρόσωπες βιομηχανικές μητροπόλεις της νέας ηπείρου¹³⁴⁵. Όλοι τους, άλλωστε φτάνοντας στην Ελλάδα, απέβαλαν τα δυτικά τους ρούχα ντύθηκαν «ελληνικά», με χλαμύδα ή φουστανέλλα, και προσπάθησαν να υιοθετήσουν έναν «ελληνικό» (αρχαίο ή παραδοσιακό) κώδικα κοινωνικής συμπεριφοράς¹³⁴⁶. Ο φουστανελλοφόρος αμερικανός θιασάρχης έζησε τα τελευταία χρόνια της ζωής του μαζί με τους τσοπάνηδες και τους αγρότες του Παρνασσού, ενώ παράλληλα, είχε δημιουργήσει έναν κύκλο θαυμαστών από νεαρούς Αθηναίους φοιτητές (όπως οι Ι. Συκουτρής, Ι. Κακριδής, Κ. Δημαράς, Άγγ. Καλογεράς, Λ. Παραράς κ.ά.)· κυρίως όμως ήταν εκείνος που οραματίστηκε πρώτος ίσως ετήσιες παραστάσεις στο θέατρο των Δελφών¹³⁴⁷. Αντίστοιχα, η Σικελιανού ξάπλωνε μαζί με τους χορτοφάγους Ντάνκαν στο «κοινόβιο» του Κοπανά «κατά τον αρχαίο τρόπο», ο ψαράς στο νησάκι του Άη-Νικόλα στη Λευκάδα καμάκωνε «με μια κίνηση πιο παλιά και από την αρχαία ελληνική τέχνη» και η ελληνική γλώσσα αντιμετωπίστηκε σαν ήχος, σαν μια «απόλυτη μουσική κατά την έννοια του Σοπενχάουερ»¹³⁴⁸. Ενώ, όταν

1345 Ο σημαντικός για την ιστορία του αμερικάνικου θεάτρου Τζωρτζ Κραμ Κουκ, αλλά και η σύζυγός του, η επίσης σημαντική θεατρική συγγραφέας Σούζαν Γκλάσπελ, είχαν μια ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα δράση στην Ελλάδα από το 1921 έως το 1924, που μόνον μια αυτοτελής εργασία μπορεί να καλύψει με επάρκεια (για τη δράση τους στην Αμερική βλ. ενδεικτικά Jean Gould, *Modern American Playwrights*, Νέα Υόρκη, 1966, σσ. 26-49 και C. W. Bigsby, *A Critical Introduction to Twentieth-century American Drama, vol. 1, 1900-1940*, Cambridge, 1981, σσ. 1-35).

1346 Ο Όφτενταλ «εννοούσε να μελετήσει την ψυχήν του Ελληνικού λαού, να γνωρίση τα έθιμά του και τας ιδέας του και τους τρόπους του. Δια τούτο απέφευγε κυρίως τους Έλληνας των ανωτέρων τάξεων, οι οποίοι, όπως παντού, ούτω και εδώ, αφομοιώνται πολύ με τον μέσον όρον του Ευρωπαίου. Δια τούτο εγνωρίσθη με γνησίους αντιπροσώπους του Ελληνικού λαού [...] και μαζί «συνδειπνούσαν εις εξοχάς, ρεστοράν και εις υπόγεια μαγέρικα. Εις το Μαρούσι μια φορά έσυραν και τον χορόν. Ο ρητινίτης έπαιζε και αυτός τον εθνικόν του ρόλον» (*Ακρόπολις*, 3.11.1905). Ο Κουκ θαύμαζε την ορεινή ζωή του Παρνασσού, που διατηρούσε «την απλότητα και τη δροσιά της αρχαίας ελληνικής ζωής» και που οι τρόποι των κατοίκων της «είχαν μείνει αμετάβλητοι από την εποχή του Ομήρου» (*Νέα Εστία*, 72, 15.12.1929, σσ. 1095-1096).

1347 Έχει μεταφραστεί στα ελληνικά η τραγωδία του *The Athenian Women/Οι Αθηναίες*, μετ. Κ. Καρθαίος, προλογικό σημείωμα Λ. Παλαμάς, Η. F. Kauffmann/Εστία, Αθήνα, 1926 (Βιβλιοθήκη Πανεπιστήμιου Κρήτης). Είχε μάλιστα γράψει μια ελληνική τριλογία, που διαδραματιζόταν την εποχή του Ομήρου, τον 5ο αι. π. Χ. και το 1893 αντίστοιχα και της οποίας η δράση θα διακοπτόταν από χορούς και τραγούδια· σχεδίαζε δε να την ανεβάσει με χωρικούς και πρωταγωνιστή τον τσοπάνη της Ρούμελης Ηλία Σκαρμούχη στο αρχαίο θέατρο των Δελφών. Βλ. Λ. Παλαμάς, *Ελεύθερον Βήμα*, 20.1.1924, Βασ. Ηλ. ό.π., 13.5.1930, Βεϊνογλου, *Νέα Εστία*, ό.π. σσ. 1093-1104, Λ. Παραράς, «Ιωάννης Αντιφών Συκουτρής· τα φοιτητικά χρόνια», *Νέα Πορεία*, Θεσσαλονίκης, τχ. 38-9, Απρίλιος Μάιος 1958, σ. 144, και «Ο Άγγελος Σικελιανός και η Δελφική Ιδέα», *Νέα Εστία*, 849, 15.11.1962, σσ. 1678-9. Ο Κουκ ήταν γνωστός των Σικελιανών και υπάρχει βιβλίο του με αφιέρωση στη Σικελιανού (βλ. Παπαδάκη, ό. π. λήμμα 296). Τέλος, κάποιες εορταστικές εκδηλώσεις των Δελφικών εορτών ήταν αφιερωμένες στον Αμερικανό, ενώ η κόρη του Νέλλα Κουκ- Προεστοπούλου πήρε μέρος στο χορό των Ωκεανίδων.

1348 Σικελιανού (1992) 79, 85-86, 106-110. Στην προσπάθειά του να δημιουργήσει μια νέα γυμναστική, ως βάση ενός νέου χορού, που θα είχε πρότυπό του τον αρχαίο και θα προέβαλε τον «εξευγενισμό» του σώματος, ο Ραΐμόνδος Ντάνκαν στράφηκε, όπως και η Σικελιανού, σε μια πρώτη φάση στη μελέτη και αντιγραφή των αρχαίων αγγείων, καθώς αυτά ήταν «τα σχεδόν μοναδικά μνημεία που μας έμειναν από την παράδοση των ρυθμικών κινήσεων της προκλασικής και κλασικής εποχής». Όταν όμως άφησε τις μελέτες και πήγε στην Ήπειρο, είδε ότι οι βοσκοί «ξεχωρίζουν για τις εξαιρετικές κινήσεις τους», όχι όταν χορεύουν αλλά όταν σκαρφαλώνουν τα βουνά! Και όταν συναναστράφηκε σε μια επόμενη φάση με Έλληνες εργάτες και αγρότες

παρακολούθησε την παραδοσιακή υφαντική τέχνη στα χωριά, διαπίστωσε ότι «το γνέσιμο με τη ρόκα είναι και κοινωνική απασχόληση» και ότι αυτός «ο τρόπος συναναστροφής» ήταν «πιο ευχάριστος», από «τα δικά μας tea-parties, όπου στεκόμαστε όρθιοι χωρίς να κάνουμε τίποτε»¹³⁴⁹. Αν ο μελετητής δε συμπεριλάβει αυτή την ιδεολογική παράμετρο, τη νεορομαντική δηλαδή απόρριψη της δυτικής πολιτισμικής ταυτότητας από τους αμερικανούς αρχαιολάτρες, δε μπορεί να κατανοήσει πραγματικά την πρωτοκαθεδρία που πήρε ο λαϊκός πολιτισμός στις δελφικές παραστάσεις¹³⁵⁰.

Έτσι, η Σικελιανού προχώρησε στη σκηνοθετική ερμηνεία του χορού, έχοντας πριν διαπιστώσει ότι τα στοιχεία του αρχαίου χορού ήταν ζωντανά· είχαν δηλαδή διατηρηθεί από την αρχαιότητα στους κόλπους της ανεπηρέαστης από τον αστικό πολιτισμό ελληνικής επαρχίας. Υποστήριξε λοιπόν ότι στα ελληνικά χωριά «οι χορευτικοί ρυθμοί είναι όλοι αρχαίοι και άγνωστοι στην Ευρωπαϊκή μουσική». Συμπλήρωνε ωστόσο ότι οι δημοτικοί χοροί, αν και πολύτιμοι «επειδή δείχνουν τη δύναμη της ελληνικής παράδοσης», αποτελούσαν «μικρά συντρίμια του αρχαίου χορού για να βασιστεί εις αυτά καμιά νέα εξέλιξη της τέχνης»¹³⁵¹. Η αναβίωση του αρχαίου χορού έπρεπε να στηριχτεί στην ελληνική παράδοση, αλλά με πιο πλάγιο τρόπο. Η βάση πάνω στην οποία χτίστηκε το οικοδόμημα αυτών των «χορευτικών» συμβάσεων ήταν η βυζαντινή μουσική, επειδή εδώ διαπιστωνόταν, με απόλυτη πεποίθηση αυτή τη φορά, η συνέχεια του ελληνισμού. Γι' αυτό το λόγο άλλωστε η Σικελιανού επέλεξε ως μουσικό της παράστασης τον Ψάχο¹³⁵². Οι χοροί

διαπίστωσε ότι οι κινήσεις τους, όταν δουλεύουν, «μοιάζουν απόλυτα με κείνες, που ξετυλίγονται πάνω στ' αγγεία» (Δανιηλίδης, 1957, σσ. 16-17).

1349 Σικελιανού, ό.π. σσ. 67-69, 95.

1350 Ο Ρενέ Πινώ σκίτσαρε με γλαφυρό τρόπο αυτή την παράμετρο: «Είνε χαρακτηριστικό να βλέπη κανείς μέχρι ποίου σημείου, μόλις απομακρυνθούν από τους ουρανοξύστες των και την ομοιομορφιοποιημένη ζωή των, οι Αμερικανοί ενθουσιάζονται δια τους παλαιούς πολιτισμούς των οποίων αποβαίνουν ενθουσιώδεις ζηλωταί. Είνε ως να τους διέπη μια αληθής μανία της αντιθέσεως. Ο κ. Ντυαμέλ, ο οποίος φοβείται την αμερικανοποίησιν του παλαιού κόσμου, ύστερα από την αμερικανοποίησιν του νέου, λησμονεί ότι οι λέβητες έχουν και την ασφαλιστική δικλείδα των. Ποίος εφαντάζετο ποτέ ότι ο Κουκ, όστις διέσχισε την Αμερικανική περιφέρων από επαρχίας εις επαρχίαν τον θίασον των "Provincial tours players" θα κατέλγη μιαν ωραίαν πρωίαν ως εις καταφύγιον εις Δελφούς δια να ζήση τον βίον των βοσκών της περιοχής και ότι η κόρη του αφήνοντας τη "fifth avenue" και τα καλά της, θα μετεβάλλετο εις μιαν από τας ενθουσιωδεστέρας οπαδούς της περιβολής αρχαίων ενδυμάτων αλά Δούγκαν;» (*Ελεύθερον Βήμα*, 4.9.1930).

1351 Σικελιανού, *Τρεις Διαλέξεις*, σελ. 57-60.

1352 «Η ελληνική μουσική είναι η αρχαία» και μάλιστα «η μόνη τέχνη που στάθηκε ζωντανή από την αρχαιότητα», το μόνο δείγμα που αποδεικνύει περίτρανα «ότι η σημερινή Ελλάδα είναι συνέχεια της αρχαίας» (Σικελιανού, 1992, 124-125). Ο Ψάχος έγραψε μουσική σε παρασημαντική, προσφέροντας «εις πάντα προσεκτικόν ακροατήν γενικίην ιδέαν της εν γένει ελληνικής μουσικής από των αρχαίων μέχρι των καθ' ημάς χρόνων και ως προς την μουσικήν και ως προς τους ρυθμούς». Βλ. συνεντεύξεις του συνθέτη, *Βραδυνή*, 5.5.1927, 19.5.1930. «Ως επί το πλείστον λαϊκά μουσικά θέματα (μοτίβα) απετέλουν την βάση των συνθέσεων, ώστε διέκρινε τις το εντόπιον χρώμα αυτών κατά το πλείστον, ενιαχού δε το θρησκευτικόν, ειδικώς», μας πληροφορεί ο

των τραγωδιών στελεχώθηκαν τελικά από μεγαλοαστές κοπέλες του Λυκείου Ελληνίδων, παρά το γεγονός ότι αρχική επιθυμία της ήταν να παίξουν χωριατοπούλες· «τα κορίτσια της πλούσιας τάξης» ήταν ακατάλληλα, επειδή είχαν υιοθετήσει δυτικά ήθη, και δεν εκπροσωπούσαν «πραγματικά τα στοιχεία που διετηρήθησαν από την αρχαία Ελλάδα»¹³⁵³. Αρκετά ενδιαφέρουσα είναι μια μικρή, αλλά σημαντική, σκηνοθετική πρωτοβουλία της Σικελιανού· στη χορογραφία έξι στίχων του τρίτου στάσιμου το πρότυπο της αναβίωσης του χορού δεν προήλθε από αρχαϊκά αγγεία, αλλά από ελληνικούς παραδοσιακούς χορούς, τον μπάλο και το συρτό¹³⁵⁴· από εκείνα δηλαδή τα «συντρίμια του αρχαίου χορού», που η «ευγενής ιδεολόγος» αποφάσισε τελικά να αξιοποιήσει στις παραστάσεις.

Η Σικελιανού δεν ήταν, όπως είδαμε, ούτε η μόνη ούτε η πρώτη που χρησιμοποίησε στοιχεία της ελληνικής λαϊκής παράδοσης σε αρχαιοελληνικές παραστάσεις. Οι προηγούμενες όμως περιπτώσεις ήταν αποσπασματικές και ανολοκλήρωτες. Μόνον με τη Σικελιανού οι τάσεις αυτές ενώθηκαν για πρώτη φορά σ' ένα ολικό καλλιτεχνικό σύστημα. Οι λόγοι για τους οποίους, στη συνείδηση της Σικελιανού, ήταν εγγεγραμμένες ως εκφραστικά ισοδύναμες και ιστορικά ταυτόχρονες οι αρχαϊκές πόζες του χορού με τον εξιδανικευμένο «αρχαϊσμό» των χορών της υπανάπτυκτης ελληνικής επαρχίας ήταν παράγωγα αυτής ακριβώς της μίξης της νεορομαντικής κριτικής στον αστικό πολιτισμό απ' τη μια και της μετουσίωσης του ελληνικού λαού σε μια υπερβατική καλλιτεχνικά οντότητα απ' την άλλη. Η ανάδειξη του λαού και του πολιτισμού του ως ικανού να δημιουργήσει μια ποίηση της σκηνης, που να είναι σε θέση να σταθεί ισότιμα και να ερμηνεύσει σκηνοθετικά την αρχαία τραγωδία ήταν ενταγμένη στο ευρύτερο ιδεολογικό πλαίσιο των δελφικών εκδηλώσεων. Ας μην ξεχνάμε ότι μια παράσταση του

Κεραμόπουλος για τη μουσική του *Προμηθέα*. Η μουσική των *Ικέτιδων* χαρακτηρίστηκε «χρώμα ελληνικής και παραδοσιακής μουσικής», βλ. *Ελεύθερον Βήμα* 23.5.1927, *Καθημερινή*, 3.5.1930, *Ελεύθερον Βήμα*, 3.5.1930, *Πρωία*, 3.5.1930.

1353 Αρχικά είχε σκεφθεί να διαλέξει για το χορό, «ή κορίτσια της μεσαιας τάξεως-ή χωριάτισσες» αν και «θα ήταν ωραίες στην απλότητά τους», απορρίφθηκαν όμως, επειδή δεν διέθεταν ομοιόμορφο μαύρισμα του δέρματος και «το αποτέλεσμα δεν θα ήταν ωραίο-γιατί θα είχαν άλλο χρώμα το πρόσωπο και τα χέρια και άλλο ο λαιμός» (*Βραδυνή*, 11, 12.1.1925 και Γ. Τσαρούχης *Ηώς*, τχ. 103-107, 1967, σσ. 234).

1354 Συγκεκριμένα, η χορογραφική απόδοση των στίχων 887-90, δραττόμενη από το νόημα του στίχου «μ' όμοιους του να συμπεθεριάζει», δηλώνεται «σαν συρτός χορός, της μιας το χέρι στον ώμο της άλλης χορεύτριας». Ακολουθούν δύο στίχοι με παντομίμα και στη συνέχεια για να αποδοθούν οι στίχοι «μ' όσους στην αρχοντογενιά τους 'παίρνονται / γάμους αταίριαστους να μην ταιριάζει», η οδηγία λέει, ότι οι χορεύτριες «πιάνονται δύο δύο και γυρίζουν» και «προχωρούν σαν τον μπάλο». Στο «ταιριάζει», ο «μπάλος» έχει ήδη βέβαια αντικατασταθεί από μιμικές κινήσεις, η παρεμβολή όμως του μπάλου και του συρτού είναι σημαντική. Ο Ρώτας αναφέρει ότι ο χορός «μπαινοντας εχόρεψε καθαρό συρτό» (*Ελληνικά Γράμματα*, 1.8.1927, σσ. 127-134). Ο Τσαρούχης θυμόταν ότι η Σικελιανού αντέγραφε στάσεις από αγγεία «και τις συνέδεε μεταξύ τους ή μ' ένα απλό βάδισμα, ή στο ρυθμό του μπάλου ή του συρτού» (ό.π., σ. 233).

Προμηθέα δόθηκε μπροστά σε χωριάτες με το Σικελιανό σε ρόλο ποιητή-ηγέτη να τους προσκαλεί να ορκιστούν τον «Ορφικό Όρκο»¹³⁵⁵. Απ' την άλλη, δημοτική και βυζαντινή μουσική, ελληνικοί παραδοσιακοί χοροί και φουστανελλοφόροι με πίπιζες συνόδευαν τις Δελφικές Γιορτές, ως γνήσιοι απόγονοι και κληρονόμοι εκείνου του αρχετυπικού χορού ανάμεσα στον Απόλλωνα και τον Πύθωνα ή του Πυρρίχιου¹³⁵⁶. Αλλά και η συσχέτιση του ελληνικού χορού με τους χορούς άλλων αρχέγονων πολιτισμών, και ιδιαίτερα της Ινδίας και της Άπω Ανατολής, έχει τις καταβολές της στην ευρύτερη ανακάλυψη των πολιτισμών αυτών από τη νεορομαντική ιδεολογία¹³⁵⁷. Στον τομέα αυτό όμως η εργασία της Σικελιανού άνοιξε ένα νέο πεδίο για την αναβίωση του αρχαιοελληνικού θεάτρου: τις σχέσεις του τελευταίου με το ινδικό¹³⁵⁸.

Στο σημείο αυτό, ο αναγνώστης θα πρέπει να έχει υπόψη του ότι ο βαγνερισμός ήταν ένα ευρύτερο ιδεολογικό κίνημα, που αμφισβήτησε τον ορθολογισμό του αστισμού του 19ου αιώνα, αναδεικνύοντας με ριζοσπαστικό τρόπο το Λαό σε μια υπερβατική συνθετική οντότητα στην καλλιτεχνική δημιουργία. Δεν ήταν ωστόσο ένα ενιαίο καλλιτεχνικό κίνημα, αλλά, όπως και ο ρομαντισμός παλιότερα, γνώρισε διαφορετικές καλλιτεχνικές και πολιτικές αποχρώσεις στο τελευταίο τέταρτο του 19ου αιώνα και στις αρχές του 20ού: από το συντηρητισμό του Μπάνρως, στον ακτιβισμό της Ντάνκαν, τον αγροτικό αγγλοσαξωνικό αντιβιομηχανισμό, την εθνική αναγέννηση της Ιταλίας, μέσω ενός ηγετικού καλλιτέχνη-προφήτη τύπου Ντανούντσιο ή ακόμα και την αισθητική του ναζιστικού κόμματος. Αλλά και στα ίδια τα σύνορα της Ρωσίας αργότερα άσκησε καταλυτική επίδραση σε διαφορετικούς κύκλους, από την καλλιέργεια της ρώσικης εθνικής ταυτότητας μέχρι τα Ρώσικα Μπαλέττα ως «ολικό έργο τέχνης», τον Ανατόλι Λουνατσάρσκυ και τους αναρχοσυνδικαλιστές της χώρας¹³⁵⁹. Αν κάποιος επιχειρήσει να εντοπίσει μια από τις επιπτώσεις του βαγνερισμού στο ιδεολογικό περιεχόμενο της ελληνικής σκηνοθεσίας, θα οδηγηθεί στο αβίαστο συμπέρασμα ότι το κίνημα επέδρασε με δύο τρόπους: αφενός ως προς την αναπροσαρμογή του μεγαλοϊδεατισμού στις μεσοπολεμικές συνθήκες και τον εμπλουτισμό του ιδεολογήματος της συνέχειας του

1355 Σιδέρης (1976)364.

1356 Για το ζεΐμπέκικο, ως ιστορική συνέχεια του πυρρίχιου είναι χαρακτηριστικό το άρθρο του Θ. Βελούδιου, «Επιτηδειγμή πυρριχίου εις 9/8 ή “Αρτόζηνος” δηλαδή “Ζεΐμπέκικον», *Ηώς*, 98-102, 1966, σσ. 116-125.

1357 Βλ. εδώ σημ. 1097.

1358 Σε μεταγενέστερο άρθρο της, γραμμένο στην Αμερική, η Σικελιανού έκανε κάποια ενδιαφέροντα, αν και δειλά, ανοίγματα πάνω στις σχέσεις του τραγικού χορού με άλλους χορούς «από τις θρησκευτικές τελετές των αγρίων ως κάτω στο “Song and Dance” του Broadway». (Eva Sikelianou, *What is Great Theatre?*, [1940], *Ηώς*, 1966, σσ. 298-303 και σε μετ. Γ. Σούλη, στο *Φιλολογική Πρωτοχρονιά*, 1949, σσ. 39-46).

1359 Για το θέμα βλ. David C. Large, William Weber (eds), *Wagnerism in European Culture and Politics*, Ithaca & London, 1984 passim.

ελληνισμού με τη βυζαντινή και δημοτική παράδοση του τόπου· και αφετέρου, με την ανάδειξη του ελληνικού λαϊκού πολιτισμού σε καλλιτεχνικό πρότυπο στην περιοχή της σκηνής.

Μέχρι τις Δελφικές Γιορτές, οι Έλληνες σκηνοθέτες αντιμετώπιζαν το λαό ως τμήμα του «έθνους», που έπρεπε να διαπαιδαγωγηθεί υπό την καθοδήγηση σκηνοθετικών «προσωπικοτήτων». Η ιδεολογική βάση της Σικελιανού όμως αναδείκνυε το λαό και τον πολιτισμό του σε υπερεθνική οντότητα και πρωταγωνιστή της θεατρικής τέχνης. Θα μπορούσε ίσως κανείς να ισχυριστεί ότι η σκηνοθέτης, στηριγμένη στις απόψεις του Νίτσε, του Βάγκνερ και των επιγόνων τους, έβλεπε τα πράγματα από ένα πιο «προχωρημένο στάδιο» ιστορικής εξέλιξης από την τότε ελληνική λογιосύνη. Κατ' επέκταση, θα έπρεπε να προκύψει μια υπέρβαση, που θα ίσχυε και ως προς την σκηνοθετική εργασία που παρουσιάστηκε στον τραγικό χορό του *Προμηθέα Δεσμώτη* και των *Ικέτιδων*. Ακόμα και η σκηνοθετική γενεαλογία της Σικελιανού οδηγούσε προς αυτήν την κατεύθυνση, αφού η σκηνοθέτης που εμφανίστηκε «ξαφνικά» στη θεατρική ιστορία της χώρας δεν ανήκε ούτε στο συνάφι των θεατρικών συγγραφέων, ούτε σ' εκείνο των ηθοποιών. Κάτι τέτοιο όμως δε συνέβη. Η βαγκνερική εμφύτευση στη σκηνοθετική ιστορία της χώρας διοχετεύτηκε στην εγχώρια παράδοση της λαογραφίας και αρχαιολατρείας, σύμφωνα με την οποία ο ελληνικός λαϊκός πολιτισμός υπήρχε ως καλλιτεχνική οντότητα μόνον υπό την ιδιότητα του να είναι φορέας συνέχειας με τον αρχαιοελληνικό. Το ενδιαφέρον για το λαό ήταν δηλαδή περισσότερο ιστορικής τάξης παρά καλλιτεχνικής· απ' την άλλη όμως, η λαϊκή κληρονομιά ενδιέφερε πλέον τις πρωμιτιβιστικές αναζητήσεις των δυτικών καλλιτεχνών. Με την έννοια αυτή, ενώ η συμπεριφορά απέναντι στον ελληνικό λαό παρέμενε σταθερά στην παράδοση της εγχώριας λογιосύνης του 19ου αιώνα, *ταυτόχρονα*, γινόταν αντιληπτό ότι είχε αποκτήσει κι ένα διεθνές εκτόπισμα. Όπως το έθετε και η Σικελιανού, «ο διανοητικός κόσμος στα ξένα, θαυμάζει και προσέχει την Ελλάδα, όχι κατά όσο μοιάζει με αυτούς, αλλά κατ' ακριβή αναλογία της διαφοράς που υπάρχει με την Ευρώπη και της ομοιότητας που υπάρχει με την αρχαία Ελλάδα»¹³⁶⁰. Η ένταξη των παραδοσιακών λαϊκών τεχνών της βυζαντινής μουσικής, του αργαλειού και των χωριάτικων χορών στη σκηνοθετική ερμηνεία του τραγικού χορού δε γίνονταν επειδή η Σικελιανού τις αντιμετώπιζε ως καλλιτεχνικά ισοδύναμες του αρχαίου πολιτισμού, αλλά επειδή τις θεωρούσε κληρονόμους του. Ο παραδοσιακός ελληνικός πολιτισμός δεν αντιμετωπιζόταν ως ένα λειτουργικό και

1360 Υπογράμμισε βέβαια και την «ικανοποίηση» που έπρεπε να νοιώθει ένας σύγχρονος Έλληνας απέναντι στους ξένους: «Ορίστε κύριοι», όφειλε να τους βροντοφωνάξει, «εμείς διατηρήσαμε ζωντανή την αρχαία μουσική εις όλους τους αιώνες», *Τρεις διαλέξεις*, σσ. 69-71.

καλλιτεχνικά αντάρκες σύστημα αξιών, αλλά μόνον με το δέος και το σεβασμό μιας «κιβωτού», που διαφύλαξε τον αρχαιοελληνικό. Γι' αυτό άλλωστε, δεν εμφανίστηκε καμμία διάθεση πειραματισμού για μια σκηνοθετική ερμηνευτική αναλογία ανάμεσα στις παραδοσιακές και αντιρεαλιστικές θεατρικές συμβάσεις του αρχαιοελληνικού τραγικού χορού και στις καλλιτεχνικές συμβάσεις της επίσης παραδοσιακής και φορμαλιστικής ελληνικής λαϊκής μουσικοχορευτικής παράδοσης· δε μπορούσε να συμβεί, από τη στιγμή που οι κύριοι στόχοι της Σικελιανού δεν ήταν καν θεατρικοί· «επαναλαμβάνω», σημείωνε το 1925, «ότι σκοπός μας δεν είναι πρωτίστως να παίξουμε τον *Προμηθέα* του Αισχύλου, αλλά να πάρουμε μια ακλόνητη απόφαση να αποδείξουμε ότι τα στοιχεία τα αιώνια τα ελληνικά είναι ζωντανά ακόμα»¹³⁶¹. Ο λαός αντιμετωπιζόταν με την απόσταση μιας ιστοριοκρατικής θεώρησης, απόσταση που τελικά εκδηλώθηκε στην καλλιεπή εικονογράφιση των στίχων του χορού σε αυστηρές γεωμετρικές πόζες· ως τέτοια δε διέφερε όμως από τις καλαίθητες εικόνες, που παρουσίασαν σκηνοθέτες, όπως ο Μελάς ή ο Ροντήρης. Εκεί βέβαια δεν υπήρχε κάποια ιδεολογική αιχμή που να καθοδηγεί αυτήν την εικονογράφιση· στους Δελφούς υπήρχε αλλά κηρύχτηκε έκπτωτη με την απορρόφησή της από την εγχώρια ιδεολογική παράδοση· ως προς την τελευταία, τα νήματα μάς οδηγούν σ' εκείνες τις «ζώσες εικόνες» των αθίδων της οθωνικής αυλικής ερασιτεχνίας· στην εποχή που η Αμαλία παρήγγελλε στο Ραγκαβή να βρει αυθεντικές, χειροποίητες μεγαρίτικες φορεσιές για τις κοσμικές εκδηλώσεις της¹³⁶². Τελικά, τόσο οι απόψεις περί συνέχειας όσο και η χρήση βυζαντινής μουσικής συνδέουν την εργασία της Σικελιανού με την αρχαιολατρεία του Μιστριώτη. Είναι χαρακτηριστική άλλωστε η αρχική επιθυμία της να δοθεί ο *Προμηθέας* στο πρωτότυπο¹³⁶³.

Οι Δελφικές Γιορτές ωστόσο είχαν φέρει με δυναμικό τρόπο το λαό και το λαϊκό πολιτισμό στο προσκήνιο της σκηνοθετικής ιστορίας του τόπου. Σε μια πρώτη φάση ο Καρζής συνέχισε την προσέγγιση της Σικελιανού· συνεργάστηκε, όπως είδαμε, κι αυτός με τον Ψάχο χρησιμοποιώντας μουσική σε βυζαντινά μοτίβα. Αλλά και επιμέρους σκηνοθετικά επιτεύγματα της Σικελιανού διοχετεύτηκαν αργότερα

¹³⁶¹ Βραδυνή, 12.1.1925.

¹³⁶² Ραγκαβής (1930)Γ86-7.

¹³⁶³ Τελικά υπερίσχυσε η άποψη του Σικελιανού να παιχτεί σε μετάφραση, κυρίως επειδή «ήθελε να επιβεβαιώσει το γεγονός ότι η ελληνική δεν είναι μια νεκρή, αλλά μια ζωντανή γλώσσα». Υπήρχαν όμως και άλλοι δύο λόγοι: «Πρώτον την προφορά. Αν διαλέγαμε την Ερασιμακή, το ελληνικό κοινό θα ξαφνιαζόταν και αν προφέραμε την αρχαία γλώσσα όπως μιλάνε οι σημερινοί Έλληνες, οι Ευρωπαίοι και οι Αμερικανοί λόγιοι θα την έβρισκαν απαίσιμα. Δεύτερον, ήθελε μια γλώσσα που να την καταλάβαιναν εύκολα οι χωρικοί» (Σικελιανού, 1992, 125). Ας σημειώσουμε εδώ ότι η παράσταση της *Ηλέκτρας* (1911) στην οποία είχε συμμετάσχει η Σικελιανού, είχε δοθεί στα αρχαία ελληνικά.

στην επαγγελματική σκηνή. Ο Τσαρούχης π.χ. ανέλαβε τη διάδοση της παραδοσιακής ύφανης στον αργαλειό και έφτιαξε κάποια από τα κοστούμια των αρχαίων παραστάσεων του Εθνικού Θεάτρου¹³⁶⁴. Ο Ροντήρης επίσης, προσπάθησε, όπως φαίνεται, να ενσωματώσει μοτίβα ελληνικών χορών στα γεωμετρικά σχήματα του χορού της *Ηλέκτρας* (1936), χωρίς ωστόσο να διακατέχεται από τα ιδανικά της Σικελιανού¹³⁶⁵. Απλά, στο δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1930, όπως είχε συμβεί και με την «ελληνικότητα», το λαϊκό στοιχείο είχε εμπλουτίσει την ελληνική αστική τέχνη του μεσοπολέμου και η «λαϊκότητα» είχε στο μεταξύ αναδειχτεί σ' ένα ακόμα μοτίβο. Ενώ ξένοι λόγιοι συνέχιζαν να την θαύμαζον ή προσπαθούσαν να την αξιοποιήσουν καλλιτεχνικά¹³⁶⁶. Τέλος, μια διαφορετική σκηνοθετική πρόταση για την αξιοποίηση του λαϊκού πολιτισμού διατυπώθηκε από το Ρώτα. Η πιο δημιουργική ίσως στιγμή του σκηνοθέτη του Λαϊκού Θεάτρου ήταν η παράσταση του *Κύκλωπα* (1930) στη μετάφραση του Πάλλη. Ακολουθώντας ενδεχομένως τις ιδεολογικές πεποιθήσεις του μεταφραστή για την αξία του λαϊκού πολιτισμού, ο Ρώτας επιχείρησε μια σύγχρονη ανάγνωση του αρχαίου δράματος και μια σκηνοθετική ερμηνεία βασισμένη στην ελληνική λαογραφία. Παρουσίασε π.χ. τον Κύκλωπα «σα Δράκο των παραμυθιών μας», ενώ οι Σάτυροι «δανείστηκαν την μορφή των Καλλικαντζάρων ή ανάλογων μορφών των παραδόσεών μας»¹³⁶⁷. Η πρωτοβουλία είναι σημαντική καθώς αφορά μια απόπειρα ιδεολογικής ανάγνωσης και σκηνοθετικής ερμηνείας ολόκληρου του έργου χωρίς απ' την άλλη να πέφτει στις αρχαϊστικές αντιφάσεις του Καρζή. Ήταν μια πρωτότυπη σκηνοθετική ερμηνεία, ανάλογα σκηνοθετικά ευρήματα όμως δεν απασχόλησαν στη συνέχεια το Ρώτα. Κατ' αρχήν, επειδή, οι σκηνοθετικές του επιλογές ήταν, όπως φαίνεται, απόρροια των μεταφραστικών¹³⁶⁸. Και κατά δεύτερο λόγο, επειδή οι ευρύτερες

1364 Φωτόπουλος(1990)177, 236-8, 240, Τσαρούχης(1993)210-3. Ο Σιδέρης αναφέρει ότι η Κοτοπούλη τού είχε δώσει προφορική πληροφορία, σύμφωνα με την οποία, το κοστούμι της Εκάβης ήταν φτιαγμένο στον αργαλειό «κατά το σύστημα των Δελφικών Εορτών» (1954)1695.

1365 Στο τέλος του πρώτου στάσιμου, («Ω η παλιά του Πέλοπα / πολύπονη αρματοδρομία») οι οδηγίες του Ροντήρη στο τετράδιο σκηνοθεσίας υποδεικνύουν: «Αστέρι Συρτός», «σχηματισμοί άστρου», «αστέρι στη μέση», «καταλήγουν 2 ομάδες στο βάθος».

1366 Στην κριτική του για τον *Οιδίποδα* του 1933 ο Γιόζεφ Μπέρτολτ π.χ. έβλεπε ότι ο Οιδίποδας του Βεάκη «δεν είναι βασιλεύς κατά τας αντιλήψεις των βορείων, αλλά παγωνοφόρος και χυμώδης άνδρας, πατριαρχικής εκφράσεως αγρότης, εξ' εκείνων οι οποίοι υφίστανται και σήμερα ακόμη. Το παλάτι του δεν είναι κλασσικόν καλλιτεχνικόν οικοδόμημα, αλλά αρχαϊκόν κάστρο, λαξευμένο σε βράχο, εξ' εκείνων άτινα και σήμερα ακόμη, χρησιμεύουν ως κατοικία εις τους βοσκούς των βουνών». Τρία χρόνια αργότερα Γερμανοί κινηματογραφιστές κατέφτασαν στη χώρα για να γυρίσουν την ταινία *Κάτω από ξεστό ουρανό*, η οποία θα προσπαθούσε «να αποδώσει αρκετά την ελληνικήν φύσιν», αλλά και «διαφόρους τύπους νησιωτών και της Πλάκας» («Γερμανοί καλλιτέχναι εις την Ελλάδα», *Ελεύθερον Βήμα*, 25.8.1936).

1367 Φ. Πολίτης, *Πρωΐα*, 4.7.1930, (1984)B94.

1368 Σ' αυτή τη διαπίστωση τουλάχιστον οδηγείται κανείς, αν λάβει υπόψη του το ερμηνευτικό σκηνοθετικό παράρτημα, που συνοδεύει ένα απόσπασμα της *Αντιγόνης* στην έκδοση του Ρώτα *Οδηγός για σχολικές παραστάσεις* (Εκδόσεις *Μουσικών Χρονικών*, Αθήνα, 1930). Όπως και στην

εξελίξεις γύρω από την αξιοποίηση του λαϊκού πολιτισμού κινούνταν προς άλλες κατευθύνσεις.

Μέχρι το 1930 περίπου η «λαϊκότητα» αφορούσε το λαό της υπαίθρου· στην επόμενη πενταετία κατέλαβε και τον κόσμο της πόλης. Για τη σημαντική αυτή μετατόπιση ευθύνεται, κατ' αρχήν, μια μεταστροφή στην αντιμετώπιση του λαϊκού κοινού από τους Έλληνες σκηνοθέτες· η τάση αυτή παρουσιάζεται και πριν από τις Δελφικές Γιορτές στη σκέψη του Καρζή: «μόνον το κοινόν εκείνον που διατηρεί ακόμη μέσα του τη θεία σπίθα της ακεραιότητός του, το κοινό που αποτελούν οι απλοί άνθρωποι» είναι σε θέση να «γεμίση το στήθος του από την αιώνια πνοή της καθολικής πνοής και να λησμονήση στην αγκαλιά του μεγάλου οργανισμού». Αυτό το λαϊκό κοινό όμως, αν και πολυπληθέστερο, «πνίγεται... απ' το άλλο, κοινό των μορφωμένων», το οποίο «λόγω πνευματικής και ζωϊκής ελαττωματικότητος» δεν μπορεί να συμμετάσχει στην αρχαία ιεροτελεστία¹³⁶⁹. Ο Ρώτας επίσης άρχισε να εκδηλώνει μια διαφορετική, δική του εκδοχή της θεατρικής τέχνης σε λαϊκή εορτή. Αντίθετα με τους Σικελιανούς και τον Καρζή, προσπάθησε να διασταυρώσει την παραπάνω αντίληψη με τον παιδαγωγικό ρόλο του θεάτρου, μια εξέλιξη που υλοποιήθηκε στο Λαϊκό Θέατρο. «Τέχνη δε μπορούν να κάνουν οι Σπαρτιάτες, ούτε ο κομμουνισμός», σημείωνε το 1928, «την τέχνη την κάνουν οι Αθηναίοι, γιατί αυτοί πρώτοι τοποθετούν τον παράδεισο στη γης ετούτη, αυτοί πρώτοι βάνουν το νου κυβερνήτη της φαντασίας. Οι Αθηναίοι, πρώτοι δημιουργούν γιορτή, δηλαδή έφκρση της κοινωνικής αγάπης». Παρά το γεγονός ότι η γιορτή που οραματιζόταν ο Ρώτας ήταν κοινωνικής και όχι θρησκευτικής τάξης, ο διευθυντής του Λαϊκού Θεάτρου δεν μπόρεσε να αποβάλει τις αντιθεατρικές κορώνες του Καρζή· αντίθετα, υιοθετώντας ηθικολογικά κριτήρια, προσέγγισε ακόμα περισσότερο τις απόψεις της εκκλησίας¹³⁷⁰. Τελικά, με εξαίρεση την παράσταση του *Κύκλωπα*, έδειξε μια υποδειγματική αδιαφορία στη σκηνοθετική αξιοποίηση του λαϊκού στοιχείου (ανάλογη με εκείνη του Καρζή), καθώς έμεινε προσκολλημένος στο ιδανικό της διαπαιδαγώγησης του λαού, όπως και οι περισσότεροι λόγιοι της χώρας. Τα *Ελληνικά Γράμματα* του Μπαστιά π.χ., υποστηρίζοντας την «απάντηση» της

περίπτωση του Καλογερίκου, πρόκειται για τη «λογική» προέκταση του νοήματος του έργου στη σκηνή, την απλή εικονογράφηση της δράσης.

1369 Λ. Καρζής, «Ο δραματουργός Σπύρος Μελάς», *Δημοκρατία*, 7-10.9.1924.

1370 «Και δεν πρέπει καθόλου από την πολεμική που έκανε ο Χρυσόστομος εναντίον του θεάτρου να συμπεράνουμε, πως ο σοφός και ηθικώτατος εκείνος διδάσκαλος της κοινωνίας δεν είχε νιώσει τη σημασία του θεάτρου. Ακριβώς γιατί είχε νιώσει την υψηλή αποστολή του θεάτρου και τόβλεπε στην κατάπτωσή που είχε φτάσει στον παραλυμένο και ανηθικότατο καιρό του, γι' αυτό το πολεμούσε κ' επροτιμούσε να το κλείσει ολότελα καλήτερα», (Β. Ρώτας, «Η κοινωνία και το θέατρο», *Ελληνικά Γράμματα*, Β', τχ. 1-2, 16.12.1927-1.1.1928, σ. 22).

Κοτοπούλη στη πρωτοβουλία των Σικελιανών, αισθάνονταν περήφανα για την επιτυχία της *Εκάβης* στο Στάδιο, που προήλθε και από την «ομόθυμη υποστήριξη της λαϊκής μάζας»· ενώ, κάποιοι λόγιοι σνόμπαραν την παράσταση, «η αλήθεια είναι ότι φαινόμενα παραπλήσιας ανανδρίας δεν παρουσίασε η αγνή και φιλολογούσα λαϊκή μάζα»¹³⁷¹. Με τη διάδοση που άρχισε να παίρνει η τάση επαναξιολόγησης του λαϊκού κοινού, οι Έλληνες λόγιοι άρχισαν να βλέπουν με διαφορετικό μάτι και τα θεάματα που παρακολουθούσε αυτό το κοινό. Η στροφή του βλέμματος προς τα λαϊκά θέατρα έγινε και πάλι μέσω της ευρωπαϊκής οδού. Σε δύο ενδιαφέροντα άρθρα του για τις σχέσεις της μοντέρνας τέχνης με τον «πριμιτιβισμό», ο αρχισυντάκτης του *Ελευθέρου Βήματος* Κ. Αθάνατος διαπίστωνε ότι οι σύγχρονοι καλλιτέχνες στην Ευρώπη είχαν κηρύξει «την επάνοδον εις το αφελές και το πρωτόγονον», όπως και οι «κοινωνιολογικές τάσεις μας, όταν στρεφώμεθα προς τα οχλοκρατικά πολιτεύματα από αντίδρασιν κόρου προς την αυστηράν εθιμοτυπικήν μεγαλοπρέπειαν του αστισμού». Το ενδιαφέρον του άρθρου για το θέμα μας προκύπτει από το γεγονός ότι ο Έλληνας λόγιος αποφάσισε να αντεπεξέλθει στα σύγχρονα ευρωπαϊκά ρεύματα· τα τελευταία τον κατεύθυναν προς το Θέατρον Λαού του Μεταξουργείου, όπου «ένας θίασος συμπαθητικών καμποτινών» άρχισε τις παραστάσεις του με τη λαϊκή επιθέωση *Το αλανάκι*. Στο θεατράκι αυτό ο Αθάνατος ανακάλυψε ότι «δεν υπάρχει κρίσις θεατρική», ότι «οι γνωστοί όροι συγγραφικής, μιμικής και σκηνικής δεξιότητος έχουν ανατραπεί» και ότι «η σκηνοθεσία του δεν εχρειάσθη την σοφία κανενός ρεξισέρ». Αλλά, «το σπουδαιότερον μέρος του θησαυρού» ήταν το κοινό. Τελικά, ακολουθώντας τους νέους καλλιτεχνικούς κώδικες του «πριμιτίφ», η «διαφωτιστική βραδυά» τον οδήγησε στο αβίαστο συμπέρασμα: «ότι σήμερα αυτό είνε το αληθινόν θέατρον. Και από απόψεως έργου, και από απόψεως ηθοποιΐας και από απόψεως κοινού»¹³⁷². Όπως είναι γνωστό, δεν ήταν η πρώτη φορά που διαπιστώνεται η κάθοδος της εγχώριας αστικής τάξης στο λαϊκό θεατράκι του Μεταξουργείου. Η κοσμική Αθήνα είχε ξανακάνει αρκετές φορές αυτό το εξωτικό δρομολόγιο στη δεύτερη δεκαετία του αιώνα για να διασκεδάσει με τις λαϊκές επιθεωρήσεις της εποχής. Τότε βέβαια δεν είχε οδηγηθεί από τις ευρωπαϊκές υποδείξεις του πριμιτιβισμού αλλά από την αίσθηση της δικής της ανωτερότητας απέναντι στο κόσμο του λαϊκού θεάτρου και του κοινού του¹³⁷³. Το 1927 όμως δεν υπήρχε αίσθηση υπεροχής αλλά αίσθηση κατωτερότητας. Ο Αθάνατος δεν πήγε να παρακολουθήσει τον τρόπο με τον οποίο το λαϊκό θέατρο προσπαθούσε να μιμηθεί

1371 *Ελληνικά Γράμματα*, τχ. 8, 10.10.1927, σσ. 371-5.

1372 «Πριμιτιβισμός», «Ο Γυρισμός», *Ελεύθερον Βήμα*, 30, 31.5.1927.

1373 Χατζηπανταζής (1977)84-89.

τα αστικά πρότυπα της αθηναϊκής επιθεώρησης, αλλά πήγαινε για να ανακαλύψει νέα καλλιτεχνικά ιδανικά. Η πορεία του δεν ακολουθούσε το θρίαμβο αλλά την κρίση του αστικού θεάτρου στο Μεσοπόλεμο· γιατί, ο αρχισυντάκτης του *Ελευθέρου Βήματος* δεν ήταν βέβαια ο μόνος λόγιος που οδηγήθηκε σε παρόμοιες ατραπούς. Αν το αθηναϊκό κοινό της δεύτερης δεκαετίας του αιώνα πήγαινε θέατρο σε αναζήτηση μιας αστικής ταυτότητας, στις αρχές της δεκαετίας του 1930 κάποιοι «θεατρόφιλοι» της πρωτεύουσας άρχισαν να φλερτάρουν με την ιδέα απόρριψης της ταυτότητας αυτής. Οι πρόσφατες δυτικές εξελίξεις είχαν αναδείξει άλλωστε το λαό σε πρωταγωνιστή της ευρωπαϊκής σκηνης· από τις προσπάθειες δημιουργίας ενός «καθαρού» θεάτρου βασισμένου στην κομμέντια ντελλ' άρτε, μέχρι τις προσπάθειες δημιουργίας λαϊκής όπερας, το λαϊκό στοιχείο απασχολούσε έντονα τους καλλιτέχνες της ευρωπαϊκής σκηνης. Τα ενδιαφέροντα των Ελλήνων σκηνοθετών προσπάθησαν να συμβαδίσουν, με τον έναν ή τον άλλο τρόπο, με τις εξελίξεις αυτές. Όπως και γενικότερα, οι λόγιοι της χώρας έσπευσαν να ανακαλύψουν τη «λαϊκότητα» της ελληνικής παραδοσιακής τέχνης σε καλλιτέχνες όπως ο Θεόφιλος το 1928 και Π. Ζωγράφος μετά το 1936· αφότου δηλαδή αντιλήφθηκαν ότι η λαϊκή τους τέχνη είχε καταξιωθεί πλέον από την ευρωπαϊκή πρωτοπορία¹³⁷⁴.

Ο σκηνοθέτης που επιχείρησε πρώτος να συμβαδίσει με τις νέες εξελίξεις ήταν ο Πολίτης. Σε μια πρώτη φάση, η σκηνοθεσία του χορού της *Εκάβης* προσπάθησε να απαντήσει μ' έναν ενδιαφέροντα τρόπο στο δελφικό χορό. Η ερμηνεία του Έλληνα λόγιου προδίδει με αρκετή σαφήνεια την ιδεολογική προσέγγιση του στη σκηνική παρουσίαση του χορού· κατ' αρχήν δεν αντιμετώπισε το Χορό ως λαό, όπως ο Ράινχαρτ. Μπορεί να στηρίχτηκε στο Γερμανό σκηνοθέτη για να προσεγγίσει το χορό ως θεαματική αξία, αλλά ήταν σαφές ότι η εμφάνιση «μιας ανθρωπίνης μάξης πυκνής και αδιαλύτου» δεν μπορούσε να αποτελέσει μια ενιαία καλλιτεχνική σύνθεση, ικανή να αποδόσει το ποιητικό κείμενο. Σύμφωνα με τον Πολίτη, το θέαμα θα παρουσίαζε τότε μια σκληρότητα, που δε θα μπορούσε να αποδόσει το λυρισμό του κειμένου. Το βασικό όμως επιχείρημα ήταν ότι «η δραματική έκφρασις» δεν μπορούσε από τη φύση της να αποδοθεί συλλογικά αλλά «μόνον από ένα έκαστον ηθοποιόν-από έκαστην κορυφαίαν-χωριστά. Ούτε ταυτόχρονος απαγγελία την εξυπηρετούσε, ούτε βέβαια όρχησις!»¹³⁷⁵. Αυτός ήταν ο λόγος για τον οποίο ο τραγικός χορός έπρεπε να χωριστεί σε μικρές ομάδες με αρχηγούς 12 κορυφαίες. Υπήρχε όμως κι ένας ουσιαστικότερος λόγος· σύμφωνα με τον Πολίτη,

1374 Χατζηνικολάου (1981)36, 45.

1375 Φ. Πολίτης, «Η παράσταση της *Εκάβης*», *Πολιτεία*, 26.9.1927.

ο λαός δε μπορούσε, όπως στη σκηνοθεσία του Ράινχαρτ, να εμφανιστεί ως «ένα σώμα» αλλά ως «ενιαία συνείδηση», ο τρόπος έκφρασης της οποίας ήταν η απαγγελία (ομαδική σε κάποιες στιγμές, αλλά κυρίως ατομική, με τις κορυφαίες). Αυτή η «ενιαία συνείδηση», που διαφοροποιούσε το Χορό του Πολίτη από εκείνον του Ράινχαρτ (αλλά και της Σικελιανού), δεν ήταν άλλη από την εθνική. Ο Πολίτης δεν απέρριπτε το δελφικό χορό, επειδή διαφωνούσε με την ιδεολογία της συνέχειας που προέβαλε η Σικελιανού· και για τους δύο το ζήτημα της κληρονομιάς ήταν αποδεκτό και ανταπόδεικτο. Για τον Πολίτη όμως, δεν ήταν ο λαός το στοιχείο που αποτελούσε το συνδυαστικό κρίκο με την αρχαιότητα αλλά το «έθνος»· και ως εθνική τέχνη νοούταν βέβαια μόνον «η προσωπική δημιουργία ενός μεγάλου καλλιτέχνου»¹³⁷⁶. Δεν είναι τυχαίο ότι, αντίθετα με τον *Προμηθέα*, ο Χορός της *Εκάβης* ήταν ένας ρόλος οργανικά ενταγμένος στην παράσταση, παρά το γεγονός ότι και η τραγωδία του Ευριπίδη διδάχτηκε από δύο σκηνοθέτες, τον Πολίτη και την Κοτοπούλη. Ωστόσο εδώ υπήρχε μια κοινή ιδεολογική συνισταμένη, ένα ενοποιητικό στοιχείο που ερμήνευσε ολόκληρη τη τραγωδία, το έθνος. Η κεντρική ερμηνευτική σύλληψη του δράματος (η οποία πρέπει να κατοχυρωθεί στην πρωταγωνίστρια) συνέδεε άμεσα την τραγωδία της Τρωαδίτισσας βασίλισσας με την εθνική καταστροφή του 1922 και ο Χορός συμβόλιζε, κατά κάποιον τρόπο, τους πρόσφυγες¹³⁷⁷. Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι για ένα θεατή της εποχής η παράσταση της *Εκάβης* αποτελούσε «την απάντησιν του ελληνικού επαγγελματικού θεάτρου προς τον *Προμηθέα* των Δελφικών Εορτών», που είχε δοθεί λίγους μήνες νωρίτερα¹³⁷⁸. Ήταν όμως και η απάντηση μιας ιδεολογικής συστράτευσης μιας μερίδας νέων και παλαιότερων λογίων του έθνους στην πολιτιστική πρόταση των Δελφών· πρόταση, που προσπάθησε ωστόσο να την μετατρέψει σε μια «παναθηναϊκή εορτή» της «λαϊκής μάζας».

Το γεγονός πάντως ότι ο Πολίτης αισθάνθηκε την ανάγκη να απαντήσει στη σκηνοθετική ερμηνεία της Σικελιανού, τον είχε φέρει σε δοσοληψίες με το λαϊκό στοιχείο. Οι δοσοληψίες αυτές οδηγήθηκαν σ' ένα βραχύβιο αλλά ενδιαφέρον φλερτ με το λαϊκό κοινό και τον πολιτισμό του, το οποίο φούντωσε σε κρίσιμα χρόνια για την εγχώρια αστική τάξη, γύρω στα 1931. Τα πρώτα σκιρτήματα παρουσιάστηκαν από την πρώτη κιόλας επάνοδο του Πολίτη στη σκηνοθετική ιστορία της χώρας με τους πλανόδιους λαϊκούς δραματετυπάδες του *Βασιλικού* το 1927 (βλ. εδώ σημ.

1376 «Κι αν ακόμα αποδεχτούμε πως στους λαϊκούς χορούς μας υπάρχει άφθονο το μιμικό στοιχείο, ωστόσο επειδή δεν εμεσολάβησε κάποια προσωπική δημιουργία μεγάλου καλλιτέχνου που ν' ανυψώσει το λαϊκό χορό ως τις ανάγκες του τραγικού τόνου, γι αυτό νομίζω πως δεν έχει δικαίωμα ο σκηνοθέτης να το κάμει αυτό».

1377 *Ελληνικά Γράμματα*, 15.8.1927, σσ. 271-2.

1378 Δεβάρης, *Βραδυνή*, 20.9.1927.

1079). Το εύρημα είχε εντάξει το λαϊκό στοιχείο σε μια γραφική πινελιά μέσα στο αστικό περιβάλλον της Ζακύνθου, χωρίς άλλες προεκτάσεις. Οι τελευταίες άρχισαν να εμφανίζονται, όταν ο Πολίτης άρχισε να πληροφορείται για την αξιοποίηση του λαϊκού θεάτρου από τους Ευρωπαίους σκηνοθέτες. Την επόμενη χρονιά χαρακτήρισε το *Χάση* του Γουζέλη «σαν *commedia dell' arte* με τύπους πρωτογνώριστους και ζωντανούς»¹³⁷⁹. Το 1934 προσπαθούσε πλέον να ενσωματώσει υποκριτικές συμβάσεις του λαϊκού θεάτρου στη *Λοκαντιέρα* του Γκολντόνι· και δίδαξε τον Αυλωνίτη, το Μαμιά και τον Ευθυμίου να παίξουν μπουφόνικα, με κλωτσιές και τούμπες τους ρόλους τους. Το περιβάλλον όμως της δράσης παρέμενε «αστικό» και προσπαθούσε να αποδόσει με πιστότητα το χωλλ της λοκάντας¹³⁸⁰. Στο μεταξύ, ο λαός στις σκηνές πλήθους του σκηνοθέτη είχε αναδειχτεί σε μόνιμο σχεδόν χαρακτηριστικό του κρατικού θιάσου· ποτέ όμως ο λαός δεν εξελίχτηκε σε πρωταγωνιστή· οι αντιδράσεις του έμεναν πάντα εξαρτημένες από τις τύχες των δυναμικών ηγετών του, των μεγάλων ηρώων των κλασικών έργων. Στον *Ιούλιο Καίσαρα*, αμέσως μετά το φόνο του ήρωα, «ο λαός στους εξώστες βγάζει φωνή τρόμου υψώνοντας τα χέρια και γέροντας προς τα πίσω καθένας το κορμί». Ο θάνατος του ηγέτη προτρέπει σε νέες σκηνοθετικές οδηγίες: «Τρομαχτική βοή στο πλήθος και στους Γερουσιαστές. Γενική φυγή»¹³⁸¹. Ο σκηνοθέτης είχε κατορθώσει, μέχρι ενός σημείου, να μεταφέρει το λαϊκό στοιχείο στη σκηνή του Εθνικού· αυτό όμως δε σημαίνει ότι είχε εκτιμήσει το λαό ή τον πολιτισμό του, με τον τρόπο των Σικελιανών.

Το 1930 ο Πολίτης δοκίμασε μια ευχάριστη έκπληξη, όταν είδε την επιθεώρηση *Λουϊζιάνα* από έναν περιοδεύοντα θίασο νέγων καλλιτεχνών· χαρακτήρισε την παράσταση «σύμβολο» της μεταπολεμικής κοινωνίας: «μια τζαζ καταπληκτική», «ένας μπουφονισμός υγιής», «ένα σπινθηροβόλο γκροτέσκο»¹³⁸². Ο θαυμασμός όμως του Πολίτη απέναντι στο λαϊκό πολιτισμό άρχισε να ριζώνει μετά το 1931. Κατ' αρχήν, επειδή ο σκηνοθέτης διαπίστωσε τη κρίση του αστικού θεάτρου· όταν συνειδητοποίησε δηλαδή ότι η παρακμή «του ατομικιστικού πολιτισμού της Αναγεννήσεως» είχε οδηγήσει στην «ανατίμηση των αρχαϊκών και πρωτόγονων πολιτισμών». Το ερώτημα όμως ήταν, πού θα οδηγούσε αυτή η κρίση στην περιοχή του θεάτρου· πώς δηλαδή μπορούσε να συμβιβαστεί η νέα αυτή τάση για τη «διαμόρφωση μιας συνολικής συνειδήσεως», η οποία «δεν ξεχωρίζει

1379 «Ο Χάσης. Ηθογραφική σάτυρα», *Ελεύθερον Βήμα*, 7.1.1928. Για την αξιοποίηση της κομμένης ντελ' άρτε στον 20ό αιώνα, βλ. Michael Anderson, «The idea of Commedia in the Twentieth Century», *Theatre Research International*, vol. 23, No 2, 1998, σσ. 167-173.

1380 Γ. Σιδέρης, *Ξεκίνημα*, Β', 14, Φλεβάρης 1934, σ. 65, Θ. Αθανασιάδης-Νόβας, *Αθηναϊκή Δραματολογία*, σσ. 127-8, Θρύλος, *Νέα Εστία*, 1.2.1934 (1977)Β17.

1381 *Θεατρική Τέχνη*, τχ. 4, 1.12.1935, σ. 9.

1382 «Τα μαύρα πουλιά», *Πρωία*, 18.1.1930.

υποκειμενικές ψυχές», με τη θεατρική τέχνη, που υφίσταται αξιωματικά «σαν ύμνος του ατόμου. Ουσία της είναι ο “τραγικός άνθρωπος”, ο άνθρωπος ο μοναχός στη σύγκρουσή του με τον κάθε ισότιμό του»¹³⁸³. Η αντίφαση που είχε προκύψει αφορούσε βέβαια και το θεατρικό κοινό· σε τι είδους θεατές θα στόχευαν οι σκηνοθετικές αναζητήσεις του; Ο Πολίτης αντιλαμβανόταν το κοινό ως μια ομάδα ανθρώπων, που «αποκτούσαν συνείδηση της ατομικής λευτεριάς τους»· απέναντι σ' αυτούς ο σκηνοθέτης έπρεπε αντίστοιχα να προσφέρει καταστάσεις «έντονης εκφράσεως του ατομισμού», από τις οποίες θα αναδυόταν «η τυπικότητα των ηρωϊκών μορφών». Η κρίση όμως του αστισμού είχε οδηγήσει το ζήτημα σε αδιέξοδο: το θέατρό του δεν ασχολούνταν πλέον με «ήρωες ατομικής θελήσεως» αλλά με τις «μικρές ατομικές ζωούλες» του ρεαλισμού.

Τα παραπάνω ερωτήματα έστρεψαν την προσοχή του Πολίτη «σ' ένα ανήσυχο πνεύμα» που ο ίδιος είχε αποκηρύξει λίγα χρόνια πριν, το Μεγερχόλντ· άρχισε τώρα να βλέπει με ενδιαφέρον τους πειραματισμούς του «μπολσεβίκου» στη κομμούνια ντελλ' άρτε και «οι τύποι, οι μονοκόμματες τραχειές μορφές της λαϊκής θεατρικής παραδόσεως» άρχισαν να τού γίνονται συμπαθείς. Αυτό όμως δε σήμαινε ότι μπορούσαν να υψωθούν από μόνες τους στο επίπεδο της τέχνης· σε καμμία περίπτωση. Ο «πρωμιτιβισμός» ήταν αποδεκτός, επειδή ο Ρώσος σκηνοθέτης ήταν «και καλλιτέχνης μεγάλος και βαθυστόχαστος άνθρωπος»· και μπορούσε να υψωθεί στο επίπεδο της τέχνης, μόνον όταν «θάχη έντονη τη σφραγίδα της καλλιτεχνικής του δυνάμεως»¹³⁸⁴. Εφοδιασμένος με τα παραπάνω πρότυπα ωστόσο, ο Έλληνας σκηνοθέτης αντιλήφτηκε, όπως φαίνεται, πως έπρεπε να έρθει σε πιο στενή επαφή με το λαϊκό κοινό, μήπως μπορέσει να λύσει την αντίφαση που τον βασάνιζε. Ακολούθησε λοιπόν κι εκείνος το δρομολόγιο που είχε κάνει ο Αθάνατος. Η επαφή του όμως με τους θεατές του Λαϊκού Θεάτρου Παγκρατίου ενίσχυσε ακόμα περισσότερο την αντίφαση, αντί να τη λύσει· και έπεισε το σκηνοθέτη ότι οι δοσοληψίες του με το λαϊκό κοινό είχαν ήδη τελειώσει. Τα σχόλιά του από την παράσταση που παρακολούθησε είναι χαρακτηριστικά για το διχασμό και τη κρίση ταυτότητας μέσα από την οποία αντιμετώπισε το κοινό αυτό: «Το λαϊκό κοινό δεν κρίνει. Δέχεται συγκινήσεις και πάει. Τίποτε περισσότερο [...] Περιέργο κράμα ξεπεσμού και πρωτογονισμού. Διαφθοράς και αφέλειας. Κτηνωδίας κι αγιοσύνης. Κοινό φρέσκης σύγχρονης μεγαλουπόλεως». Η μονη αξία

1383 «Θεατρική κρίσις», *Πρωία*, 20.5.1931. «Το άτομο που αποζητά να σβήσει μές στο σύνολο δεν εξυπηρετεί το θέατρο, είναι έξω από τον προορισμό του [...] Το θέατρο ζει από τη σύγκρουση αντιθέτων, ελευθέρων χαρακτήρων, πλαστικά εκφρασμένων, χαρακτήρων ολοκληρωμένων, που υπάρχουν καθ' εαυτούς». Λίγες μέρες αργότερα, ο σκηνοθέτης θα ισχυριστεί ότι μόνον «ο μοναχικός άνθρωπος», με «ανδρισμό» «συλλαμβάνει την τραγική ουσία της ζωής» (*Πρωία*, 3.6.1931).

1384 «Το Ρωσικό θέατρο. Ο Μάγερχολτ και οι ιδέες του», *Πρωία*, 24.6.1931.

του ήταν η «υγεία» του κι αυτή κληρονομημένη από την ελληνική ιστορία, από το γεγονός δηλαδή ότι δεν είχε ζήσει ως τότε «κοινωνικά» αλλά «φυσικά»! Στο σύγχρονο όμως κοινό «ο φυσικός άνθρωπος» υπήρχε πλέον «ανάμικτος με τον πλαστό κοινωνικό τύπο. Ο λεύτερος κι ο σκλάβος». Το αυθεντικό «λαϊκό» κοινό δεν υπήρχε: «καλή η επιστροφή στο λαό» όπως σημείωνε χαρακτηριστικά, «μα κι ο λαός δεν είναι πια λαϊκός»¹³⁸⁵!

Όπως θα περίμενε κανείς, η επόμενη κίνηση του Έλληνα σκηνοθέτη στην προσπάθειά του να ανταποκριθεί στις νέες ευρωπαϊκές εξελίξεις και να ανακαλύψει το «λαϊκό» στοιχείο που τον ενδιέφερε ήταν η φυγή στο χώρο του λαϊκού θεατρικού πολιτισμού. Εκείνο το θερμό καλοκαίρι του 1931 ο Πολίτης βρήκε την ελληνική απάντηση στην ευρωπαϊκή αναβίωση της κομμούνια ντελλ' άρτε: ανακάλυψε την τέχνη του Καραγκιόζη, μέσω Μεγερχόλντ: «Βλέποντας τον Καραγκιόζη, νιώθεις πολύ καλά γιατί ένα φωτεινό πνεύμα, σαν το Ρώσο σκηνοθέτη Μάγερχολτ, καταφεύγει στην *commedia dell' arte* για ν' αντλήσει εκείθε το ρυθμό, που ξέφυγε από τα σύγχρονα ευρωπαϊκά θέατρα»¹³⁸⁶. Η εξαιρετικά ενδιαφέρουσα πορεία του Καραγκιόζη στο Μεσοπόλεμο δεν έχει γίνει ακόμα αντικείμενο έρευνας. Όπως φαίνεται όμως, η παραδοσιακή αυτή τέχνη, όχι μόνον δε γνώριζε την κρίση που μαστίζε το θέατρο πρόζας, αλλά περνούσε μέρες δόξας. Η σημαντικότερη ίσως εξέλιξη για το θέμα μας ήταν η ανακάλυψή του από την εγχώρια λογιόσύνη, κατά τη περίοδο του Α' Παγκοσμίου Πολέμου. Δίπλα στην εξέλιξη αυτή προστέθηκε, σταδιακά, και η ευρωπαϊκή καταξίωση μετά τη μονογραφία του Λουϊ Ρουσσέλ¹³⁸⁷. Δύο έργα πρόζας, του Θ. Συναδινού (*Ο Καραγκιόζης*) και του ίδιου του Πολίτη (*Καραγκιόζης ο Μέγας*) είχαν καταπιαστεί με το λαϊκό ήρωα στις αρχές της δεκαετίας του 1920· ενώ το 1927 ο θίασος Νέζεο παρουσίασε την αποκρηάτικη οπερέτα-επιθεώρηση *Τα Καρναβάλια του Καραγκιόζη* ως «καθαρά ελληνικόν, κομμένο και ραμμένο επάνω εις τα ελληνικά έθιμα και ποτισμένον με το πνεύμα του Καραγκιόζη»¹³⁸⁸. Την ίδια χρονιά που ο Πολίτης έστρεψε το βλέμμα του μέσω Μεγερχόλντ στο λαϊκό θέατρο σκιών, ένας

¹³⁸⁵ «Συνοικία», *Πειθαρχία*, 13.7.1930.

¹³⁸⁶ «Ο Καραγκιόζης. Το κοινόν του και ο θεατρικός του ρυθμός», *Πρωία*, 15.7.1931 (1984)B138.

¹³⁸⁷ Louis Roussel, *Karagheuz ou un Théâtre d' ombres à Athènes*, Αθήνα, 1921. Σε μια από τις βιβλιοκρισίες της μελέτης, ο Γ. Α. Ρόης υποστήριζε τις απόψεις του Δραγούμη: «εκεί θα βρούμε την παράδοση, εκεί θα βρούμε την λαϊκή ψυχή κι όχι στις ηλίθιες και ανήθικες επιθεωρησιογραφίες, στις αιώνιες παρεξηγήσεις ενός ξενοφερμένου θεάτρου [...] Σήμερα ο Καραγκιόζης, τολμούμε να πούμε είναι για την σατυρική Ελληνική ποίηση, ό,τι και τα δημοτικά τραγούδια για τη λυρική. Μόνο η προσήλωσή μας σ' αυτόν θα μάς δώσει τον Σολωμό και τον Παλαμά της σάτυρας και της κωμωδίας» (*Μούσα*, τχ.17, Δεκ. 1921, σσ. 79-80).

¹³⁸⁸ Παρουσιάστηκε το Φλεβάρη του 1927 στο θέατρο Κυβέλης με Καραγκιόζη το Χρ. Νέζεο, Σιορ-Διονύσιο τον Πέτρο Κυριακό, Μορφονιό το Βάχλα και γυναίκα του Καραγκιόζη την καρατερίστα Ραφτοπούλου (*Η Κυριακή του Ελευθέρου Βήματος*, τχ. 10, 13.2.1927).

άλλος διάσημος Ρώσος διανοούμενος, που είχε επισκεφτεί τότε τη χώρα δοκίμαζε μια ευχάριστη έκπληξη από μια παράσταση του Μόλλα: «Ασφαλώς ως πρώτον ακατέργαστον υλικόν», δήλωνε ο Ανατόλι Λουνατσάρσκι στον Μπαστιά μετά την παράσταση, «ο Καραγκιόζης θα έχη να προσφέρει πολλά εις τον δραματουργόν. Μου κάνει εντύπωση πόσον ευρίσκεται εις επαφήν με το ακροατήριόν του. Μ' ενδιαφέρει πολύ η μελέτη αυτού του λαϊκού τύπου θεάτρου και θα ήθελα πολύ να τον μελετήσω [...] Είναι πολύ ενδιαφέρον, πολύ ενδιαφέρον»¹³⁸⁹. Ο Πολίτης ακολούθησε ανάλογους προβληματισμούς, αλλά δεν έδειξε την ίδια προσήλωση απέναντι σ' αυτή τη λαϊκή τέχνη· στην πραγματικότητα δε φάνηκε πρόθυμος να γεφυρώσει κάπως το πολιτιστικό χάσμα που τον χώριζε απ' αυτήν. Επειδή ακριβώς αντιμετώπιζε τον Καραγκιόζη σα «ρυθμό», διαμορφωμένο «από το αλάθευτο ένστιχτο του πλήθους». Η ένταξη του είδους στον κόσμο του «ενστίκτου», του «χοντροκομμένου» και του «πρωτόγονου» ήταν αυτή που του πρόσφερε «θεατρικήν ουσία περισσότερη από τους στεγνούς και στενόκαρδους ρεαλισμούς των θεάτρων μας»· ταυτόχρονα όμως, τα χαρακτηριστικά αυτά απωθούσαν το σκηνοθέτη, καθώς έβλεπε ότι από το λαϊκό αυτό είδος «λείπει κάθε πνευματική λεπτότης». Παρέμεινε πεπεισμένος ότι η «λαϊκή τέχνη» είναι κατώτερη από την «προσωπική»· παρά το γεγονός όμως ότι διαπίστωνε πως η λόγια παράδοση της χώρας δεν μπόρεσε να αξιοποιήσει τη λαϊκή, ο ίδιος δεν προχώρησε προς αυτή τη κατεύθυνση. Αρχέστηκε στη διαπίστωση ότι «ο Καραγκιόζης είναι θέατρο λαϊκό, κι έτσι, δεν μπορεί νάχει μεγάλην εξέλιξη. Θα παραμένει πάντα με την αρχική πρωτόγονη χοντροκοπιά του. Το σοβαρό θέατρο, στην πιο ανώτερη εκδήλωσή του, στην τραγωδία, είναι δημιούργημα του ατομισμού, κι ας έχει τις απαρχές του σε λαϊκές γιορτές [...] Αν δεν νικήσει ο ατομισμός, τότε το θέατρο, χωρίς να υποστεί δημιουργικήν εξέλιξη, σφραγίζεται με τη λαϊκή νοοτροπία». Χωρίς τη μεσολάβηση «μεγάλων ατομικών ποιητών» υπάρχουν μόνον μιμικές εκδηλώσεις, όχι τέχνη¹³⁹⁰. Ο Καραγκιόζης κατοχυρώθηκε ως η ελληνική κομμένη ντελλ άρτε αλλά, καθώς δεν προέκυψε καμία διαμεσολάβηση της «ατομικιστικής» τέχνης, ο Πολίτης εγκατέλειψε το θέατρο σκιών και προτίμησε να στραφεί σε άλλες, περισσότερο συμβατές, βολικές και απόμακρες κατευθύνσεις. Βασισμένος λοιπόν στην ιστοριογραφία της εποχής (στο Λάσκαρη), ο Πολίτης ισχυρίστηκε ότι η *Βαβυλωνία* «ανήκει στο σπάνιο είδος του “λαϊκού θεάτρου”», το οποίο «έτεινε να λάβη τη σημασία νεοελληνικής

1389 Κ. Μπαστιάς, «Με το ζεύγος Λουνατσάρσκου», *Πρωία*, 5.9.1931. Στα επόμενα χρόνια το ενδιαφέρον για τον Καραγκιόζη από το εξωτερικό φαίνεται πως εντάθηκε. Σύμφωνα με το *Ελεύθερον Βήμα*, άρθρο των λονδρέζικων *Τάιμς* το 1936 θεωρούσε ότι «το θέατρον του Καραγκιόζη βασίμως δύναται να θεωρηθή ως η μόνη αληθής μορφή Εθνικού Θεάτρου εις την Ελλάδα σήμερον» (17.11.1936).

1390 «Τελικά συμπεράσματα», *Πρωία*, 22.7.1931.

commedia dell' arte»¹³⁹¹. Η κωμωδία του Βυζάντιου είχε βέβαια κάποια ελαττώματα: δεν ήταν «ατομικιστική ποίηση», καθώς ήταν βγαλμένο «μέσα από την ομοειδή νοοτροπία μιας κοινωνίας» και οι ήρωές του δεν είναι «άνθρωποι εσωτερικά δικαιωμένοι» αλλά «σατιρισμένοι εκπρόσωποι»: ο αγιογράφος όμως συγγραφέας μπόρεσε και «μίλησε στην ψυχή του λαού». Υπό αυτό το πρίσμα, η παράσταση της *Βαβυλωνίας* το 1932 μπορεί να θεωρηθεί ως η ελληνική απάντηση στην αναβίωση της κομμούνια ντελ' άρτε: η ανακάλυψη δηλαδή της ελληνικής ηθογραφίας, που, δίπλα στην αναβίωση του κρητικού, επτανησιακού και φαναριώτικου θεάτρου, ολοκληρώνει την ευρωπαϊκή εκπροσώπηση της χώρας και την ανάγκη του Εθνικού της θεάτρου να συμβαδίζει με τις δυτικές εξελίξεις· για τον ίδιο περίπου λόγο, που οι καλλιτέχνες των εικαστικών τεχνών μπορούσαν να αισθάνονται περήφανοι, επειδή η χώρα είχε να επιδείξει έναν Έλληνα Ρουσώ στο πρόσωπο του Θεόφιλου, οι σκηνοθέτες της είχαν να επιδείξουν τον Καραγκιόζη και τη *Βαβυλωνία*. Και καθώς ο πρώτος είχε κερδίσει, στο μεταξύ, την εκτίμηση των Ευρωπαίων, η χώρα μπορούσε να εξάγει το Θέατρο Σκιών κατάλληλα και στο εξωτερικό: «das Karaghioz-theater (einer Altgriechischer "Commedia dell' Arte")»¹³⁹². Στις αρχές του 1934 ο Πολίτης αισθανόταν ιδιαίτερα ευτυχής επειδή η κρατική σκηνή της χώρας του ανέβασε τη *Λοκαντιέρα* πριν από το Ράιμουντ Τεάτερ της Βιέννης και συμβάδιζε με τους πειραματισμούς των ξένων σκηνοθετών. Ο Γκολντόνι πρόσφερε σε μια εποχή παρακμής «την καθαρή ουσία της σκηνικής τέχνης»: όταν βέβαια η εποχή αυτή περάσει, «θα είναι φτενός και "λίγος" για το πραγματικά θεατρόφιλο κοινό»¹³⁹³. Κάπου εδώ αρχίζει και διαλύεται το φλερτ ανάμεσα στον Έλληνα λόγιο και τον λαϊκό πολιτισμό. Ένα τελευταίο ενδιαφέρον άνοιγμα σημειώθηκε προς τον κόσμο της λαϊκής Επιθεώρησης: σε μια πλήρη μεταστροφή από τις καταδικαστικές απόψεις που είχε το 1916 για το είδος, έβλεπε τώρα στη μορφή της μια μελλοντική «τέχνη με ρυθμό και ουσία». Ο Πολίτης όμως είχε αρχίσει από το καλοκαίρι του 1932 να εγκαταλείπει το γοητευτικό λαϊκό στοιχείο: «Η λαϊκή τέχνη δεν μπορεί να προχωρήσει. Επαναλαμβάνεται. Προχώρημα είναι το τέλειο ξεπέρασμα της από το λυτρωμένο άτομο, που θ' ανατιμήσει ή θ' αρνηθεί τις παραδεδομένες αξίες»¹³⁹⁴. Οι δοσοληψίες με το λαό είχαν άλλωστε αρχίσει να γίνονται και κάπως επικίνδυνες¹³⁹⁵.

1391 *Πρωία*, 15.4.1932.

1392 Photos Politis, *Staat und Theater im Griechenland*, Reale Academia D' Italia, XII, Roma, 1934.

1393 «Γολδόνης», *Πρωία*, 19.1.1934 (1984)B226-7.

1394 «Η Επιθεώρηση», ό.π., 10.8.1934, 7.10.1932.

1395 Σχολιάζοντας τις πρόσφατες εξελίξεις στη Σοβιετική Ένωση ο Πολίτης άρχισε να επιστρέφει στις πάγιες απόψεις του: «Η εποχή μας φέρεται προς την εκτίμηση του καθαρού ρυθμού, αηδιασμένη από τον ξεπεσμό της ατομικιστικής τέχνης. Δεν μπορεί να αδικήσει κανείς

Κλείνοντας πάντως αυτό το ζήτημα, οφείλουμε να καταγράψουμε μια ακόμα ενδιαφέρουσα παρατήρηση: όσο ο Πολίτης επιχειρούσε κάποια δειλά ανοίγματα προς την κατεύθυνση του λαού και της πρωτόγονης τέχνης του τόσο οι πάγιες θέσεις του για τη ατομικιστική θεατρική τέχνη αποκτούσαν μια ασυνήθιστη σκληρότητα. Κατά τη γνώμη του, η κρίση του αστικού ατομικισμού δεν αφορούσε όλους τους εκπροσώπους του, αφού κάποια «ισχυρά» άτομα μπορούσαν να λυτρωθούν· είναι η περίοδος που οι μεγάλες προσωπικότητες αρχίζουν να γίνονται «τιτανικές» στη συνείδηση του Έλληνα σκηνοθέτη: «Άλλη πραγματικότης δεν υπάρχει από εκείνη που δημιουργεί η ατσαλένια θέληση», γράφει το 1931. Οι μεγάλες προσωπικότητες της ατομικιστικής τέχνης αρχίζουν να καλλιεργούν άλλα μεγέθη· και ο Πολίτης αρχίζει και προσηλώνει το βλέμμα του στους «ατσαλένιους μυς» του Ηρακλή του Μπουρντέλ· άρχισε να βλέπει «την υπερένταση της δυνάμεως και της θελήσεως, την ωμότητα και την τραχύτητα των χαρακτηριστικών του προσώπου, που δείχνουν ράτσα ευγενική αλλά και βάνανυση στη θέλησή της, ράτσα που θέλει να επιβληθεί και να ηγεμονεύσει»¹³⁹⁶. Στην πραγματικότητα όμως, ο Πολίτης δε μετακινήθηκε από τις θέσεις του· κάθε φορά που τολμούσε να κάνει ένα βήμα προς τη λαϊκή τέχνη, έκανε δύο βήματα προς την «ατομικιστική» και γυρνούσε αμήχανα στο ασφαλές λιμάνι της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας. Απλά, στα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του 1930, βρέθηκε εγκλωβισμένος σε μια κρίση ιδεολογικής ταυτότητας την οποία δεν κατόρθωσε να υπερβεί. Ενώ γοητεύτηκε από τους πειραματισμούς του Μεγερχόλντ και αισθάνθηκε ως ιστορική αναγκαιότητα να έρθει σε επαφή με το λαϊκό στοιχείο, έμεινε τελικά αναποφάσιστος και δεν προχώρησε στην καλλιτεχνική του αξιοποίηση. Μέχρι το τέλος της ζωής του παρέμεινε θιασώτης της «ατομικιστικής» τέχνης του 19ου αιώνα¹³⁹⁷. Παρόμοιες συμπεριφορές, αν και με

την εποχή μας γι' αυτήν την τάση της. Θα ήταν όμως πλάνη φοβερή, αν μια πρόσκαιρη αντίδραση επηρέαζε τη γενική μας κρίση [...] Βέβαια, υπάρχουν και σήμερα μερικοί ανόητοι, που υποστηρίζουν, ότι το θέατρο θα εξελιχθεί σε δράμα των μαζών ή θα εικονίσει τον κυματισμό του συνόλου. Οι αφελείς αυτοί άνθρωποι αγνοούν κάτι στοιχειώδες: ότι μάζες και σύνολα δεν είναι έννοιες τραγικές [...] Κάθε προσπάθεια λοιπόν, για να δραματοποιηθεί η μάζα, ως μάζα, το σύνολο, ως σύνολο, είναι προορισμένη να πνιγεί μέσα στην ανία. Ο άκρατος κοινωνισμός είναι ο τάφος του θεάτρου» (ό.π., 12.8.1932, 1984, Β171).

1396 *Πρωία*, 2.7.1931. Για τέτοιου είδους μεγέθη δεν υπήρχαν στη σκέψη του Πολίτη «μεταβατικές» εποχές: «Μια και μόνη πραγματικότης υπάρχει γι' αυτόν: εκείνη που συνθέτει ο ίδιος μέσα του, και που έχει την κατηγορηματική δικαίωση της ατομικής του ζωής». Περιπτώσεις όπως του Κεμάλ ή του Λένιν «δημιουργούν πραγματικότητα στο πείσμα κάθε ρουτινιέρικης λογικής. Κι έπειτα έρχεται η ιστορία -όταν δεν είναι ιστορία ηρώων, αλλά κριτική γεγονότων- και μάταια πασχίζει να συρράψει αίτια κι αιτιατά».

1397 Ενδιαφέρουσα, ως προς την παραπάνω κρίση, είναι η ταλάντευση της πολιτικής σκέψης του Πολίτη στο παραπάνω διάστημα. Στο άρθρο του «Το αίτημα της δικτατορίας» (*Πρωία*, 24.6.1932) σχολίαζε την ανάγκη δικτατορίας. Στις αρχές του 1934 υπερασπιζόταν την αξία της «φυλής» και το ζήτημα του ολοκληρωτισμού έμπαινε υπό το πρίσμα ηγετικών προσωπικοτήτων (Λένιν, Στάλιν, Μουσολίνι, Χίτλερ, βλ. «Δικτατορίες», ό.π., 26.1.1934). Το Μάρτη της ίδιας

μικρότερη συνειδησιακή επεξεργασία, συναντά κανείς ακόμα και στον «ευρωπαϊστή» Μελά. Το 1923 ήταν πεπεισμένος ότι «η χειραφέτησις από την πρωτόγονον τέχνην του λαού είναι το πρώτον βήμα προς μιαν ελευθέραν και ανωτέραν δημιουργίαν. Εις την χειραφέτησιν αυτήν, το στάδιον της αμέσου μιμήσεως ή της επιδράσεως των ξένων προτύπων υπήρξεν εις τας λογοτεχνίας όλου του κόσμου αναπόφευκτον»¹³⁹⁸. Το 1935, όταν επεξεργαζόταν πλέον το «λαϊκό» περιβάλλον της πόλης και έγραφε το *Ο μπαμπάς εκπαιδεύεται*, ομολογούσε ότι το πραγματικό θέατρο της χώρας ήταν οι λαϊκοί ηθοποιοί της επιθεώρησης¹³⁹⁹. Σ' όλες όμως τις παραπάνω περιπτώσεις οι Έλληνες σκηνοθέτες δεν αξιοποίησαν τις καλλιτεχνικές συμβάσεις του λαϊκού θεάτρου και, ως προς την αντιμετώπιση του λαϊκού στοιχείου, δεν ξεπέρασαν την ηθογραφία· παράλληλα, παρέμειναν σταθεροί στις απόψεις τους για την ανάγκη εκπολιτισμού του λαϊκού κοινού. Το δειλό και ντροπαλό όμως φλερτ με τη λαϊκή τέχνη είχε συντελεστεί· και η συμβολή του Πολίτη για το πέρασμα από τη βουκολική «λαϊκότητα» της Σικελιανού στην αστική λαϊκότητα της μεγαλούπολης ήταν σημαντική.

Ο σκηνοθέτης που ολοκλήρωσε αυτή τη μετάβαση ήταν ο Κουν. Σε αντίθεση με τον Πολίτη, ο νεαρός σκηνοθέτης δεν είχε καταπιαστεί στο παρελθόν με το λαϊκό πολιτισμό ως συγγραφέας, καθώς εμφανίστηκε σε μια εποχή, που η τέχνη της σκηνοθεσίας βρισκόταν στο προσκήνιο της θεατρικής ιστορίας του τόπου. Όπως είδαμε, μέχρι το 1933 περίπου, οι πρωτοβουλίες του αφορούσαν το παιδικό φανταζιστικό θέατρο και το αστικό βουλευτικό που παρουσίαζε στις καλαισθητες παραγωγές του Αμερικάνικου Κολλεγίου. Η συμβολή του σκηνοθέτη στο ζήτημα της «λαϊκότητας» ξεκίνησε ουσιαστικά με τη *Λαϊκή Σκηνή* και αποτυπώθηκε ήδη στη σκηνοθεσία της *Ερωφίλης* (1934), που έμοιαζε με εικονογράφιση λαϊκού παραμυθιού με συνοδεία παραδοσιακής κρητικής μουσικής. Η προσέγγιση αυτή υλοποιήθηκε όμως και στην αναβίωση του αρχαιοελληνικού δράματος·

χρονιας η γοητεία των ολοκληρωτικών καθεστώτων έχει αρχίσει να διαλύεται και ο Πολίτης παρουσιάστηκε ξαφνικά γαλλόφων. Αποδεχόταν τώρα το γαλλικό φιλελεύθερο πρότυπο και θεωρούσε ότι αυτό ήταν που ενδιέφερε άμεσα τους Έλληνες, επειδή συγγενεύουν με τους Γάλλους «από απόψεως χαρακτήρος». Ως υπόδειγμα ιδανικού κράτους προωθούσε πλέον την αθηναϊκή πολιτεία (ό.π., 23.3.1934). Το καλοκαίρι του 1934, δίπλα στην παραπάνω λύση, έδειχνε να ενστερνίζεται το αγγλικό υπόδειγμα και να βάζει ένα τέλος στην ιδεολογική του ανασφάλεια· ο «Άγγλος βασιλιάς» ήταν η προσωποποίηση του «αγγλικού σεβασμού» και θεωρούσε τους Άγγλους το δημοκρατικότερο λαό του κόσμου (ό.π. 13.7.1934).

¹³⁹⁸ *Ελεύθερος Λόγος*, 21.7.1923.

¹³⁹⁹ Υποστήριζε ότι οι τύποι που δημιουργούν «είνε ο ίδιος ο λαός σ' όλην την ποικιλίαν του, με τα πάθη του και την ορθοφροσύνη του, με τις προλήψεις και τη σοφία του, με το πνεύμα του και τις κουταμάρες του, με το ασιγλήμι του και την κατομοιοιά του, με το κρασί του και το σκόρδο του, με τον αμανέ του και το ζεϊμπέκικό του» (*Ελεύθερον Βήμα*, 9.8.1935).

ακολουθώντας τα διδάγματα της Σικελιανού, ο Κουν δεν κατέφυγε σε επιστημονικά εγχειρίδια, αλλά στηρίχτηκε σε αρχαίες εικαστικές μαρτυρίες και κυρίως στην αξιοποίηση στοιχείων της λαϊκής παράδοσης καθώς είδε σ' αυτά κατάλοιπα του αρχαιοελληνικού πολιτισμού. Με τον τρόπο αυτό, άρχισε να οικοδομείται μια ερμηνευτική αναλογία ανάμεσα στα στοιχεία της λαϊκής κουλτούρας κι εκείνα της αρχαίας· ένας συμβολιστικός σκηνοθετικός μηχανισμός, με βάση τον οποίο γινόταν η σκηνική ερμηνεία του αρχαίου δράματος. Η αξιοποίηση όμως ήταν αυτή τη φορά πληρέστερη, όχι μόνον επειδή αφορούσε τη συνολική ερμηνεία της παράστασης αλλά επειδή επιπλέον καλλιεργούσε το λαϊκό στοιχείο όλων των περιόδων του ελληνισμού. Με τον Κουν η αναζήτηση της γνήσιας λαϊκής έκφρασης μετατράπηκε σε «λαϊκότητα». Για τη μουσική της *Ερωφίλης* ο σκηνοθέτης δεν κατέφυγε στο Μ. Σκουλούδη (όπως ο Μελάς στον *Ερωτόκριτο*) αλλά έφερε από την Κρήτη το λυράρη Νικόλαο Κουριανό και το σαντουριτζή Αντωνάκη¹⁴⁰⁰· στην αναβίωση του αρχαίου θεάτρου δε χρησιμοποίησε τον Ψάχο, αλλά όσο το δυνατό πιο «γνήσια» λαϊκά τραγούδια της εποχής. Η λαϊκότητα καλλιεργούσε, όπως είδαμε, ένα νέου τύπου ιστορισμό, αλλά ταυτόχρονα λειτουργούσε υπερβατικά στη σκηνοθετική ερμηνεία των έργων. Ό,τι είχε αρχίσει με τη Σικελιανού, συντελέστηκε εδώ σε μεγαλύτερη πληρότητα, κάτι στο οποίο συνέβαλε η πιο ολοκληρωμένη σκηνοθετική μορφή του Κουν. Τα εικονογραφικά ενδιαφέροντα του διασταυρώθηκαν με το σκηνοθετικό συμβολισμό της «ελληνικότητας» και της «λαϊκότητας»· τα ευρήματα δε γίνονταν πλέον μόνο για διακοσμητικούς λόγους· υπαγορεύονταν από μια συνολικότερη ιδεολογική ανάγνωση του έργου. Στον *Πλούτο* ο Δίας εμφανίστηκε ως παπάς δίπλα σ' ένα γραμμόφωνο που έπαιζε αμανέδες¹⁴⁰¹. Για την παράσταση του ίδιου έργου, ο Κουν χρησιμοποίησε τη «λαϊκή» μετάφραση ενός ανώνυμου (τότε) μεταφραστή του 19ου αιώνα και ανέβασε το έργο σαν επιθέωση· όχι όμως σαν «αστική» επιθέωση, όπως είχε κάνει ο Μελάς με τους *Όρνιθες* το 1929. Η αριστοφανική κωμωδία μετατράπηκε:

«εις λαϊκὴν επιθέωρσιν του Θησείου. Από το δεύτερον κυρίως μέρος, ο εκτροχιασμός υπήρξε ασυγκράτητος. Κοντά στους Μενιδιάτες με αρχαία ... προσωπεία ακούσαμε και τον Ερμή να μιλάει Μενιδιάτικα, ακούσαμε το “γελεκάκι” και το “κάτω στα ... λεμονάδικα”, το “το λέν οι κούκοι στα βουνά” και ολίγον αμανέ ως είδος βυζαντινής μουσικής. Είδαμε ένα αρχαίον αφέντη με σκούφο ... Αλβανού και έναν έφηβο με ... φεσάκι. Και η υπόκρισις των περισσοτέρων προσώπων εξετελέσθη κατά το σύστημα του μακαρίτη Κονιτσιώτη με τα ανδρείκελα»¹⁴⁰².

1400 Βλ. πρόγραμμα της παράστασης.

1401 Σολομός(1959)12.

1402 Μ. Ροδάς, *Ελεύθερον Βήμα*, 28.4.1936

Το σκηνικό της *Άλκηστης* (το παλάτι του Άδμητου) ήταν βασισμένο σε λαϊκές ξυλογραφίες του 16ου και 17ου αιώνα. Ο Θάνατος εμφανίστηκε «σα βυζαντινός αρχάγγελος με τσαρούχια», ενώ ο ηθοποιός που έπαιζε τον Ηρακλή παρουσίασε «ένα μεθύστακα και φωνακλά Μπαρμπα-Γιώργο, παρμένον από τον Καραγκιόζη»¹⁴⁰³. Όπως και ο Πολίτης, ο Κουν έστρεψε το βλέμμα του στο λαϊκό στοιχείο της πόλης και τις προγενέστερες μορφές ελληνικού λαϊκού θεάτρου. Ενδεχομένως, αυτός είναι ένας λόγος για τον οποίο, ενώ η Σικελιανού ενδιαφέρθηκε για το μυθολογικό κόσμο της αισχυλικής κοσμογονίας, ο Κουν καταπιάστηκε με την κωμωδία (*Στάθης, Πλούτος, Κατά φαντασίαν ασθενής, Παντρολογήματα*) ή πιο «οικείες» τραγικές φόρμες (*Άλκηστη, Ερωφίλη*), που πρόσφεραν πιο πολλές ευκαιρίες για μια σκηνοθετική ερμηνεία βασισμένη στην λαϊκότητα της πόλης και της κοινωνικής της τυπολογίας. Κοντολογίς, στις παραστάσεις της Λαϊκής Σκηνης, όπως άλλωστε προδίδει και το όνομά της, το ζήτημα της λαϊκότητας στην περιοχή της ελληνικής σκηνοθεσίας οδηγήθηκε σε μια ολοκλήρωση.

Απ' την άλλη όμως, και στην περίπτωση του Κουν δεν επρόκειτο παρά για μια τριετή σχέση, που, όσο κι αν ήταν πολύ σημαντική, παρέμεινε μια μικρή παρένθεση στην εξέλιξη του σκηνοθέτη το Μεσοπόλεμο. Η παρουσία του λαϊκού στοιχείου ήταν βέβαια λογικό να είναι πολύ πιο δυναμική από ένα σκηνοθέτη που βρισκόταν στην αρχή της καριέρας του, απ' ό,τι στον ώριμο Πολίτη (ή ακόμα και το Μελά) με «πάγιες» και κατασταλαγμένες απόψεις γύρω από την ατομικιστική τέχνη και τα «λυτρωμένα» άτομα. Όπως ο Κουν ήταν πιο ολοκληρωμένη μορφή σκηνοθέτη, επειδή, μεταξύ άλλων, ξεκινούσε σε μια εποχή που η σκηνοθετική τέχνη εδραίωνε την παρουσία της, έτσι και οι ιδεολογικές του ανησυχίες διαμορφώθηκαν σε μια εποχή που η «λαϊκότητα» (κι όχι ο «αστισμός») βρισκόταν στις δόξες της. Τα νέα καλλιτεχνικά πρότυπα στους κύκλους των λογίων ήταν πλέον ο Θεόφιλος, ο Μακρυγιάννης, η λαϊκή αρχιτεκτονική και ο Καραγκιόζης. Για την ακρίβεια, η «λαϊκότητα» είχε αρχίσει να γίνεται η νέα μόδα της αστικής τάξης του Μεσοπολέμου, όπως περίπου ο βυζαντινός ρυθμός στους νεόπλουτους του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Τα αντικείμενα λαϊκής τέχνης, από ειδικά επιλεγμένα καταστήματα, ήταν εκείνα που στόλιζαν πλέον τα αστικά σαλόνια¹⁴⁰⁴.

Υπάρχουν ωστόσο και κάποιοι άλλοι λόγοι που οδήγησαν τη «λαϊκότητα» σ' αυτή την ολοκλήρωση. Σε αντίθεση με τους άλλους σκηνοθέτες, ο Κουν προερχόταν

1403 Μηλιάδης, *Ο Κύκλος*, Γ', τχ. 2, 1935, σ. 35 κέξ.

1404 Διαφημιστική καταχώρηση στον Τύπο του εμπορικού οίκου «Ο Διπλούς Πέλεκυς» πληροφορούσε το κοινό της πρωτεύουσας ότι «εις τας αιθούσας του πρατηρίου ελληνικής λαϊκής τέχνης» μπορούσε να βρει «υφάσματα, φορέματα κυριών, παιδιών, τραπεζομάντηλα, έπιπλα Κρήτης, διάφορα είδη κομψά οικιακής χρήσεως» (*Ελεύθερον Βήμα*, 16.4.1934).

από ένα νεοσχημάτιστο και ιδιότυπο μεγαλοαστικό περιβάλλον· το Αμερικάνικο Κολλέγιο βρισκόταν σε απόσταση ασφαλείας ικανή για να αντιμετωπίζει το λαϊκό στοιχείο, χωρίς να αισθάνεται υποχρεωμένο να εμπλακεί μαζί του σε ζητήματα διαπαιδαγώγησης. Ακόμα και χωροταξικά, το νέο προάστειο του Ψυχικού διαμόρφωνε τότε έναν «άλλο κόσμο», «ένα κομμάτι ανωτέρου πολιτισμού», που έκανε πιο απρόσιτο το «λαό»¹⁴⁰⁵. Μπορεί το Κολλέγιο να αισθάνθηκε από νωρίς την ανάγκη να τονίσει την «ελληνικότητά» του ή να υπογραμμίσει το σεβασμό του στις εγχώριες παραδόσεις¹⁴⁰⁶· κινήθηκε ωστόσο περισσότερο προς την κατεύθυνση της ιδεολογικής ενσωμάτωσης στοιχείων του λαϊκού πολιτισμού στο εκπαιδευτικό του πρόγραμμα. Φαίνεται, πως μέσα στο παραπάνω πλαίσιο προσκάλεσε τον Κόντογλου να δώσει μαθήματα ζωγραφικής και φιλοξένησε την παράσταση του *Στάθη*, που θύμιζε τότε σε κάποιους κριτικούς λαϊκή επιθεώρηση¹⁴⁰⁷. Επρόκειτο για τη διαμόρφωση μιας νεοσχημάτιστης ελίτ, την οποία τροφοδοτούσε με θεατρική παιδεία· το ιδεολογικό περιεχόμενο της τελευταίας όφειλε να συμπεριλαμβάνει μια όσο το δυνατό πιο ολοκληρωμένη θεώρηση του «ελληνισμού» στην εκπαίδευση των νεαρών «άλκιμων»¹⁴⁰⁸.

Ο νεαρός καθηγητής της αγγλικής γλώσσας ήταν τυπικός εκπρόσωπος αυτού του περιβάλλοντος. Μεγαλωμένος μέσα στα στεγανά ενός μεγαλοαστικού αυστηρού καθωσπρεπισμού και στη συνέχεια εσώκλειστος στη Ροβέρτειο δεν είχε επαφή με την ελληνική πραγματικότητα (ενδεχομένως, με καμία κοινωνική πραγματικότητα, με μόνη εξαίρεση τη βραχύβια παραμονή του στο Παρίσι)¹⁴⁰⁹. Όταν προσλήφθηκε στο Κολλέγιο Αθηνών ήταν ένας «σελλεύκος νέος», με «γκρι σταυρωτά κοστούμια», που είχε προβλήματα με την ελληνική γλώσσα, διάβαζε Προυστ και τα πρώτα

1405 Βασ. Ηλιάδης, *Ελεύθερον Βήμα*, 27.6.1933.

1406 Όπως σχολιάζε και ο Βασ. Ηλιάδης, «η ελληνοπρεπής εμφάνισης του σχολείου αυτού συνυφασμένη με το εξελιγμένο πρακτικό αμερικανικό πνεύμα, δημιουργεί μια νεότητα, που είναι έτοιμη να εξορμήσει πανηγυρικά προς όλες τις εκδηλώσεις της ζωής: Έλληνες πολίτες, άνθρωποι μιας κοινωνικής αντιλήψεως προηγμένης και μέλη ενός συνόλου γεμάτου θετικισμών, αλλά και όνειρα» (*Ελεύθερον Βήμα*, 20.12.1936). Η διεύθυνση του Κολλέγιου πάντως αναγκάστηκε να προβεί σε δηλώσεις με τις οποίες ξεκαθάριζε ότι ιδρύθηκε «τη πρωτοβουλία Ελλήνων πατριωτών και τη συνεργασία διακεκριμένων Αμερικανών φιλελλήνων» και πως «λειτουργεί συμφώνως προς τους νόμους του κράτους και με την συναντίληψιν της ελληνικής ορθοδόξου Εκκλησίας» (Σ. Παπαδάκης, Γενικός Γραμματέας του Διοικητικού Συμβουλίου του Κολλεγίου Αθηνών, «Κύριε Διευθυντά», *Ελεύθερον Βήμα*, 6.9.1930).

1407 Βασ. Ηλιάδης, *Ελεύθερον Βήμα*, 16.12.1933.

1408 Μια ανάλογη συμπεριφορά συναντά κανείς και στην εργασία του Πικιώνη την ίδια εποχή. Όπως εύστοχα παρατηρεί ο Κωτίδης, στο πρότυπο Πειραματικό σχολείο Θεσσαλονίκης ο αρχιτέκτονας ακολούθησε συνειδητά ιστορικές αναφορές στην «δυτικομακεδονική αρχιτεκτονική», ενώ την ίδια εποχή σχεδίασε και το Δημοτικό Σχολείο στα Πευκάκια «έργο τυπικά μοντέρνο» στα πρότυπα του Λε Κορμπυζιέ. Σε αντίθεση με το δημόσιο, το Πειραματικό αποσκοπούσε «στην εξάσκηση των μελλόντων να διδάξουν τα μαθήματα της ειδικότητός των εις την μέσην εκπαίδευσιν»· αφορούσε δηλαδή μια περισσότερο διευθυντική τάξη, που έπρεπε να μεταδώσει την κυρίαρχη ιδεολογία (Α. Κωτίδης, *Μοντερνισμός και παράδοση στην ελληνική τέχνη του Μεσοπολέμου*, Θεσσαλονίκη, 1993, σσ. 15-20).

1409 Κουν (1981)166-7

χρόνια βυθίστηκε σε σκηνοθετικά πειράματα παιδικής φαντασίας¹⁴¹⁰. Γύρω στα 1933, άρχισε ξαφνικά να ανακαλύπτει γύρω του τον άγνωστο και θαυμαστό κόσμο του «λαϊκού» πολιτισμού. Η γνωριμία ήταν, όπως φαίνεται, απότομη και ήρθε μέσα από τη σχέση του με τον Κόντογλου¹⁴¹¹. Με την απόσταση που έχουμε σήμερα από πρόσωπα και καταστάσεις, μπορούμε να ισχυριστούμε με κάποια βεβαιότητα ότι ο νεαρός Κουν άρχισε να νοιώθει περίπου όπως η Ντάνκαν, η Σικελιανού και ο Κουκ· η επαφή του δηλαδή με την ελληνική πραγματικότητα δεν είχε χαρακτήρα παρατήρησης αλλά «ανακάλυψης». Ο Κουν έβλεπε την πραγματικότητα μέσα από την απόσταση και το «θάμπωμα» που του πρόσφεραν το Κολλέγιο και τα ματογυάλια της «λαϊκότητας» του Κόντογλου· τα τελευταία ήταν οι γέφυρες επικοινωνίας του με την ελληνική κοινωνία¹⁴¹². Ο Πολίτης τουλάχιστον διατηρούσε κάποιες επαφές με την τελευταία μέσω των επαγγελματικών ασχολιών του· ο Κουν όμως αναζητούσε μέσα στην Αθήνα γνήσιους, αυθεντικούς εκπροσώπους της λαϊκότητας, δεν πρόσεχε ανθρώπους αλλά «λαϊκούς τύπους»¹⁴¹³. Αυτός ήταν βασικά ο λόγος, που, σε αντίθεση με τον Πολίτη (ή ακόμα και το Μελά), η «λαϊκότητα» του Κουν ήταν πιο έντονη και πιο ολοκληρωμένη. Αυτός όμως ήταν και ο λόγος για τον οποίο οι αναζητήσεις του δεν ξεπέρασαν ποτέ το επίπεδο των καλαισθητών ευρημάτων, της λαϊκής τυπολογίας και εικονογραφίας· όπως και η Σικελιανού, αρχέστηκε στην «εύρεση» της αυθεντικότητας και αντιμετώπισε το λαϊκό στοιχείο σε απόσταση, διατηρώντας πάντοτε τις αναγκαίες εκλεκτικές συγγενείες του με τον αρχαιοελληνικό πολιτισμό. Όπως και στην περίπτωση της Σικελιανού, το πρωταρχικό μέλημα δεν ήταν τόσο η θεατρική αξιοποίηση του λαϊκού πολιτισμού αλλά η αναζήτηση ταυτότητας: «Δεν θα παρουσιάσουμε “ηθοποιούς”, αλλά τύπους που ναντιπροσωπεύουνε την Ρωμείκη ψυχή»

1410 Σολομός (1959)11.

1411 «Αγάπησα την Ελλάδα από τον Κόντογλου, που με πάθος πρόβαλλε το λαογραφικό, καθαρά ελληνικό στοιχείο» (Κουν, 1987, 105). «Τα εγγλέζικα παραμύθια δεν τούλεγαν τίποτα πια», θυμόταν αργότερα ο Σολομός, «είχε ανακαλύψει την αθηναϊκή ρετσίνα και το Συμπόσιο του Πλάτωνα. Σπούδαζε τους *Αχαρνείς* του Αριστοφάνη και τη μενιδιάτικη προφορά. Τού άρεσε να διαβάξει για το αρχαίο θέατρο και να τραγουδάει τα “Τρία παιδιά βολιώτικα”» (Σολομός, ό.π. σ. 11-12).

1412 «Όλη η εποχή εκείνη είναι στενά συνδεδεμένη με τον δάσκαλο Κόντογλου, και την πρώτη μου επαφή με την Ελληνική Λαϊκή Τέχνη, κι ίσως η πρώτη μου συνειδητή επαφή με τη ζωντανή ελληνική πραγματικότητα και παράδοση» (Κουν, 1988, 52). «Την εποχή εκείνη ζούσα την “αποκάλυψη” που μου πρόσφερε ο Κόντογλου, ένα θάμπωμα που μ’ εμπόδιζε να δω οτιδήποτε άλλο» (Κουν, 1981, 71).

1413 «Ήταν μια περίοδος που αναζητούσα το ελληνικό λαϊκό στοιχείο παντού» (1987)86. «Στρεφόμαστε προς κάτι που είναι ελληνικό και που το ζούμε αυτή τη στιγμή ή που το βλέπουμε βιωμένο μέσα σε χορούς, τραγούδια, πανηγύρια ελληνικά, μέσα σε στοιχεία του λαϊκού πολιτισμού που μάς πάνε μέχρι την αρχαιότητα. Όλα αυτά τα πράγματα δεν είναι φολκλόρ. Είναι πραγματικότητα. Είναι η ατμόσφαιρα μέσα στην οποία ζούμε και δεν μπορεί [παρά] να μάς αγγίξει. Το 1934 [sic], που ανέβασα τον *Πλούτο*, με μαθητές του κολλεγίου, καθόμουν στην Κυψέλη. Έβλεπα, λοιπόν, στα καφενεία ορισμένους μάγκες και μπράβους πολιτικούς που ερχόντανε με τα κομπολόγια τους και μού δίνανε έναν κόσμο ολόκληρο» (1981)99.

(Πρόγραμμα *Ερωφίλης*). Η απόσταση από το λαϊκό πολιτισμό επέτρεπε πλέον να αξιοποιηθεί το «αυθεντικό» υλικό· όχι όμως οι τσοπαναραίοι του Παρνασσού αλλά «γνήσιοι» λαϊκοί τύποι της πόλης, σταχυολογημένοι από ορφανοτροφεία, πλοία και μαραγκάδικα· και μόνον το γεγονός ότι οι ιδρυτές της Λαϊκής Σκηνης είχαν αποφασίσει να κάνουν λαϊκό θέατρο στηριγμένοι σε παιδιά του «λαού», επειδή ήταν πεπεισμένοι ότι σ' αυτά υπήρχαν απομεινάρια της ελληνικής αρχαιότητας, πιστοποιεί την ανεδαφικότητα αλλά και τον ιδεολογικό παροξυσμό του εγχειρήματος. Παρ' όλ' αυτά, το αποφασιστικό βήμα είχε γίνει· ο αισθητισμός της Σικελιανού δεν της είχε επιτρέψει να χρησιμοποιήσει «λαϊκό» ανθρωπινό δυναμικό στο χορό των Ωκεανίδων· ο αισθητισμός του Δεβάρη και του Κουν το επεδίωκε.

Όσο όμως κι αν η προσπάθεια εμπλούτισε τη διακοσμητική παράδοση δεν κατόρθωσε να την υπερβεί. Σε τελική ανάλυση, η αλλαγή σημειώθηκε ως προς τα γούστα όχι ως προς τη στάση· αν η αστική μόδα της αρ νουβώ ανάγκαζε τους «μύστες» του Χρηστομάνου να αναζητούν την ταυτότητά τους στους θαμώνες των αριστοκρατικών ζαχαροπλαστειών της Αθήνας, η αστική μόδα της «λαϊκότητας» ανάγκαζε τον Κουν να την ψάξει στα «γνήσια» παιδιά του «λαού». Επρόκειτο για έναν πειραματισμό «στυλιζαρισμένης τεχνικής» από μια νέα ελίτ, που ενδιέφερε «κυρίως τον κλειστό κύκλο των εστέτ και των λογίων» και, παράλληλα, διέθετε ευρωπαϊκά διεπιστευτήρια¹⁴¹⁴. Όπως το έθετε αρκετά χρόνια αργότερα ο Τσαρούχης, «μερικοί Έλληνες είχαν αρκετά εξευρωπαϊσθεί, ώστε πια να μην βρίσκουν καμμία ευχαρίστηση στην κακή απομίμηση τρίτης και τέταρτης κατηγορίας Ευρωπαϊκών υποδειγμάτων. Μερικοί Έλληνες, είχαν αρχίσει να συλλαμβάνουν τι θα έκαναν οι Ευρωπαίοι, αν βρίσκονταν στην Ελλάδα»¹⁴¹⁵. Η Λαϊκή Σκηνή άλλωστε γεννήθηκε «στο αγγλοσαξωνικό τσάι» που παρέθεσε στο γραφείο του ο διευθυντής του Κολλεγίου¹⁴¹⁶. Στο βαθμό όμως που η αναζήτηση της «λαϊκότητας» είχε μετατραπεί σε αυτοσκοπό, ήταν ίσως επόμενο ότι το τέλος της προσπάθειας δε θα ήταν πολύ μακρινό. Ο ίδιος ο Κουν, όπως ομολογούσε μια δεκαετία αργότερα, είχε αρχίσει να αισθάνεται εγκλωβισμένος σε μια συνειδησιακή κρίση, που θυμίζει κάπως εκείνη του Πολίτη, αν και πρέπει να ήταν πολύ πιο βαθιά. Ο Κουν είχε καταπιαστεί με πειραματισμούς πάνω στο «θεατρικό ρυθμό»

1414 Γ. Μηλιάδης, *Ο Κύκλος*, Γ', τχ. 2, 1935, σσ. 35 κ.εξ. Αξίζει ίσως στο σημείο αυτό να σημειώσουμε ότι στην παράσταση των *Περσών* που δόθηκε από τους Γάλλους φοιτητές στο Ηρώδειο (1937) χρησιμοποιήθηκε για το χορό μια «υπερκόσμια, καθαρά ανατολίτικη επίκληση, με ταμ-ταμ και με έξαλλες κινήσεις χορευτών δεοβίσηδων» (Θρύλος, *Νέα Εστία*, 1.9.1937, 1977, Β251-3). Ο Κουν είχε δει αυτή την παράσταση και τη θυμόταν το 1975 ως το πρώτο σημαντικό «ιστορικό πείραμα» για την αναβίωση της αρχαιοελληνικής τραγωδίας (ως δεύτερο θεωρούσε την παράσταση του θεάτρου Λα Μάμα).

1415 Τσαρούχης (1959)14.

1416 Τσαρούχης (1993)222.

του γνήσιου λαϊκού θεάτρου και η αναζήτηση της γνησιότητας ήταν αποτέλεσμα μιας συνολικότερης απόρριψης της αστικής ταυτότητας· αναζητούσε μια «γνήσια» συμπεριφορά, «χωρίς επιτήδευση, χωρίς περιορισμούς, χωρίς απαγορεύσεις καλών τρόπων συμπεριφοράς, που συχνά ναρκώνουν κάθε πλαστικότητα σ' άλλες τάξεις». Αυτό δε σημαίνει κατ' ανάγκη ότι το λαϊκό στοιχείο είχε «πνευματική» αξία· αντίθετα, τα συναισθήματά του παρέμεναν «αδρά, μονοκόμματα, πρωτόγονα». Ο Κουν άρχισε να αισθάνεται ότι δεν ήταν «τίμιος», άρχισε να νοιώθει δεσμευμένος: από τους «αισθητικούς περιορισμούς παραδόσεως και της ομαδικά παραδεγμένης αντίληψης που η Λαϊκή Τέχνη μου έθετε, περιορισμούς δεσμευτικούς στην φυσική και την πνευματική εξέλιξη του ατόμου». Η αξιοποίηση του λαϊκού πολιτισμού είχε εμπλακεί με την κρίση της ελληνικής αστικής ταυτότητας: «όσο περνούσε ο καιρός, τόσο περισσότερο ζητούσα να ξεφύγω την κλούβα, όπου είχα τάξει τον εαυτό μου, λογικά και συνειδητά»¹⁴¹⁷. Το καλοκαίρι του 1936 το φλέρτ είχε τελειώσει και οι δύο κόσμοι πήραν ο καθένας το δρόμο του. Άλλωστε η επαφή του με τον κόσμο των Ελλήνων λογίων είχε αρχίσει να διαβρώνει το αρχικό όραμα. Η δεύτερη εξόρμηση της Λαϊκής Σκηνης στηριζόταν πια στην παράδοση της ελληνικής λογοισύνης: στον «υψηλό προορισμό του θεάτρου για την ηθική και αισθητική διάπλαση του λαού», παρά το γεγονός ότι ο Κουν εξακολουθούσε να πιστεύει ακόμα πως «τα στοιχεία για τη διάπλαση αυτή βρίσκονται μέσα στη ζωή του λαού και εκεί πρέπει να αναζητηθούν»¹⁴¹⁸. Η Λαϊκή Σκηνή σκόπευε πλέον να είναι ένα θέατρο που θα αξιοποιούσε το λαϊκό στοιχείο για να διαπαιδαγωγήσει το λαό¹⁴¹⁹. Σ' αυτές τις αναζητήσεις ήρθε να δώσει ένα οριστικό τέλος η δικτατορία της 4ης Αυγούστου. Στα επόμενα χρόνια, το Κράτος θα αναλάμβανε και την αξιοποίηση του λαϊκού πολιτισμού και την διαπαιδαγωγήση του λαού. Η ενσωμάτωση όμως του λαϊκού στοιχείου στην εγχώρια αστική κουλτούρα ήταν ένα αδιαμφισβήτητο γεγονός: «Αν θέλετε να γράψετε έργα βιώσιμα», παρότρυνε ο Μεταξάς τους Έλληνες καλλιτέχνες, «πηγαίνετε κατ' ευθείαν να αντλήσετε τις εμπνεύσεις σας από την μεγάλην αστείρευτον πηγήν που λέγεται λαϊκή ψυχή»¹⁴²⁰.

Ανεξάρτητα πάντως από το ρόλο του κρατισμού στο ζήτημα, οι προβληματισμοί γύρω από το λαϊκό στοιχείο ήταν τότε συνυφασμένοι και με την

1417 Κουν (1981)24-28.

1418 Από το πρόγραμμα της παράστασης του *Κατά φαντασίαν ασθενή*, απόσπασμα του οποίου παραθέτει ο Μ. Ροδάς στη κριτική της παράστασης *Ελεύθερον Βήμα*, 12.8.1936.

1419 Ας μην ξεχνάμε όμως ότι υπήρξαν και κριτικοί που είχαν επιτεθεί με βίαιο τρόπο στις πρωτοβουλίες του σκηνοθέτη. Ο Ροδάς αγανάκτησε με «την γελοιοποίησιν» του Αριστοφάνη και «τον καραγκιοζισμόν, τον χασικλιδισμόν από της σχολικής σκηνης. Διότι αυτό έκαμε ο κ. Κουν»(*Ελ. Βήμα*, ό.π.). Σκληρή ήταν επίσης και η επίθεση του Βουτιερίδη (Αρχίλοχος, «Το δήθεν λαϊκό θέατρο. Η παράσταση της *Ερωφίλης*», *Ελληνικόν Θέατρον*, 8.5.1924).

1420 Πρβλ. Τζιόβας (1989)147.

πολιτική κρίση του αστισμού· οι Έλληνες λόγιοι είχαν ενημερωθεί άλλωστε για τις σχετικές εξελίξεις στο ευρωπαϊκό θέατρο. Από τα μαζικά λαϊκά θεάματα των μπολσεβίκων σκηνοθετών, μέχρι την τεράστια δυναμική που είχε αποκτήσει το εργατικό θέατρο σε χώρες όπως η Γερμανία και η Σοβιετική Ένωση, ο λαός είχε εξελιχτεί σε πρωταγωνιστή, και ως πολιτική οντότητα, στην ευρωπαϊκή σκηνή· ενώ οι σφοδρές ιδεολογικές συγκρούσεις είχαν οξύνει τον παιδαγωγικό ρόλο του θεάτρου και το είχαν μετατρέψει σε όργανο πολιτικής προπαγάνδας¹⁴²¹. Οι εξελίξεις αυτές μεταφέρθηκαν στις στήλες των ελληνικών αριστερών περιοδικών του Μεσοπολέμου. Το 1931 το περιοδικό *Πρωτοπόροι* προκάλεσε μια ανοικτή συζήτηση (ανεξάρτητη από την κομματική «γραμμή») με θέμα «το ρόλο της σκηνοθεσίας», ελπίζοντας ότι θα έχει «σε κάμποσο καιρό την έγκυρη γνώμη ενός ειδικού που να είναι και αναγνωρισμένος σκηνοθέτης και μαρξιστής με κύρος»¹⁴²². Στη συζήτηση συμμετείχαν τελικά ο νεαρός τότε Μουζενίδης και ο Ρώτας. Ο δεύτερος δε θεώρησε, όπως είδαμε, σημαντικό το ρόλο της σύγχρονης σκηνοθεσίας. Ο Μουζενίδης όμως καταδίκασε τους «μοντερνίζοντες σκηνοθέτες» του αστικού θεάτρου και πρότεινε τη φιγούρα ενός «προλετάριου» σκηνοθέτη ως όργανο «προλεταριακής διαπαιδαγώγησης», γιατί «το θέατρο είναι το υψηλότερο παιδευτήριο της πολιτείας»¹⁴²³. Σε άλλο άρθρο του εισηγήθηκε τη δημιουργία ενός θεάτρου από εργάτες, μ' έναν «εργάτη-δάσκαλο» καθοδηγητή, που θα μάθαινε την τέχνη στη Μόσχα¹⁴²⁴. Σε επόμενα άρθρα αριστερών λογίων της εποχής, η σχέση με το λαϊκό κοινό ακολούθησε τα παιδαγωγικά πρότυπα στην παράδοση των υπόλοιπων Ελλήνων σκηνοθετών. Μόνο που το ιδεολογικό περιεχόμενο αφορούσε τη «σοσιαλιστική διαπαιδαγώγηση της εργαζόμενης μάζας» και δεν ερχόταν από τη Δύση, αλλά από την «προλεταριακή πατρίδα». Ο σκηνοθέτης έπρεπε να αναζητά στο κείμενο «τα σημεία της κοινωνικής σημασίας, για να τα αναπτύξει και να οδηγήσει τον θεατή σε κοινωνικά συμπεράσματα»¹⁴²⁵· και δεν αναδείκνυε σε υπερφυσική οντότητα το «λαό» αλλά την «τάξη». Ο Γ. Ορεινός π.χ., κρίνοντας την παράσταση του *Αρχοντοχωριάτη* από το Εθνικό Θέατρο, καταδίκασε το θεαματικό

1421 Βλ. R. Stourac & McCreery, *Theatre as a Weapon; Workers' Theatre in Soviet Union, Germany and Britain, 1917-1934*, London, 1986, J. Willet, *The Theatre of the Weimar Republic*, London, 1988.

1422 *Πρωτοπόροι*, τχ. 5, Ιουν. 1931, σ. 184.

1423 ό.π., σ. 184.

1424 Τ. Κλαδευτής [Γ. Μουζενίδης] «Για το εργατικό θέατρο», *Πρωτοπόροι*, τχ. 10, Νοεμ. 1931, σσ. 437-8.

1425 «Ο ταξικός χαρακτήρας και η ιδεολογική ενότητα της θεατρικής κολλεκτίβας εξασφαλίζουν την αναγκαία για το σκοπό του σκηνοθέτη σοσιαλιστικο-πολιτική διαπραγμάτευση του θέματος». (Αλ. Αλαφούζου, «Το Σοβιετικό Θέατρο», *Νέοι Πρωτοπόροι*, τχ. 11, Νοεμ. 1933, σ. 341).

χαρακτήρα που έδωσε ο Πολίτης στο έργο επειδή προσπάθησε μ' αυτόν τον τρόπο να κρύψει

«την αιώνια αλήθεια του έργου. Την ουσία όμως αυτή, αν και κάπως παρωχημένη και συντηρητική στην εκδήλωσή της, ας την προσέξουν οι θεατές του υπερώου. Ας βάζουν στη θέση των μπουρζουάδων του Μολιέρου τους σημερινούς προλεταρίους που εξυπηρετούν σαν υπόδουλοι ή θέλουν να μιμηθούν τους μπουρζουάδες και τότε θ' αντιληφθούν γιατί τα ρούχα κ' οι εποχές δεν παίζουν κανένα ρόλο όταν οι τύποι του συγγραφέα βαθεία ανθρώπινοι, ξεπερνούν τόπο και χρόνο»¹⁴²⁶.

Τίποτε απ' όλ' αυτά δεν εφαρμόστηκε βέβαια στη πράξη, καθώς το «ιδιώνυμο» της κυβέρνησης Βενιζέλου δεν άφησε περιθώρια για δράση¹⁴²⁷. Οι Έλληνες αριστεροί λόγιοι δεν μπόρεσαν να δημιουργήσουν ούτε κάποιο εργατικό θέατρο ούτε, πολύ περισσότερο, να αναδείξουν κάποια σκηνοθετική μορφή μέσα απ' αυτό. Όπως φαίνεται όμως, η αδυναμία αυτή οφείλεται και σε άλλους λόγους. Έχοντας χάσει την ευκαιρία να συνδεθεί με τις λαϊκές μάζες, διατηρώντας τη βαθιά ιδεαλιστική του προδιάθεση και χωρίς να διαθέτει δική του θεωρητική παράδοση, το εγχώριο κομμουνιστικό κόμμα είχε καταλήξει σ' έναν άλλου είδους «μυστικισμό», μια «πολιτική μεταφυσική», που είχε επιπτώσεις και στην αντιμετώπιση του λαϊκού στοιχείου. Οι αριστεροί λόγιοι άλλωστε φάνηκαν πρόθυμοι να δικαιολογήσουν την καχεκτική τους παρουσία στη θεατρική τέχνη, ακολουθώντας το βολικό ιστοριοκρατικό μοντέλο της υπόλοιπης εγχώριας λογιόσύνης¹⁴²⁸. Ενδεχομένως, αυτή η στάση ήταν μια από τις αιτίες που κριτικοί

1426 *Νέα Επιθεώρηση*, τχ. 20, Οκτώβρης 1933, σσ. 126-7.

1427 Οι προσπάθειες σύστασης μιας προλεταριακής σκηνης στο ελληνικό θέατρο είναι πεδίο αδιερεύνητο. Μια πρώτη ανάγνωση των πηγών προδίδει μια μικρή κινητικότητα στα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του 1930, εποχή δηλαδή στην οποία σημειώνεται και η μεγαλύτερη ανάπτυξη του Κομμουνιστικού Κόμματος Ελλάδας στο Μεσοπόλεμο, ύστερα από την περίοδο κομματικής κρίσης, που δικαιολογεί, εν μέρει, την καθυστερημένη εμφάνιση των εξελίξεων στην περιοχή του θεάτρου (Αγ. Ελεφάντης, *Η απαγγελία της αδύνατης επανάστασης. Κ. Κ. Ε και αστισμός στο Μεσοπόλεμο*, Αθήνα, 1979, σ. 123). Το 1931 σημειώθηκε μια απόπειρα σύστασης Προλεταριακού Θεάτρου, αλλά η πρώτη παραγωγή, με το έργο *Οι λύκοι και τα πρόβατα* του Ν. Κατηφόρη, απαγορεύτηκε από τη αστυνομία και το Υπουργείο Εσωτερικών έκλεισε το θέατρο πριν καν ανοίξει τις πύλες του (*Πρωτοπόροι*, τχ. 4, Μάης 1931, σ. 160, *Λόγος*, τχ. 7, Απρ. 1931, σ. 234). Οι *Πρωτοπόροι* (τχ. 3, Απρ. 1931, σ. 115-6) θεωρούσαν το έργο βήμα προόδου από το *Γήταυρο* του Γκόλφη και την *Κόκκινη πρωτομαγιά* του Γ. Σημηριώτη. Ενδεχομένως, το έργο παραστάθηκε στις αρχές του 1933 από την Εργατική Λέσχη Αθήνας (βλ. *Νέοι Πρωτοπόροι*, τχ.2, Φλεβ. 1933, σ. 70). Το τελευταίο περιοδικό κήρυξε το Μάρτη του 1932 τον πόλεμο στο Εθνικό και ανήγγειλε την προετοιμασία προλεταριακού θεάτρου («Φασισμός στην τέχνη», τχ. 4, σ. 151).

1428 «Σε μια χώρα δε», ισχυριζόταν ο Αιμ. Χουρμούζιος το 1933, «που η θεατρική της παράδοση δεν ξεπερνά τα πενήντα χρόνια και όπου το αστικό θέατρό της με τα τόσα μέσα και τις τόσες ευκολίες δεν κατώρθωσε να δώσει ούτε το άλφα των όσων έδωσαν οι ξένες χώρες, φυσικό είναι το προλεταριακό θέατρο να βρίσκεται σε εμβρυσώδη κατάσταση» (Αντρέας Ζεβγός, «Ρολές του σύγχρονου θεάτρου», *Νέα Επιθεώρηση*, τχ. 19, Σεπτ. 1933, σσ. 79-82). Αλλά και ο Πολίτης είχε αφομοιώσει το μάθημα της ιστορίας: «Γιατί θαρρείτε», αναρωτιόταν, «πως κάνουν τον κομμουνιστή όλοι περίπου οι νέοι μορφωμένοι Ρωμηοί; Για “νά 'ναι στα πράματα”. Ούτε οι ψυχολογικές, ούτε οι υλικές προϋποθέσεις ενός κομμουνιστικού κινήματος υπάρχουν στην Ελλάδα, αφού ούτε τσαρική βαρβαρότητα υπήρξε εδώ ποτέ, ούτε μεγάλη βιομηχανία» (*Πρωία*,

του θεάτρου και επίδοξοι σκηνοθέτες του αριστερού χώρου, όπως ο Χουρμούζιος και ο Μουζενίδης, προσχώρησαν στις συντηρητικές δυνάμεις¹⁴²⁹.

Την ίδια εποχή άλλωστε οι δυνάμεις αυτές εκδήλωσαν πολύ πιο δυναμικές πρωτοβουλίες σε ζητήματα πολιτικής προπαγάνδας· δε θα πρέπει να θεωρήσει κανείς ότι η ενημέρωση γύρω από τις σκηνοθετικές εξελίξεις του πολιτικού θεάτρου ήταν προνόμιο της αριστερής λογιόσύνης¹⁴³⁰. Καλλιτέχνες και κριτικοί του θεάτρου, όπως η Κυβέλη, ο Αιμ. Βεάκης, ο Γ. Βλάχος και ο Θ. Αθανασιάδης-Νόβας, παρακολούθησαν μετά το 1935 τα διάσημα τότε θεατρικά φεστιβάλ της Μόσχας, που οργάνωνε η σοβιετική κρατική προπαγάνδα και οι τουριστικοί της πράκτορες και έμεναν ενθουσιασμένοι από τις σκηνοθετικές εξελίξεις της χώρας¹⁴³¹. Παράλληλα, άλλοι καλλιτέχνες και λόγιοι όπως ο Δ. Μπόγρης, ο Κ. Μπαστιάς και ο Π. Κατσέλης έδειχναν να προτιμούν την προπαγάνδα και τα λαϊκά περιοδεύοντα θέατρα των φασιστικών καθεστώτων της εποχής¹⁴³². Ο τελευταίος άλλωστε επέστρεψε από τη Γερμανία το καλοκαίρι του 1939 για να τεθεί στη συνέχεια επικεφαλής του μεταξικού Άρματος Θέσπιδος, μια βραχύβια απόπειρα ελληνικής εκδοχής του φασιστικού προτύπου, που, όπως είδαμε, συνδέεται με την εδραίωση του κρατισμού στη χώρα. Από μια άλλη οπτική γωνία, το «λαϊκό» αυτό θέατρο αποτελούσε μια ολοκλήρωση τάσεων προηγούμενων δεκαετιών, την ένταξη δηλαδή του ελληνικού κράτους «στην ιστορία των ελληνικών συνειδήσεων» και της

28.7.1934). Για την ιδεαλιστική φυσιογνωμία του κόμματος στο Μεσοπόλεμο και την «πολιτική μεταφυσική» του βλ. Ελεφάντης, ό.π. σσ. 39-40, 54-5, 135-6.

1429 Πώς αλλιώς μπορεί να εξηγήσει κανείς το γεγονός ότι, μετά την επιστροφή του από τη Γερμανία, ο Μουζενίδης προσλήφθηκε στο Βασιλικό Θέατρο ή ότι σκηνοθέτησε το 1939 την *Πενθεσίλεια* του Κλάιστ για την «Περιφερειακή Οργάνωση Θηλέων» της Ε.Ο.Ν (Λ. Α. Κ. «Στο λόφο του Λυκαβητού», *Τα Παρασκήνια*, τχ. 65, 12.8.1939).

1430 «Το γερμανικόν θέατρον μετά τον πόλεμον μετεβλήθη εις καθαρώς πολιτικόν τοιούτον», διαπίστωνε ο Στεφάνου και θεωρούσε τη «Λαϊκή Σκηνή» του Βερολίνου ως την πρώτη προσπάθεια («μετά το αρχαίον ελληνικόν θέατρον» βέβαια) «όπως οδηγηθεί ο λαός εις θεάματα, τα οποία μέχρι τούδε ήσαν προνομιακά δια τας αστικές και πλουτοκρατικές τάξεις». Μετά την συστηματική παρουσίαση της εργασίας του Πισκάτορ πάντως, ο λόγιος σχολίαζε με αμηχανία την πρόσφατη επέμβαση του Χίτλερ στη γερμανική θεατρική ζωή (*Ελεύθερον Βήμα*, 11.11.1934).

1431 Βλ. «Η κ. Κυβέλη εκλήθη εις την Μόσχαν», *Ελεύθερον Βήμα*, 30.8.1935, «Δ' Θεατρικόν Φεστιβάλ», *Πρωία*, 11.7.1936, «Το φεστιβάλ της Μόσχας», *Ελεύθερον Βήμα*, 2.8.1936, *Πρωία*, 1.8.1937. Βλ. και τις εξαιρετικά ενδιαφέρουσες (αν και έντονα χρωματισμένες από το ψυχροπολεμικό ιδεολογικό κλίμα της δεκαετίας του 1950) αναμνήσεις του Αθανασιάδη-Νόβα, «Θέατρα της Μόσχας», *Νέα Εστία*, 62, 728, 1.11.1957, σσ. 1593-1600.

1432 Ο Μπαστιάς επισκέφτηκε το καλοκαίρι του 1938 την Ιταλία και τη Γερμανία για να μελετήσει την οργάνωση των περιοδεύοντων κρατικών θεάτρων («Ο Ένας του θεάτρου μας. Κωστής Μπαστιάς», *Παρασκήνια*, Α', τχ. 6, 10.6.1938). Την ίδια εποχή βρισκόταν και ο Κατσέλης στη Γερμανία και έστειλε ανταποκρίσεις στο παραπάνω περιοδικό· σ' αυτές εγκωμιάζε την προσπάθεια «εκπολιτισμού» του Γ' Ράιχ και της εθνικοσοσιαλιστικής προπαγάνδας. Σε μια από τις ανταποκρίσεις του έδινε μάλιστα εκτενή περιγραφή για τα κινητά θέατρα και επαινούσε την οργάνωση και τη φιλοσοφία τους στηριγμένη στα διδάγματα του Γκαίμπελς. Για το Μπόγρη βλ. εδώ σημ. 944.

παρέμβασής του στο «συνειδησιακό κόσμο των ατόμων»¹⁴³³. Για το σκηνοθέτη του, η διασταύρωση της «λαϊκότητας» με τον κρατισμό θα λειτουργήσει τόσο ως προς τις αναζητήσεις πάνω στη θεατρική διαπαιδαγώγηση όσο και ως προς την επαναξιολόγηση του λαϊκού στοιχείου. Από τις αρχές της δεκαετίας του 1930 άλλωστε, ο Κατσέλης δήλωνε πως δεν επιθυμούσε ν' απευθυνθεί σ' ένα κοινό «μορφωμένων» αλλά «στον απλό λαό», κάτι που συμβάδιζε ίσως με τη μαθητεία του στα «μπουλούκια» της ελληνικής επαρχίας. Ισχυριζόταν ότι το ελληνικό λαϊκό κοινό είχε διατηρήσει «φρέσκια την φαντασία του και ζωηρές τις ψυχικές του δυνάμεις για να παθαίνεται και να συγκινείται»: όταν ο λαός βγαίνει από μια καλή παράσταση, δε συζητά «για συμπεράσματα ηθικά ή διανοητικά -για τέτια σκοτίζεται μόνον ο βλάκας από μόρφωση»: απλά «αισθάνεται να τον λούζει η ίδια ψυχική ευφροσύνη» που είχε δοκιμάσει όταν ήταν παιδί. Πρωταρχικός στόχος του ήταν να «ζει πληθωρικά», κάτι που συντελείται με την τέχνη του θεάτρου: αυτή του αποκαλύπτει τη «χημική συγγένεια», που υπάρχει μ' εκείνη την «αρχέγονη ενότητα», η οποία είχε εκδηλωθεί στις διονυσιακές γιορτές της αρχαίας Ελλάδας. Σ' αυτές «επισφραγίζεται στον πιο τέλει βαθμό η κοινωνική αγάπη», «ο σκλάβος άνθρωπος ελευθερώνεται» και το θέατρο μεταμορφώνεται σε γιορτή που ζει από «ένστιχτο» και «πρωτόγονη ανάγκη»¹⁴³⁴. Όπως προδίδει και το όνομα του ελληνικού κινητού θεάτρου, οι παραπάνω αναζητήσεις βρισκόνταν, για μια ακόμα φορά, σε πλήρη εξάρτηση από τα αρχαιοελληνικά πρότυπα.

Παρά το γεγονός ότι η ελληνική σκηνοθεσία μπόρεσε να ενσωματώσει τα στοιχεία της λαϊκής παράδοσης, έμεινε αναποφάσιστη πάνω στη διαχείριση τους. Μέχρι το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο οι σκηνοθέτες της χώρας αμφιταλαντεύονταν στο αν θα πρέπει να αντιμετωπίζουν το λαϊκό στοιχείο σαν έναν όχλο προς θεατρική διαπαιδαγώγηση ή σαν θεατρικό πρότυπο. Δεν είχαν ούτε τη δυνατότητα να αναλάβουν τη διαπαιδαγώγηση των λαϊκών μαζών (που, μεταξύ άλλων, είχαν χαθεί, όπως φαίνεται για πάντα από το ελληνικό θέατρο) αλλά ούτε και την αναγκαία απόσταση για να εκμεταλλευτούν καλλιτεχνικά το λαϊκό πολιτισμό. Απ' την άλλη, η παραπάνω συμπεριφορά τροφοδοτούσε την ιδεολογία πάνω στην οποία χτίστηκε το ελληνικό βασίλειο του 19ου αιώνα: σε όλες σχεδόν τις περιπτώσεις η

1433 Δημαράς, ό.π., σ. 485. Βλ. και Π. Κατσέλης, «Ο Ιωάννης Μεταξάς και το “Άρμα Θέσπιδος”», *Νέα Εστία*, 340, 15.2.1941, σσ. 155-6.

1434 Βλ. Πέλος Κατσέλης, *Σαίξπηρ Ι. Οθέλλος*, 1932, σσ. 9-10, 13. Αν και στηρίχθηκε σε μια πλούσια ξενόγλωσση βιβλιογραφία στην προσπάθειά του να ερμηνεύσει τους σαιξπηρικούς χαρακτήρες, ο μαθητής του Πολίτη ισχυριζόταν τότε ότι «μια αληθινή κουβέντα, βγαλμένη μέσα από τα σωθικά μιας γηρούλας, έχει να μάς πει πολλά περισσότερα, καθώς κάθεται με το χιονιά στη φωτιά, κοντά στο παραγώνι και γνέθει, συμπόντας τη θράκα, παρά όλες οι φιλοσοφίες και οι ψυχαναλυτικές θεωρίες του Φρόυντ, καμωμένες θεατρικός διάλογος».

«λαϊκότητα» αντιμετωπιζόταν δηλαδή σε συνάρτηση με την ιστορική συνέχεια της «ελληνικότητας». Κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου άλλωστε η Μεγάλη Ιδέα «θα μείνει πάντοτε στο επίκεντρο των ελληνικών συνειδήσεων, προσαρμοσμένη, όσο γίνεται, στη νέα κατάσταση»¹⁴³⁵. Αυτός ήταν ίσως ο λόγος, για τον οποίο οι δύο έννοιες κατόρθωσαν να εφοδιάσουν ιδεολογικά την ιδιότυπη βασιλική δικτατορία της 4ης Αυγούστου. Ας μην ξεχνάμε ότι ο ίδιος ο Μεταξάς ανακήρυξε την πολιτιστική του πρόταση ως «Τρίτο Ελληνισμό», επιστρέφοντας στην ορολογία του 19ου αιώνα· από μια άποψη ίσως και να μην είχε άδικο, καθώς κατάφερε να διαφυλάξει την αστική τάξη της χώρας και να συστρατεύσει τους περισσότερους λογίους της απέναντι στην παγκόσμια κρίση. Η πρότασή του κατόρθωσε, όπως φαίνεται, να συγκεράσει τον εθνισμό του Πολίτη με τον ανορθολογισμό των Σικελιανών και τη «λαϊκότητα» της δεκαετίας του 1930· και να εμπλουτίσει την ιδεολογία της συνέχειας του «ελληνισμού» με τις νέες προοπτικές που του έδωσαν οι μεταφυσικές οντότητες της «ελληνικότητας» και της «λαϊκότητας». Κάθε «νέον ιδεώδες» ήταν ευπρόσδεκτο, υπό την προϋπόθεση όμως ότι «δεν αφίστατο των θεμελιωδών κανόνων της εθνικής παραδόσεως». Μ' αυτήν την έννοια η χώρα φαίνεται πως οδηγήθηκε τελικά σε μια περίοδο «τρίτου ελληνισμού», τα χαρακτηριστικά του οποίου άρχισαν να παγιώνονται στη μεταπολεμική περίοδο. Για άλλη μια φορά πάντως, δεν προέκυψε καμμία σύνθεση στις ιδεολογικές αναζητήσεις της χώρας· «για άλλη μια φορά ο συγκερασμός έχει πραγματοποιηθεί, στα πρόθυρα καινούργιων αγώνων, με εδραία, πάντοτε, και πανίσχυρη, την κατεστημένη ιδεολογία»¹⁴³⁶.

Τελικά, η ελληνική σκηνοθετική τέχνη κατόρθωσε να συγκεράσει αλλά όχι και να υπερβεί τις ιδεολογικές της αντιφάσεις. Αν μάλιστα δίπλα στην παραπάνω συστέγαση, λάβει κανείς υπόψη του το μετεωρισμό της καθαυτό καλλιτεχνικής εργασίας των Ελλήνων σκηνοθετών ανάμεσα στον αισθητισμό και τον ιλλουζιονισμό, αρχίζει να συνειδητοποιεί ότι η ιδεολογική και καλλιτεχνική τους συμπεριφορά ήταν παράγωγο του τρόπου με τον οποίο σημειώθηκε η ένταξη του σκηνοθέτη στο επαγγελματικό θέατρο της χώρας· ότι η εδραίωση δηλαδή του Έλληνα σκηνοθέτη και της τέχνης του είχε τελικά το συνολικότερο χαρακτήρα ενός συγκερασμού (επαγγελματικού, καλλιτεχνικού και ιδεολογικού), που κατόρθωσε να συστεγάσει ετερόκλητους φορείς σε μια προσπάθεια να απαντήσει (ή σωστότερα να αμυνθεί) στις ανακατατάξεις που σημειώθηκαν μετά τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο. Με τον τρόπο αυτό το ελληνικό θέατρο μπήκε οριστικά στην εποχή του σκηνοθέτη

1435 Δημαράς, ό.π., 487-8. βλ. και Π. Παπαστράτης, «Από τη Μεγάλη Ιδέα στη Βαλκανική Ένωση», στο *Βενιζελισμός και αστικός εκσυγχρονισμός*, σσ. 418-437.

1436 Δημαράς, ό.π. 489.

υπό ένα άλλο πάντως πρίσμα, ο συγκερασμός αυτός είχε ως αποτέλεσμα, η σκηνοθετική τέχνη του τόπου, μέχρι το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, να μην ξεπεράσει τη μονότονη, καλλιτεχνική και ιδεολογική της ταλάντευση.

Επίλογος

Στην ανάδυση και την εδραίωση του φαινομένου που εξετάσαμε, διαδραμάτισαν, σε δύο καίριες ιστορικές στιγμές, σπουδαίο ρόλο η εγχώρια και η διεθνής συγκυρία. Η πρώτη «στιγμή» ήταν η εποχή της θεατρικής ακμής, που σημειώθηκε στα χρόνια του Μεγάλου Πολέμου· η δεύτερη ήταν εκείνη της μεσοπολεμικής κρίσης, που σταθεροποίησε και διαμόρφωσε τα επιτεύγματα της πρώτης. Δίπλα σ' αυτές τις στιγμές αρθρώνεται μια συνέχεια. Αν εξετάσει κανείς το διάγραμμα της προετοιμασίας, ανάδυσης και εδραίωσης του Έλληνα σκηνοθέτη, θα διαπιστώσει ότι οι πρωτοβουλίες που προωθούσαν το σκηνοθετικό ζήτημα στον τόπο προέρχονταν από ερασιτεχνικούς ή ημιερασιτεχνικούς κύκλους λογίων, που αποπειράθηκαν κατά καιρούς τον εκσυγχρονισμό και εξευρωπαϊσμό του ελληνικού θεάτρου· και οι οποίοι διέθεταν επιπλέον το πλεονέκτημα της ενημέρωσης των δυτικών σκηνοθετικών εξελίξεων. Οι κύκλοι αυτοί διαμόρφωσαν σταδιακά μια σκηνοθετική παράδοση συγγραφέων και λογίων δασκάλων. Απέναντι τους ορθωνόταν ο κόσμος του επαγγελματικού θεάτρου, που, από νωρίς, είχε αρχίσει να αναπτύσσει μια δική του μορφή σκηνοθετικής τέχνης χωρίς ιδιαίτερες αξιώσεις και ευρωπαϊκές περγαμηνές. Η επαγγελματική σκηνή διαμόρφωσε με τη σειρά της μια σκηνοθετική παράδοση ηθοποιών δασκάλων. Στη δεκαετία του 1890 οι δύο κόσμοι άρχισαν να γεφυρώνουν το χάσμα τους. Τότε, η λόγια παράδοση αποφάσισε να πάρει μόνη της νέες πρωτοβουλίες και να επιβάλει τα ευρωπαϊκά σκηνοθετικά πρότυπα με το Βασιλικό Θέατρο και τη Νέα Σκηνή. Η προσπάθεια όμως απέτυχε, επειδή, μεταξύ άλλων, η επαγγελματική σκηνή κινούνταν προς την εγκαθίδρυση του βεντετισμού.

Οι δύο πορείες συναντήθηκαν, τελικά, για πρώτη φορά, κατά τη διάρκεια των Πολέμων και οι ζυμώσεις έφτασαν σε μια οριακή κατάσταση ανάμεσα στο 1916 και το 1919 μέσα από τις συνθήκες που δημιούργησε η κυριαρχία του μουσικού θεάτρου. Τότε αναδύθηκε για πρώτη φορά ο Έλληνας σκηνοθέτης μέσα από τη διασταύρωση της λόγιας και επαγγελματικής σκηνοθετικής παράδοσης· η ζεύξη όμως έγινε εφικτή καθώς συνάντησε τη συγκυρία των Πολέμων. Η εξέλιξη ήταν αποτέλεσμα της ακμής της θεατρικής επιχείρησης, που προέκυψε μέσα από την μεγαλύτερη είσοδο μαζών που γνώρισε ποτέ το ελληνικό θέατρο. Κι αυτό πάλι συντελέστηκε, όταν οι Πόλεμοι δημιούργησαν ένα καθεστώς ευρείας κοινωνικής

εκπροσώπησης και συμμετοχής στο θέατρο, με αστικές, μικροαστικές και λαϊκές μάζες που έτρεχαν διψασμένες για διασκέδαση. Από τις ζυμώσεις αυτές προέκυψε τελικά η γέννηση του σκηνοθέτη ως οργανική ανάγκη, μέσα από ένα σύνθετο καλλιτεχνικό καταμερισμό εργασίας. Ο τελευταίος δημιούργησε μια διάσπαση στα παραδοσιακά σκηνοθετικά πρότυπα, μέσα από την οποία γεννήθηκε ο νέος καλλιτέχνης. Η δυναμικότητα του νέου θεσμού όμως αποδείχτηκε συγκυριακή· όπως συγκυριακή ήταν γενικότερα η δυναμικότητα που παρουσίασε η ελληνική αστική τάξη του τόπου την ίδια εποχή.

Μετά όμως απ' αυτές τις εξελίξεις, ο Έλληνας σκηνοθέτης είχε πλέον γεννηθεί. Η πορεία για την άνδρωσή του ξεκίνησε μέσα σε κλίμα αναδιοργάνωσης και ανασυγκρότησης, που χαρακτήριζε γενικότερα την ελληνική κοινωνία μετά την Μικρασιατική Καταστροφή· και η αποφασιστική ρήξη με το παρελθόν, που έβαλε το θεσμό του σκηνοθέτη σε τροχιά εδραίωσης, ήταν το κοινό, αν και ετερόκλητο, εκσυγχρονιστικό μέτωπο εναντίον του παλαιού θεατρικού κόσμου, εναντίον δηλαδή της βεντετοκρατίας. Η συστράτευση αυτή εδραίωσε τη παρουσία του θεσμού μέσα στις εξορμήσεις αυτού του μετώπου και τον απομακρυνε ακόμα περισσότερο από τις παραδοσιακές σκηνοθετικές μορφές των συγγραφέων, των λογίων και των ηθοποιών. Η εδραίωση όμως στο επαγγελματικό θέατρο αποδείχτηκε τελικά εξαιρετικά επίπονη. Κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου η αστική τάξη του τόπου πέρασε από την φάση της ακμής στην φάση της κρίσης· και το θέατρο της αντίστοιχα πέρασε στον πιο ριζικό ίσως μετασχηματισμό που είχε γνωρίσει ως τότε. Ένα από τα αποτελέσματα αυτού του μετασχηματισμού ήταν ότι σημειώθηκε ακόμα μεγαλύτερος κατακερματισμός των θεατρικών μονάδων παραγωγής σε μικροσκοπικές επιχειρήσεις, εξέλιξη που καθιστούσε πλέον απαγορευτική οποιαδήποτε σκέψη για διαρθρωτικές αλλαγές στη θεατρική επιχείρηση, νέο καταμερισμό εργασίας και ίδρυση διευθυντικών θέσεων, που θα αναλάμβαναν την καλλιτεχνική εποπτεία των παραστάσεων. Καθώς λοιπόν το όνειρο μιας μεγάλης μονάδας παραγωγής θεατρικής τέχνης ήταν πολύ πιο απλησιάστο στη δεκαετία του 1920 παρά στις αρχές του αιώνα, ο Έλληνας σκηνοθέτης έπρεπε να αναζητήσει άλλες διαδρομές για να εδραιώσει την παρουσία του. Σε μια πρώτη φάση, προσπάθησε, χωρίς επιτυχία, να συνεργαστεί με τους βεντετοκρατούμενους θιάσους, που, μέσα στη κρίση του θεατρικού συστήματος, αναγκάστηκαν να λάβουν υπόψη τους το νέο θεσμό. Η εδραίωση έγινε για πρώτη φορά εφικτή, όταν συνάντησε τη δεύτερη ιστορική «στιγμή», όταν δηλαδή η κρίση του επαγγελματικού θεάτρου οδήγησε σε ένα άλλο οριακό σημείο· ο θεσμός του σκηνοθέτη ακολούθησε τότε τις ευρύτερες θεατρικές εξελίξεις της χώρας, την υιοθέτηση δηλαδή του προτύπου του πατερναλιστικού κράτους. Οι διεργασίες οδήγησαν στην

αναγκαστική ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου το 1930 και την εδραίωση του θεσμού του σκηνοθέτη μέσα σ' αυτό· η τελευταία εξέλιξη ολοκληρώθηκε αφενός με τη μεσολάβηση του ευρωπαϊκού παράγοντα, τη διαμόρφωση δηλαδή «καθαρά» επαγγελματικών σκηνοθετικών μορφών με σπουδές σκηνοθεσίας στο εξωτερικό· και αφετέρου με την επικράτηση του κρατισμού στο θέατρο της χώρας, που δημιούργησε νέες θέσεις εργασίας για το επάγγελμα. Οι εξελίξεις όμως δε σταμάτησαν εκεί. Σημειώθηκε παράλληλα μια προσπάθεια εδραίωσης του σκηνοθέτη σε μικρά καλλιτεχνικά θέατρα, που έκαναν την εμφάνισή τους αμέσως μετά την ίδρυση της επίσημης σκηνης. Αν και η προσπάθεια δε συνάντησε επιτυχία, δημιούργησε νέες σκηνοθετικές μορφές, οριστικά απομακρυσμένες πια από την πρωτοβάθμια σκηνοθετική παράδοση της χώρας. Το πιο πειστικό όμως επιχείρημα για την ένταξη του Έλληνα σκηνοθέτη στο επαγγελματικό θέατρο της χώρας ήταν η στάση των βεντετοκρατούμεων θιάσων απέναντι στο νέο θεσμό. Σε μια πρώτη φάση, το θιασαρχικό κατεστημένο αντέδρασε με τη σπασμωδικότητα και την αμηχανία εκείνου που δέχεται έναν ισχυρό κλονισμό· σε μια επόμενη, κατόρθωσε να ευθυγραμμιστεί και, μέχρις ενός σημείου, να ενσωματώσει τις εξελίξεις· στη προσπάθειά του να επιβιώσει, αναγκάστηκε να εντάξει το θεσμό στους όρους του επαγγελματικού ανταγωνισμού της εποχής. Ακολουθώντας διαφορετικές διαδρομές από τον Ευρωπαίο συνάδελφό του, ο τρίτος παράγοντας της θεατρικής τέχνης είχε εδραιώσει την παρουσία του στον τόπο κι αυτό ήταν ένα επίτευγμα της ελληνικής κοινωνίας του Μεσοπολέμου. Αν όμως η ανάδυσή του ήταν αποτέλεσμα ακμής, η εδραίωσή του ήταν αποτέλεσμα κρίσης: θεατρικής, κοινωνικής, ιδεολογικής και οικονομικής.

Τον πιο αποφασιστικό ρόλο στις εξελίξεις που διαμόρφωσαν τη φυσιογνωμία του Έλληνα σκηνοθέτη έπαιξε αναμφισβήτητα το εκσυγχρονιστικό μέτωπο των αρχών της δεκαετίας του 1920, που μετέτρεψε το συγκυριακό φαινόμενο που ξεπήδησε την εποχή των Πολέμων σε καθολικό αίτημα. Υπό ένα άλλο πρίσμα όμως, η συστράτευση αυτή ευθύνεται για το γεγονός ότι ο σκηνοθέτης δεν αντιμετωπίστηκε ως αυτόνομος καλλιτέχνης, αλλά ως εκσυγχρονιστικό εργαλείο, ως μέσο και όχι ως σκοπός. Η εικόνα αυτή τροποποιήθηκε κάπως στη συνέχεια, όταν τα αναγεννητικά οράματα κατέρρευσαν μπροστά στη μεγάλη κρίση. Η τελευταία ήταν υπεύθυνη για τον πνευματικότερο χαρακτήρα, που απέκτησε η σκηνοθετική τέχνη, στην προσπάθειά της να εκφράσει τις τρέχουσες ανησυχίες γύρω από την «ελληνική» και την «αστική» ταυτότητα. Στο βαθμό όμως που οι καλλιτεχνικές αναζητήσεις παρέμειναν μετέωρες και οι ιδεολογικές ανησυχίες που εξέφρασε ο νέος καλλιτέχνης δεν κατόρθωσαν να υπερβούν εγγενείς αντιφάσεις, που είχαν τις ρίζες τους στο 19ο αιώνα, δεν ήταν δυνατό να σημειωθεί και μια

αντίστοιχη υπέρβαση στην εποχή του σκηνοθέτη-δημιουργού. Αντίθετα, τα πιο σημαντικά επιτεύγματα, που αρθρώνουν τελικά μια συνέχεια στη σκηνοθετική ιστορία του τόπου, προήλθαν από την παράδοση του «δασκάλου» ηθοποιών· η τελευταία άλλωστε ήταν με οργανικότερο τρόπο ενταγμένη στο εγχώριο επαγγελματικό θέατρο και συμβάδιζε με τη χρόνια καχεξία των υλικών όρων ανάπτυξης της ελληνικής σκηνής. Το γεγονός πάντως ότι η ελληνική σκηνοθετική τέχνη δεν κατόρθωσε μέχρι το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο να ξεπεράσει το επίπεδο της σκηνικής καλλιγραφίας οφείλεται στο γεγονός ότι η εδραίωση του Έλληνα σκηνοθέτη ήταν, σε τελική ανάλυση, ένα υποπροϊόν, που προήλθε από τη συσπείρωση των θεατρικών φορέων της εγχώριας αστικής τάξης απέναντι στις νέες, διεθνείς, συγκυρίες του Μεσοπολέμου.

Παράρτημα

ΕΡΓΟΒΙΟΓΡΑΦΙΚΟ ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΕΛΛΗΝΩΝ ΣΚΗΝΟΘΕΤΩΝ

Το ευρετήριο που ακολουθεί παρουσιάζει Έλληνες σκηνοθέτες, που ανέπτυξαν καλλιτεχνική δραστηριότητα πριν (και πολλοί απ' αυτούς και μετά) το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο. Δεν αποσκοπεί στο να διαμορφώσει μια λεπτομερή προσωπογραφία του καθενός ή να παρουσιάσει με εξαντλητικό τρόπο τη δράση του, αλλά να δημιουργήσει ένα μικρό σκίτσο με ενδεικτικά στοιχεία για τη ζωή και το έργο του (πέρα βέβαια από το σκηνοθετικό), έτσι ώστε ο αναγνώστης να έχει μια εικόνα για τους καλλιτέχνες που συνέβαλαν στην ανάδυση και την εδραίωση του επαγγέλματος. Γι αυτό το λόγο η παρουσίαση δίνει κάποια στοιχεία και για τη δράση όσων απ' αυτούς συνέχισαν να εργάζονται στην κατοχική και μεταπολεμική εποχή. Στο τέλος κάθε εργοβιογραφικής παρουσίασης παρατίθεται το παραστασιολόγιο του κάθε σκηνοθέτη, οι παραστάσεις δηλαδή που σκηνοθέτησε μέχρι την είσοδο της χώρας στον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο. Και εδώ ο στόχος δεν ήταν μια εξαντλητική και λεπτομερής καταγραφή των παραστάσεων. Οι εγγραφές που δηλώνονται με αστερίκο (*) αφορούν παραστάσεις οι οποίες αποδίδονται με επιφυλάξεις στους σκηνοθέτες.

Οι κύριες πηγές που χρησιμοποιήθηκαν στη σύνταξη του ευρετηρίου είναι: (α) ο ημερήσιος και περιοδικός Τύπος της εποχής, (β) αρχειακό υλικό, (γ) κατάλογοι δημόσιων βιβλιοθηκών, (δ) Θ. Έξαρχου, *Έλληνες ηθοποιοί. Αναζητώντας τις ρίζες*, τομ. Α'-Γ', Αθήνα, Δωδώνη, 1995-1997, (ε) Το Λεξικό σκηνοθετών του Κ. Σταματίου στο *Θέατρο 1959* και (στ) Η *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια* Π. Δρανδάκη, τα *Εγκυκλοπαιδικά Λεξικά Ελευθερουδάκη και Παπύρου* και το *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό* της Εκδοτικής Αθηνών. Άλλες μελέτες που χρησιμοποιήθηκαν αναφέρονται στο τέλος κάθε λήμματος.

Πάνος Καλογερίκος (1877-1955)

Γεννήθηκε στη Χαλκίδα και στη συνέχεια σπούδασε Νομική στην Αθήνα. Τελειόφοιτος ακόμα, παρακολούθησε το «φροντιστήριο» του Μάρκου Σιγάλα και πέρασε με επιτυχία τις εισαγωγικές εξετάσεις της Βασιλικής Δραματικής Σχολής. Μετά τη διάλυση της προσλήφθηκε ως ηθοποιός στη Νέα Σκηνή αλλά αποχώρησε από το θίασο και επέστρεψε στην τελευταία του σαιζόν. Το 1904 εμφανίστηκε ως Κορυφαίος στην παράσταση του *Αίαντα* σε σκηνοθεσία Μιστριώτη. Στη συνέχεια, προσλήφθηκε στο Βασιλικό Θέατρο και μετά τη διάλυσή του συνεργάστηκε κυρίως με την Κυβέλη, όπου εμφανίστηκε με επιτυχία στο βουλευτήριο. Μετά τους Βαλκανικούς Πολέμους συνεργάστηκε και με άλλους θιάσους ή εμφανίστηκε με τη πρώτη σύζυγό του Χριστίνα Ρούσου-Καλογερίκου σε δικά τους θιασαρχικά σχήματα σε περιοδείες, εκδηλώνοντας παράλληλα και καλλιτεχνικές ανησυχίες. Το 1910-1 π.χ. συνεργάστηκε με το Θωμά Οικονόμου και έπαιξε το Ρόσμερ στην πανελλήνια πρώτη του *Ρόσμερσχολμ*. στις αρχές θερινής περιόδου του 1911 οι δύο ηθοποιοί κατάρτισαν και διεύθυναν μαζί «ευπρόσωπο» θίασο στο Αθήναιο, αλλά το σχήμα διαλύθηκε γρήγορα. Οι τελευταίες σημαντικές υποκριτικές του δημιουργίες ήταν ο ρόλος του Κορυφαίου στην παράσταση του *Οιδίποδα Τυράννου* από την Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου (1919) και του Ιάγου με το θίασο Βεάκη-Νέζεφ (1922).

Από νωρίς εκδήλωσε ενδιαφέρον για τα σωματειακά ζητήματα του κλάδου και ήταν εταίρος στον πρώτο Σύλλογο Ελλήνων Ηθοποιών. Η συνδικαλιστική του δράση έφτασε στο απόγειό της με την απεργία των Ηθοποιών του 1919, όταν ανακηρύχθηκε σε στρατάρχη της. Από τότε δεν έπαψε να πρωταγωνιστεί στις συνδικαλιστικές διεκδικήσεις του Σωματίου Ηθοποιών στο οποίο διετέλεσε επί επτά έτη γενικός γραμματέας του. Παράλληλα, εκδήλωσε από νωρίς ενδιαφέρον για ζητήματα επαγγελματικής εκπαίδευσης ηθοποιών. Δημιούργησε δραματική σχολή στους πρώτους μήνες του 1918 και στη συνέχεια δίδαξε στη σχολή της Εταιρείας Ελληνικού Θεάτρου. Διετέλεσε διευθυντής της Επαγγελματικής Σχολής Θεάτρου στα πρώτα κρίσιμα χρόνια λειτουργίας της και καθηγητής της τέχνης του λόγου, της μιμικής και πρακτικών ασκήσεων επί των έργων. Παράλληλα, παρέδιδε ιδιαίτερα μαθήματα απαγγελίας και δραματικής.

Πλούσια ήταν και η δημοσιογραφική του δράση. Άρχισε να αρθρογραφεί από τις αρχές του αιώνα σε λογοτεχνικά περιοδικά της εποχής (*Ακρίτας*, *Ανατολή*, *Νουμάς* κ.ά.). Στο Μεσοπόλεμο εργάστηκε ως κριτικός με τις εφημερίδες *Ελεύθερος*

Τύπος, Ημερήσιος Τύπος και Ελεύθερος Άνθρωπος και ήταν διευθυντής σύνταξης του δημοσιογραφικού οργάνου του Σωματείου Ηθοποιών Το Ελληνικόν Θέατρον μέχρι το 1934. Καταπιάστηκε από νωρίς με μεταφράσεις και μετέφρασε πάνω από πενήντα έργα βουλευάρτου (Μαρκήσιος Βιλλεμέρ, Τα αστυνομικά παρασκήνια, Λοξοδρομία, Το γαϊδούρι του Μπουριντάν, Μαρία ή Μάριος, Η επιστροφή του ασώτου, Τριαντάφυλλα όλο το χρόνο, Το θαυματουργό νερό, Ζουμπιρί, Μια νύχτα, Η σπίθα, Οι τρεις μάσκες, Το έγκλημα του γιατρού, Το χέρι της μαϊμούς, Στο τηλέφωνο, Ο φόβος του ξύλου, κ.ά.). Εξέδωσε επίσης τις μελέτες του Στοιχεία της τέχνης του λόγου (1925), Η μιμική (1928) και Εκλογή ποιημάτων και μονολόγων (1930). Ενδιαφέρουσα τέλος, αλλά άγνωστη, ήταν η δράση του στην περιοχή του ελληνικού κινηματογράφου.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ: ΣΙΔΕΡΗΣ (1951)208, 211-2, 227, 239, 240, (1961)7, (1961)129, (1961)1348, (1961)1599, 1629, (1962)1748, 1755, (1964/II)58-9, (1965V)46, (1976)203-4, 269, 289-290, 322, 346-350 κ.εξ., 365, 387, 388, 425.

Παραστασιολόγιο

Κατακτηταί*, 28.5.1922, θσ. Βεάκη-Νέζεο, θτ. Αθήναιον, Διανομή: Αιμ. Βεάκης, Ηλ. Δεστούνης, Συριόπουλος, Αθ. Μουστάκα, κ.ά.

Molière, Ο κατά φαντασίαν ασθενής *, 30.5.1922, θσ. Βεάκη-Νέζεο, θτ. Αθήναιον Διανομή: Χρ. Νέζεο, κ.ά.

Ταγκόπουλος Π., Μητέρα *, 15; 6.1922, θσ. Βεάκη-Νέζεο, θτ. Αθήναιον, Διανομή: Μυρ. Ταγκοπούλου, Αιμ. Βεάκης, Στ. Γαλάτη, Χρ. Νέζεο, Συριόπουλος, Αθ. Μουστάκα κ.ά.

Ξενοπούλος Γρηγόριος, Το ανθρώπινο *, 20.6.1922, θσ. Βεάκη-Νέζεο, θτ. Αθήναιον, Διανομή: Αιμ. Βεάκης, Π. Καλογερίκος, Στ. Γαλάτη, Βασ. Στεφάνου, Ηλ. Δεστούνης, Λ. Φιλιππίδου, Αθ. Μουστάκα, κ.ά.

Shakespeare William, Μάκβεθ, μετ. Δ. Βικέλας, 4.7.1922, θσ. Βεάκη-Νέζεο, θτ. Αθήναιον, σκην. Γεραλής Απόστολος, Αρμενόπουλος Θ., κοστ. Φόσκολος, Διανομή: Αιμ. Βεάκης (Μάκβεθ), Σωτ. Ιατρίδου (Λαίδη Μάκβεθ), Π. Καλογερίκος, Ηλ. Δεστούνης, Χρ. Νέζεο, Λ. Φιλιππίδου (Μάγισσα), Β. Στεφάνου (Μάγισσα), Λίζα Καββαδία; (Μάγισσα), κ.ά.

Molière, Φιλάργυρος *, 17.7.1922, θσ. Βεάκη-Νέζεο, θτ. Αθήναιον, Διανομή: Χρ. Νέζεο (Αρπαγόν) κ.ά.

Τωρνέο, Η δόξα του Σαντενέλ*, μετ. Αλ. Κολλάρος, 1.8.1922, θσ. Βεάκη-Νέζεο, θτ. Αθήναιον, σκην. Γεραλής Απόστολος, Αρμενόπουλος Θ. Διανομή: Ασπ. Σάνδη, Λ. Καββαδία, Στ. Γαλάτη, Αιμ. Βεάκης, Χρ. Νέζεο, Απ; Σάνδης κ.ά.

Shakespeare William, Οθέλλος *, 8.8.1922, θσ. Βεάκη-Νέζεο, θτ. Αθήναιον, σκην. Αρμενόπουλος Θ., Διανομή: Αιμ. Βεάκης (Οθέλλος), Συριώτης (Ιάγος), Σωτ. Ιατρίδου (Δυσδαιμόνα) κ.ά.

Ντιθέντα Ιωακείμ, Για την αγάπη *, μετ. Κ. Οικονομίδης, 22.8.1922, θσ. Βεάκη-Νέζεο, θτ. Αθήναιον, Διανομή: Αιμ. Βεάκης, Βασ. Στεφάνου, Χρ. Νέζεο, Ηλ. Δεστούνης κ.ά.

Ανδρέγιεφ Λεονίντ, Εκείνος που δέχεται ραπίσματα *, μετ. Αθηνά Σαραντίδη, 5.9.1922, θσ. Βεάκη-Νέζεο, θτ. Αθήναιον, Διανομή: Αιμ. Βεάκης (Παλιάτσος) κ.ά.

Γιένσεν Γιόχαν, *Άννα Πέτερς*, μετ. Δημήτρης Ροντήρης, 22.3.1923, Θέατρον Ωδείου, Εθνικό Θέατρο, Διανομή: Ηλ. Δεστούνης, Ορ. Κοντογιάννης, Δ. Ροντήρης, Κ. Ζερβού κ.ά.

Ευριπίδης, *Ηλέκτρα*, μετ. Ιω. Πολέμης, 14.4.1923, Θέατρον Ωδείου, Εθνικό Θέατρο, Διανομή: Π. Χατζηπέτρος (Γεωργός), Αγ. Κοτσάλη (Ηλέκτρα), Ηλ. Δεστούνης (Ορέστης), Α. Γιαλέλης (Πυλάδης), Γ. Σαραντίδης (Παιδαγωγός), Δ. Ροντήρης (Άγγελος), Μ. Μπενηψάλτη (Κλυταιμνήστρα), Λ. Χαραλαμπίδου (Κάστωρ), Π. Χατζηπαναγιώτου (Πολυδεύκης), Μαρ. Δεληγιάννη (Κορυφαία), Α. Παπαθεοδώρου (Β' Κορυφαία), Χορός: Μαθήτριες του Ωδείου

Bahr Hermann, *Το κονσέρτο **, 28.4.1923, Θέατρον Ωδείου, Εθνικό Θέατρο, Διανομή: Κ. Ζερβού, Μ. Δεληγιάννη, Γ. Κοντογιάννης, Ηλ. Δεστούνης, Γ. Σαραντίδης, Χαλκιοπούλου, Μυροπούλου, Βονισάκου, Μαρσέλλου κ.ά.

Πολέμης Ιωάννης, *Μια φορά κι ένα καιρό*, 6.12.1923, Θέατρον Ωδείου, Εθνικό Θέατρο, Διανομή: Αγ. Κοτσάλη, Γαλανού, Λ. Χαραλαμπίδου, Ξενίδου, Ορ. Κοντογιάννης, Ηλ. Δεστούνης, Π; Χριστοφορίδης, Γ. Σαραντίδης, Β. Δρίβας, Δρόσος, Σταυρίδης κ.ά.

Molière, *Ο κατά φαντασίαν ασθενής*, 6.1.1924, Θέατρον Ωδείου, Εθνικό Θέατρο, Διανομή: Γαλανού, Μαρσέλλου, Π. Χατζηπαναγιώτου, Ορ. Κοντογιάννης, Ηλ. Δεστούνης, Βολάνης, Γ. Σαραντίδης, Π. Χριστοφορίδης, Β. Δρίβας κ.ά.

Οι γυναίκες μας, 14.1.1924, Θέατρον Ωδείου, Εθνικό Θέατρο

Lorde André de, *Είνε τρελλός;* μετ. Π. Καλογερίκος, 2.2.1924, Θέατρον Ωδείου, Εθνικό Θέατρο, Διανομή: Π. Καλογερίκος (Τρελλός)

Palleron, *Πληκτικός κόσμος*, μετ. Άγγελος Βλάχος, 9.2.1924, Θέατρον Ωδείου, Εθνικό Θέατρο, Διανομή: Αγ. Κοτσάλη, Μπενηψάλτη [Τσιτσιλιάνου], Γαλανού, Μαρσέλλου, Π. Χατζηπαναγιώτου, Ξενίδου, Σαρφάτη, Ορ. Κοντογιάννης, Ηλ. Δεστούνης, Π. Χριστοφορίδης, Βολάνης, Γ. Σαραντίδης κ.ά.

Molière, *Γιατρός με το στανιό*, 1.3.1924, Θέατρον Ωδείου, Εθνικό Θέατρο, Διανομή: Γαλανού, Μαρσέλλου, Ορ. Κοντογιάννης, Χριστοφορίδης, Βολάνης, Γ. Σαραντίδης, Β. Δρίβας κ.ά.

Parker, Jacobs, *Το χέρι της μαϊμούς*, μετ. Π. Καλογερίκος, 15.3.1924, Θέατρον Ωδείου, Εθνικό Θέατρο, Διανομή: Αγ. Κοτσάλη, Ηλ. Δεστούνης, Χριστοφορίδης, Γ. Σαραντίδης, Βολάνης κ.ά.

Τα κίτρινα γάντια, 5.3.1924, Θέατρον Ωδείου, Εθνικό Θέατρο.

Alvarez-Quintero S. E., *Το θαυματουργό νερό*, μετ. Π. Καλογερίκος, 22.3.1924, Θέατρον Ωδείου, Εθνικό Θέατρο, Διανομή: Ορ. Κοντογιάννης, Μαρσέλλου, κ.ά.

Το αίνιγμα, μετ. Πάνος Καλογερίκος; 22.3.1924, Θέατρον Ωδείου, Εθνικό Θέατρο, Διανομή: Ηλ. Δεστούνης, Χριστοφορίδης, Γ. Σαραντίδης, Βολάνης; Β. Δρίβας, Γαλανού

Molière, *Ταρτούφος*, μετ. Π. Καλογερίκος, Δ. Ροντήρης, 5.4.1924, Θέατρον Ωδείου, Εθνικό Θέατρο, Διανομή: Ηλίας Δεστούνης κ.ά.

Σοφοκλής, *Αντιγόνη*, 3.5.1924, Θέατρον Ωδείου, Εθνικό Θέατρο, Διανομή: Αγ. Κοτσάλη, Ηλ. Δεστούνης κ.ά.

Alvarez-Quintero S. E., *Το θαυματουργό νερό*, μετ. Π. Καλογερίκος, Suderman Hermann;, *Η τελευταία επίσκεψις*, Cavalloti F., *Η κόρη του Ιεφθάε*, μετ. Σπύρος Λοβέρδος (;) Ντράϊφους, *Το κατόρθωμα του Γιάννη*, 16.5.1926, Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου (Ε.Σ.Θ.), Εθνικό Θέατρο.

Dantas Julio, *Τριαντάφυλλα όλο το χρόνο*, μετ. Πάνος Καλογερίκος, Συναδινός Θ., *Η κόκκινη μάσκα*, Νορμάν Ζακ, *Τα περασμένα*, Άννινος Χ., *Ζητείται υπηρέτης*, Chekhov Anton,

Απαρηγόρητη χήρα [Αρκούδα :], Courteline Georges, *Ο φόβος του ξύλου*, 27.5.1926, Ε.Σ.Θ., Πανελλήνιον.

Méré Charles, *Τρεις μάσκες*, μετ. Πάνος Καλογερίκος, Musset Alfred de, *Πρέπει πάντα μια πόρτα να μένει ανοιχτή ή κλειστή*, Strindberg August, *Μπροστά στο θάνατο*, Ξενοπούλος Γρηγόριος, *Ψυχοσάββατο*, Βολφ Πιερ, *Ο μικρός Τζακ*, 12.6.1926, Ε.Σ.Θ., Εθνικό Θέατρο.

Molière, *Ταρτούφος*, 7.4.1927, Ε.Σ.Θ., Εθνικό Θέατρο, Διανομή: Μ. Σαγιάννου, Ταϊγέτη Χουλουβέα, Νανά Παπαδοπούλου, Άννα Σταυρίδου, Καλογεροπούλου, Π. Χατζηπέτρου, Γ. Δαμασιώτης, Φαρμάκης, Ι. Σέττας, Μ. Παπαδάκης, Λιανός Μανωλιός

Πρόφασις, 15.6.1927, Ε.Σ.Θ., Εθνικό Θέατρο.

Αισχύλος, *Προμηθέας Δεσμώτης*, μετ. Ι. Γρουπάρης, 9.5.1927, θσ. Δελφικών Γιορτών, Αρχαίο Θέατρο Δελφών (βλ. λήμμα Σικελιανού).

Ευριπίδης, *Ηλέκτρα*, μετ. Ιωάννης Πολέμης, 4.6.1927, Έκτακτος Θίασος, Ηρώδειο, Διανομή: Αγγ. Κοτσάλη (Ηλέκτρα), Μαρ. Μπενηψάλτη (Κλυταιμνήστρα), Ηλ. Δεστούνης (Ορέστης), Σπ. Μουσούρης (Άγγελος), Γ. Σαραντίδης (Παιδαγωγός), Χρ. Φαρμάκης (Διόσκουρος), Μιχ. Παπαδάκης (Διόσκουρος), Παπαχρήστος (Αυτουρός), Π. Ξενίδου (Κορυφαία), Δεληγιάννη (κορυφαία)

Grillparzer Franz, *Μήδεια*, Κ. Χατζόπουλος, 14.7.1927, Έκτακτος Θίασος, Ηρώδειο, Διανομή: Αγγ. Κοτσάλη (Μήδεια), Ηλ. Δεστούνης (Ιάσων), Μαρ. Μπενηψάλτη (Κρέουσα), Λήδα Γεωργίου (Γκόρα), Ηλ. Θεοδώρου (Κήρυκας), Ανδ. Σακελλαρίου (Κρέων), Σπ. Μουσούρης (Χωρικός)

Ευριπίδης, *Ιφιγένεια εν Ταύροις*, μετ. Ν. Κυπαρίσσης, 6.8.1927, Έκτακτος Θίασος, Ηρώδειο, μουσ. Γλουκ, Διανομή: Αγγ. Κοτσάλη (Ιφιγένεια), Ηλ. Δεστούνης (Ορέστης), Α. Γαλανού (Κορυφαία), Φ. Παπαχρήστου (Κορυφαία), Π. Ξενίδου (Αθηνά), Τ. Φαρμάκης, Γ. Σαραντίδης, Μιχ. Παπαδάκης, Γ. Παπαχρήστου

Σοφοκλής, *Αντιγόνη*, μετ. Κ. Μάνος, 9.6.1928, Έκτακτος Θίασος, Ηρώδειο, Διανομή: Αγγ. Κοτσάλη (Αντιγόνη), Ηλ. Δεστούνης (Κρέων), Ν. Βολάνης (Τειρεσίας), Μ. Σαγιάννου (Ισμήνη), Μιχ. Παπαδάκης (Άγγελος), Τ. Φαρμάκης (Αίμονας)

Racine Jean, *Ανδρομάχη*, μετ. Πέπη Σταύρου, 14.7.1928, Έκτακτος Θίασος, Ηρώδειο, Διανομή: Αγγ. Κοτσάλη (Ερμιόνη), Άννα Γαλανού (Ανδρομάχη), Ηλ. Δεστούνης (Ορέστης), Μαυρογένης (Πύρρος) κ.ά.

Προβελέγγιος Αριστομένης, *Ο Ρήγας*, 29.4.1930, Έκτακτος θίασος, Εθνικό Θέατρο, Διανομή: Αγγ. Κοτσάλη, Σαπφώ Αλκαίου, Περ. Γαβριηλίδης, Νικ. Δενδραμής, Νικ. Παρασκευάς, Σπ. Μουσούρης, Χρ. Γεωργιάδης, Κ. Νέζερ κ.ά.

Καθάρειος Αλέξανδρος, *Μπουμπουλίνα*, 8.11.1933, Έκτακτος Θίασος, Ολύμπια, Διανομή: Αγγ. Κοτσάλη (Μπουμπουλίνα) κ.ά.

Σωκράτης Καραντινός (1906-1979)

Γεννήθηκε στην Αθήνα αλλά μέχρι το 1914 έζησε στην Πόλη. Γιος του ιδιοκτήτη του θεάτρου Ολύμπια Ν. Καραντινού, παρακολούθησε τις παραστάσεις της Εταιρείας Ελληνικού Θεάτρου και του Θεάτρου Ωδείου. Ξεκίνησε τη θεατρική του σταδιοδρομία στη σχολή του Ελληνικού Ωδείου έχοντας ως δάσκαλό του το Νικόλαο Παπαγεωργίου. Στη συνέχεια σπούδασε στη Γερμανία αγωγή του προφορικού λόγου και ήταν μέλος του συλλόγου των καθηγητών της αγωγής του λόγου. Με την παραπάνω ιδιότητα εργάστηκε στη συνέχεια ως καθηγητής στη Μαράσλειο (1933-5) και στο Δημοτικό Πρότυπο Σχολείο Αθηνών. Το 1934 εκδόθηκε η μελέτη του *Η Αγωγή του λόγου*. Εκτός από τις σπουδές αυτές, παρακολούθησε από κοντά το θέατρο στη Γαλλία, την Αυστρία και τη Γερμανία. Το 1933 ίδρυσε και διεύθυνε τη Νέα Δραματική Σχολή. Παράλληλα ανέπτυξε δράση στη δημοσιογραφία· μετά το 1937 εργάστηκε ως θεατρικός κριτικός στα *Νεοελληνικά Γράμματα*, εξέδωσε την ολιγόμηνη περιοδική έκδοση *Θέατρο* (1938) και συμμετείχε στη συντακτική ομάδα του περιοδικού εικαστικών τεχνών *Το 3ο μάτι*. Το 1936 πήρε μέρος στη βραχύβια Κοινωνία Θεατρικής Συνεργασίας. Η κύρια όμως θεατρική του δραστηριότητα συντελέστηκε στην κατοχική και μεταπολεμική περίοδο: θέατρο Αθηνών (1942-3), Εθνικό Θέατρο (1943-6, 1951-3), Λυρική Σκηνή (1944), Αττική Σκηνή (1946). Στο διάστημα 1947-1950 διεύθυνε τη Σχολή Θεάτρου στο μορφωτικό σύλλογο Αθήναιοι, όπου, μεταξύ άλλων, οργάνωσε απογευματινές εκδηλώσεις για την ποίηση (πρωτοβουλία την οποία ακολούθησε και αργότερα). Μεταπολεμικά ήταν καθηγητής της αγωγής του προφορικού λόγου στη Σχολή Μετεκπαιδευομένων Διασκόλων του Πανεπιστημίου Αθηνών, πρώτος καλλιτεχνικός διευθυντής του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος (1961-1967) και διευθυντής της Δραματικής Σχολής του Εθνικού θεάτρου μετά το 1967. Σημαντική πρέπει τέλος να ήταν η συμβολή του στην ελληνική ραδιοφωνία, όπου εισήγαγε, ως προϊστάμενος εκπομπών, ανάγνωση λογοτεχνικών κειμένων.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ: *Ο Αιώνας μας*, 5, Ιουλ. 1947, *Θέατρο* '59, 272, ΣΙΑΔΕΡΗΣ (1957)49-50, 52-3, 60, Θ. ΕΥΔΗΣ, «Μνήμη Σωκράτη Καραντινού», *Νέα Εστία*, 106, 1251, 15.8.1979, σσ. 1168-9, ΣΠΑΘΗΣ (1986)212.

Παραστασιολόγιο

Molière, *Κατά φαντασίαν ασθενής*, 29.3.1933. Έκτακτος Θίασος, θτ. Ολύμπια, Σκην. Βασιλείου Σπύρος, Διανομή: Λαλαούνη Λίλα Καραντινού, Ν. Παρασκευάς, Μ. Ροζάν, Α; Γιαννίδης, Γ. Βασιλειάδου, Αγ. Κοτσάλη, Ν. Βλαχόπουλος, Σαντοριναίος, Βενιέρης, Κουντούρης, Α. Βλαχόπουλος, Μαρινάκης, Αγγελική Λαλαούνη κ.ά.

Molière *Αρχοντοχωριάτης*; 2.7.1934, Νέα Δραματική Σχολή, θτ. Ολύμπια, Διανομή: Χατζηπαυλής, κ.ά.

Σπαταλάς Γ., Κορομηλάς Δ., Molière, Schiller F., Giacosa, Σκηνές από τα έργα: *Ο Κληρονόμος της τσάτσας*, *Η Τύχη της Μαρούλας*, *Γάμος με το στανιό*, *Μαρία Στούαρτ*, *Ο θρίαμβος του έρωτα*, 11.7.1935, Νέα Δραματική Σχολή, θτ. Ολύμπια, Διανομή: Γενεράλης, Σανταμούρης, Χατζηπαυλής, Μ. Καράμαλης κ.ά.

Molière, *Γιατρός με το στανιό*, 20.3.1936, Νέα Δραματική Σχολή, θτ. Ολύμπια, σκην. Σ. Βασιλείου, Διανομή: Β. Συριόπουλος, Χατζηπαυλής

Molière, *Η κόμησσα Εσκαριπανιάς*, Σπαταλάς Γ., *Ο κληρονόμος της τσάτσας** 13.7.1936, Νέα Δραματική Σχολή, θτ. Κατερίνας

Molière, *Ο κατά φαντασίαν ασθενής*, 14.4.1937, Νέα Δραματική Σχολή, Σκην. -Κοστ. Σ. Βασιλείου.

Κορνάρος Βισσέντζος, *Η θυσία του Αβραάμ*, 19.4.1937, Νέα Δραματική Σχολή, θτ. Ολύμπια, Σκην.-Κοστ. Σ. Βασιλείου.

Κορομηλάς Δημήτριος, *Η τύχη της Μαρούλας**, 28.4.1937, Νέα Δραματική Σχολή, θτ. Ολύμπια; , Σκην.- Κοστ. Α. Αστεριάδης.

Σκίπης Σωτήρης, *Αγία Βαρβάρα*, 21;12.1937, Νέα Δραματική Σχολή, θτ. Ολύμπια, Σκην.-Κοστ. Σ. Βασιλείου

Shakespeare William, *Ο έμπορος της Βενετίας*, 6.4.1938, Νέα Δραματική Σχολή, Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών, Σκην.-Κοστ. Σ. Καραντινός

Goldoni Carlo, *Ο υπηρέτης δύο αφεντάδων*, μετ. Γεράσιμος Σπαταλάς, 15.4.1938, Νέα Δραματική Σχολή, Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών, Σκην. - Κοστ. Σ. Βασιλείου

Maeterlinck Maurice, *Ο Άγιος Αντώνιος*, 4.5.1938, Νέα Δραματική Σχολή, Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών, Σκην. - Κοστ. Γ. Ζογγολόπουλος.

Κόκκος Δημήτριος, *Η λύρα του γερω-Νικόλα**, 11.5.1938, Νέα Δραματική Σχολή, Σκην.-Κοστ. Σ. Παπαλουκάς.

Σπαταλάς Γεράσιμος, *Ο κληρονόμος της τσάτσας**, 6.6.1938, Νέα Δραματική Σχολή, θτ. Ολύμπια, Σκην. Ν. Χατζηκυριάκος Γκίκας; Διανομή: Στ. Μετρητικά (Κατίνα), Ο. Χατζηπαυλής (Πέτρος), Σ. Μερσάνος (Μαστρομανώλης ο Τσαγγάρης), Κ. Μπόζενμπεργκ (Περιοκλής ο Συμβολαιογράφος), Σ. Τριανταφύλλου (Δούλα), Τρεις μπεκοήδες μάρτυρες

Molière, *Μπαρμπουγιέ ο ζηλιάρης*, μετ. Στ. Φωτιάδης, 6.6.1938, Νέα Δραματική Σχολή, θτ. Ολύμπια Σκην. - Κοστ. Ν. Χατζηκυριάκος Γκίκας, Διανομή: Κ. Μπόζενμπεργκ (Μπαρμπουγιέ), Ο. Χατζηπαυλής (Φιλόσοφος), Σ. Τριανταφύλλου (Αγγελική), Στ. Φωτιάδης (Βαλέριος), Στ. Μετρητικά (Κατερίνα), Γ. Πάρης (Γοργίας), Π. Παπαδόπουλος (Βιλμπρέκεν), Κ. Τσιάνης (Λαβάλε) κ.ά.

Λίνος Καρζής (1894-1978)

Γεννήθηκε στην Αθήνα, σπούδασε στη Βαρβάκειο και αργότερα Νομικά και άσκησε τη δικηγορία μετά το 1923 στην Αθήνα. Στο διάστημα 1913-5 σπούδασε φιλολογία στη Σορβόνη. Εμφανίστηκε στους λογοτεχνικούς κύκλους με το ψευδώνυμο «Λίνος Άττις» και τις ποιητικές συλλογές *Συμφωνίες* (1912), *Προλεγόμενα* (1916) και *Ο Νάρθηκας της ζωής* (1917). Στη δεύτερη δεκαετία του αιώνα αρθρογραφούσε σε λογοτεχνικά περιοδικά (*Οι Νέοι, Καλλιτεχνία κ.ά.*) και εξέδωσε το ολιγόζωο περιοδικό *Δελτίο* (1919). Οι επαφές του με τον κόσμο της λογοτεχνίας συνεχίστηκαν και αργότερα. Το 1934 ήταν ένα από τα ιδρυτικά μέλη της Εταιρείας Ελλήνων Λογοτεχνών και υπεύθυνος μαζί με άλλους λόγιους (Γιαλούρης, Τερζάκης κ.ά) για τη σύνταξη του καταστατικού της. Το 1943 εξέδωσε την ποιητική του συλλογή *Προοίμια*.

Οι πρώτες του επαφές με τη θεατρική τέχνη ξεκίνησαν στα 1912/3, όταν ήταν μαθητής του Θ. Οικονόμου στη Δραματική Σχολή Τέχνη. Στο Μεσοπόλεμο έγραφε θεατρικές κριτικές και συνεργάστηκε με τις εφημερίδες *Εμπρός, Εσπέρα, Πρωινός Τηλέγραφος, Δημοκρατία κ.ά.* Μετέφρασε για το Θέατρον Τέχνης το δράμα του Λενορμάν *Ο χρόνος είναι όνειρο* (1925) και υποστήριξε τις Δελφικές Γιορτές, που τού έδωσαν το έναυσμα για θεατρική δράση. Το 1931 ανέλαβε τις σκηνοθεσίες του Οργανισμού Αρχαίου Δράματος και αναδείχτηκε στις επόμενες δεκαετίες ως σκηνοθέτης αρχαίας τραγωδίας. Ο Οργανισμός μετονομάστηκε Θυμελικός Θίασος το 1943 και προσπάθησε να συνεχίσει το όραμα των Σικελιανών. Το 1952 παρουσίασε νέες δελφικές εορτές, με προοπτική διεθνούς φεστιβάλ, σκηνοθετώντας τον *Προμηθέα Δεσμώτη* με το Μάνο Κατράκη στον πρωταγωνιστικό ρόλο. Το 1954 οργάνωσε συνέδριο για προβλήματα ερμηνείας αρχαίου δράματος στην Αθήνα και τους Δελφούς. Συνέχισε να καταπιάνεται αποκλειστικά με το αρχαιοελληνικό θέατρο μέχρι το θάνατό του.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ: *Θέατρο '59*, 272, ΣΙΑΔΕΡΗΣ (1956)146, (1957)50, (1976)438-441, Δ. ΓΙΑΚΟΣ, «Λίνος Καρζής», *Νέα Εστία*, 103, 1221, 15.5.1978, σσ. 683-5.

Παραστασιολόγιο

Αισχύλος, *Προμηθέας Δεσμώτης*, μετ. Ι. Γρυπάρης, 27.9.1931, Οργανισμός Αρχαίου Δράματος, Παναθηναϊκό Στάδιο, Σκην. - Κοστ. Γ. Ρωμανός, Μουσ. Κ. Ψάχος, Διανομή: Γ. Μπούρλος (Προμηθεύς), Ι. Αυλωνίτης (Κρότος, Ωκεανός), Ι. Αναστασίου (Βία), Ηλ. Δεστούνης (Ήφαιστος, Ερμής), Αγγ. Κοτσάλη (Ιώ), Κορυφαίες: Κ. Λεμονίδου, Ηλ. Γεωργά, Speck Emmy, Αλ. Μαζαράκη [Κατσέλη], Ρ. Στασινοπούλου, Λάγγα Ελ., Βρουλή Δ., Ευαγγέλου Λ., Αλεξιάδου Καλ., Μελισσηνού Ισ., Παπακωνσταντίνου Ηλ., Αλεξιάδου Χαρ., Μάνεση Κούλα, Μιχαλοπούλου Καίτη, Κάιρη Αγ., (Χορός Ωκεανίδων Α' Ημιχόριον), Μπαλόγλου Ολ., Αρβανιτίδου Αρ., Μεραβίδου Ελ., Κουρή Τασία, Σχινά Κ., Κουρή Καίτη, Κουρή Νίκη, Καραμπίνη Αγγ., Παπαδοπούλου Ντόλυ, Κορυτσίδου Ντόλυ, Ιορδανίδου Ελ., Ασπρίδου Άννα, Σωτηροπούλου Ελ., Δάρα Καίτη, Αναστασιάδου Λουκία (Β' Ημιχόριον)

Όμηρος, *Έκτορος αναίρεσις και Έκτορος Λύτρα*, 24.9.1933, Οργανισμός Αρχαίου Δράματος, Ηρώδειο, Σκην. Γ. Ρωμανός, Μουσ. Κωστάκης, Διανομή: Γ. Μπούρλος (ραψωδός)

Ευριπίδης, *Φοίνισσαι*, μετ. Ν. Ποριώτης, 11.8.1934, Οργανισμός Αρχαίου Δράματος, Παναθηναϊκό Στάδιο, Σκην. Γ. Ρωμανός, Μουσ. Κ. Ψάχος, Διανομή: Ν. Ζωγράφος (Παιδαγωγός, Άγγελος), Γ. Μπούρλος (Τειρεσίας και άλλοι δύο ρόλοι), Άννα Γαλανού

Σοφοκλής, *Ηλέκτρα*, 18.8.1934, Οργανισμός Αρχαίου Δράματος, Παναθηναϊκό Στάδιο, Σκην. Γ. Ρωμανός, Μουσ. Κ. Ψάχος, Διανομή: Μορίδης (Παιδαγωγός), Μπούρλος (Ορέστης), Άννα Γαλανού (Κλυταιμνήστρα), Ν. Ζωγράφος (Αίγισθος), Στάσα Ιατρίδου (Ηλέκτρα)

Ευριπίδης, *Φοίνισσαι*, μετ. Ν. Ποριώτης, Ιουν. 1938, Οργανισμός Αρχαίου Δράματος, Ηρώδειο, Σκην. Γ. Ρωμανός, μουσ. Κ. Ψάχος, Διανομή: Μορίδης (Πολυνείκης, Τειρεσίας, Οιδίπους), Ν. Ζωγράφος (Ετεοκλής, δύο άγγελοι), Αλίκη Ζωγράφου (Αντιγόνη)

Ευριπίδης, *Ίων*, μετ. Ν. Ποριώτης, 13.7.1939, Οργανισμός Αρχαίου Δράματος

Πέλος Κατσέλης (1907-1981)

Γεννήθηκε στο Ναζλί της Μικράς Ασίας και τέλειωσε τη Νομική σχολή της Αθήνας. Μέσα από το χώρο του Πανεπιστημίου εκδηλώθηκαν οι πρώτες θεατρικές του ανησυχίες και το 1925 ξεχώρισε ως ηθοποιός στο Θεατρικό Φοιτητικό Όμιλο. Μαθητής του Πολίτη στην Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου, εμφανίστηκε στο *Βασιλικό* του Μάτση και διακρίθηκε στο ρόλο του Ιάγου, με τον οποίο καθιερώθηκε στα επόμενα χρόνια. Μαζί με απόφοιτους της Σχολής συμμετείχε το 1929 στο θίασο Σπουδή του Μάριου Παλαιολόγου και στα επόμενα χρόνια εργάστηκε ως ηθοποιός, θιασάρχης και διευθυντής σκηνής σε μικρά πλανόδια συγκροτήματα στην ελληνική επαρχία: τους Ηνωμένους Καλλιτέχνες (Γαβριηλίδη-Παρασκευά-Δενδραμή) το 1929, την Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών (Γαβριηλίδη-Δενδραμή-Παρασκευά-Νέζεο) το 1930, την Καλλιτεχνική Συντροφιά το 1934, το Καλλιτεχνικόν Συγκρότημα Χαλκούση-Κατσέλη το 1935, το Καλλιτεχνικό Θέατρο των Κατσέλη-Καρούσου το 1936 κ.ά. Διακρίθηκε ως Ιάγος, Αρτέμιος (*Ζωντανό πτώμα*) Ποσιντσέφ (*Η σονάτα του Κρόιτσερ*), Ζαν (*Δεσποινίς Τζούλια*) κ.ά. Έφυγε για θεατρικές σπουδές στο Μόναχο, το Βερολίνο, τη Δρέσδη και τη Φραγκφούρτη (1937-1939). Μετά την επιστροφή του διορίστηκε αρχικά σκηνοθέτης και στη συνέχεια καλλιτεχνικός διευθυντής στο Άρμα Θέσπιδος, μέχρι το 1941, χρόνια που το θέατρο διαλύθηκε. Από το 1941 ήταν καθηγητής στη Δραματική Σχολή του Βασιλικού Θεάτρου και μετά το 1946 σκηνοθέτης της Λυρικής Σκηνής. Στο διάστημα 1946-9 εργάστηκε επίσης στη ραδιοφωνία. Διορίστηκε σκηνοθέτης στο Εθνικό Θέατρο και καθηγητής της Δραματικής Σχολής του στην πρώτη διεύθυνση του Θεοτοκά και σκηνοθέτησε ποικίλο ρεπερτόριο (*Σπίτι της κούκλας*, *Μίνα φον Μπάορχελμ*, *Αιμιλία Γαλότη*, *Το μεγάλο παιχνίδι*, *Αρραβωνιάσματα*, *Έμπορος της Βενετίας*, *Αρλεζιάνα*, *Μνηστήρες του θρόνου*, *Μπλόκ C*, *Ηλίθιος*, κ.ά.). Στην τριετία 1949-1951 συνεργάστηκε με θιάσους του ελεύθερου θεάτρου. Το 1957 ίδρυσε και διεύθυνε Δραματική Σχολή που έφερε το όνομά του. Και στα μεταπολεμικά χρόνια εκδήλωσε ενδιαφέρον για το λαϊκό θέατρο: στη δεκαετία του 1950 σκηνοθέτησε εντυπωσιακά λαϊκά θεάματα με συμμετοχή κοινού στη Ναύπακτο, την Ύδρα και το Μεσολλόγι. Το 1966-7 συνεργάστηκε με τον εταιρικό θίασο Άρμα Θεάτρου.

Ανέπτυξε επίσης πλούσια δημοσιογραφική και συγγραφική δραστηριότητα. Εμφανίστηκε ως δημοσιογράφος το 1924 και στη συνέχεια συνεργάστηκε με τα *Ελληνικά Γράμματα*, το *Εμπρός*, την *Καθημερινή*, το *Ελληνικόν Θέατρον*, τα

Νεοελληνικά Γράμματα, τα Παρασκήνια κ.ά. Εκεί δημοσίευσε πλήθος από άρθρα για ζητήματα της θεατρικής τέχνης. Η σημαντικότερη συμβολή όμως του στη δεκαετία του 1930 ήταν οι μελέτες του στο σαιξπηρικό θέατρο. Το 1932 κυκλοφόρησε το δοκίμιό του *Οθέλλος. Το νόημα του θεάτρου - η ποιητική μορφή - το νόημα του έργου*. Το 1935 και 1936 έδωσε διαλέξεις για σαιξπηρικά έργα που εκδόθηκαν το 1943 στη μελέτη του *Γύρω απ' το σαιξπηρικό θέατρο* (2^η 1983).

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ: *Ο Αιώνας μας*(1947)27, *Θέατρο 1959*, 272, ΠΑΝΩΡΙΟΣ: «Πέλος Κατσέλης: Βιογραφικό» (1983), ΣΙΔΕΡΗΣ (1954)1692-3, (1957)41, (1960)1485, 1489, (1961)1350, (1964/II)58, (1965VI)26, (1965/VII)23,28, (1965VIII)26, ΣΠΑΘΗΣ (1983)47

Παραστασιολόγιο

Tolstoi Lev (Nikolaevich), *Το ζωντανό πτώμα*, μετ. Σπ. Γεω. Φραγκόπουλος, 5.7.1929, θσ. Σπουδή, θτ. Αθήναιον, Διανομή: Μάριος Παλαιολόγος (Προτάσσωφ), Λίζα Βλαστού, Μαργ. Πρινέα, Βίκτωρ Καρούσος, Μαίρη Σαγιάννου Κατσέλη, Ιωάννης Αυλωνίτης, Ν. Βολάνης, Ν. Μαροσέλλου, Μαρία Βάνδη, Π. Κατσέλης, Ν. Βλαχόπουλος κ.ά.

Ντοστογιέφσκυ-Γκ. Μπατύ. *Έγκλημα και τιμωρία**, μετ. Μυρτιώτισσα, 19.4.1934, θσ. - θτ. Κοτοπούλη, Διανομή: Μ. Κοτοπούλη, Χρ. Μυράτ, Π. Χατζηπαναγιώτου, Πεο. Γαβριηλίδης, Β. Λογοθετίδης, Δ. Μυράτ, Γ. Παππάς, Ν. Ζωγράφος, Α. Βλαχόπουλος, Κ. Οικονομόπουλος, Αντ. Γιαννίδης, Α. Ησαΐα, Χρ. Τσαγανέας, Ν. Βιτσιώρη, Σπ. Μουσούρης, Γ. Γιωργόπουλος, Ν. Αρβανιτίδου, Α. Χάρη, Α. Μόρις, Τ. Κανελλοπούλου, Χρ. Καλό, Δ. Παναγιωτίδου, Ν. Σκιαδά, Α. Βλαχόπουλος, Π. Καρέλης (Κατσέλης), Ι. Κανελλοπούλου,

Shakespeare William, *Οθέλλος*, μετ. Κ. Θεοτόκης, 17.9.1939, Άρμα Θέσπιδος, [Κόρινθος], Σκην. Ν. Ζωγράφος, Κοστ. Α. Γεράκη, Διανομή: Πεο. Γαβριηλίδης (Οθέλλος), Χρ. Τσαγανέας (Ιάγος), Θ. Καλλιγά (Δυσδαιμόνα), Γ. Δήμος (Κάσιος) κ.ά.

Τεοζάκης Άγγελος, *Είδωλα*, 17.12.1939, Άρμα Θέσπιδος.

Shakespeare William, *Ο Έμπορος της Βενετίας*, μετ. Αλ. Πάλλης, 5.1.1940, Άρμα Θέσπιδος, Διανομή: Π. Γαβριηλίδης (Δόγης), Τζ. Καρούσος (Σάυλωκ), Θ. Καλλιγά (Σαχλότος), Τζένη Περίδη (Πόρσια) κ.ά.

Κάρολος Κουν (1908-1988)

Γεννήθηκε στην Προύσα και σπούδασε στη Ροβέρτειο Σχολή της Πόλης μέχρι το 1928. Στη συνέχεια έκανε σπουδές αισθητικής στο Παρίσι και έφθασε στην Αθήνα το καλοκαίρι του 1929, όπου εργάστηκε ως καθηγητής αγγλικών στο αμερικάνικο Κολλέγιο Αθηνών μέχρι το 1939. Οι πρώτες του θεατρικές ανησυχίες εκδηλώθηκαν στη Ροβέρτειο και στο Κολλέγιο, όπου εμφανίστηκε ως ηθοποιός και σκηνοθέτης σε παραστάσεις μαθητικής και κοσμικής ερασιτεχνίας. Το 1934 ίδρυσε μαζί με το Διονύσιο Δέβαρη και το Γιάννη Τσαρούχη τη Λαϊκή Σκηνή, που κράτησε, με διακοπές, μέχρι το 1936, όταν ο Κουν επέστρεψε στο Κολλέγιο. Στο μεταξύ, είχε καταπιαστεί με τη συγγραφή λογοτεχνικών έργων. Επέστρεψε στη θεατρική ζωή σκηνοθετώντας δύο έκτακτες παραστάσεις, αλλά από την άνοιξη του 1939 μέχρι την άνοιξη του 1941 ήταν σκηνοθέτης του θιάσου Κοτοπούλη. Το 1940 ανέλαβε την καλλιτεχνική διεύθυνση του Πειραματικού Θεάτρου της Κοτοπούλη, αλλά η προσπάθεια δεν είχε συνέχεια. Το καλοκαίρι και το χειμώνα του 1941/2 εργάστηκε ως σκηνοθέτης με το θίασο Κατερίνας (*Η καλή ελπίδα, Περάστε την πρώτη του μηνός, Απόψε θα γελάσουμε κ.ά.*). Ήδη όμως έχει αρχίσει να σχεδιάζει την ίδρυση του Θεάτρου Τέχνης με παλαιούς και νέους συνεργάτες. Η προεμέρα του θεάτρου δόθηκε με την *Αγριόπαπια* και ο σκηνοθέτης έδειξε ενδιαφέρον για τα έργα του Ίμπσεν (το 1943 οργάνωσε μάλιστα «Φεστιβάλ Ίψεν», με τους *Βρονκόλακες*, το *Ρόσμερσκολμ* και την *Αγριόπαπια*). Κυρίως όμως το θέατρο αποτέλεσε στα πρώτα χρόνια λειτουργίας του τον εισηγητή του αμερικάνικου ψυχογραφικού ρεαλισμού στην Ελλάδα (*Εμείς και ο χρόνος, Γυάλινος κόσμος*, 1946, *Ο επιθεωρητής έρχεται*, 1948, *Λεωφορείον ο πόθος*, 1949, *Ο θάνατος του εμποράκου*, 1949).

Συνέχισε πάντως να εργάζεται ως σκηνοθέτης και σε άλλους θιάσους, ιδιαίτερα στην περίοδο 1950-4, που έκλεισε το Θέατρο Τέχνης. Με το θίασο της Κατερίνας (1945/6, 1948, 1950, 1952, 1954) του Αδ. Λεμού (1950) του Β. Διαμαντόπουλου (1953)· αλλά και του Εθνικού, στη δεύτερη διεύθυνση του Θεοτοκά, όπου σκηνοθέτησε: *Ερρίκος Δ΄* (1950), *Άνθρωποι και ποντίκια*, *Τρεις αδελφές* (1951) *Όνειρο θερινής νυκτός* (1952), *Θείος Βάνιας* (1953). Οι συνεργασίες αυτές σταμάτησαν οριστικά το 1954, χρονιά που επαναλειτούργησε το Θέατρο Τέχνης με εναρκτήρια παράσταση την *Μικρή μας πόλη*. Από τότε και μέχρι το θάνατό του ο Κουν σκηνοθετούσε αποκλειστικά για το θέατρό του, το μακροβιότερο καλλιτεχνικό θέατρο της χώρας.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ: ΣΙΔΕΡΗΣ (1954)1404, (1956)1550, (1956)1798, (1959)7-9, 22, 98, (1960)366-7, 369, (1961)1604, 1962)27, (1965)22, ΣΠΑΘΗΣ(1983)56, 59, 60, 64

Παραστασιολόγιο

Sherriff Robert Cedric, *Το τέλος του ταξιδιού*, Ιαν. 1930, Athens College Players, Κολλέγιο Αθηνών, Διανομή: Κ. Κουν κ.ά.

Αριστοφάνης, *Όρνιθες*, μετ. Πολ. Δημητρακόπουλος, 15.5.1932, Μαθητές Κολλεγίου Αθηνών, Κολλέγιο Αθηνών, Διανομή: Γ. Γκίζης, Β. Καζαντζής, Π. Ποτουδής, Π. Καραδόντης, Α. Σολομός, Ν. Συναδινός, Ι. Αντωνόπουλος, Ι. Πάνος, Ν. Κυριαζίδης, Σ. Βουδούρογλου, Α. Μαργαρίτης, Θ. Μαυρουδής, Κ. Γρηγορίου, Χ. Σαλιάρης, Ρ. Μακρίδης, Θ. Σιφναίος, Δ. Βουδούρης, Ν. Μιχαλάκης, Π. Παπάζογλου, Σ. Μαυροκέφαλος, Κ. Ασημακόπουλος, Χορός: Α. Λαδάς, Π. Παίην, Σ. Σπανούδης, Π. Μητρούκης, Ι. Πισπέρης, Δ. Ζαλίκης, Ν. Εφέσιος

Chekhov Anton, *Η αρκούδα*, 4.6.1932, Athens College Players, Κολλέγιο Αθηνών, Διανομή: Κ. Κουν (Γρηγόρης), Νόρα ντε Σωλς, Τζέμης Γκίλιθ κ.ά.

Ο Συμεών ο Στυλίτης, 4.6.1932, Athens College Players, Κολλέγιο Αθηνών, Διανομή: Ντεμπισαίρ (Συμεών) κ.ά.

Φήμη και ποιητής, 4.6.1932, Athens College Players, Κολλέγιο Αθηνών

Αριστοφάνης, *Βάτραχοι*, 17.12.1932, Μαθητές Κολλεγίου Αθηνών, Κολλέγιο Αθηνών

Shaw George Bernard, *Η Μεγάλη Αικατερίνη*, 6.5.1933, Athens College Players, Κολλέγιο Αθηνών, Διανομή: Κ. Κουν (Ποτέμκιν), Νόρα ντε Σωλς (Αικατερίνη), Δάφνη Μπλάκλερ (Βαρίνκα), Κάρολος Τζονς (Αρχιφύλαξ) κ.ά.

Χορτάσης Γεώργιος, *Στάθης*, 15.12.1933, Μαθητές Κολλεγίου Αθηνών, Κολλέγιο Αθηνών, Διανομή: Δ. Χορν (Λαμπρούσα), Πισπιρής (Φαίδρα), Σουγιουτζίογλου (Ντοτόρος), Αλ. Σολομός (Χρυσίππος), Καλογήρου (Φλουρού), Βοζόρης (Στάθης), Μαργαρίτης (Μπράβος), Σαλιάρης (Δάσκαλος), Χρυσόπουλος (Έρωτας), Γ. Γκίζης (Φόλας), Β. Μιχαηλίδης (Πετρόπουτος)

Χορτάσης Γεώργιος, *Ερωφίλη*, 20.4.1934, Λαϊκή Σκηνή, θτ. Ολύμπια, Σκην. - Κοστ. Γ. Τσαρούχης, Μουσ. Κουφινός Νικ., Αντωνάκης, Διανομή: Α. Καλλέργης (Πανάρετος), Θ. Βασιλακόπουλος (Καρποφόρος), Π. Ζερβός (Φιλόγονος), Μ. Βαλεστινιώτης (Σύμβουλος), Φρ. Κοκόλα (Ερωφίλη), Μ. Ελευθεριάδου (Χρυσονόμη), Κ. Κουν (Μαντατοφόρος), Κ. Χατζηαργύρης (Σκία του Βασιλιά), Α. Νικολάου (Κορυφαία), Δ. Ντουντουνάκης (Χάρος)

Ευριπίδης, *Άλκηστη*, Διασκευή Λαϊκής Σκηνής, 19.12.1934, Λαϊκή Σκηνή, θτ. Αλίκης, Σκην. Δ. Διαμαντόπουλος Δ., Γ. Τσαρούχης, Κοστ. Δ. Διαμαντόπουλος, (και Γ. Τσαρούχης;), Διανομή: Κ. Χατζής (Απόλλωνας), Κ. Κουν (Άδμητος), Α. Καλλέργης (Γέρος Θεσσαλός), Π. Ζερβός (Θάνατος, Ηρακλής), Φρ. Κοκόλα (Άλκηστις), Μ. Βαλεστινιώτης (Φέρης), Κ. Κιτσόπουλος (Δούλος), Θ. Βασιλακόπουλος (Θεσσαλός), Γ. Αθανασίου (Θεσσαλός), Α. Νικολάου (Γυναίκα του παλατιού)

Ευριπίδης, *Κύκλωπας*, μετ. Αλ. Πάλλης, 13.4.1935, Μαθητές Κολλεγίου Αθηνών, Κολλέγιο Αθηνών.

Αριστοφάνης, *Πλούτος*, [μετ. Μ. Χουρμούζης], 4.4.1936, Μαθητές Κολλεγίου Αθηνών, Κολλέγιο Αθηνών, Σκην. Κ. Κουν

Αριστοφάνης, *Πλούτος*, [Μ. Χουρμούζης], 3.8.1936, Λαϊκή Σκηνή, θτ. Δελφοί, Σκην. - Κοστ. Κ. Κουν, Διανομή: Α. Καλλέργης, Π. Ζερβός, Α. Διανέλλος, Ελ. Χαλκούση, Φρ. Κοκόλα κ.ά.

Molière, *Ο κατά φαντασίαν ασθενής*, 10.8.1936, Λαϊκή Σκηνή, θτ. Δελφοί, Σκην. Κ. Κουν, Διανομή: Λ. Καλλέργης, Π. Ζερβός, Λ. Διανέλλος, Ελ. Χαλκούση, Φρ. Κοκκόλα, Ν. Μπαστιέ κ.ά.

Gogol Nikolai, *Τα παντρολογήματα*, 14.9.1936, Λαϊκή Σκηνή, θτ. Δελφοί; Διανομή: Λ. Καλλέργης, Π. Ζερβός, Λ. Διανέλλος, Ελ. Χαλκούση, Φρ. Κοκκόλα, Ν. Μπαστιέ κ.ά.

Shakespeare William, *Όνειρο θερινής νυκτός*, μετ. Βασίλης Ρώτας, 19.12.1936, Μαθητές Κολλεγίου Αθηνών, Κολλέγιο Αθηνών, Διανομή: Μ. Νομικός (Πουκ), Γ. Μίσιος (Στημόνης), Γ. Σβορώνος, Σ. Σπανούδης, Β. Νικόλσον (Ελένη), Δ. Σούτος (Τιτάνια) κ.ά.

Shakespeare William, *Τρικυμία*, μετ. Ιάκ. Πολυλάς, 29.1.1938, Μαθητές Κολλεγίου Αθηνών, Κολλέγιο Αθηνών, Μουσ. Χαρατσάρης, Διανομή: Κ. Χαρατσάρης (Πρόσπερος)

Chekhov Anton, *Βυσσινόκηπος*, μετ. Λυκ. Καλλέργης, 9.1.1939, Έκτακτος θίασος, Αίθουσα Ελληνικού Ωδείου, Σκην. - Κοστ. Κ. Κουν, Διανομή: Α. Γιαννίδης (Φιρς), Ν. Μπαστιέ (Μαντάμ Ρανέφσκυ), Π. Ζερβός (Λοπάχιν), Φ. Καμπάνης (Τροφίμωφ), Μ. Φωτόπουλος (Πίστσικ), Λ. Καλλέργης (Επιχόντωφ), Λ. Διανέλλος (Γιάσσα), Φ. Κοκκόλα (Ιβάνοβνα), Ν. Μιχαηλίδου (Αννια), Μ. Γιατρά (Βάρια), Χ. Πλακούδης (Γιάγεφ), Ε. Κωνσταντινίδου (Δουνιάσσα), Κ. Χαρατσάρης (Διαβάτης)

Αριστοφάνης, *Όρνιθες*, Πολ. Δημητρακόπουλος, 28.1.1939, Μαθητές Κολλεγίου Αθηνών, Κολλέγιο Αθηνών.

Ibsen Henrik, *Έντα Γκάμπλερ*, 17.3.1939, θσ. Κατερίνας, θτ. Αλίκης, Διανομή: Κατερίνα Ανδρεάδη κ.ά.

Κατηφόρης Νίκος, *Το μεράκι του άρχοντα*, <14.8.1939, θσ.- θτ. Κοτοπούλη, Σκην. Κ. Λάσκαρης, Διανομή: Δ. Μυράτ, Β. Λογοθετίδης, Άν. Λώρη κ.ά.

Όντέτς Κλίφφορντ, *Το παιδί με τη χρυσή τύχη*, <12.9.1939, θσ.-θτ. Κοτοπούλη, Διανομή: Δ. Μυράτ, Α. Γιαννίδης, Γ. Παππάς, Π. Ζερβός, Ρ. Μυράτ κ.ά.

Apouilh Jean, *Ταξιδιώτης χωρίς αποσκευές*, <14.10.1939, θσ.-θτ. Κοτοπούλη, Διανομή: Δ. Μυράτ, Ελ. Χαλκούση, Άν. Λώρη, Θ. Αρώνης, Γ. Παππάς, Σ. Στεφανίδου, κ.ά.

Καγιάς Παναγιώτης, *Τιμόνι στον έρωτα*, <30.10.1939, θσ.-θτ. Κοτοπούλη, Διανομή: Β. Λογοθετίδης, Μ. Αρώνη, Κ. Μουσούρης, Σπ. Μουσούρης, Μιράντα Μυράτ κ.ά.

Σοφοκλής, *Ηλέκτρα*, μετ. Απόστολος Μελαχρινός, 3.11.1939, θσ. Κοτοπούλη, θτ. Κοτοπούλη-Rex, Σκην. - Κοστ. Ν. Εγγονόπουλος, Μουσ. Αντίοχος Ευαγγελάτος, Διανομή: Μ. Κοτοπούλη, Δ. Μυράτ, Ρ. Μυράτ, Άν. Λώρη κ.ά.

Wilde Oscar, *Μια γυναίκα χωρίς σημασία*, μετ. Γεώργ. Κακριδής, 24.11.1939, θσ. Κοτοπούλη, θτ. Κοτοπούλη-Rex, Σκην. - Κοστ. Κ. Κουν Διανομή: Μ. Κοτοπούλη, Δ. Μυράτ, Γ. Παππάς, Ελ. Χαλκούση, Ρ. Μυράτ, Άν. Λώρη, κ.ά.

Ibsen Henrik, *Αγριόπαπια*, <9.1.1940, θσ. Κοτοπούλη, θτ. Κοτοπούλη-Rex, Σκην. Κ. Κουν, Διανομή: Αντ. Γιαννίδης, Άν. Λώρη, Ρ. Μυράτ, Δ. Μυράτ, Γ. Παππάς, κ.ά.

Μουσατέσκου Θ., *Τιτάνικ Βαλς*, μετ. Μ. Κουνελάκης, <13.2.1940, θσ. Κοτοπούλη, θτ. Αλίκης, Διανομή: Ρίτα Μυράτ, Θ. Αρώνης, Στεφανίδου, Μ. Αρώνη, Ελ. Χαλκούση, κ.ά.

Galsworthy John, *Αγώνας για το τομάρι*, μετ. Σκουλούδης, <14.2.1940, θσ. Κοτοπούλη, θτ. Κοτοπούλη-Rex, Διανομή: Γ. Παππάς, Μιρ. Μυράτ, Άν. Λώρη, Ν. Μπαστιέ, Μουσούρης, Β. Λογοθετίδης, κ.ά.

Ασάρ Μ., *Ο κουρσάρος*, <28.2.1940, θσ. Κοτοπούλη, θτ. Κοτοπούλη-Rex, Διανομή: Γ. Παππάς, Δ. Μυράτ, κ.ά.

Chekhov Anton, *Ο γλάρος*, μετ. Λυκ. Καλλέργης, 15.5.1940, Πειραματικό Θέατρο Κοτοπούλη, θτ. Αλίξης, Σκην. Κ. Κουν, Διανομή: Ν. Μπαστιέ, Λ. Καλλέργης, Π. Ζερόβος, Λ. Διανέλλος, Αν. Εμμανουήλ, Αγγ. Λαλαούνη, Φρ. Κοκόλα, Γ. Παππός, Δ. Μοσχούτης, Α. Λαμύς, Γ. Παπαδόπουλος, Τζούλια Σαρίδου

Τσεκούρας Νίκος, *Άνθρωπος είμαι κι εγώ*, 20.5.1940, θσ. Κοτοπούλη, θτ. Λυρικών, Διανομή: Μ. Κοτοπούλη, Β. Λογοθετίδης, Ελ. Χαλκούση, Κ. Μουσούρης, Αν. Λώρη, Σπ. Μουσούρης κ.ά.

Γκριγιόν Α., *Επιθεωρητής Γκρέν*, <30.6.1940, θσ. Κοτοπούλη, θτ. Κοτοπούλη-Rex, Διανομή: Ρίτα Μυράτ, Αν. Λώρη, Α. Γιαννίδης, Γ. Παππός κ.ά.

Labiche Eugene - Martin, *Το ταξίδι του κ. Περισσό*, μετ. Δ. Δεβάρης, 12.7.1940, θσ. Κοτοπούλη, θτ. Λυρικών, Σκην. -Κοστ. Γ. Ανεμογιάννης, Μουσ. Κ. Χαρατσάρης, Διανομή: Λογοθετίδης, Αρώνη, κ.ά.

Άλμπρεγκ Μ., Έσσε Ο. , *Προανάκριση **, <30.7.1940, θσ. Κοτοπούλη, θτ. Κοτοπούλη-Rex, Διανομή: Γ. Παππός, Α. Λεμός, Θ. Αβδής, Λ. Καλλέργης, κ.ά.

Λιδωρίκης Αλέκος, *Το ξύπνημα*, <14.8.1940, θσ. Κοτοπούλη, θτ. Λυρικών, Σκην. - Κοστ. Γ. Ανεμογιάννης, Μουσ. Κ. Χαρατσάρης, Διανομή: Ρίτα Μυράτ, Ελ. Χαλκούση, Π. Ζερόβος, Β. Λογοθετίδης, Λ. Διανέλλος, Κ. Μουσούρης, Δ. Μυράτ, Γ Δούκας, Τ. Βανδής, Α. Γιαννίδης, Λ. Καλλέργης, Α. Λεμός, Αγγ. Λαλαούνη, Φρ. Κοκόλα, Παν. Κακνάς, Βολανάκη κ.ά.

Apuilh Jean, *Ένας φυλακισμένος*, μετ. Γιώργος Παππός, 5.10.1940, θσ. Κοτοπούλη, θτ. Κοτοπούλη - Rex, Σκην. - Κοστ. Γ. Ανεμογιάννης, Διανομή: Θ. Μορίδης, Ελ. Χαλκούση, Αδ. Λεμός, Π. Ζερόβος, Γ. Παππός, κ.ά.

Gustave Flaubert (Διασκ. Baty Gaston), *Κυρία Μποβαρύ*, μετ. Λ. Κουκούλας, 26.10.1940, θσ. Κοτοπούλη, θτ. Κοτοπούλη-Rex, Σκην. - Κοστ. Γ. Ανεμογιάννης, Μουσ. Τ. Γεωργίου, Διανομή: Μ. Κοτοπούλη (Έμμα Μποβαρύ), Β. Λογοθετίδης (Ομμαί), Δ. Μυράτ (Λέων Ντυτυϊ), Γ. Παππός (Ροδ. Μπουλανζέ), Αρώνης (Λεζέ), Φρ. Κοκόλα, Π. Ζερόβος, Λ. Καλλέργης (Κ.Μποβαρύ), Ελ. Χαλκούση, Θ. Αβδής, Α. Λεμός, Α. Λαλαούνη, Τ. Γαλανός (Ζυστέν), Βλαχόπουλος, Βολανάκη (Ευτυχία).

Μιχάλης Κουνελάκης (1898-1966)

Γεννήθηκε στην Πόλη και σπούδασε στη Ζωγράφειο. Ξεκίνησε ως λογοτέχνης στα τέλη της δεύτερης δεκαετίας του αιώνα και δημοσίευσε διηγήματα και ποιητική πρόζα στα περιοδικά *Λόγος* και *Νέα Ζωή*. Το 1922 εκδόθηκε το μυθιστόρημά του *Το παιδί της θάλασσας*. Ήταν μέλος της καλλιτεχνικής συντροφιάς του περιοδικού *Λόγος* του Όμηρου Μπεκέ και στο περιβάλλον αυτό εκδηλώθηκαν τα πρώτα θεατρικά του ενδιαφέροντα. Η πρώτη του εμφάνιση ήταν στο Χορό του *Οιδίποδα Τύραννου* σε παράσταση του θιάσου Βεάκη-Νέζεο στην Πόλη (1921), στην οποία συμμετείχαν και άλλα μέλη της καλλιτεχνικής συντροφιάς. Το 1922 διακρίθηκε ως ηθοποιός στη Δραματική Σχολή Κωνσταντινουπόλεως. Το 1922 έφυγε για θεατρικές σπουδές στη Γερμανία όπου παρέμεινε μέχρι την άνοιξη του 1925. Σπούδασε φιλολογία και ιστορία τέχνης και πήρε δίπλωμα σκηνοθεσίας. Ήταν μέλος του θεατρικού Ινστιτούτου του Βερολίνου και κατά τη διάρκεια της παραμονής του στο εξωτερικό έστειλε ανταποκρίσεις για το γερμανικό θέατρο.

Το 1925 ήρθε στην Αθήνα και έπειτα από αποτυχημένες προσπάθειες να εργαστεί ως σκηνοθέτης στην επαγγελματική σκηνή αφιερώθηκε στη θεατρική κριτική στον ημερήσιο και περιοδικό τύπο (*Μουσικά Χρονικά*, *Πολιτεία* κ.ά.) και προώθησε τη σκηνοθετική τέχνη με θεωρητικό τρόπο. Το Σεπτέμβριο του 1929 εκπροσώπησε την Ένωση Ελλήνων Θεατρικών και Μουσικών κριτικών στο Γ΄ Διεθνές συνέδριο των θεατρικών και μουσικών κριτικών. Καθώς διατηρούσε οικογενειακές σχέσεις στη Ρουμανία, προώθησε την ελληνορουμανική θεατρική συνεργασία. Κυρίως όμως εργάστηκε ως καθηγητής σε δραματικές σχολές: στα Ωδεία Πειραιώς και Αθηνών (1926-1932) και στη συνέχεια στο Εθνικό Ωδείο (1934-1941). Από το 1944 ως το θάνατό του διεύθυνε τη Δραματική Σχολή του Ελληνικού Ωδείου. Άγνωστη αλλά ενδιαφέρουσα ήταν επίσης η εργασία του στην περιοχή του κινηματογράφου (ανέλαβε, μεταξύ άλλων, την κινηματογραφική επιχείρηση Ακρόπολις και το 1930 σκηνοθέτησε την ταινία *Τα γαλάζια κεριά*).

Στη δεκαετία του 1930 συγκρότησε κατά καιρούς βραχύβιους θιάσους με τους μαθητές του. Οι πιο σημαντικές εξορμήσεις του εκδηλώθηκαν το καλοκαίρι του 1933 στο θέατρο Ατλαντίς και το 1938-1940, όταν συγκρότησε το θίασο Νέα Σκηνή με νέους ηθοποιούς (Π. Ζερβός, Λ. Δούκα, Άννα Εμμανουήλ, Μαλ. Χριστοπούλου, Εύα Ευαγγελίδου, Τ. Βανδής, Γιάννης Δούκας, Θ. Καμενίδης, Τ. Μαρκίδης, Ηλ. Κουρίστης, κ.ά.) και ανέβασε «φιλολογικό» ρεπερτόριο στον Πειραιά και σε περιοδείες (*Κνοκ*, *Μιχαήλ Κράμερ*, *Τιτάνικ Βαλς*, *Στέλλα Βιολάντη*, *Κόκκινος*

Βράχος, Κύνκειον άσμα, Αρραβωνιάσματα, Μπουρίνι, Φοιτητές κ.ά.). Σταδιακά όμως αποχώρησε από τη σκηνή και μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο στράφηκε προς τη δραματοουργία: αρκετά έργα του παρουσιάστηκαν από αθηναϊκούς θιάσους (*Η απαγωγή της Σμαράγδως, Ερωτική καθοδήγησις, Τα δίδυμα της Αγίας Ελεούσας, Ενοικιοστάσιο, Κωμωδία της ευτυχίας, Ο Έφεδρος κ.ά.*). Επίσης, μετάφρασε το *Τιτάνικ Βαλς* του Θ. Μουσατέσκου, το *Μιχαήλ Κράμερ* του Χάουπτμαν και μονόπρακτα του Τσέχωφ. Τέλος, διετέλεσε μέλος του Διοικητικού Συμβουλίου της Εταιρείας Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων, μέλος της Ενώσεως Μουσικών και Θεατρικών Κριτικών και της Εταιρείας Ελλήνων Λογοτεχνών.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ: *Θέατρο* '59, 273, ΣΙΔΕΡΗΣ (1960)366, 368, 373, (1961)127-8, (1961)1346-7, 1352, (1965VIII)23, (1976)286-7, 386, ΣΠΑΘΗΣ(1983)47-8,

Παραστασιολόγιο

Σοφοκλής, *Οιδίπους Τύραννος*, μετ. Φ. Πολίτης, 19.4.1925, θσ. Βεάκη-Νέζεο, θτ. Κεντρικόν, Μουσ. Βαλτετσιώτης, Διανομή: Αιμ. Βεάκης (Οιδίπους), Έ. Αγρα (Ιοκάστη), Άγγ. Λάμπρος (Κρέων), Τ. Καρούσος (Τειρεσίας) , Χρ. Νέζεο (Άγγελος), Λ. Γκίλλης (Θεράπων), Αθ. Καββάδας (Ιερέυς), Θ. Μορίδης (Εξάγγελος), Δ. Βενιέρης (Κορυφαίος), Στεφ. Νέζεο (Αρχηγός Α' Ημιχορίου), Λέων Καρλής (Β' Ημιχορίου), Καββάδα Λίζα (Αντιγόνη), Βεάκη Σμαο. (Ισμήνη), Συριώτη Μεο. (Α' Θεραπαινίς), Φούλμαν Άννα (Β' Θεραπαινίς), Ρωμίου Ιουλία (Γ' Θεραπαινίς), Αντύπα Αδριανή (Δ' Θεραπαινίς)

Molière, *Ο φιλάργυρος **, 27;4.1925, θσ. Βεάκη-Νέζεο, θτ. Κεντρικόν, Διανομή: Χρ. Νέζεο κ.ά.

Plautus (Διασκ. Bernard Tristan), *Οι δίδυμοι του Μπράιτον ή Ποιός από τους δύο*, 8.5.1925, θσ. Βεάκη-Νέζεο, θτ. Κεντρικόν.

Χορν Παντελής, *Σέντζας*, 22.5.1925, θσ. Βεάκη-Νέζεο, θτ. Κεντρικόν, Σκην. Θ. Αρμενόπουλος, Διανομή: Μ. Συριώτη (Μόσχα), Μ. Φιλιππίδου (Μαρίτσα), Ε. Κουκουδάκη (Περμαθούλα), Π. Συριώτης (Πρόεδρος), Δ. Βενιέρης (δάσκαλος), Τ. Καρούσος (Νικολάκης), Αιμ. Βεάκης (Σέντζας), Άγγ. Λάμπρος (Γιατρός), Χρ. Νέζεο (Πραματευτής), Μαο. Ραυτοπούλου (Ζαφείρα), Σμ. Βεάκη (Μυρσίνη), Μεο. Νέζεο (Μια γυναίκα του λαού), Άννα Φούλμαν (Μια γυναίκα του λαού), Αδριανή Αντύπα (Μια γυναίκα του λαού)

Ξενοπούλος Γρηγόριος, *Φοιτηταί*, 28.3.1926, Δραματική Σχολή Ωδείου Πειραιώς, Δημοτικό Θέατρο Πειραιά.

Hauptmann Gerhart, *Μιχαήλ Κράμερ*, Μ. Κουνελάκης, 19.4.1926, Δραματική Σχολή Ωδείου Πειραιώς, Δημοτικό Θέατρο Πειραιά, Σκην. Κλ. Κλώνης.

Niccodemi Dario, *Σκιά*, μετ. Κ. Καιροφύλλα; 23.6.1926, Δραματική Σχολή Ωδείου Πειραιώς, Δημοτικό Θέατρο Πειραιά, Διανομή: Ισμήνη Οικονόμου

Ξενοπούλος Γρηγόριος, *Χερουβείμ*, 17.3.1927, Δραματική Σχολή Ωδείου Πειραιώς, Δημοτικό Θέατρο Πειραιά.

Sudermann Hermann, *Φριτς*, Ξενοπούλος Γρηγόριος, *Ψυχοσάββατο*, Μπαστιά Ζαν, *Η συνήχεια εις το προσεχές*, 28.5.1927, Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών, Εθνικό θέατρο.

Μελάς Σπύρος, *Μια νύχτα μια ζωή*, 29.5.1927, Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών, Εθνικό θέατρο.

Strindberg August, *Δεσποινίς Τζούλια*, Chekhov Anton, *Τραγικός χωρίς να θέλη*, μετ. Μ. Κουνελάκης, 2.6.1927, Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών, Εθνικό Θέατρο.

Η θεία του Καρόλου, 12.6.1927, Δραματική Σχολή Ωδείου Πειραιώς, Δημοτικό Θέατρο Πειραιά.

Courteline Georges, *Μπουρμπουρός*, Μπαστιά Ζαν, *Η συνέχεια εις το προσεχές*, 29.6.1927, Δραματική Σχολή Ωδείου Πειραιώς, Δημοτικό Θέατρο Πειραιά.

Courteline Georges, [Πέντε μονόπρακτα], 22.3.1928, Δραματική Σχολή Ωδείου Πειραιώς, Δημοτικό Θέατρο Πειραιά.

Romain Jules, *Κνοκ ή Ο θρίαμβος της ιατρικής*, μετ. Γρ. Ξενόπουλος; 5.5.1928, Δραματική Σχολή Ωδείου Πειραιώς, Δημοτικό Θέατρο Πειραιά, Διανομή: Μ. Κουνελάκης (Κνοκ)

Σακκίνη, *Οιδίπους επί Κολωνώ*, 20.5.1928, Μελοδραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών, θτ. Ολύμπια, Σκη. Θ. Αρμενόπουλος, Διανομή: Εμμανουήλ Μολότσος (Οιδίπους)

Courteline Georges, *Ο Θεωράκης ζητά σπύρα*, *Ο φόβος του ξύλου*, *Αβάσταχτα βάσανα*, *Ησυχία στο σπίτι*, *Οι ανεμοδούρηδες*, 10.6.1928, Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών, Διανομή: Ε. Μαρσέλλου, Α. Ντασίου, Ε. Ρικάκη, Μ. Χριστοφή

Niccodemi Dario, *Δασκαλίτσα*, 14.6.1928, Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών, Εθνικό Θέατρο, Διανομή: Νέλλη Μαρσέλλου, Α. Ντασίου, Φετερλής, Παυλάκης, Ρικάκης

Κληροδότημα, μετ. Νέλλη Μαρσέλλου, 16.6.1928, Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών, Εθνικό Θέατρο, Διανομή: Νέλλη Μαρσέλλου, Α. Ντασίου, Φετερλής, Παυλάκης, Ρικάκης

Chekhov Anton, *Κύνκειο άσμα*, μετ. Μ. Κουνελάκης, 20.4.1929, Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών, Αίθουσα Ωδείου Αθηνών, Διανομή: Μ. Κουνελάκης (Βασίλης Βασιλιεβιτς)

Schnitzler Arthur, *Φιλολογία*, Μπόγρης Δημήτρης, Το αίτιον, Feydeau Georges, *Η μακαρίτισσα η μαμά*, 22.6.1929, Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών, Αίθουσα Ωδείου Αθηνών

Ξενόπουλος Γρηγόριος, *Πειρασμός*, 5.2.1930, Δραματική Σχολή Ωδείου Πειραιώς, Δημοτικό Θέατρο Πειραιά.

Courteline Georges, *Ο φόβος του ξύλου*, μετ. Π. Καλογερίκος; 9.2.1930, Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών, Αίθουσα Ωδείου Αθηνών.

Chekhov Anton, *Τα κακά αποτελέσματα του καπνού*, μετ. Μ. Κουνελάκης, Μπαστιά Ζαν, *Η συνέχεια εις το προσεχές*, Γκιγιόν, *Είμαι υπουργός*, 9.2.1930, Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών, Αίθουσα Ωδείου Αθηνών.

Ξενόπουλος Γρηγόριος, *Φοιτηταί*, 7.6.1930, Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών, Εθνικό Θέατρο.

Το καλοκαιράκι του Αγίου Δημητρίου, Dantas Julio, *Τριαντάφυλλα όλο το χρόνο*, μετ. Π. Καλογερίκος; Courteline Georges, *Ησυχία στο σπίτι*, 7.6.1930, Δραματική Σχολή Ωδείου Πειραιώς, Δημοτικό Θέατρο Πειραιά.

Chekhov Anton, *Η αρκούδα*, μετ. Μ. Κουνελάκης, Dantas Julio, *Τριαντάφυλλα όλο το χρόνο*, μετ. Π. Καλογερίκος; *Το καλοκαιράκι του Αγίου Δημητρίου*, 23.3.1931, Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών, Αίθουσα Ωδείου Αθηνών.

Niccodemi Dario, *To Κουρέλι*, 27.3.1931, Δραματική Σχολή Ωδείου Πειραιώς, Δημοτικό Θέατρο Πειραιά.

Ξενόπουλος Γρηγόριος, *Στέλλα Βιολάντη*, 2.5.1931, Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών

Niccodemi Dario, *To Κουρέλι*, 16.5.1931, Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών.

Τσοκόπουλος Γεώργιος, *Ξανθές Μελαχροινές*, 23.5.1931, Δραματική Σχολή Ωδείου Πειραιώς, Δημοτικό Θέατρο Πειραιά,

Ντυβερνουά, *Νάνα*, 5.6.1931, Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών, Αίθουσα Ωδείου Αθηνών

Ξενόπουλος Γρηγόριος, *Μονάκριβη*, 6.11.1931, Πρότυπος Δραματική Σχολή Πειραιώς, Δημοτικό θέατρο Πειραιά.

Τσοκόπουλος Γεώργιος, *Ξανθές Μελαχροινές*, 18.11.1931, Πρότυπος Δραματική Σχολή Πειραιώς, Δημοτικό θέατρο Πειραιά.

Μπόγρης Δημήτρης, *Δράκαινα*, 21.12.1931, Πρότυπος Δραματική Σχολή Πειραιώς, Δημοτικό θέατρο Πειραιά, Διανομή: Μ. Κουνελάκης (Κώστας)

Ντυβερνουά, *Μόνος, Νάνα*, 13.2.1932, Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών, Αίθουσα Ωδείου, Διανομή: Ξ. Κουνέλη, Ε. Κωνσταντινίδου, Α. Μεταξοπούλου, Μ. Μπουστιντούι, Α. Αβδελόπουλος, Γ. Βακόντιος, Μ. Ιακωβίδης, Η. Χριστογιαννόπουλος

Κορομηλάς Δημήτριος, *Ο θάνατος του Περικλέους*, 14.2.1932, Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών, Αίθουσα Ωδείου, Διανομή: Ξ. Κουνέλη, Ε. Κωνσταντινίδου, Α. Μεταξοπούλου, Μ. Μπουστιντούι, Α. Αβδελόπουλος, Γ. Βακόντιος, Μ. Ιακωβίδης, Η. Χριστογιαννόπουλος

Μελάς Σπύρος, *Μια νύχτα μια ζωή*, 27.2.1932, Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών, Αίθουσα Ωδείου.

Μελάς Σπύρος, *Μια νύχτα μια ζωή*, 3.3.1932, Πρότυπος Δραματική Σχολή Πειραιώς, Δημοτικό θέατρο Πειραιά.

Chekhov Anton, *Η αρκούδα*, μετ. Μ. Κουνελάκης, Feydeau Georges, *Η μακαρίτισσα η μαμά*, Ντυβερνουά, *Μόνος*, 19.4.1932, Πρότυπος Δραματική Σχολή Πειραιώς, Δημοτικό θέατρο Πειραιά.

Goldoni Carlo, *Λοκαντιέρα*, 17.5.1932, Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών, Αίθουσα Ωδείου.

Τσοκόπουλος Γεώργιος, *Ξανθές Μελαχροινές*, 11.2.1933, Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών, Αίθουσα Ωδείου Αθηνών.

Courteline Georges, *Μπουρμπουρός*, 20.5.1933, Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών, Αίθουσα Ωδείου Αθηνών, Διανομή: Μίμης Φωτόπουλος

Ξενόπουλος Γρηγόριος, *Μονάκριβη*, 7.6.1933, Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών, Αίθουσα Ωδείου Αθηνών.

Bernard Tristan, *Το καφενεδάκι*, μετ. Όμ. Μπεκές, 26.5.1933, Καλλιτεχνικό Θέατρο Αθηνών, θτ. Ατλαντίς, Διανομή: Θάλης Αβδής, Μίμης Φωτόπουλος, Α. Βαφειάδου

Ντοστογιέφσκυ- (Διασκ. Φολμέλλερ), *Ο θειόκας ονειρεύθηκε*, 14.6.1933, Καλλιτεχνικό Θέατρο Αθηνών, θτ. Ατλαντίς.

Bernard Tristan, *Το κοτέτσι*, 21.6.1933, Καλλιτεχνικό Θέατρο Αθηνών, Ατλαντίς.

Ξενόπουλος Γρηγόριος, *Ο πειρασμός*, 1.7.1933, Καλλιτεχνικό Θέατρο Αθηνών, θτ. Ατλαντίς

Courteline Georges, *Μπουρμπουρός, Ανεμοδούρηδες*, 6.7.1933, Καλλιτεχνικό Θέατρο Αθηνών, θτ. Ατλαντίς.

Ραντόπουλος Τάσος, *Χρυσές Καρδιές*, 12.7.1933, Καλλιτεχνικό Θέατρο Αθηνών, θτ. Ατλαντίς.

Κούρτης Γ., *Η εξέλιξις*, 21.7.1933, Καλλιτεχνικό Θέατρο Αθηνών, θτ. Ατλαντίς.

Ροβέττα, *Οι άτιμοι*, μετ. Χ. Άννινος, 27.7.1933, Καλλιτεχνικό Θέατρο Αθηνών, θτ. Ατλαντίς, Διανομή: Θεμ. Νέζεο κ.ά.

Βαλασίδης Κ., *Ο καμπούρης*, Αύγ. 1933, Καλλιτεχνικό Θέατρο Αθηνών, θτ. Κεντρικόν, Διανομή: Θεμ. Νέζεο, Μ. Ιακωβίδης, Κουκουδάκη, Σημηριώτη, Εμμανουήλ

Μελάς Σπύρος, *Μια νύχτα μια ζωή*, 15.11.1933, Δραματική Σχολή Εθνικού Ωδείου, θτ. Διονύσια)

[Μονόπρακτα], 23.11.1935, Δραματική Σχολή Εθνικού Ωδείου, Αίθουσα Εθνικού Ωδείου.

Μιλτιάδης Λιδωρίκης (1871-1951)

Γεννήθηκε στην Αθήνα. Σπούδασε Νομικά στο Πανεπιστήμιο της Αθήνας και υπηρέτησε ως διεκπεραιωτής και διευθυντής της Βουλής. Ακολούθησε πολιτική καριέρα και εκλέχτηκε βουλευτής Δωρίδος στα 1906 και 1910. Υπηρέτησε στους Βαλκανικούς Πολέμους ως υπαξιωματικός των Ευζώνων. Η πρώτη του επαφή με το θέατρο ήταν το 1898 με τα έργα *Ιουλία* και *Ένωσις ψυχών* (το τελευταίο παρέμεινε ανέκδοτο και άπαιχτο). Στα επόμενα χρόνια μετέφρασε και διασκεύασε γαλλικές κωμωδίες για το Βασιλικόν Θέατρον: (*Μυρμηκοφωλιά*, *Ήλιος και βροχή*, *Ο κ. Νομάρχης* κ.ά.) Έπειτα από πολλά χρόνια συγγραφικής σιγής, επανεμφανίστηκε με δύο «αισθηματικές σκηνάς», που παραστάθηκαν από το θίασο Κυβέλης το 1912: *Την τελευταίαν στιγμήν* και *Κοντά στη φωτιά*. Την επόμενη χρονιά παίχτηκαν με επιτυχία, από τον ίδιο θίασο, *Ο κρυφός πόθος* και σε άλλη παράσταση, ως *lever du rideau*, *Το πληγωμένο χελιδόνι*. Το 1914 δόθηκε το βραβευμένο στο Ροτσίδειο διαγωνισμό πατριωτικό δράμα *Η ψυχή του στρατιώτου*. Το 1916 παρουσιάστηκε από το θίασο Κυβέλης η δραματική σκηνή *Ο Απόστρατος*, που είχε γράψει σε συνεργασία με τον Β. Κολοκοτρώνη. Στην ετήσια παράσταση μονοπράκτων της Εταιρείας Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων ανέβηκε από το θίασο Κοτοπούλη το έργο του *Ο νέος θίασος* (1917). Την ίδια χρονιά παίχτηκε από τον ίδιο θίασο η *Εστιάς* και την επόμενη διασκεύασε για το θίασο Κυβέλης την κινηματογραφική ταινία *Η κόρη των κυμάτων*. Η συγγραφή θεατρικών έργων συνεχίστηκε με μειωμένη ένταση στα πρώτα μεσοπολεμικά χρόνια. Το 1923 δόθηκε από το θίασο Κοτοπούλη το *Αν βγω νικητής* και το 1927 από το θίασο Αργυρόπουλου *Ο Αράπικος γάμος* (σε συνεργασία με τον Ντ. Νίκβα). Το 1924 εκδόθηκε το μυθιστόρημά του *Άσπρο, κόκκινο, κίτρινο*.

Οι επαφές του Λιδωρίκη με τον κόσμο της σκηνής άρχισαν ουσιαστικά με την κοσμική ερασιτεχνία της εποχής των Πολέμων και στα μέσα της δεκαετίας αναδείχθηκε ένας από τους πρωταγωνιστές της. Στις αρχές του 1914 εμφανίστηκε στην εσπερίδα των θεατρικών συγγραφέων ως Σαρτίδης στο μονόπρακτο *Το θάρος της αγνοίας του πρίγκηπα Νικολάου*. Την ίδια χρονιά έγραψε μια «χωρικήν σκηνήν» σε εκδήλωση του Συλλόγου Ερασιτεχνών, στην οποία έπαιξε ο ίδιος. Στα τέλη της ίδιας χρονιάς ανέλαβε το δραματικό τμήμα του Συλλόγου και την εποπτεία των παραστάσεών του. Τα σκηνοθετικά του ενδιαφέροντα διοχετεύτηκαν στη συνέχεια στην περιοχή του μουσικού θεάτρου στην οποία παρέμεινε σταθερή η προσήλωσή του στα επόμενα χρόνια. Έγραψε, μεταξύ άλλων, τα λιμπρέτα για το

μελόδραμα του Βαλτετσιώτη *Το πρώτον πτερύγισμα*. (1916) και τη μονόπρακτη οπερέτα του Χατζηπαποστόλου *Η πανουργία του Αρλεκίνου* (1917).

Ιδιαίτερα σημαντική ήταν και η σωματειακή του δράση. Από το 1913 ήταν γενικός γραμματέας της Εταιρείας Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων. Πρωτοστάτησε στην ίδρυση της Εταιρείας Ελληνικού Θεάτρου, ανέλαβε την καλλιτεχνική της διεύθυνση και μετά την αποχώρηση του Πολίτη τη θέση του σκηνοθέτη. Με το Θέατρο των Συγγραφέων ανεβάσε μεταξύ άλλων και δικά του έργα: *Λαβύρινθος*, (1920) *Πώς υπεδέχθη ο λαός των Αθηνών τους λατρευτούς του πρίγκηπας* (1920), *Έρδε -Έρδε* (1921) *Μαντάμ Μαρή αλλέ βουζ αν* (1921), *Μαντάμ Μαρί* (1921), καθώς και τη διασκευή από το κινηματογραφικό έργο *Οπιομάν* (1921). Στο διάστημα 1929-1932 ήταν πρόεδρος της Εταιρείας Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων και από τη θέση αυτή συνέβαλε στην ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου. Αρχικά ήταν μέλος της Εκτελεστικής Επιτροπής και σε συνεδρίαση της τελευταίας διορίστηκε Νοέμβριο του 1930 σκηνοθέτης του. Μετά την περίοδο αναβολής λειτουργίας του Εθνικού Θεάτρου ανέλαβε το πόστο του προσωπάρχη.

Σημαντική ήταν τέλος η συμβολή του στη δημιουργία αρχείου «όλων των κατά καιρούς παιχθέντων και παιζομένων ελληνικών έργων». Το Μάρτη του 1917, με την ιδιότητα του Γενικού Γραμματέα της Ε. Ε. Θ. Σ., ανέλαβε πρωτοβουλίες για τη σύσταση ελληνικού θεατρικού αρχείου και ιστορικού λεξικού και έστειλε μάλιστα σχετική εγκύκλιο στα μέλη του σωματείου. Το 1930 προώθησε τη δημιουργία ενός λευκώματος Ελλήνων θεατρικών συγγραφέων και το 1931, μετά τη σταδιακή απόσυρσή του από τη θεατρική ζωή του τόπου, άρχισε να φροντίζει πιο συστηματικά για την δημιουργία και κατάρτιση ενός θεατρικού μουσείου. Ο πυρήνας της σημερινής βιβλιοθήκης του Θεατρικού Μουσείου προέρχεται απ' αυτόν.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ: ΑΝΕΜΟΓΙΑΝΝΗΣ(1994)162, 163, 191, ΔΕΛΒΕΡΟΥΔΗ(1988)306-8, ΣΙΔΕΡΗΣ (1939)569-570, (1946)990, (1951)222, 232, 242, (1951)269-271, (1962)38, 40, 42, (1975)77, (1976)278-285, ΧΑΤΖΗΠΑΝΤΑΖΗΣ (1977)187-9, 231, 249-250,

Παραστασιολόγιο

Λιδωρίκης Μιλτιάδης, *Ιουλία*, 17.7.1898, θσ. Δ. Κοτοπούλη, θτ. Ομονοίας, Διανομή: Αικ. Βερώνη, Λόλα Δράκου, Δημ. Κοτοπούλης, Ευάγ. Δαμάσκος

[Μονόπρακτα], 14.2.1915, Σύλλογος Ερασιτεχνών, Βασιλικόν Θέατρον; Διανομή: Λ. Δαλεξίου, Ιουλία Αμπελά, Ζώρας, Ν. Λούρος κ.α.

*Έλλεν Στουίτ, Όταν βραδιάζει**, Μάρτ.; 1915, Σύλλογος Ερασιτεχνών, Δημοτικό Θέατρο Αθηνών

Λιδωρικής Μιλτιάδης, *Στη φυλακή **, Musset Alfred de, *Νυξ Οκτωβρίου **, Κορομηλάς Δημήτριος, *Το ξέσκισμα της γάτας **, Μαρ. 1915, Σύλλογος Ερασιτεχνών.

Μεϊλάκ, Αλεβύ, *Λολόττα **, Ζαμακόις, *Διαβολογιατρός **, Ζερμαίν, *Η ευτυχία που περνά **, Απρ. 1915, Σύλλογος Ερασιτεχνών

Κορομηλάς Δημήτριος, *Ο αγαπητικός της βοσκοπούλας*, 15.4.1915, Σύλλογος Ερασιτεχνών, Διανομή: Μαρία Στράτου (Κυρα Στάθαινα), Ιουλία Αμπελά (Κρυστάλλω), Ελένη Δαμασκηνού (Κυρα-Γιάννενα), Ν. Λούρος (Λιάκος), Δόρα Στράτου, Στράτος

Μασκώτ, Σεπτ. 1915, Μουσικός Θίασος Κονταράτου, θτ. Συντάγματος

Σπ. Σαμάρα, *Μάρτυς*, 27.1.1916, Μουσικός Θίασος Κονταράτου, Δημοτικό Θέατρο Αθηνών, Σκην. Π. Αραβαντινός, Διανομή: Βλαχοπούλου, Έλ. Ένκελ, Μωραΐτης, Οικονομίδης, Καμβύσης, Μάνος Φιλιππίδης, Αγγελόπουλος

Ναπ. Λαμπελέτ / Μ. Λιδωρική, *Το όνειρο του Πιερρότου*, 8.2.1916, Μουσικός Θίασος Κονταράτου, Δημοτικό Θέατρο Αθηνών, Σκην. Π. Αραβαντινός, Μπουαγιέ, Διανομή: Έλσα Ένκελ (Πιερρότος), Ολυμπία Δαμάσκου (Γραία), Κορ. Ζαφειροπούλου (Πωλήτρια αρωμάτων), Γ. Δράμαλης, Ευάγ. Δαμάσκος, Μάνος Φιλιππίδης κ.ά.

Μ. Καλομοίρης / Ν. Καζαντζάκης, *Πρωτομάστορας*, 11.3.1916, Μουσικός Θίασος Κονταράτου, Δημοτικό Θέατρο Αθηνών, Διανομή: Βλαχοπούλου, Αγγελόπουλος, Μωραΐτης, Ο. Βαλτετσιώτη, Κυπαρίσση

Γ. Πώπ, Ν. Λάσκαρης, Μ. Λιδωρικής, *Ξιφίρ Φαλέρ 1916*, 16.6.1916, Μουσικός Θίασος Κονταράτου, Σκην. Π. Αραβαντινός, Ζολύ, Μπουγιέ, Μουσ. Βαλτετσιώτης, Καίσαρης.

Λιδωρικής Μιλτιάδης, *Η κόρη των κυμάτων*, 20.9.1918, θσ.-θτ. Κυβέλης, Σκην. Μ. Λιδωρικής, Ζολύ, Μουσ. Θ. Σακελλαρίδης, Διανομή: Κυβέλη, Μαρίκα Φιλιππίδου, Μηλιάδου, Βώκου, Αιμ. Βεάκης, Ν. Παπαγεωργίου κ.ά.

Coelus Romain, *Μια γυναίκα πέρασε*, μετ. Γ. Βλάχος, 3.6.1919, Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου (ΕΕΘ), θτ. Ολύμπια, Διανομή: Νίνα Κόκκου, Καλογερίκου, Αιμίλιος Βεάκης, Γαβριηλίδης, Νέζεο κ.ά.

Κλεμανσώ Γ, *Ο πέπλος της ευτυχίας*, μετ. Χρ. Δαραλέξης, Κορομηλάς Δημήτριος, *Ο θάνατος του Περικλέους*, Άννινος Χ., *Ζητείται υπηρέτης*, 21.6.1919, ΕΕΘ, Ολύμπια.

Τσοκόπουλος Γεώργιος, *Ο βασιλεύς της ρέγγας*, 23.6.1919, ΕΕΘ, Ολύμπια.

Ντοστογιέφσκυ Φ. (διασκ. Κοπώ-Κρουέ), *Αδελφοί Καραμαζώφ*, μετ. Γ. Ν. Πολίτης, 26.6.1919, ΕΕΘ, Ολύμπια, Σκην. - Κοστ. Μακάρεβιτς Κοδρίγκα Ειρήνη, Διανομή: Κ. Μουστάκας, Αιμ. Βεάκης, Π. Γαβριηλίδης, Ν. Σύλβας, Σ. Σάββας, Δ. Καζούρης, Ι. Δαλέξιος, Μ. Κωνσταντίνου, Κ. Μουσούρης, Γ. Βλασόπουλος, Μ. Γαληνός, Π. Μιχαλέας, Κ. Μίχας, Ζ. Ανδρέου, Α. Μουστάκα, Χρ. Καλογερίκου

Hennequin Maurice, *Τα τρία καπέλλα ή Το σταχτί καπέλλο*, μετ. Γ. Βλάχος, 3.7.1919, ΕΕΘ, Ολύμπια, Διανομή: Χρ. Νέζεο, Λ. Λύτρας, Κ. Μουστάκας, Σ. Σάββας, Μ. Κωνσταντίνου, Περίδου, Κ. Κολλυβά κ.ά.

Ξενοπούλος Γρηγόριος, *Φοιτηταί*, 8.7.1919, ΕΕΘ, Ολύμπια, Διανομή: Π. Γαβριηλίδης (Τάσος Λούζης), Αιμίλιος Βεάκης (Θάνος Πετρόπουλος), Χρ. Νέζεο (Μπαρμπα-Γιώργης), Β. Στεφάνου (Μάρω), Ν. Κόκκου (Φανίτσα), Β. Νιρβάνα (Κούλα), Α. Κωστακοπούλου (Κλειώ), Κ. Μουστάκας (Πλάτωνας), Μ. Κωνσταντίνου (Β. Ιωαννίδης),

Labiche Eugène, *Ρεφενές*, μετ. Χ. Άννινος, 15.7.1919, ΕΕΘ, Ολύμπια, Διανομή: Κ. Μουστάκας, Χρ. Νέζεο, Κώστας Μουσούρης (Ένας υπηρέτης)

Sardou Victorien, *Ερωτικό γράμμα*, 22.7.1919, ΕΕΘ, Ολύμπια, Διανομή: Αιμ. Βεάκης, Λύσ. Λύτρας, Π. Γαβριηλίδης, Νέζεο, Νίνα Κόκκου, Αθαν. Μουστάκα

Μελάς Σπ., Κόκκινος Δ., *Η φλόγα*, 29.7.1919, ΕΕΘ, Ολύμπια, Διανομή: Βασ. Στεφάνου, Ν. Κόκκου, Α. Μουστάκα, Π. Γαβριηλίδης, Αιμ. Βεάκης, Μ. Κωνσταντίνου, Κ. Μουστάκας, Χρ. Νέζεο

Lottar R., *Ο αρλεκίνος βασιλεύς*, μετ. Α. Νίκας, 7.8.1919, ΕΕΘ, Ολύμπια, Διανομή: Αιμ. Βεάκης (Αρλεκίνος), Ν. Κόκκου, Α. Μουστάκα, Π. Γαβριηλίδης, Κ. Μουστάκας, Σ. Σάββας, Βασ. Στεφάνου, Ν. Κόκκου

Γκαντιγιό, *Προς τον έρωτα*, μετ. Χ. Άννινος, 21.8.1919, ΕΕΘ, Ολύμπια, Διανομή: Πεο. Γαβριηλίδης, Χρ. Καλογερίκου, Ν. Κόκκου, Νικ. Κόκκος

Αριστοφάνης, *Ειρήνη*, μετ. Πολ. Δημητρακόπουλος, 26.8.1919, ΕΕΘ, Ολύμπια, Σκην. Πεο. Βυζάντιος, Διανομή: Χρ. Νέζεο (Τρυγαίος), Μ. Κωνσταντίνου (Ερμή), Κ. Μουστάκας (Πόλεμος), Κ. Αλκαίος (Θόρυβος), Κ. Μουσουρης (Υπηρέτης, Θωρακοπώλης), Σ. Σάββας (Υπηρέτης), Δ. Καζούρης Δ. (Μάντης), Ι. Δαλέζιος (Δρεπανουργός), Ν. Γαλανός (Λοφοποιός), Π. Μιχαήλης (Δορυξόος), Η. Αντωνίου (Παίς Λαμάχου), Κ. Κολυβά (Κόρη Τρυγαίου) Μ. Κωστακοπούλου Μ. (Κόρη Τρυγαίου), Χορός Γεωργών: Κ. Μουστάκας (Α' Κορυφαίος), Μ. Σύλβας (Β' Κορυφαίος), Β. Νιρβάνα (Ειρήνη), Β. Καμίνσκυ (Οπώρα), Τ. Λώρη (Θεωρία)

Αλπιέντ, Ατγούδ, Βων, *Η θεία Σίπαρτ*, μετ. Π. Ζαχαριόγλου, 2.9.1919, ΕΕΘ, Ολύμπια, Διανομή: Ν. Κόκκου, Α. Μουστάκα, Π. Γαβριηλίδης, Αιμίλιος Βεάκης, Κ. Μουστάκας, Σ. Σάββας, Χρ. Νέζεο, Λ. Λύτρας, Μουσουρης, Βέρα Νιρβάνα, Κολυβά, Περίδου

Δεληκατερίνης Ι., *Το μεγάλο κακό*, 9.9.1919, ΕΕΘ, Ολύμπια, Διανομή: Κώστας Μουσουρης (Γιάννης, υπηρέτης)

D' Annunzio, *Επίσκοπο και Σια*, μετ. Παρ. Λευκοπαρίδης, 16.9.1919, ΕΕΘ, Ολύμπια, Διανομή: Π. Γαβριηλίδης, Σ. Σάββας, Γαβριηλίδης υιός

Κύρου Αχιλλεύς, *Νέλλη*, 30.9.1919, ΕΕΘ, Ολύμπια.

Κορομηλάς Γεώργιος, *Όρκος*, Δάφνης Στέφανος, *Το πατρικό σπίτι*, Méré Charles, *Οι τρεις μάσκες*, μετ. Π. Καλογερίκος, 6.10.1919, ΕΕΘ, Ολύμπια.

Προβελέγγιος Αριστομένης, *Φαίδρα*, 10.10.1919, ΕΕΘ, Δημοτικό Θέατρο Αθηνών, Διανομή: Αιμ. Βεάκης (Θησέως), Χρ. Καλογερίκου (Φαίδρα), Π. Γαβριηλίδης (Ιππόλυτος), Β. Στεφάνου (Τροφός), Σ. Σάββας (Γέρος, Θεράπων), Γ. Πλούτης (ακόλουθος Θησέως), Μ. Κωνσταντίνου, Κ. Μουστάκας (Άγγελος), οπαδοί Ιππόλυτου, ακόλουθοι Θησέα

Αθανασιάδης Κωνσταντίνος, *Της ωμορφιάς τα μάγια* 16.10.1919, ΕΕΘ, Δημοτικό Θέατρο Αθηνών, Διανομή: Αιμ. Βεάκης, Μουστάκας, Π. Γαβριηλίδης, Β. Στεφάνου, Περίδου, Μουστάκα

Τσοκόπουλος Γ., Μελάς Σπ., *Το κελεπούρι*, Αύγ. 1920, ΕΕΘ, Πάνθεον (Θεσ/νίκης), Διανομή: Μουστάκα, Μ. Φιλιππίδου, Π. Γαβριηλίδης, Γ. Πλούτης

Λιδωρίκης Μιλτιάδης, *Λαβύρινθος*, 15.8.1920, ΕΕΘ, Πάνθεον (Θεσ/νίκης), Διανομή: Μ. Φιλιππίδου, Αθ. Μουστάκα, Π. Γαβριηλίδης, Μουστάκας, Κωνσταντίνου, Σάνδης

Αισχύλος, *Πέρσαι*, μετ. Ι. Ζερβός, 15.9.1920, ΕΕΘ, Ηρώδειο, Διανομή: Φ. Πολιτάκη (Άτοσσα), Κ. Μουστάκας (Άγγελος), Σ. Σάββας (Φάσμα Δαρειού), Α. Σάνδης (Ξέρξης), Χορός Γερόντων, Γ. Πλούτης, Μ. Κωνσταντίνου, Ν. Βάγλας (Κορυφαίοι)

Τσοκόπουλος Γεώργιος, *Η δόξα του Ελληνικού θεάτρου*, 1.10.1920, ΕΕΘ, θτ. Κοτοπούλη, Διανομή: Διονύσιος Ταβουλάρης (Αισχύλος), Αθανασία Μουστάκα (Ποίηση), Αθ. Πόλου (Τέχνη)

Βολφ Πιέρ, *Ο πέπλος που σχίζεται*, μετ. Χρ. Δαραλέξης, >26.10.1920, ΕΕΘ, θτ. Κοτοπούλη.

Delorde, Montignac, *Το νεκροτάπεζο*, μετ. Γερ. Άννινος, >27.10.1920, ΕΕΘ, Κοτοπούλη.

Λοπέζ, *Ο τρίτος σύζυγος*, <8.11.1920, ΕΕΘ, θτ. Κοτοπούλη.

Πρίγκηπας Νικόλαος, *Αθώα αμαρτωλή*, <15.11.1920, ΕΕΘ, Κοτοπούλη.

Guitry S., *Ιωάννης Γ'*, <22.11.1920, ΕΕΘ, θτ. Κοτοπούλη, Μαρίκα Φιλιππίδου, Νέζεο, Μουστάκας

Φαμπρ, *Η αριστοκρατία του πλούτου*, μετ. Χρ. Δαραλέξης, >23.11.1920, ΕΕΘ, θτ. Κοτοπούλη.

Πεσνεκίδης, *Το κλουβί*, Τσοκόπουλος (Υιος), *Ας χωρισθούμε*, Lorde André de, Chaire Pierre, *Στο νοούμερο εξ του ψόφιου ποντικιού*, >24.11.1920, ΕΕΘ, θτ. Κοτοπούλη.

Μ. Λιδωρίκης, Δραγάσης Α., *Πώς υπεδέχθη ο λαός των Αθηνών τους λατρευτούς του πρίγκηπας, Ο ιπποκόμος του Βασιλέως*, 22.12.1920, ΕΕΘ, θτ. Κοτοπούλη, Διανομή: Χρ. Νέζεο, Μ. Κωνσταντίνου, Αθανασία Μουστάκα

Ohnet Georges, *Αρχισιδηρουργός*, 1921, ΕΕΘ θτ. Κοτοπούλη;

Suderman Hermann, *Τιμή*, 1921, ΕΕΘ, θτ. Κοτοπούλη

Βοτσάρης, *Η Ψυχοκόρη*, 2.1.1921, ΕΕΘ, θτ. Κοτοπούλη

Περεσιάδης Σπ., *Γκόλφω*, ΕΕΘ, θτ. Κοτοπούλη

Λιδωρίκης Μιλτιάδης, *Έρδε! Έρδε!*, 6.1.1921, ΕΕΘ, θτ. Κοτοπούλη

Βυζάντιος Δημήτριος, *Βαβυλωνία*, 31.1.1921, ΕΕΘ, θτ. Κοτοπούλη.

Λιδωρίκης Μιλτιάδης, Μωραϊτίνης Τίμος, *Μαντάμ Μαρή αλλά βουζ αν* 13.2.1921, ΕΕΘ, θτ. Κοτοπούλη, Μουσ. Μαρίνο Α. ,

Δημητρακόπουλος Πολύβιος, *Λουλουδόκοσμος*, 13.5.1921, ΕΕΘ, θτ. Κεντρικόν, Διανομή: Ιακωβίδης, Γαβρηλίδης, Μουστάκας, Ιατρίδου, Μαρίκα Φιλιππίδου, Μουστάκα

Ζακ Στυξ, *Οπιομάν*, διασκ. Μ. Λιδωρίκης, 7.7.1921, ΕΕΘ, θτ. Κεντρικόν, Διανομή: Ιακωβίδης (έκφυλος τυχοδιώκτης)

Μωραϊτίνης Τίμος, *Πανόραμα 1921*, 26.7.1921, ΕΕΘ, θτ. Κεντρικόν, Μουσ. Τ. Ξανθόπουλος, Διανομή: Μ. Φιλιππίδου, Αθανασία Μουστάκα, Μ. Ιακωβίδης, Ν. Παλμύρας, Μ; Φιλιππίδης

Λιδωρίκης Μιλτιάδης, Δημητρακόπουλος Πολύβιος, *Μαντάμ Μαρή*, 25.8.1921, ΕΕΘ, θτ. Κεντρικόν, Διανομή: Μουστάκα, Φιλιππίδου, Παλμύρας, Ιακωβίδης, Μαρία Κούρμη (Ελλάς), Θυμέλης (Κήρυξ), Μ. Φιλιππίδης (Γεώργιος Α'), Α. Δαζέα (Ολγα), Κ. Χριστοδούλου, Σ. Σάββας (Γ. Ζαλοκώστας), Ν. Βάχλας (Π. Σούτσος), Γ. Πλούτης (Γ. Παράσχος), Σαρηγιάννης (Κωνσταντίνος ευέλπις), Κ. Μουστάκας (Κωνσταντίνος στρατηλάτης)

Λιδωρίκης Μιλτιάδης, *Καρακάξα*, 24.7.1925, θσ. Ελληνική Επιθεώρησης, θτ. Κεντρικόν, Σκην. Ι. Αμπελάς, Μουσ. Α. Μαρίνος, Διανομή: Άο. Ιωαννίδης, Μ. Κορκίνης, Άν. Νέζεο, Σ. Νέζεο, Συριώτου, Χρ. Νέζεο, Θ. Νέζεο, Π. Συριώτης, Τ. Κλοτσώνης, Μ. Φιλιππίδου, Λολ. Ιωαννίδου, Αθανασία Άλβη, Υβόννη Βλαδιμήρου, Μ. Φλερύ, Ελ. Χάλλη,

Ξενόπουλος Γρηγόριος, *Η δίκη του Θανάση*, 25.7.1925, θσ.-θτ. Κυβέλης, σκην. Ι. Αμπελάς
Ι, Διανομή: Σαπ. Αλκαίου, Μιρ. Θεοχάρη, Αλ. Θεοδορίδου (Γιάννης, μικρός λούστρος), Ν.
Παπαγεωργίου, Λ. Λούης, Π. Γαβριηλίδης, Παλαιολόγος

Λιδωρίκης Μιλτιάδης, *Κόκκινος Παπαγάλος*, 12.11.1925, θσ. Πατρικίου, θτ. Κοσμικόν

Λιδωρίκης Μιλτιάδης, *Ρωμέικο*, 7.7.1926, θτ. Κεντρικόν, Σκην. Ι. Αμπελάς, Μουσ. Τρ.
Κωνσταντινίδης.

Λιδωρίκης Μιλτιάδης, Καστέλλης Στ., *Ζαφειρίτσα**, 29.5.1931, θσ. Μακέδου, θτ. Τριανόν,
Σκην. Κλ. Κλώνης, Μουσ. Γ. Βιτάλης.

Σπύρος Μελάς (1883-1966)

Γεννήθηκε στη Ναύπακτο αλλά εγκαταστάθηκε από νωρίς στον Πειραιά. Άρχισε νομικές σπουδές αλλά τις εγκατέλειψε και στράφηκε από νωρίς στη δημοσιογραφία. Η καριέρα του στο Τύπο άρχισε το 1901 στο *Άστυ* και την *Ακρόπολη*, όπου δημοσίευσε και τα πρώτα του λογοτεχνικά έργα (τα μυθιστορήματα *Οι μαύροι άνθρωποι*, *Τα μυστήρια του Πειραιώς*). Στις επόμενες δεκαετίες διετέλεσε επί σειρά ετών διευθυντής, αρχισυντάκτης και συνεργάτης πολλών αθηναϊκών εφημερίδων και περιοδικών (*Πατρίς*, *Χρόνος*, *Νέα Ημέρα*, *Εσπερινόν Άστυ*, *Εμπρός*, *Ημερήσια Νέα*, *Καθημερινή*, *Δημοκρατία*, *Έθνος*, *Αθηναϊκά Νέα*, *Ιδέα*, *Ελληνική Δημιουργία* κ.ά.)· διακρίθηκε ως ανταποκριτής (βλ. και *Πολεμικές Σελίδες*, 1913, *Από τα ταξίδια μου, χ.χ.*, *Αμερική*, 1952) και χρονογράφος με το ψευδώνυμο “Φορτούνιο” (*Σφυρίγματα*, 1913, *Κουβέντες του Φορτούνιο*, 1936). Δίπλα στη δημοσιογραφική του καριέρα καλλιέργησε από νωρίς και τη δραματουργία. Από το 1906 μέχρι και τη δεκαετία του 1960 (με μια παύση στη δεκαετία 1924-1934) ένας μεγάλος αριθμός έργων του παραστάθηκαν από αθηναϊκούς θιάσους: *Θυσία* (1906), *Ο γιός του ίσκιου* (1907), *Το κόκκινο πονκάμισο* (1908), *Το χαλασμένο σπίτι* (1909), *Το άσπρο και το μαύρο* (1913), *Λίνα* (1917, *Η Φλόγα* (σε συνεργασία με το Δ. Κόκκινο, 1920), *Το κελεπούρι* (σε συνεργασία με το Γ. Τσοκόπουλο, 1920), *Μια νύχτα μια ζωή* (1924), *Ιούδας* (1934), *Ο μπαμπάς εκπαιδεύεται* (1935), *Ο Ρουμπής, η Κουμπή και τα κουμπιά* (1936), *Παπαφλέσσας* (1937), *Πίσω στη γη* (Κυβέλη-Παπά, 1941), *Οι αργυροί γάμοι* (Κοτοπούλη, 1942), *Η μέθοδος των τριών* (Λογοθετίδη, 1942), *Έρωτα μαστροχαλαστή* (Μουσούρη, 1943), *Βουβές αγάπες* (Μυράτ, 1943), *Θύελλα* (Κατερίνας, 1944), *Ο βασιλιάς και ο σκύλος* (Εθνικού, 1953), *Πούλμαν για το Τέξας* (Λογοθετίδη, 1958) και *Ρήγας Βελεστινλής* (1962).

Ιδρυτικό μέλος της Εταιρείας Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων υποστήριξε την προσπάθεια της Εταιρείας Ελληνικού Θεάτρου και από τον Οκτώβρη του 1918 ως τον Απρίλη του 1919 δίδαξε δραματολογία στη δραματική της σχολή. Τον Ιούνιο του 1926 εκπροσώπησε την Ελλάδα στις εργασίες του διεθνούς συνεδρίου θεατρικών συγγραφέων. Μετά το 1930 ασχολήθηκε με τη συγγραφή μυθιστορηματικών βιογραφιών ηρώων από την Επανάσταση του 1821, τους Βαλκανικούς Πολέμους και τον ελληνοϊταλικό πόλεμο (*Το Εικοσιένα και η Κρήτη*, 1930, *Ο Γέρος του Μοριά*, 1931 κ.ά.). Εκλέχτηκε μέλος της Ακαδημίας Αθηνών το 1935 και πρόεδρος της το 1959. Την ίδια χρονιά ίδρυσε μαζί με το Δημ. Αβραμίδη

Σχολή Δημοσιογραφίας και Δημοσίων Σχέσεων στο Ελληνοαμερικάνικο Επιμορφωτικό Ινστιτούτο και παρέμεινε πρόεδρος και καθηγητής της μέχρι το θάνατό του.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ: ΣΙΔΕΡΗΣ (1936)561-2, (1951)270, (1954)1690, (1956)1551, (1957)51-2, (1960)368-9, (1960)386-8, (1961)7-8, 12, 115-7, (1961)1601, (1964/Π)58, (1976)300-1, 304-9, ΑΝΕΜΟΓΙΑΝΝΗΣ (1990)206, ΣΠΑΘΗΣ (1983)47-8, ΧΑΤΖΗΠΑΝΤΑΖΗΣ (1977)250

Παραστασιολόγιο

Αριστοφάνης, *Πλούτος*, μετ. Γ. Σιδέρης, 27.8.1924, Θίασος των Νέων, θτ. Παγκρατίου, Διανομή: Α. Κολλάρος (Χρεμύλος), Α. Παντόπουλος (Καρίων), Τ. Βιτσιώρης (Πλούτος), Α. Χρυσόχοος (Βλεψίδημος, Ιερεύς), Π. Χριστοφορίδης (Νεανίας), Κ. Μουσούρης (Ερμής), Ν. Παντοπούλου (Γυναίκα του Χρεμύλου), Φ. Οικονόμου Φ. (Γριά), Α. Κυριακίδου (Φτώχεια), Θ. Κολλάρος (Κομματάρχης), Χ.Χ. (Εκδότης Φιλολογικών Έργων),

Προβελέγγιος Αριστομένης, *Φαίδρα*, 7.11.1924, Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών, Εθνικό Θέατρο, σκην. Γ. Γουναρόπουλος, Διανομή: Κ. Μουσούρης (Ιππόλυτος), Ηλ. Δεστούνης, Ορ. Κοντογιάννης, Χριστοφορίδης, Αγγ. Κοτσάλη, Γαλανού

Οσσίπ Φελλίν, *Στο πρώτο φύσημα τ' ανέμου **, 22.11.1924, Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών, Εθνικό Θέατρο, Διανομή: Αγγ. Κοτσάλη, Γαλανού, Τ. Σαρφάτη, Ορ. Κοντογιάννης, Χριστοφορίδης, Ηλ. Θεοδώρου, Ηλ. Δεστούνης

Molière, *Αμφιτρυών*, μετ. Φραγκιάς / Σερούσιος, 6.12.1924, Δραματική Σχολή Ωδείου Αθηνών, Εθνικό Θέατρο, Διανομή: Τζ. Σαρφάτη (Νύχτα), Ορ. Κοντογιάννης (Σωσίας), Π. Ξενίδου (Αλκμήνη), Κ. Λεμονίδου (Κλεάνθη), Ηλ. Δεστούνης (Ερμής), Χριστοφορίδης (Δίας), Γ. Πλούτης (Αμφιτρυών) Κ. Μουσούρης

Μελάς Σπύρος, *Μια νύχτα, μια ζωή*, 27.12.1924, Θέατρον Ελληνικού Ωδείου, Εθνικό Θέατρο, Διανομή: Κώστας Μουσούρης (Μίλτος)

Ξενοπούλος Γρηγόριος, *Πειρασμός*, 11.1.1925, Θέατρον Ελληνικού Ωδείου, Εθνικό Θέατρο, Διανομή: Αντ. Μεταξά, Άν. Γαλανού, Ελ. Παπαδάκη, Ηλ. Δεστούνης, Ορ. Κοντογιάννης, Κ. Κροντηράς, Ν. Φλεριανός, Κ. Μουσούρης (Δρογκάς)

Curel Francois de, *Απάνθρωπη γη*, μετ. Τάκης Μπαρλάς, 24.1.1925, Θέατρον Ελληνικού Ωδείου, Εθνικό Θέατρο, Διανομή: Αγγ. Κοτσάλη, Κ. Μουσούρης (Παύλος Παριζό), Άν. Γαλανού, Ξηροταγάρου, Γ. Χριστοφορίδης, Π. Χριστοφορίδης, Β. Δαρίβας

Pirandello Luigi, *Έτσι είναι αν έτσι νομίζετε*, μετ. Τάκης Μπαρλάς, 22.2.1925, Θέατρον Ελληνικού Ωδείου, Εθνικό Θέατρο, Διανομή: Κατ. Μαρούλη [Κακούρη], Άν. Γαλανού, Αγγ. Κοτσάλη, Ελ. Παπαδάκη, Βακάλη, Αντ. Μεταξά, Ορ. Κοντογιάννης, Ηλ. Δεστούνης, Γ. Χριστοφορίδης, Δαρίβας, Κ. Μουσούρης, Κ. Κροντηράς

Wilde Oscar, *Σαλώμη*, μετ. Νικόλαος Ποριώτης, 21.3.1925, Θέατρον Ελληνικού Ωδείου, Εθνικό Θέατρο, σκην. Π. Βυζάντιος, Θ. Αρμενόπουλος, Κοστ. Α. Φωκάς, Μουσ. Ρ. Στράους, Διανομή: Μάχη Μαυρογένη (Σαλώμη), Κ. Μουσούρης (Νέος Σύρος), Ελ. Παπαδάκη (Ηρωδιάς), Ηλ. Δεστούνης (Ηρώδης), Ζ. Σαλφάτη (αγοράκι της Ηρωδιάδος), Κ. Κροντηράς (Γιοχάναν)

Αισχύλος, *Επτά επί Θήβας*, μετ. Ι. Γρυπάρης, 28.5.1925, Θέατρον Τέχνης, θτ. Αθήναιον, σκην. Π. Βυζάντιος, κοστ. Αντώνης Φωκάς, Διανομή: Ηλ. Δεστούνης (Ετεοκλής), Γ. Χριστοφορίδης (Κατάσκοπος, Βοσκός), Περ. Χριστοφορίδης (Άγγελος), Ι. Αυλωνίτης (Κήρυξ), Άν. Γαλανού (Κορυφαία), Κ. Λεμονίδου (Κορυφαία), Ν. Μαρσέλλου (Αντιγόνη), Ελ. Παπαδάκη

(Ισμήνη), Χορός Θηβαίων Γυναικών - Θωρακοφόροι - Τοξόται - Γέροντες - Βασιλική φρουρά - Στρατός Αργείων - 60 πρόσωπα επί Σκηνής

Λουκιανός, *Όνειρος ή Αλεκτρώων*, 28.5.1925, Θέατρον Τέχνης, θτ. Αθήναιον, σκην. Π. Βυζάντιος, κοστ. Α. Φωκάς, Διανομή: Ορ. Κοντογιάννης (Μίκυλλος), Άγγελος Προβελέγγιος (Πετείνος), Ηλ. Θεοδώρου (Σίμων)

Lenormand Henri, *Ο χρόνος είναι όνειρο*, μετ. Λίνος Καρζής, 19.6.1925, Θέατρον Τέχνης, θτ. Αθήναιον, Διανομή: Ελένη Παπαδάκη (Ρίμκε βαν Έυντεν)

Pirandello Luigi, *Εξη πρόσωπα ζητούνε συγγραφέα*, μετ. Ν. Ποριώτης, 25.6.1925, Θέατρον Τέχνης, θτ. Αθήναιον, Διανομή: Ηλ. Δεστούνης (Πατέρας), Άν. Γαλανού (Μητέρα), Μ. Νικολόπουλος (Γιος), Ελ. Παπαδάκη (Η προγονή), Σπ. Μελάς (Θιασάρχης), Ηλ. Θεοδώρου (Ο γ' ηθοποιός, Ο σκηνοθέτης), Π. Καλοκαιρινού (Πρωταγωνίστρια), Ι. Αυλωνίτης (Πρωταγωνιστής), Κ. Λεμονίδου (Η δεύτερη γυναίκα), Νέλλη Μαρσέλλου (Η ερωμένη), Άγ. Προβελέγγιος (Ο εραστής), Περ. Χριστοφορίδης (Ο α' ηθοποιός), Α. Πλειώνης (Ο β' ηθοποιός), Ι. Ρούσος (Ο υποβολεύς), Ευθ. Χατζηβασιλείου (Ο φροντιστής), Θ. Παπαδόπουλος (Ο μηχανικός), Ηλίας Παππάς (Ο θυρωρός του θεάτρου), Αλ. Γαϊτανάκης (Το αγόρι), Ελ. Αυλωνίτου (Το κοριτσάκι), Ευτ. Παυλογιάνη (Μαντάμ Πάτσε),

Ζιμμέρ Μπερνάρ, *Μόσχος ο σιτευτός*, 10.7.1925, Θέατρον Τέχνης, θτ. Αθήναιον, Διανομή: Άννα Γαλανού κ.ά.

Shaw George Bernard, *Το δίλημμα του γιατρού*, 24.7.1925, Θέατρον Τέχνης, θτ. Αθήναιον.

Καζαντζάκη Γαλάτεια, *Πληγωμένα πουλιά*, 10.8.1925, Θέατρον Τέχνης, θτ. Αθήναιον, Σκην. Μ. Μαρζουβάνωφ.

Μελάς Σπύρος, *Το άσπρο και το μαύρο*, 14.8.1925, Θέατρον Τέχνης, θτ. Αθήναιον

Capek Karel, *Ρομπότ*, 1.9.1925, Θέατρον Τέχνης, θτ. Αθήναιον, σκην. Μ. Μαρζουβάνωφ, Διανομή: Νέλλη Μαρσέλλου

Μελάς Σπύρος, *Το κόκκινο πουκάμισο*, Μιρμπά Οκτάβ, *Το πορτοφόλι*, 14.9.1925, Θέατρον Τέχνης, θτ. Αθήναιον.

Πόρτο-Ρις Ζορζ ντε, *Τα περασμένα*, 26.9.1925, Θέατρον Τέχνης, θτ. Αθήναιον.

Benavente Jacinto, *Η γάτα της Άγκυρας*, 6;10.1925, Θέατρον Τέχνης, θτ. Αθήναιον.

Ansky (Shloyme Zaynl Rappaport), *Ντιμπούκ*, μετ. Αντώνης Νίκας, 13.4.1929, Ελευθέρα Σκηνή, θτ. Κοτοπούλη, σκην.-κοστ. Κλ. Κλώνης, μουσ. Μ. Σκουλούδης, Διανομή: Μ. Κοτοπούλη (Λέα), Γ. Γληνός (Σέντερο), Χρ. Μυράτ (Φραντέ), Π. Χατζηπαναγιώτου (Ζίτλα), Μ. Μυράτ (Χουάν), Ν. Ροζάν (Εζρουέλ), Ι. Αποστολίδης (Ραββίνος), Αλ. Μινωτής (Ο Μαντατοφόρος), Β. Λογοθετίδης (Μέντελ), Ευ. Μαμίας (Μενασή), Ι. Ραυτόπουλος (Μέιρ), Α. Σάνδης (Α' Διάκονος), Κ. Παπαγεωργίου (Β' Διάκονος, Μιχάηλ), Ε. Ξένος (Γ' Διάκονος, Ναχιάν), Δ. Ρέντζος (Ασσήρ), Μ. Ραυτοπούλου (Η γρηά γυναίκα), Γ. Γεωργόπουλος (Ενώχ), Κ. Ραυτοπούλου (Μπάσσια)

Lenormand Henri-René, *Σιμόν*, μετ. Α. Κουκούλας, 11.5.1929, Ελευθέρα Σκηνή, θτ. Κοτοπούλη, σκην. Κλ. Κλώνης, μουσ., Μ. Σκουλούδης, Διανομή: Μ. Κοτοπούλη (Αΐσά), Π. Χατζηπαναγιώτου (Κλοτίλδη Λωρανού), Κ. Ραυτοπούλου (Το κορίτσι του δρόμου), Μ. Μυράτ (Λωρανού), Γ. Γληνός (Αγάς), Ι. Αποστολίδης (Γκιαούρ), Αλ. Μινωτής (Ο ελεγκτής), Ν. Ροζάν (Ο προφήτης), Ευ. Μαμίας (Ο παραλήπτης του ταχυδρομείου), Ν. Μαρίνης (Ο γέρος Αββάς), Ι. Ραυτόπουλος (Αλής, αράπης δούλος του Λωρανού), Α. Σάνδης (Αζίζ, νομάς σααμί), Γ. Περράκης (Ο νέγρος τραγουδιστής), Γ. Γαβριηλίδης (Το Αραπόπουλο), Δ. Ρέντζος (Α' Μοζαμπίτης), Ε. Ξένος (Β' Μοζαμπίτης), Κ. Παπαγεωργίου (Ο εισπράκτωρ),

Ενρεϊνον Νικολάι, *Η κομωδία της ευτυχίας*, μετ. Γ. Κότσικας, 5.6.1929, Ελευθέρα Σκηνή, θτ. Κοτοπούλη, Σκην. Κλ. Κλώνης, Γ. Βακαλό, Γ. Γουναρόπουλος, Κοστ. Γ. Γουναρόπουλος,

μουσ. Μ. Σκουλούδης, Διανομή: Μ. Κοτοπούλη (Αννέτα-η χορεύτρια), Π. Χατζηπαναγιώτου (Λύδια), Σ. Μελάς (Φρέγκολι), Ν. Ροζάν (Γέρος υπάλληλος), Αλ. Μινωτής (Φεντόρ), Μ. Μυράτ (Ζεν-πρεμιέ), Κ. Παπαγεωργίου (Θιασάρχης), Γ. Γληνός (Ρεζισέο), Ευ. Μαμίας (Ηλεκτρολόγος), Ι. Αποστολίδης (Νέρων), Β. Λογοθετίδης (Βιτέλιος), Ι. Ραυτόπουλος (Πετρώνιος), Ν. Μαρίνης (Λουκιανός), Γ. Περράκης (Σκλάβος), Χρ. Μυράτ (Η κυρία με το σκυλάκι), Φ. Λούη (Μία γυναίκα), Κ. Ραυτοπούλου (Η κωφάλαλη), Μ. Ραυτοπούλου (Κυρά-Μαρία), Μ. Ροζάν (Η παιδαγωγός), Αμ. Λογοθετίδου (Ποππία), Δ. Παναγιωτίδου (Λυγία).

Klabund (Alfred Henschke), *Ο κύκλος με την κιμωλία*, 27.6.1929, Ελευθέρα Σκηνή, θτ. Κοτοπούλη, σκην. Ν. Καστανάκης - Αγγ. Σπαχής, Διανομή: Μ. Κοτοπούλη (Τσαγκ-Χαϊτάγκ), Χρ. Μυράτ (Γιού Πέη), Ν. Ροζάν (Μανδαρίνος Μα), Ι. Αποστολίδης (Ο πρίγκιπ Πάο), Β. Λογοθετίδης (Δικαστής), Γ. Γληνός (Τσαγκ), Αλ. Μινωτής (Τσαγκ-Λιγκ), Ευ. Μαμίας (Τονγκ, έμπορος λευκής σαρκός), Κ. Παπαγεωργίου (Α' Δουλευτής), Ι. Ραυτόπουλος (Β' Δουλευτής), Α. Σάνδης (Ο ποιητής), Ν. Μαρίνης (Τελετάρχης), Γ. Περράκης (Α' Στρατιώτης), Δ. Αυγείας (Β' Στρατιώτης), Κ. Ραυτοπούλου, Π. Χατζηπαναγιώτου, Αμ. Λογοθετίδου (Κυρία Τσαγκ), Μ. Ραυτοπούλου (Μία μαμή),

B. Jonson (Διασκ. J. Romain - S.Zweig), *Βολπόνε*, 10.7.1929, Ελευθέρα Σκηνή, θτ. Κοτοπούλη, Σκην. Κλ. Κλώνης, Διανομή: Β. Λογοθετίδης (Βολπόνε), Μ. Μυράτ (Μόσκας), Ευ. Μαμίας (Βολτόρε), Γ. Γληνός (Κορβίνο), Ν. Ροζάν (Κορμπάτσιο), Ι. Αποστολίδης (Λέονε), Φ. Λούη (Εταίρα), Κ. Παξινού (Κολόμπα), Κ. Παπαγεωργίου (Δικαστής), Ι. Ραυτόπουλος (Αρχιστυνόμος), Α. Σάνδης (Α' δούλος του Βολπόνε), Γ. Περράκης (Β' δούλος του Βολπόνε),

Sherriff Robert Cedric, *Το τέλος του ταξιδιού*, μετ. Γ. Συριώτης-Σ. Σωτηριάδης, 9.8.1929, Ελευθέρα Σκηνή, θτ. Κοτοπούλη, Διανομή: Ν. Ροζάν (Στάνοπ), Γ. Γληνός (Όσμπορν), Ι. Αποστολίδης (Τρότερ), Α. Σάνδης (Ίμπερτ), Κ. Παπαγεωργίου (Συντ/ρχης), Ι. Ραυτόπουλος (Επιλοχίας), Β. Λογοθετίδης (Μαίζον), Γ. Γεωργόπουλος (Χάρντν), Ευ. Μαμίας (Γερμανός στρατιώτης), Φ. Αργυρόπουλος (Ένας στρατιώτης του λόχου), Φ. Βαλσαμάκης (Ένας στρατιώτης του λόχου), Μ. Σιμόπουλος (Ράλεϊ),

Frank Leonard, *Η επάνοδος ή Καρλ και Άννα*, μετ. Μ. Μυράτ, Εμ. Χέλμης, 31.8.1929, Ελευθέρα Σκηνή, θτ. Τριανόν, Διανομή: Μ. Κοτοπούλη (Άννα), Μ. Μυράτ (Φρανκ), Α. Μινωτής (Ριχάρδος), Γ. Περράκης (Α' αιχμάλωτος και Ο σύζυγος), Φ. Λούη (Μαρία), Π. Χατζηπαναγιώτου (Αδελφή της Μαρίας), Φ. Αργυρόπουλος (Β' αιχμάλωτος), Ι. Αυλωνίτης (Ο επιθεωρητής του στρατοπέδου), Εμ. Κόκκος (Α' φρουρός αιχμαλώτων), Γ. Ρώης (Β' φρουρός αιχμαλώτων),

Gantillon Simon, *Μάγια*, 13.9.1929, Ελευθέρα Σκηνή, θτ. Κοτοπούλη, Διανομή: Μ. Κοτοπούλη (Μπέλλα), Φ. Λούη (Ουρανία), Χρ. Μυράτ (Φρόσω), Ευ. Μαμίας (Ο διερμηνεύς), Α. Μινωτής (Ο Νορβηγός, Ο κελουστής), Ι. Αποστολίδης (Ερνέστος), Γ. Γληνός (Ο θερμαστής), Μ. Μυράτ (Ο Ινδός), Γ. Γεωργόπουλος (Αλβέρτος), Π. Χατζηπαναγιώτου (Φιρίνα), Δ. Παναγιωτίδου (Η πλύστρα), Αμ. Λογοθετίδου (Η μανάβισσα), Γ. Περράκης (Ένας εργάτης ναυπηγείου), Μ. Ραυτοπούλου (Η μαμά), Φ. Αργυρόπουλος (Βαλεντίνος), Φ. Βαλσαμάκης (Ο άνθρωπος με το κασκέτο), Ι. Ραυτόπουλος (Ο Σίντι, Ο παίκτης του μπάντζο), Α. Σάνδης (Ο ναυτικός, Ο ζωγράφος), Κ. Ραυτοπούλου (Ιντα),

Παπαντωνίου Ζαχαρίας, *Ο Όρκος του πεθαμένου*, 7.10.1929, Ελευθέρα Σκηνή, θτ. Κοτοπούλη, σκην. Ν. Καστανάκης, Αγγ. Σπαχής, μουσ. Μάριος Βάρβογλης, Διανομή: Μ. Κοτοπούλη (Αρετή), Μ. Ραυτοπούλου (Θειά Μαρίτσα), Ν. Ροζάν (Κωσταντής), Γ. Γληνός (Σπύρος, Πανάγος-πνεύμα του δάσους), Αλ. Μινωτής (Μιχάλης), Ι. Αποστολίδης (Φλόκος), Ευ. Μαμίας (Θωμάς), Ι. Ραυτόπουλος (Α' ξυλοκόπος), Α. Σάνδης (Β' ξυλοκόπος), Ν. Μαρίνης (Α' χωριάτης), Ι. Κόκκος (Β' χωριάτης), Γ. Περράκης (Α' χωρικός), Φ. Αργυρόπουλος (Β' χωρικός), Ε. Ξένος (Γ' χωρικός), Δ. Αυγείας (Δ' χωρικός), Μ. Κατράκης (Ε' χωρικός), Κ. Ραυτοπούλου (Φαννούλα, Α' Νεράιδα), Δ. Παναγιωτίδου (Μια χωριάτισσα), Λ. Αυγεία (Ένα χωριατόπουλο), Π. Χατζηπαναγιώτου (Β' Νεράιδα), Ζ. Περράκη (Γ' Νεράιδα), Λ. Τσουμπρή (Δ' Νεράιδα), Ε. Λυπιτάκη (Ε' Νεράιδα), Α. Αναστάζιο (ΣΤ' Νεράιδα)

Β. Κορνάρος, *Ερωτόκριτος*, Διασκ. Θ. Συναδινός, 1.11.1929, Ελευθέρα Σκηνή, θτ. Κοτοπούλη, σκην. Π. Βυζάντιος, κοστ. Π. Βυζάντιος, Α. Φωκάς, μουσ. Μ. Σκουλούδης, Διανομή: Μ. Μυράτ (Ο ποιητής), Ν. Ροζάν (Ηρακλής), Φ. Λούη (Αρτέμη), Μ. Κοτοπούλη (Αρετούσα), Ι. Αποστολίδης (Ερωτόκριτος), Γ. Γληνός (Πολύδωρος), Χρ. Μυράτ (Φροσύνη), Αλ. Μινωτής (Ο

μαντατοφόρος), Μ. Κατράκης (Χαρίδημος), Ευ. Μαμίας (Πιστένης), Γ. Περράκης (Ο διαλαλητής), Γ. Γεωργόπουλος (Α' αυλικός), Ε. Ξένος (Β' αυλικός), Κ. Σουρμένης (Δημοφάνης), Α. Συρόπουλος (Αντρόμαχος), Ι. Ζερβός (Φιλάρετος), Χρ. Σκαλτσάς (Ηρακλής), Ι. Γεωργάνας (Νικόστρατος), Θ. Τράγκας (Γλυκάρετος), Ν. Βολάνης (Σπιδόλιοντας), Ε. Κόκκος (Πιστόφορος), Α. Σάνδης (Δρακόκαρδος), Ι. Ραυτόπουλος (Αρχηγός των σολντάτων), Δ. Ρέντζος (Ο Γραμματικός), Κ. Παπαγεωργίου (Πεζόστρατος),

Αριστοφάνης, *Όρνιθες*, μετ. Λ. Κουκούλας, 5.12.1929, Ελευθέρα Σκηνή, θτ. Κοτοπούλη, σκην. Κλ. Κλώνης, προσωπεία Γ. Δημητριάδης, μουσ. Μ. Βάροβγλης, Β. Λογοθετίδης (Πεισθέτερος), Ευ. Μαμίας (Ευελπίδης), Μ. Μυράτ (Τσαλαπετεινός), Γ. Γληνός (Α' Κορυφαίος), Αλ. Μινωτής (Β' Κορυφαίος), Ν. Ροζάν (Στρατηγός), Μ. Κατράκης (Κήρυξ, Ηρακλής), Π. Χατζηπαναγιώτου (Ιρις), Ν. Βολάνης (Προμηθεύς, Οικονομολόγος), Γ. Περράκης (Τριβαλός), Κ. Ραυτοπούλου (Αηδών), Φ. Αργυρόπουλος (Α' Άγγελος), Γ. Γεωργόπουλος (Β' Άγγελος), Δ. Αυγείας (Τρουποφράχτης), Μ. Νικολαΐδου (Βασιλεία), Κ. Παπαγεωργίου (Ιερέυς), Ι. Αποστολίδης (Ποιητής), Ι. Ραυτόπουλος (Μέτων, Ποσειδών), Α. Σάνδης (Πολιτικός, Γ' Άγγελος), Δ. Ρέντζος (Ο λειτουργός της Θέμιδος),

Maugham Somerset William, *Ιερή φλόγα*, μετ. Ν. Κανελλίδου, 18.12.1929, Ελευθέρα Σκηνή, θτ. Κοτοπούλη, σκην. Κλ. Κλώνης, Διανομή: Μ. Κοτοπούλη (Κα Τάμπρετ), Κ. Παξινού (Στέλλα), Χρ. Μυράτ (Μις Ουέιλαντ), Ε. Κωνσταντινίδου (Άλλις), Μ. Μυράτ (Μωρίς Τάμπρετ), Ν. Ροζάν (Λοχαγός Λιόντα), Γ. Γληνός (Ιατρός Χάρβεστερ), Αλ. Μινωτής (Κόλιν Τάμπρετ)

Lenormand Henri-René, *Οι αποτυχημένοι**, μετ. Μ. Μυράτ, 11.1.1930, Ελευθέρα Σκηνή, θτ. Κοτοπούλη, Διανομή: Μ. Κοτοπούλη, Μ. Μυράτ, Γ. Γληνός, Αλ. Μινωτής, Ευ. Μαμίας, Β. Λογοθετίδης

Μωραϊτίνης Τίμος, *Ιστορία της Αθήνας*, 13.3.1931, θσ. Μακέδου, θτ. Μοντιάλ, Σκην. Ν. Καστανάκης, Άγ. Σπαχής, Κλ. Κλώνης, Ι. Αμπελάς, κοστ. Α. Φωκάς, Διανομή: Ελένη Παπαδάκη, Ευαγ. Μαμίας, Γ. Γληνός, Πέτρος Κυριακός (μάγκας), Κρεββατά (Σεμέλη), Σ. Βερόνη, Φωφώ Λουκά, Μαρίκος, Βάχλας, Χατζηχορήστος, Σπαρίδης, Στ. Νέζεο

Ο' Neil Eugene, *Ο γυρισμός*, μετ. Ν. [Νικο]λαΐδης, 2.4.1932, θσ. Κοτοπούλη-Κυβέλης, θτ. Κεντρικόν, σκην. Καστανάκης, Σπαχής, Μελάς, Διανομή: Κυβέλη (Χριστίνα Μάννον), Μαρίκα (Λαβίνα), Γ. Αποστολίδης (Πλοίαρχος Μπραντ), Γ. Παππάς (Λοχαγός Πέτρος Νάιλς), Π. Χατζηπαναγιώτου (Ειζελ Νάιλς), Π. Γαβριηλίδης (Στρατηγός), Χ. Τσαγανέας (Σηθ Μπέκουιθ), Χρ. Νάζου (Λουΐζα), Γ. Γιωργόπουλος (Αίημς), Γ. Λούη (Μίννη, εξαδέλφη της)

Shaw George Bernard, *Το επάγγελμα της κ. Ουόρρεν*, 19.4.1932, θσ. Κοτοπούλη-Κυβέλης, θτ. Κεντρικόν, σκην. Περ. Βυζάντιος, Διανομή: Μαρίκα (Γουόρρεν), Κυβέλη (Βιβή, κόρη της), Βασίλης Λογοθετίδης (Γκάρτνερ), Γ. Αποστολίδης (Πρεντ), Χρ. Τσαγανέας (Κροφτς), Γ. Παππάς (Φρανκ)

Κορομηλάς Δημήτριος, *Ο αγαπητικός της βοσκοπούλας*, 9.5.1932, θσ. Κοτοπούλη-Κυβέλης, θτ. Κεντρικόν, σκην. Κλ. Κλώνης, μουσ. Μ. Καλομοίρης, Διανομή: Κυβέλη (Στάθαινα), Κοτοπούλη (Γιάνναινα), Μιράντα (Κρουστάλλω), Ι. Αποστολίδης, Δημήτρης Μυράτ, Τσαγανέας, Παππάς

Μελάς Σπύρος, *Μια νύχτα μια ζωή*, 24.5.1932, θσ. Κοτοπούλη-Κυβέλης, θτ. Κεντρικόν, Διανομή: Κυβέλη (Όλγα), Κοτοπούλη (Αρετή)

Chekhov Anton, *Τρεις αδελφές*, μετ. Γαλάτεια Καζαντάκη, 1.6.1932, θσ. Κυβέλης, θτ. Διονύσια, σκην. Μάριος Αγγελόπουλος, Διανομή: Κυβέλη (Όλγα), Αλίχη (Ειρήνη), Ρίτα Μυράτ (Μάσα), Ν. Βλαχόπουλος (Κοΐλίγκιν), Κ. Μουσούρης (Ιγναντίεβιτς), Χρ. Νέζεο (Ιβάν Ρομάνιτς), Ι. Αποστολίδης (Προτόροφ), Κατ. Ραυτοπούλου (Νατάσα Ιβάνοβνα), Γ. Παππάς (Αβόβιτς), Α. Μπούμπης (Βασίλης Βασιλίεβιτς Σαλιόνη), Α. Βλαχόπουλος (Αλέξης Πέτροβιτς Φεντόκι), Α. Τέμπος (Βλαδίμηρος Ροντέ), Ν; Οικονομόπουλος (Θεράπος κλητήρας), Α. Μηλιάδου (γροιά υπηρέτρια), Μαρ. Νέζεο (Μια καμαριέρα)

Bruckner Ferdinand, *Άρρωστα Νειάτα*, 7.6.1932, θσ. Κυβέλης, θτ. Διονύσια, σκην. Τάκης Ελευθεριάδης, Διανομή: Κυβέλη, Αλίκη Θεοδορίδη, Μιράντα Θεοχάρη, Ρίτα Μυράτ, Κ. Μουσούρης, Ι. Αποστολίδης, Γ. Παππάς

Κατάιεφ, *Ο τετραγωνισμός του κύκλου*, μετ. Καβαφάκης, 17.6.1932, θσ. Κυβέλης, θτ. Διονύσια, Διανομή: Κυβέλη, Μιράντα, Ι. Αποστολίδης, Γ. Παππάς, Νέζεο,

Ragnol Marcel, *Μάριος*, μετ. Κ. Βελμύρας, 22.6.1932, θσ. Αλίκη-Μουσούρη-Νέζεο, θτ. Λουξ, Διανομή: Αλίκη, Κ. Μουσούρης, Χρ. Νέζεο, Αλ. Μπούμπης, Κουκούλης, Α. Βλαχόπουλος, Ν. Βλαχόπουλος, Μηλιάδη, Μ. Παπαδάκης

Lenormand Henri-Rene, *Μόνικα*, 19.7.1932, θσ. Κυβέλη-Αλίκη-Μιράντα, θτ. Λουξ, Διανομή: Κυβέλη, Αλίκη, Χρ. Νέζεο, Α. Βλαχόπουλος, Μηλιάδη,

Ξενόπουλος Γρηγόριος, *Ανιέζα*, 1.8.1932, θσ. Κυβέλη-Αλίκη-Μιράντα, Λουξ, Διανομή: Αλίκη, Κ. Μουσούρης, Χρ. Νέζεο (κόντε Τζάννε)

B. Jonson (Διασκ. Marcel Achard), *Η σιωπηλή γυναίκα*, μετ. Κ. Βελμύρας, >2.8.1932, θσ. Κυβέλη-Αλίκη-Μιράντα, θτ. Λουξ, Διανομή: Χρ. Νέζεο

Μελάς Σπύρος, *Ο μπαμπάς εκπαιδεύεται*, 16.8.1935, θσ. Αλίκης-Μουσούρη-Λογοθετίδη, θτ. Αλίκης, Διανομή: Αλίκη, Β. Λογοθετίδης, Κ. Μουσούρης κ.ά.

Tolstoi Lev (Nikolaevich), *Το κράτος του ζόφου*, μετ. Αγαθ. Κωνσταντινίδης, 12.12.1936, Καινούργιο Θέατρο, θτ. Αλίκης, σκην. Γ. Γουναρόπουλος, Διανομή: Ι. Αποστολίδης (Ιγνάντις), Αλίκη (Ανύσια), Ε. Ξανθάκη (Ακουλίνα), Ντ. Βολωνάκη (Ανιούτκα), Κ. Μουσούρης (Νικήτας), Ν. Παπαδοπούλου (Ματρώννα), Χρ. Νέζεο (Μπαρμπα Ακειμ), Μερ. Νέζεο (Κουμπάρα), Τ. Βέλμου (Μάρθα), Ν. Βλαχόπουλος (Μήτρις), Ε. Αντζη (Μια γειτόνισσα), Ι. Κουντούρης (Ο Συμπέθερος), Ζ. Τριάντη (Δεύτερη γειτόνισσα), Τ. Γαλανός (Ο Αστυνομικός), Μ. Δημητρίου (Ο γαμπρός)

Ragnol Marcel, *Μάριος*, μετ. Κ. Βελμύρας, 1.1.1937, Καινούργιο Θέατρο, θτ. Αλίκης

Shaw George Bernard, *Ζαν ντ' Αρκ*, μετ. Δ. Δεβάρης, 13.1.1937, Καινούργιο Θέατρο, θτ. Αλίκης, σκην. Άγ. Σπαχής, Διανομή: Τάκης Γαλανός (Κάρολος) κ.ά.

Μελάς Σπύρος, *Παπαφλέσσας*, 22.3.1937, Καινούργιο Θέατρο, θτ. Αλίκης, σκην. Άγ. Σπαχής, Α. Κλεογένης, Ιωάν. Ζωγράφος, Διανομή: Χρ. Νέζεο, Αλίκη, Κ. Μουσούρης (Παπαφλέσσας)

Σοφοκλής, *Αντιγόνη*, (στο αρχαίο κείμενο), 23.4.1937, Φοιτητικός Θίασος.

Κωστής Μιχαηλίδης (1912-1981)

Γεννήθηκε στην Αθήνα μεγάλωσε όμως στην Πολη. Ήρθε στην Αθήνα το 1922 και πρωτοεμφανίστηκε ως δημοσιογράφος στις εφημερίδες *Εστία* και *Νέος Κόσμος*. Παράλληλα, γράφτηκε μαθητής της δραματικής σχολής του Εθνικού Θεάτρου. Τέλειωσε το Γυμνάσιο το 1931 και από το 1934 ήταν γραμμένος στα μητρώα του Σωματίου Ηθοποιών. Εργάστηκε ως βοηθός σκηνοθέτη και μαθητής του Φώτου Πολίτη αρχικά και του Δημήτρη Ροντήρη αργότερα. Το 1936 συμμετείχε στο διαγωνισμό για δόκιμους σκηνοθέτες του Βασιλικού Θεάτρου και εμφανίστηκε περιστασιακά ως ηθοποιός σε παραστάσεις του (Πέρσου στο *Ριχάρδο Β'*, Τσακάλωφ στον *Παπαφλέσσα*). Ως σκηνοθέτης στο Εθνικό Θέατρο πρωτοεμφανίστηκε όμως το 1943 (*Μισάνθρωπος*). Στη περίοδο της Κατοχής διορίστηκε σκηνοθέτης στο βραχύβιο Κρατικόν Θέατρον Θεσσαλονίκης (1943-4) και σκηνοθέτησε: *Τρισεύγενη*, *Βαβυλωνία*, *Έρωτας και ραδιουργία*, *Ο πειρασμός*, *Το τραγούδι της κούνιας*, *Ο καλόκαρδος γρουσουζής*, *Μαρία Μαγδαληνή*, *Το φυντανάκι* και *Η μεγάλη καμπή*. Το 1946 οργάνωσε τοπικό ερασιτεχνικό θίασο στην Κύπρο. Το 1947 διορίστηκε μόνιμος σκηνοθέτης του Εθνικού Θεάτρου και δίδαξε πολλές παραγωγές κλασικού κυρίως ρεπερτορίου καθώς και τραγωδίες στο Φεστιβάλ Επιδαύρου μέχρι το 1960. Παράλληλα σκηνοθετούσε έργα στο ελεύθερο θέατρο, τη Λυρική Σκηνή και σε τοπικά Φεστιβάλ. Στη δεκαετία του 1950 ίδρυσε και διηύθυνε Σχολή Θεάτρου και αργότερα το Θίασο Τραγωδίας. Δεύτερος σύζυγος της πρωταγωνίστριας Μάιρης Αρώνη συμμετείχε ως καλλιτεχνικός διευθυντής των θιάσων Αρώνη-Ηλιοπούλου (1958/9) και Θ. Αρώνη (1959/60). Το 1960 ανέλαβε να οργανώσει το Κρατικό Θέατρο Κύπρου.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ: *Θέατρο '59*, 273, ΣΙΔΕΡΗΣ (1954)1699, 1956(1550), (1959)1476-7, ΓΙΑΚΟΣ, ΣΠΑΘΗΣ (1986)212, ΤΟΜΑΝΑΣ(1994)210-3.

Ρενάτο Μόρντο (1894-;)

Γεννήθηκε το 1894 από Έλληνα πατέρα και αυστριακή μητέρα και σπούδασε μαζί με τη σύζυγό του στην κρατική δραματική σχολή της Βιέννης με συμμαθητές του την Ελίζαμπεθ Μπέρκνερ, τον Πέτερ Λόρε και τον Όσκαρ Χομόλκα. Παρακολούθησε επίσης μαθήματα φιλολογίας, ιστορίας της τέχνης και ιστορίας της μουσικής. Το 1917 εμφανίστηκε ως ηθοποιός και σκηνοθέτης σε μια μικρή πόλη της Τσεχοσλοβακίας. Πρώτη του σκηνοθεσία ήταν η *Φλωρεντιανή Τραγωδία*, όπου έπαιξε το ρόλο του Σιμόνε. Στη συνέχεια διορίστηκε διευθυντής του θεάτρου του Ολδεμβούργου και της Λυρικής Σκηνής του και ανέπτυξε δραστηριότητα σε πολλές πόλεις της κεντρικής και δυτικής Ευρώπης. Ασχολήθηκε επίσης με τη συγγραφή θεατρικών έργων (*Το τραγούδι του καλού ανθρώπου*). Στην περίοδο 1939/40 κατείχε τη θέση του καλλιτεχνικού διευθυντή στην Όπερα της Πράγας. Εκεί τον συνάντησε ο Μανώλης Καλομοίρης και του μίλησε για τη Λυρική Σκηνή, που προετοιμαζόταν τότε στην Αθήνα. Μπροστά στον κίνδυνο του χιτλερισμού από την είσοδο των ναζί στη Τσεχοσλοβακία, δέχτηκε να έρθει στην Ελλάδα, έπειτα από επίσημη πρόταση του Κωστή Μπαστιά. Με πρωταγωνιστές του Εθνικού, λίγους τραγουδιστές και με την ορχήστρα της ραδιοφωνίας άρχισαν οι πρόβες. Τις τελευταίες παρακολούθησαν ο Μεταξάς και ο Μπαστιάς και προέβησαν στην άμεση ίδρυση της Λυρικής Σκηνής στα πρόθυρα της εισόδου της χώρας στον πόλεμο. Πρώτη παραγωγή που σκηνοθέτησε ο Μόρντο ήταν η θεαματική *Νυχτερίδα* του Στράους και ακολούθησε η *Μαντάμ Μπάτερφλάι* του Πουτσίνι. Κατά τη διάρκεια της Κατοχής σκηνοθέτησε στη Λυρική Σκηνή αλλά και στο ελεύθερο θέατρο. Στην περίοδο 1942-4 εργάστηκε ως σκηνοθέτης του θιάσου Κοτοπούλη και συνέδεσε τ' όνομά του με τη μουσική κωμωδία στο Rex αλλά και με τη πρόζα: *Αλάτι και πιπέρι* (1942), *Η κυρία με τις Καμέλιες* (1943), *Η Χανέλλε πάει στον παράδεισο* (1943), *Το φάντασμα του Μετροπόλ* (1943), *Ιατρός Κνοκ* (1944), *Μια μικρή περιπέτεια* (1944). Έγραψε επίσης το θεατρικό έργο *Χαϊδάρι* που παίχτηκε το 1944 από το θίασο Κοτοπούλη. Το 1945 ανέλαβε σκηνοθέτης του θιάσου Μανωλίδου-Αρώνη-Χορν. Στη συνέχεια εργάστηκε στο σχήμα Μουσούρης-Μόρντο-Ανεμογιάννης στο θέατρο Αλίκης και σκηνοθέτησε το έργο του (διασκευή) *Μποέμ*, τη *Συζυγική κρίση* του Καγιά, το *Ερωτικό γαϊτανάκι* του Σνίτσελερ και το *Μπαρ Ελδοράδο* του Καραγάτση. Οι παραστάσεις τέλειωσαν στις 5 Μαΐου 1946. Στις αρχές του 1947 ήταν απογοητευμένος και είχε αποφασίσει να αναχωρήσει από την Ελλάδα, έπειτα από μια οκτάχρονη εργασία στο θέατρό της.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ: *Ο Αιώνας μας*, 3, 1947, ΑΝΕΜΟΓΙΑΝΝΗΣ(1990)206-7, (1994)313, ΣΙΑΔΕΡΗΣ (1961)122, (1965/VIΠ)28, 59, σημ.7

Τάκης Μουζενίδης (1911-1981)

Γεννήθηκε στην Τραπεζούντα αλλά μεγάλωσε στη Θεσσαλονίκη. Σπούδασε Νομικά στο Πανεπιστήμιο Αθηνών και ασχολήθηκε με τη θεατρική κριτική και δημοσιογραφία στη συμπρωτεύουσα. Στις αρχές της δεκαετίας του 1930 συνεργάστηκε με αριστερά περιοδικά και διατύπωσε απόψεις για το εργατικό θέατρο και τη σκηνοθεσία του. Το Γενάρη του 1934 εκδόθηκε το «προλεταριακό» σατυρικό του σκετς σε δύο εικόνες *Ο Μεγάλος Μπάλος* και λίγα χρόνια αργότερα η μελέτη του *Απαγγελία και Τέχνη* (Γκοβόστης). Οι πρώτες επαφές του πάντως με τον κόσμο της σκηνής ξεκίνησαν από μαθητικές και ερασιτεχνικές παραστάσεις. Ήταν ανάμεσα στους Θεσσαλονικείς έφηβους που χόρεψαν τον Πυρρήσιο στις πρώτες Δελφικές Γιορτές, ενώ τον Ιούλη του 1928 συμμετείχε σε Αρχαϊκές Εορτές της Θάσου. Οι πρώτες του σκηνοθεσίες έγιναν με ερασιτεχνικούς ομίλους της συμπρωτεύουσας και γνωρίζουμε ότι είχε ιδρύσει με όμιλο φοιτητών της πόλης το Ελεύθερο Θέατρο Θεσσαλονίκης. Εργάστηκε επίσης ως καθηγητής της Δραματικής Σχολής του Εθνικού Ωδείου Θεσσαλονίκης. Το 1935 έφυγε για σπουδές στην Γερμανία με υποτροφία του Μπιτσάνη. Σπούδασε ιστορία της Τέχνης και Αισθητική στα Πανεπιστήμια Αμβούργου και Βερολίνου. Παρακολούθησε επίσης σκηνοθεσία στο κρατικό θέατρο του Αμβούργου και γνώρισε από κοντά την εργασία του Γερμανού σκηνοθέτη Γιούργκεν Φέλιγκ. Στη Γερμανία εκδόθηκε μελέτη του για το θέατρο του Αισχύλου (Takis Musenides, *Aischylos und sein Theater*, Berlin, 1937). Μετά την επιστροφή του στην Ελλάδα διορίστηκε το 1938 σκηνοθέτης στο Βασιλικό Θέατρο και καθηγητής της Δραματικής του Σχολής, όπου παρέμεινε μέχρι το 1945. Αμέσως μετά συνεργάστηκε ως σκηνοθέτης στο θίασο Κοτοπούλη και το πειραματικό θέατρο Αυλαία· το θέατρο δημιουργήθηκε έπειτα από δική του πρωτοβουλία και οικονομική στήριξη του Γ. Χέλμη και λειτούργησε μέχρι την άνοιξη του 1946. Εκεί σκηνοθέτησε: *Τρικυμία*, *Η κυρά-Τνγκερ*, *Δον Κάρλος*, *Ο άνθρωπος του διαβόλου*, *Του φτωχού τ' αρνί*. Τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια ίδρυσε και διηύθυνε το Σπουδαστήριο Μουσικού Θεάτρου (1952-1955)· ανέλαβε μόνιμος σκηνοθέτης του Ελληνικού Λαϊκού Θεάτρου την περίοδο 1955-9 (*Ο αγαπητικός της Βοσκοπούλας*, *Ο Χριστός ξανασταυρώνεται*, *Καραϊσκάκης*, *Φουέντε Οβεχούνα* κ.ά.). Παράλληλα, σκηνοθετούσε και στη Λυρική Σκηνή. Από το 1961 έως το 1975 ήταν μόνιμος σκηνοθέτης του Εθνικού Θεάτρου.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ: *Θέατρο* '59, 273, ΑΝΕΜΟΓΙΑΝΝΗΣ(1994)315, ΣΙΔΕΡΗΣ (1956)1548-9, (1957)49, 57, (1959)1481, (1964/Π)56, (1965)28-30, (1976) 362, Τ. ΜΟΥΖΕΝΙΔΗΣ (1953)96-113, (1964)42-3, ΣΠΑΘΗΣ (1983)59 273, ΒΑΦΟΠΟΥΛΟΣ (1988)20, 24-5, ΤΟΜΑΝΑΣ (1994)136, 147-8, 153

Παραστασιολόγιο

Σταθοπούλου-Βαφοπούλου Ανθούλα, *Ντίνα Πέλλη*, Ιαν. 1934, Ερασιτεχνικός Θίασος, θτ. Λευκού Πύργου (Θεσ/νίκη), Διανομή: Σόνια Δήμου, Αλεξάνδρα Παραφεντίδου κ.ά.

Σταθοπούλου-Βαφοπούλου Ανθούλα, *Η τελευταία στιγμή*, 2.6.1934, Ερασιτεχνικός Θίασος, θτ. Διονύσια ή Ηλύσια (Θεσ/νίκη), Διανομή: Σόνια Δήμογλου, Μπούλη Σαρχοπούλου, Κική Καζαντζή, Στρατής Μονοπάτης, Χρήστος Προκοπίου, Χαράλαμπος Τσολακίδης κ.ά.

Δεδούσης Βασίλης, *Ο Γιάννης ο Δήμαρχος*, 1935, Δραματική Σχολή Εθνικού Ωδείου Θεσ/νίκης

Ρώμας Διονύσιος, *Ζακυνθινή Σερενάτα*, 13.4.1938, Βασιλικό Θέατρο, Βασιλικό Θέατρο, σκην. Κλ. Κλώνης, κοστ. Α. Φωκάς, Διανομή: Ν. Δενδραμής, Β. Μανωλίδου, Ηλ. Δεστούνης, Μ. Ιακωβίδης, Κ. Παξινού, Ελ. Παπαδάκη

Sheridan Richard Brinsley, *Σχολείο κακογλωσσίας*, μετ. Α. Κουκούλας-Α. Τερζάκης, 18.1.1939, Βασιλικό Θέατρο, Βασιλικό Θέατρο, σκην. Κλ. Κλώνης, κοστ. Α. Φωκάς, Διανομή: Χρ. Νέζεο, Ν. Δενδραμής, Ν. Παρασκευάς, Ηλ. Δεστούνης, Μ. Ιακωβίδης, Χρ. Ευθυμίου, Ελ. Παπαδάκη, Σαπ. Αλκαίου, Μαρ. Αλκαίου, Γ. Γληνός, Β. Μανωλίδου

Kleist Heinrich Von, *Πενθεσίλεια*, <14.8.1939, Έκτακτη παράσταση, θτ. Λυκαβηττού, σκην. Α. Γεράκης, κοστ. Α. Φωκάς Καζάσογλου

Bahr Hermann, *Το κονσέρτο*, 14.11.1939, Βασιλικό Θέατρο, Βασιλικό Θέατρο, σκην. Κλ. Κλώνης, Α. Γεράκης, Διανομή: Ελ. Παπαδάκη, Δενδραμής, Γ. Γληνός, Β. Μανωλίδου, Νικηφοράκη

Benavente Jacinto, *Τα δημιουργημένα συμφέροντα*, μετ. Π. Πρεβελάκης, 29.11.1939, Βασιλικό Θέατρο, Βασιλικό Θέατρο, σκην. Κλ. Κλώνης, κοστ. Α. Φωκάς μουσ. Γ. Πονηρίδης, Διανομή: Ελένη Παπαδάκη, Γ. Γληνός, Μ. Κατράκης κ.ά.

Hauptmann Gerhart, *Δωροθέα Άγκερμαν*, μετ. Κ. Καρθαίος, 10.1.1940, Βασιλικό Θέατρο, Βασιλικό Θέατρο, κοστ. Α. Γεράκης, Διανομή: Αιμ. Βεάκης, Ν. Δενδραμής, Ελ. Παπαδάκη κ.ά.

Labiche Eugène, *Ένα ποτήρι νερό*, 20.2.1940, Βασιλικό Θέατρο, Βασιλικό Θέατρο, σκην. Κλ. Κλεόβουλος, κοστ. Α. Φωκάς Αντώνης, Διανομή: Μ. Μυράτ, Ν. Δενδραμής, Β. Μανωλίδου, Ελ. Παπαδάκη, Νικηφοράκη

Σοφοκλής, *Αντιγόνη*, μετ. Ι. Γρυπάρης, 30.9.1940, Βασιλικό Θέατρο, Ηρώδειο, σκην. Κλ. Κλώνης, κοστ. Α. Φωκάς, μουσ. Γ. Πονηρίδης, Διανομή: Αιμ. Βεάκης (Κρέων), Ελ. Παπαδάκη (Αντιγόνη), Β. Μανωλίδου, Ελ. Ζαφειρίου, Παπά, Γ. Γληνός, Ν. Ροζάν, Μ. Κατράκης, Ηλ. Δεστούνης, Αθ. Κωτσόπουλος, Αυλωνίτης κ.ά.

Θωμάς Οικονόμου (1864-1927)

Γεννήθηκε στη Βιέννη και έζησε το μεγαλύτερο μέρος της ζωής του στο εξωτερικό. Πατέρας του ήταν ο σμυρναϊκής καταγωγής ζωγράφος Αριστείδης Οικονόμου (1823-1887). Ο αδελφός του ήταν καθηγητής στην Ακαδημία της Βιέννης, η σύζυγός του ανήκε στην οικογένεια Σακελλαρίου και είχε κάνει μαζί της δύο παιδιά που ζούσαν στη Βιέννη. Τέλος, ήταν πρώτος εξάδελφος του ποιητή του μεσοπολέμου Μιχ. Αργυρόπουλου (1862-1949). Ο Οικονόμου αποφοίτησε από τη Δραματική Σχολή της Βιέννης και εργάστηκε για δέκα με δεκαπέντε χρόνια στη Γερμανία. Φαίνεται ότι είχε συνεργαστεί με τη γερμανίδα πρωταγωνίστρια Άγκνες Σόρμα (1865-1927) και τον κριτικό και συγγραφέα Πάουλ Λιντάου (1839-1919), σκηνοθέτη του θιάσου του Μάινιγκεν στο διάστημα 1895-1900. Δε γνωρίζουμε με ακρίβεια ποιες αιτίες τον οδήγησαν να έλθει στην Ελλάδα· ενδέχεται για τη μετάκλησή του να μεσολάβησε ο κόσμος της Αυλής. Προσλήφθηκε ως σκηνοθέτης στο Βασιλικόν Θέατρον το 1899 και όταν ιδρύθηκε η Δραματική του Σχολή ήρθε στην Αθήνα για να εργαστεί ως καθηγητής μιμικής. Μετά το κλείσιμο της σχολής, εργάστηκε ως σκηνοθέτης στο Βασιλικό Θέατρο μέχρι το Μάη του 1906.

Στη συνέχεια ανέλαβε σκηνοθέτης του θιάσου Πρόοδος του Δ. Κοτοπούλη στο Παλαιό Βαριετέ, αλλά το πείραμα απέτυχε οικονομικά, ο σκηνοθέτης ήρθε σε ρήξη με το θιασάρχη και αποχώρησε απογοητευμένος. Το Δεκέμβρη του 1906 βρισκόταν στη Βιέννη και επιχείρησε μάταια να επαναπροσληφθεί στο Βασιλικό. Το καλοκαίρι του 1907 ήταν σκηνοθέτης του σχήματος Οικονόμου-Βεντούρα στο Αθήναιον με πρωταγωνίστρια την Παρασκευοπούλου. Αν και ο θιάσος ανέβασε το *Ξημερώνει* του Καζαντζάκη, παρουσίασε ως επί το πλείστον παλαιό ρεπερτόριο, η σαιζόν δεν ολοκληρώθηκε και ο θιάσος διαλύθηκε γρήγορα. Στη συνέχεια, ο Οικονόμου δημοσίευσε το πύρινο άρθρο του «Το σημερινόν θέατρον» και το χειμώνα του 1907/8 επιχείρησε την πιο δυναμική ίσως καλλιτεχνική του εξόρμηση. Σχημάτισε θιάσο με νέους ηθοποιούς (Μ. Ιακωβίδης, Πανταζή, Καίτη Βάρβα, Δημητράκοπούλου, Ν. Βέλμος, Δεληγιάννης, Επιτροπάκης, Αυλωνίτης, Δημητράκόπουλος, Λόλα και Μαρία Κουρή κ.ά.) φιλοδοξώντας να ανεβάσει καλλιτεχνικό ρεπερτόριο στο Πανελλήνιον (*Θείος Βάνια*, *Υφαντές*, *Σαλώμη*, *Χανέλλα*, *Ξημερώνει*, *Φασγά*, *Τρισεύγενη*, *Αλυσίδες*). Ο θιάσος θα ξεκινούσε με το έργο του Ταγκόπουλου αλλά εμφανίστηκαν ισχυρές αντιδράσεις για τις σχέσεις του Οικονόμου με τους δημοτικιστές του *Νουμά*, ξέσπασε επίθεση εναντίον του και κυκλοφόρησαν φήμες για χρηματοδότηση του «θεάτρου των μαλλιαρών» από τον Πάλλη. Παρενέβη η αστυνομία, μελέτησε το χειρόγραφο, αλλά, παρ' όλο που

επέτρεψε να παιχτεί, δεν έδωσε την άδεια να στεγαστεί ο θίασος στο κτίριο του Πανελληνίου, κρίνοντάς το ακατάλληλο· ο θίασος αναγκάστηκε τελικά ν' αρχίσει τις παραστάσεις του στα τέλη του Νοέμβρη στο Δημοτικό Θέατρο Αθήνας παρουσιάζοντας σε πανελλήνια πρώτη Σω και ως δεύτερο έργο τις *Αλυσίδες* του Ταγκόπουλου, που δόθηκε σε ηλεκτρισμένο κλίμα. Ενώ είχε ανακοινωθεί ότι θα έδινε τη κοινωνική σάτυρα *Οι Νοικοκυραίοι* των Ταγκόπουλου και Βουτιεριδίη, ο θίασος αναγκάστηκε στα μέσα Δεκέμβρη να καταφύγει σε περιοδεία στη Σμύρνη, τη Σάμο και στη συνέχεια τη Ρόδο και την Αίγυπτο. Στο Κάιρο παρουσίασε το *Γήταυρο* του Ρήγα Γκόλφη.

Οι επόμενες κινήσεις του Οικονόμου δείχνουν συγκαταβατική διάθεση. Το καλοκαίρι του 1908 τον προσκάλεσαν ως σκηνοθέτη στο θέατρο Συντάγματος η Ρ. Νίκα και ο Εδ. Φυρστ για να ανεβάσουν μαζί καλλιτεχνικό ρεπερτόριο. Τα μόνα φιλολογικά έργα που επέτρεψαν όμως οι νόμοι της αγοράς ήταν η *Σαλώμη* και *Οι Πετροχάρηδες*. Πριν κλείσει η σαιζόν, ο θίασος επιχείρησε να ανεβάσει οπερέτα με Έλληνες ηθοποιούς, τη *Μαμζέλ Νιτούς*. Δεν είναι γνωστό αν στην προσπάθεια συνέβαλε ο Οικονόμου, αφού είχε ήδη αποχωρήσει από το θίασο. Τον Αύγουστο της ίδιας χρονιάς πάντως σκηνοθέτησε με το θίασο Κυβέλης τη μονόπρακτη παντομίμα *Κουκλονεράιδα* και την οπερέτα *Ο γάμος από το παράθυρο* του Όφφενμπαχ. Το εγχείρημα συνάντησε επιτυχία κι έτσι, το χειμώνα του 1908/9, ο Οικονόμου σχημάτισε θίασο στο Πανελλήνιον με χορηγό το Σπύρο Μαρκέλλο και παρουσίασε ποικίλο ρεπερτόριο: φάρσες, κωμωδίες, βωντβίλ, φιλολογικά έργα, οπερέτες, παντομίμα, ακόμα κι επιθεώρηση. Το μουσικό θέατρο (και κυρίως η οπερέτα) έδινε ξαφνικά νέες προοπτικές στο συγκρότημα, αλλά ο ηθοποιός του θιάσου Γιάννης Παπαιωάννου αποχώρησε μαζί με άλλους και ίδρυσε στις αρχές του 1909 δικό του θίασο ελληνικής οπερέτας.

Έπειτα από την εξέλιξη αυτή ο Οικονόμου συνέχισε με τους μαθητές του έναν αντίξοο αγώνα για ποιοτικό ρεπερτόριο στην Αθήνα και την επαρχία· παράλληλα, εμφανίστηκε για πρώτη φορά ως ηθοποιός στην Ελλάδα στο ρόλο του Όσβαλντ (13.1.1909). Τα ίχνη του άρχισαν να χάνονται στην ελληνική επαρχία και μέχρι το φθινόπωρο του 1911 εμφανίστηκε σε περιστασιακά διαλείμματα στην Αθήνα με νέους πάντοτε ηθοποιούς (Ορ. Κοντογιάννης, Ν. Μουστάκα, Β. Ρώτας, Μ. Ιακωβίδης, Ευ. Δελενάροδος, Ν. Βέλμος, Π. Ζήση, Τ. Βέλμου, Θ. Ακράτου κ.ά.). Γύρω στα 1912 άρχισαν να εμφανίζονται φήμες για αναχώρησή του στη Γερμανία, φήμες που θα συνεχιστούν λιγότερο ή περισσότερο σποραδικά μέχρι το τέλος της ζωής του. Στις παραστάσεις των θιάσων του ο Οικονόμου εμφανιζόταν πλέον σε μόνιμη βάση ως ηθοποιός και άρχισε να αναδεικνύεται σε πρωταγωνιστή της ελληνικής σκηνης. Η εξέλιξη αυτή τον οδήγησε στα επόμενα χρόνια να εργαστεί ως ηθοποιός στο

θίασο Κυβέλης, κυρίως σε παραστάσεις φιλολογικών έργων. Οι παραστάσεις αυτές τον καθιέρωσαν ως καλλιτέχνη σε ιμπсениκούς ρόλους αλλά και σε έργα όπως ο *Νάρκισσος*, *Ο κακόμοιρος ο τρελλός*, *Φάουστ*, *Το σπίτι της κούκλας*, *Διπλή Ζωή*, *Ο Πατέρας*, *Τρίλιμπυ*, *Εισαγγελεύς Χάλερ*, *Αγριόπαπια*, *Φλωρεντιανή Τραγωδία*, *Βρυσούλα* κ.ά. Παράλληλα, με παλαιούς και νέους μαθητές του (τα αδέρφια Βέλμου, το Ρώτα, το Γ. Σαραντίδη, την Παπαχρήστου, την Κ. Κολουβά, το Ρωμανό) συνέχιζε να οργώνει την ελληνική επαρχία (Πάτρα και Πύργος το 1912, Κρήτη και Μυτιλήνη το 1913, Καβάλα, Θεσσαλονίκη και Βόλος το 1914 κ.λπ.) και να δίνει παραστάσεις και στην Αθήνα με χορηγούς το Μαρκέλλο, τον Ιακωβίδη κ.ά (στο Ετουάλ το φινόπωρο του 1912, στο Πολυθέαμα την άνοιξη του 1913 κ.λπ.). Δίπλα στις εμφανίσεις αυτές, έδινε και έκτακτες καλλιτεχνικές παραστάσεις (συνήθως στο Δημοτικό Θέατρο Αθήνας) που συνέβαλαν αποφασιστικά στην καθιέρωσή του ως καλλιτέχνη σε κλασικούς κυρίως ρόλους, όπως του Μεφιστοφελή και του Άμλετ το 1913. Στα τέλη του 1914 έκανε ένα μικρό άνοιγμα στο Μολιέρο διδάσκοντας στο νέο ηθοποιό Λύσανδρο Λύτρα το ρόλο του Αρπαγκόν και το Φλεβάρη του 1915 δόθηκε σε δική του διδασκαλία η προεμέρα της *Τρισεύγενης*, με πρωτοβουλία και οργάνωση της Ζηνοβίας Παρασκευοπούλου. Το Φλεβάρη του 1916 σκηνοθέτησε επίσης το *Μακμπέθ* για το θίασο του Αιμίλιου Βεάκη.

Οι προσπάθειες σύστασης ενός καλλιτεχνικού σχήματος συνεχίστηκαν αλλά ήταν βραχύβιες ή αποτυχημένες: με τον Καλογερίκο τη θερινή σαιζόν του 1911, το Βονασέρα το χειμώνα του 1915/6, τη Θ. Δρακοπούλου και τον Αχ. Μαδρά το φθινόπωρο του 1916 κ.ά. Ίσως η πιο φιλόδοξη προσπάθεια ήταν εκείνη του θιάσου Δραμάτων και Κωμωδιών, που ίδρυσαν οι Ελένη Κομπότη και Βασιλική Δημοπούλου το 1917 και στον οποίο συμμετείχε ο Οικονόμου ως καλλιτεχνικός διευθυντής και ηθοποιός. Το συγκρότημα, εκτός από τις δύο θιασαρχίνες, στελεχώθηκε από πρωταγωνιστές του θιάσου πρόζας (Χρ. Καλογερίκου, Μ. Φιλιππίδου, Αιμ. Βεάκης, Τηλ. Λεπενιώτης, Χρ. Νέζερ, Π. Καλογερίκος, Ν. Παπαγεωργίου, κ.ά.) και έπαιζε «σοβαρό» ρεπερτόριο και βουλευάρτο. Το εγχείρημα όμως κράτησε λίγους μόνον μήνες. Τελικά, οι περιπλανήσεις και οι σπασμωδικές προσπάθειες σταμάτησαν μόνον όταν προσλήφθηκε ως σκηνοθέτης στο Θέατρον Ωδείου το 1918. Η εργασία του εκεί κράτησε μέχρι το 1921. Στα επόμενα χρόνια συνεργάστηκε με την Τασία Αδάμ και καταπιάστηκε με έκτατες σκηνοθεσίες και εμφανίσεις στην επαρχία και την Αθήνα με νέους μαθητές του (τον Αμηρά, το Γληνό κ.ά.).

Από την πρώτη στιγμή που ήρθε στην Ελλάδα και μέχρι το τέλος της ζωής του διοχέτευσε μεγάλο μέρος της δράσης του σε δραματικές σχολές και η συμβολή του ήταν πραγματικά τεράστια στη διαμόρφωση νέων ηθοποιών. Εκτός από τη

Βασιλική Δραματική Σχολή, εργάστηκε στη σχολή του Ωδείου Αθηνών (1903) και συμμετείχε σε μια προσπάθεια ίδρυσης δραματικής σχολής στο Ωδείο Λότνεο (1907), όπου ο ίδιος θα δίδασκε απαγγελία και υποκριτική, ο Λάσκαρης ιστορία θεάτρου και αισθητική και ο Ξενοπούλος δραματολογία. Σε μια επόμενη φάση (1912), ανέλαβε τη διεύθυνση των μαθημάτων της δραματικής σχολής του συλλόγου Η Τέχνη, τη δραματική σχολή του Ωδείου Πειραιά (1915), το δραματικό τμήμα της Μουσικής Ακαδημίας (1916/7), τη δραματική σχολή της Αθηναϊκής Μανδολινάτας (1918) κ.ά. Από το 1922, ως μέλος του Συμβουλίου του Σωματείου Ελλήνων Ηθοποιών, συμμετείχε στην προετοιμασία της Επαγγελματικής Σχολής Θεάτρου και στα δύο πρώτα χρόνια λειτουργίας της εργάστηκε ως καθηγήτης «πρακτικών ασκήσεων επί των έργων». Το 1925 έγινε μέτοχος του Ταμείου Συντάξεων. Πέθανε στις 21.3.1927 και κηδεύθηκε στο Πρώτο Νεκροταφείο με δαπάνη του Σωματείου Ελλήνων Ηθοποιών.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ: Φ. Γιοφύλλης, *Ιστορία της νεοελληνικής τέχνης, 1821-1941*, τομ. Α', Αθήνα, χ.χ., σ. 110, ΔΕΛΒΕΡΟΥΔΗ (1989)49-51, ΚΑΡΑΟΓΛΟΥ (1989)64, ΣΙΔΕΡΗΣ (1946)863, (1953)116-7, (1956)1546-7, (1958)10, (1958)1030-1, (1959)1476-7, 1479 (1960)364-365, 652-6, (1962)41-2, (1962)1748-9, (1964)8, (1964)23-24, (1964)424, (1964/V)40, (1965)40-1, (1965)81, (1975)67-68, (1976)265-6,283, 292,322, ΣΠΑΘΗΣ, (1983)34-35, (1989)261, ΧΑΤΖΗΠΑΝΤΑΖΗΣ (1977)B156

Παραστασιολόγιο

Κορομηλάς Δημήτριος, *Ο θάνατος του Περικλέους*, Άννινος Χ., *Ζητείται υπηρέτης*, 24.11.1901, Βασιλικόν Θέατρον (ΒΘ)

Philippi F., *Οδός Μαρτυρίου*, μετ. Άγγελος Βλάχος, 5.12.1901, ΒΘ

Bisson A., *Τα απρόοπτα του διαζυγίου*, μετ. Μ. Λάμπρος, 6.12.1901, ΒΘ.

Augier E. - Sandeau J., *Ο γαμβρός του κ. Ποαριέ*, Μετ. Μιχ. Ζώρας, 9.12.1901, ΒΘ.

Labiche E. - Martin E., *Το ταξίδι του Μπατάκια*, Μετ. Μιχ. Ζώρας, 15.12.1901, ΒΘ.

Feuillet , *Μονζοά*, μετ. Χ. Άννινος, 18.12.1901, ΒΘ.

Κορομηλάς Δημήτριος, *Ο μίτος της Αριάδνης*, 22.12.1901, ΒΘ.

Mozer Gustav von, *Ο βιβλιοθηκάριος*, μετ. Άγ. Βλάχος, 27.12.1901, ΒΘ.

Meilhac Henri, *Ο ακόλουθος της προεβείας*, μετ. Γ. Τσοκόπουλος, 4.1.1902, ΒΘ.

Ibsen Henrik, *Τα στηρίγματα της κοινωνίας*, μετ. Σ. Λάμπρος, 14.1.1902, ΒΘ.

Labiche E. - Legoune E., *Η μυρμηγκοφωλιά*, μετ. Μ. Λιδωρίκης, 20.1.1902, ΒΘ.

Meilhac Henri, *Η ανεψιά της κυρίας Μαρίας*, μετ. Α.Φιλίδης [πρ. Νικόλαος], Γκοτλάν, *Ήλιος και βροχή*, μετ. Μ. Λιδωρίκης, 20.1.1902, ΒΘ.

Scribe E. - Legoune, *Η γυναικομαχία*, Χ. Άννινος, 27.1.1902, ΒΘ.

- Giacosa G., *Οικτροί έρωτες*, μετ. Άγ. Βλάχος, 2.2.1902, ΒΘ.
- Mozar Gustav von, *Η Αμαζών*, μετ. Άγ. Βλάχος, 7.2.1902, ΒΘ.
- Labiche E., *Το γοβάκι της κ. Καρολίνας, Η μυστηριώδης χειρ, Η Ισμήνη μου*, μετ. Ι. Καλτής, 4.3.1902, ΒΘ.
- Πωπ Γεώργιος, *Οι ερασιτέχναι της ζωής*, 9.3.1902, ΒΘ
- Sudermann H., *Μάγδα*, μετ. Αρ. Προβελέγγιος, 12.3.1902, ΒΘ
- Labiche E., *Εγώ*, μετ. Άγ. Βλάχος, 16.3.1902, ΒΘ.
- Ibsen Henrik, *Νόρα*, μετ. Ν. Γιαννουκάκης, 24.3.1902, ΒΘ
- Labiche E., *Ο σταθμός της κ. Ανθήρογλου*, μετ. Ι. Καλτής, 26.3.1902, ΒΘ
- Björnson Björnstjerne, *Η πτώχευσις*, μετ. Σ. Λάμπρος, 31.3.1902, ΒΘ.
- Τσοκόπουλος Γεώργιος, *Εις αναζήτησιν της ευτυχίας*, 2.4.1902, ΒΘ
- Λάσκαρης Νικόλαος, *Υπό εχεμύθειαν, Η εξ Άδου παραγγελία, Το κοκκαλάκι της νυχτερίδας*, 4. 4.1902, ΒΘ.
- Πολέμης Ιωάννης, *Το όνειρον*, 23.4.1902, ΒΘ.
- Shakespeare William, *Όνειρον θερινής νυκτός*, μετ. Γ. Στρατήγης, 2.11.1902, ΒΘ, μουσ. Μπ. Μέντελσον, Διανομή: Εδ. Φυρστ (Θησεύς), Αθ. Περίδης (Αιγεύς), Ν. Μέγγουλας (Λύσανδρος), Δ. Ταβουλάρης (Φιλίστρατος), Αικ. Βερόνη (Ιππολύτη), Σ. Μέγγουλα, (Ερμία), Μ. Δημοπούλου (Ελένη), Ρ. Νίκα (Όμπερον), Μ. Κοτοπούλη (Μώμος) Φιλ. Αργυροπούλου (Τιτάνια) κ.ά.
- Meilhac H. - Halevy, *Η φούσκα*, μετ. Μ. Ζώρας, 7.11.1902, ΒΘ.
- Labiche E., *Το μήλον της έριδος*, Ι. Δαμβέργης, 12.11.1902, ΒΘ
- Barriere Theod., Gondinet Edm. *Η κοκορόμυαλη*, μετ. Μ. Ζώρας, 21.11.1902, ΒΘ.
- Sardou Victorien, *Η Φαιδώρα*, μετ. Γ. Χρυσάνθεμος, 23.11.1902, ΒΘ.
- Hauptmann Gerhart, *Ο Αμαξάς Ένσελ*, μετ. Κ. Χατζόπουλος, 26.11.1902, ΒΘ.
- Ordonneau, Valabregue, Kerouz, *Ο νέος νομάρχης*, μετ. Μ. Λιδωρίκης, 29.11.1902, ΒΘ.
- Καλαποθάκης Δ., *Σαπφώ*, 7.12.1902, ΒΘ.
- Λάσκαρης Νικόλαος (διασκ.), *Οι έντιμοι, Ακόμα δεν τον είδαμε, Ο πολιτικός ανεμόμυλος*, 10.12.1902, ΒΘ.
- Provins M., *Ίλιγγος*, μετ. Γ. Τσοκόπουλος, 13.12.1902, ΒΘ.
- Grenet - Dancourt, *Η σπάθη του Δαμοκλέους*, μετ. Ι. Καλτής, 17.12.1902, ΒΘ.
- Moser Gustav von, Schöntan Franz von, *Πόλεμος εν ειρήνη*, μετ. Γ. Στρατήγης, 26.12.1902, ΒΘ.
- Björnson Björnstjerne, *Οι νέονιμφοι*, μετ. Κ. Χατζόπουλος, Meilhac H. - Halevy L., *Το μπουκέτο*, μετ. Μ. Λιδωρίκης, 6.1.1903, ΒΘ.

- Sudermann Hermann, *Η κλεμμένη ευτυχία*, μετ. Κ. Χατζόπουλος, 8.1.1903, ΒΘ.
- Hervieu P., *Τα λόγια μένουν*, μετ. Γ. Τσοκόπουλος, 16.1.1903, ΒΘ
- L' Arronge Adolf, *Ο ιατρός Κλάους*, μετ. Σπ. Λοβέροδος, 21.1.1903, ΒΘ.
- Valabregue A. - Hennequin Maurice, *Τα παράδοξα του έρωτος*, μετ. Μ. Ζώρας, 28.1.1903, ΒΘ.
- Δημητρακόπουλος Πολύβιος, *Στο δρόμο*, 4.2.1903, ΒΘ.
- Schnitzler Artur, *Ο αποχαιρετισμός*, μετ. Α. Ροδάνθης, Strindberg August, *Δεν παίζουν με την φωτιά*, μετ. Μ. Χατζόπουλος, *Η περίεργος επίσκεψις*, μετ. Επ. Ιωαννίδης, 6.2.1903, ΒΘ.
- Raimund Ferdinand, *Ο άσωτος*, μετ. Κ. Χατζόπουλος, 25.2.1903, ΒΘ.
- Hennequin Maurice, Mortier, Sain-Albin, *Το έκτατον τραίνο*, μετ. Μ. Ζώρας, 4.3.1903, ΒΘ.
- Ohnet Georges, *Ο αρχισιδηροδρογός*, μετ. Δ. Χρυσάνθεμος, 13.3.1903, ΒΘ.
- Labiche E., *Το ψάθινο καπέλλο*, μετ. Ι. Καλτής, 20.3.1903, ΒΘ.
- Αισχύλος, *Ορέστεια*, μετ. Γ. Σωτηριάδης, 1.11.1903, ΒΘ, μουσ. Stanford, Διανομή: Εδ. Φύρστ (Αγαμέμνων), Ε. Λεάνδρου (Κλυταιμνήστρα), Ρ. Νίκα (Ηλέκτρα), Ν. Μέγγουλας (Ορέστης), Α. Νίκας (Αίγισθος), Β. Στεφάνου (Κασσάνδρα), Α. Αλκαίος (Πυλάδης), Μ. Κοτοπούλη (Αθηνά), Λ. Λούης (Απόλλων), Ν. Ζάνος (Δεύτερος Πρεσβύτες Αργείος), Τασόγλου Γ. (Φύλαξ), Μουστάκας Κ. (Ταλθύβιος), Περίδης Α. (Πρώτος Πρεσβύτες Αργείος), Φύρστ Ε. (Κίλισσα)
- Hennequin Maurice, *Νυκτερινή αναμπουμπούλα*, μετ. Μ. Λιδωρίκης, 11.11.1903, ΒΘ.
- Dumas Alexander (fils), *Διονυσία*, μετ. Μ. Ζώρας, 18.11.1903, ΒΘ.
- W. Shakespeare (διασκ. F. Dingelstedt), *Χειμωνιάτικο παραμύθι*, μετ. Δ. Κακλαμάνος, 25.11.1903, ΒΘ, μουσ. Flotow, Διανομή: Εδμ. Φυρστ (Λεόντιος), Άν. Φραγκοπούλου (Ερμιόνη), Ροζ. Νίκα (Περντίτα), Ν. Μέγγουλας (Πολύξενος), Μ. Κοτοπούλη (Φλοριζέρο), Γ. Τασόγλου (Μίμος), Ν. Ζάνος (Αυτόλυτος), Β. Στεφάνου (Παυλίνα)
- Gondinet E., *Γκαβώ, Μινάρ και Σία*, μετ. Μ. Ζώρας, 4.12.1903, ΒΘ
- Σοφοκλής, *Οιδίπους Τύραννος*, μετ. Άγ. Βλάχος, 9.12.1903, ΒΘ, μουσ. Ε. Membrée, Διανομή: Εδ. Φύρστ (Οιδίπους), Ν. Μέγγουλας (Κρέων), Α. Περίδης (Τειρεσίας), Ν. Ζάνος (Ιερεύς), Α. Νίκας (Άγγελος), Κ. Μουστάκας (Κορυφαίος), Λ. Λούης (Εξάγγελος), Σ. Λεάνδρου (Ιοκάστη), Νέες Θηβαίες: Μ. Κοτοπούλη, Ρ. Νίκα, Ιωαννίδου Ε., Ακράτου Θ. (τα δύο τέκνα του Οιδίποδα)
- Shakespeare William, *Δωδεκάτη Νύχτα ή Ό,τι θέλετε*, μετ. Κ. Χατζόπουλος, 1.1.1904, ΒΘ, μουσ. F. Schubert, Διανομή: Λ. Λούης (Ορσίνο), Μ. Κοτοπούλη (Σεβαστιανός, Βιόλα), Ηρ. Χαλκιάπουλος (Σερ Τωβίας), Α. Νίκας (Σερ Ανδρέας), Ν. Ζάνος (Μαλβόλιο), Ροζ. Νίκα (Ολίβια), Λ. Δράκου (Μαρία), Γ. Τασόγλου (Φάβιος), Π. Σταματόπουλος (Γελωτοποιός)
- Kistemackers Henry, *Η πληγή*, μετ. Γ. Τσοκόπουλος, 23.1.1904, ΒΘ.
- Molière, *Αμφιτρύων*, μετ. Ι. Φραγκιάς, 15. 2.1904, ΒΘ.
- Βερναρδάκης Δημήτριος, *Φαύστα*, 17.2.1904, ΒΘ.
- Πολέμης Ιωάννης, *Το μαγεμένο ποτήρι*, 22.2.1904, ΒΘ.

- Ραγκαβής Κλέων, *Ίσαυροι*, 4.3.1904, ΒΘ.
- Τσοκόπουλος Γεώργιος, *Το παιδί*, Valabregue A., *Ο βουλευτής*, μετ. Ι. Καλτής, 15.3.1904, ΒΘ.
- Laufs Karl, *Το φρενοκομείον*, μετ. Ι. Καλτής, 16.3.1904, ΒΘ
- Goethe Johann Wolfgang Von, *Ιφιγένεια*, Κ. Χατζόπουλος, 18.3.1904, ΒΘ
- Ευριπίδης, *Φοίνισσαι*, μετ. Σ. Ι. Βουτυράς, 24.10.1904, ΒΘ
- Meilhac H., *Ο θηριοδαμαστής*, Ι. Καλτής, 2.11.1904, ΒΘ.
- Lauffs Karl, *Ενοικιάζονται δωμάτια*, 10.11.1904, ΒΘ.
- Moser Gustav Von, *Στρατιωτική πειθαρχία*, Bernstein Max, *Δικηγόρου Συμβουλαί*, 16.11.1904, ΒΘ.
- Goethe Johann Wolfgang Von, *Φάουστ*, μετ. Κ. Χατζόπουλος, 20.11.1904, ΒΘ.
- Legouvet H., *Μήδεια*, μετ. Άγ. Βλάχος, 14.12.1904, ΒΘ.
- Τιμολέων Αμπελάς, *Σκλήραινα*, 18.12.1904, ΒΘ
- Αριστοφάνης, *Πλούτος*, μετ. Θεμ. Σολωμός, 22.12.1904, ΒΘ, Διανομή: Ηρ. Χαλκιάπουλος (Χρεμύλος), Α. Περίδου (Γυνή Χρεμύλου), Ν. Ζάνος (Καρίων), Αθ. Περίδης (Θεός του Πλούτου), Ελ. Φύρστ (Γραία), Β. Στεφάνου (Πενία), Λ. Λούης (Νεανίας), Γ. Τασόγλου (Ερμής), Ν. Πεξόδρομος (Ιερεύς), Κ. Μουστάκας (Δίκαιος ανήρ), Π. Σταματόπουλος (Βλεψίδημος), Α. Βαρνάβας (Συκοφάντης), Χορός αγροτών.
- Björnson Björnstjerne, *Ερως και γεωγραφία*, μετ. Κ. Χατζόπουλος, 4.1.1905, ΒΘ.
- Shakespeare William, *Το ημέρωμα της στρίγγλας*, μετ. Ν. Ποριώτης, 11.1.1905, ΒΘ, Διανομή: Μ. Κοτοπούλη (Κατερίνα), Ν. Μέγγουλας (Πετρούκιος) κ.ά.
- Schiller Friedrich, *Δον Κάρλος*, μετ. Άγ. Βλάχος, 18.1.1905, ΒΘ.
- Grillparzer Franz, *Προμάμμη ή Το στοιχειό του πύργου*, μετ. Κ. Χατζόπουλος, 26.1.1905, ΒΘ.
- Mitchell G., *Οίκος Μποναρδόν*, μετ. Ι. Καλτής, 4.2.1905, ΒΘ.
- Maeterlinck Maurice, *Μόννα Βάννα*, μετ. Γρ. Ξενόπουλος, 12.2.1905, ΒΘ.
- Laufs Karl, *Ο άπιστος Θωμάς*, μετ. Ι. Λούκας, 23.2.1905, ΒΘ.
- Βερναρδάκης Δημήτριος, *Νικηφόρος Φωκάς*, 6.3.1905, ΒΘ.
- Shakespeare William, *Οθέλλος*, μετ. Άγ. Βλάχος, 14.3.1905, ΒΘ, Διανομή: Εδ. Φύρστ (Οθέλλος), Νικ. Μέγγουλας (Ιάγος), Άν. Φραγκοπούλου, Λωρ. Φραγκοπούλου, Λ. Λούης (Ροδερίγος)
- Αμπελάς Τιμολέων, *Αρτεμισία*, 29.10.1905, ΒΘ.
- Jacoby L., *Κατάσκοπος*, μετ. Ν. Λάσκαρης, 1.11.1905, ΒΘ.
- Grillparzer Franz, *Ηρώ και Λεάνδρος ή Ερως και κύματα*, μετ. Κ. Χατζόπουλος, 5.11.1905, ΒΘ.

Schöntan Franz Von, Kadelburg Gustav, *Δύο ευτυχείς ημέραι*, μετ. Ν. Λάσκαρης, 9.11.1905, ΒΘ.

Jacoby L., *Το τέλος του κόσμου*, μετ. Ι. Καλτής, 18.11.1905, ΒΘ.

Daudet Alphonse, Belot Adolphe, *Φρομόν και Ρισλέρ*, μετ. Γ. Αυκέρσιος, 22.11.1905, ΒΘ.

Halm Friedrich, *Ο υιός της ερήμου*, μετ. Κ. Χατζόπουλος, 2.12.1905, ΒΘ.

Νικολάρας Ι. Δ. , *Αριάδνη*, 20.12.1905, ΒΘ.

Hauptmann Gerhart, *Η βουλιαγμένη καμπάνα*, μετ. Κ. Χατζόπουλος, 6.1.1906, ΒΘ

Δημητρακόπουλος Πολύβιος, *Βελισάριος*, 13.1.1906, ΒΘ

Schöntan F.Von, Kadelburg G., *Τα χρυσόψαρα*, μετ. Γεώργιος Στρατήγης, 21.1.1906, ΒΘ.

Wolff Pius Alexander, *Πρετσιόζα*, μετ. Κ. Χατζόπουλος, 27.1.1906, ΒΘ.

Βερναρδάκης Δημήτριος, *Μερόπη*, 26.2.1906, ΒΘ.

Blumenthal O., Kadelburg G., *Τα απρόοπτα του κινηματογράφου*, μετ. Ι. Καλτής, 6.3.1906, ΒΘ.

Shakespeare William, *Ο έμπορος της Βενετίας*, μετ. Δ. Βικέλας, 11.3.1906, ΒΘ, Διανομή: Εδ. Φυρστ (Ο Πρίγκηψ του Μαρόκου), Λ. Λούης (Βασάνης), Ν. Ροζάν (Σολάνης), Κ. Μουστάκας (Λορένσος), Α. Περίδης (Σάυλακ), Μ. Κοτοπούλη (Πορκία), Φ. Λούη (Γέσικα)

Kleist Heinrich Von, *Η σπασμένη στάμνα*, μετ. Κ. Χατζόπουλος, 16.3.1906, ΒΘ.

Τανάγρας Άγγελος, *Πολύ αργά*, 16.3.1906, ΒΘ.

Ραγκαβής Κλέων, *Η δούκισσα των Αθηνών*, 7.4.1906, ΒΘ.

Κόναν Ντόιλ, *Σέρλοκ Χολμς*, 8.7.1906, θσ. Δ. Κοτοπούλη - Θ. Οικονόμου, θτ. Παλαιό Βαριετέ.

Σάνδη Γεωργία, *Το τζιτζίκι*, 16.7.1906, θσ. Δ. Κοτοπούλη - Θ. Οικονόμου, θτ. Παλαιό Βαριετέ.

Goethe Johann Wolfgang Von, *Ιφιγένεια*, μετ. Κ. Χατζόπουλος, 22.7.1906, θσ. Δ. Κοτοπούλη - Θ. Οικονόμου, Παλαιό Βαριετέ.

Ibsen Henrik, *Η Κυρά της θάλασσας*, μετ. Σπ. Μαρκέλλος, 24.7.1906, θσ. Δ. Κοτοπούλη - Θ. Οικονόμου, θτ. Παλαιό Βαριετέ, Διανομή: Μ. Κοτοπούλη (Ελίνα), Δ. Κοτοπούλης (Γιατρός Βάγγελ) κ.ά.

Wolff Pius Alexander, *Πρετσιόζα*, μετ. Κ. Χατζόπουλος, 26.7.1906, θσ. Δ. Κοτοπούλη - Θ. Οικονόμου, θτ. Παλαιό Βαριετέ.

Maeterlinck Maurice, *Ο Παρείσακτος*, μετ. Ν. Επισκοπόπουλος, *Ο κ. Υπαστυνόμος*, 31.7.1906, θσ. Δ. Κοτοπούλη - Θ. Οικονόμου, θτ. Παλαιό Βαριετέ

Πολέμης Ιωάννης, *Του Βίνκας!*, 16; 8.1906, θσ. Δ. Κοτοπούλη - Θ. Οικονόμου, θτ. Παλαιό Βαριετέ, Διανομή: Δημήτριος Κοτοπούλης, Σ. Σάββας, Φωτεινή Λούη, Μαρίκα Κοτοπούλη, Εμμ. Κουκουδάκης, Π. Νικολάου, Λ. Λούης

Φον Μόξενταλ, *Δεβώρα*, 5.6.1907, θσ. Οικονόμου - Βεντούρα, θτ. Αθήναιον.

Καζαντζάκης Νίκος, *Ξημερώνει...*, 7.7.1907, θσ. Οικονόμου - Βεντούρα, θτ. Αθήναιον, Διανομή: Κ. Βεντούρας (Αλέκος), Ευ. Παρασκευοπούλου (Λαλώ) Κ. Καζούρη (Χρυσούλα), Χαρ. Κυριακίδου (Μητέρα της Λαλώς), Ευ. Δελενάρδος (Φίλιππος), Ελ. Θεοδώρου (Φωφώ), Κ. Μουστάκας (Γιατρός), Ν. Βαρθέλης (Σταύρος)

Νέης Αχιλλέας, *Χίμαιρα*, 17.7.1907, θσ. Οικονόμου - Βεντούρα, θτ. Αθήναιον.

Shaw George Bernard, *Ο απολεσθείς πατήρ*, 25.11.1907, θσ. Οικονόμου, Δημοτικό Θέατρο Αθηνών, Διανομή: Μ. Ιακωβίδης, Ευφ. Πανταζή, Κ. Βάρβα [Χαντά], Μαργ. Δημητρακοπούλου, Ν. Βέλμος, Π. Δεληγιάννης, Ιάκ. Επιτροπάκης, Ιω. Αυλωνίτης, Σπ. Δημητρακόπουλος, Λόλα Κουρή, Μαρία Κουρή

Ταγκόπουλος Δημήτριος Π., *Αλυσίδες*, 27.11.1907, θσ. Οικονόμου, Δημοτικό Θέατρο Αθηνών, Διανομή: Ν. Επιτροπάκης (Στρωτός), Σ. Δημητρακόπουλος (Στρατίδης), Π. Δεληγιάννης (Αγλύκαντος), Μ. Ιακωβίδης (Γυαλιστός), Ι. Διαμαντής (Καλόκαρδος), Κ. Βάρβα [Χαντά] (Αστρούλα), Π. Ρινάλδη (Ρωξάνη), Ε. Πανταζή (Στρατίδαινα),

Γκόλφης Ρήγας, *Γήταυρος*, 12.4.1908, θσ. Οικονόμου (Κάιρο).

Wilde Oscar, *Σαλώμη*, μετ. Ν. Ποριώτης, 7.6.1908, θσ. Ρ. Νίκα - Εδ. Φυρστ, θτ. Συντάγματος, μουσ. Θ. Σακελλαρίδης, Διανομή: Ροζ. Νίκα (Ηρωδιάς), Εδ. Φυρστ (Ηρώδης), Σπ. Τριχάς (Ιωάννης), Β. Στεφάνου

Χορν Παντελής, *Οι Πετροχάρηδες*, 3.7.1908, θσ. Ρ. Νίκα - Εδ. Φυρστ, θτ. Συντάγματος, Διανομή: Εδ. Φυρστ (Πετροχάρης), Βασ. Στεφάνου (Γιαννούλα), Χ. Τριχάς (Μάρω), Ν. Βέλμος (Μάνθος)

Μπάιερ, *Κουκλονεράδα*, 14.8.1908, θσ. Κυβέλης, θτ. Πανελλήνιον, Διανομή: Κυβέλη (Μπεμπέ), Περίδου (Κουκλονεράδα)

Όφφενμπαχ, *Ο γάμος από το παράθυρο*, μετ. Α. Αραβαντινός, 17.8.1908, θσ. Κυβέλης, θτ. Πανελλήνιον.

Στράους, *Νυχτερίδα*, μετ. Σπ. Μαρκέλλος, 31.10.1908, θσ. Οικονόμου, θτ. Πανελλήνιον, Διανομή: Γ. Παπαιωάννου (Αΐζενστάιν), Αρ. Κυπαρίσση (Ροζαλίνα), Λ. Τίβερη (Αδέλα), Μ. Φιλιππίδου (Πρίγκηψ), Α. Φιλιππίδης (Δ/ντής φυλακών), Τ. Βενιζέλος (Αλφρέδος), Κ. Φιλιππίδου, Χ. Τριχάς, Σπ. Τριχάς, Π. Παπαστεφάνου, Ι. Διαμάντης, Νάκης, Α. Βαρνάβας, Π. Ρινάλδη, Σ. Κωστοπούλου, Ελ. Αξιώτου, Κ. Παπαδοπούλου

Mars, *Νυφίτσα **, 7.11.1908, θσ. Οικονόμου, θτ. Πανελλήνιον, Διανομή: Μαρίκα Φιλιππίδου κ.ά.

Courteline Georges, *Μπουρμπουρός, Συνταγή για πεθερές*, 11.11.1908, θσ. Οικονόμου, θτ. Πανελλήνιον

Raider, *Λωποδύται* [ή *Λωποδύτης*], 18.11.1908, θσ. Οικονόμου, θτ. Πανελλήνιον

Benedix, *Εξάδελφος*, 23.11.1908, θσ. Οικονόμου, θτ. Πανελλήνιον, Διανομή: Βαρνάβας, Γ. Παπαιωάννου, Τσαμαδός

Μωραϊτίνης Τίμος, *Πανόραμα **, 28.11.1908, θσ. Οικονόμου, θτ. Πανελλήνιον

Όφφενμπαχ, *Ωραία Ελένη*, 16.12.1908, θσ. Οικονόμου, θτ. Πανελλήνιον, Διανομή: Άρτεμις Κυπαρίσση (Ελένη), Ανδρέας Φιλιππίδης (Πυλάδης), Ι. Παπαιωάννου (Μενέλαος), Α. Βαρνάβας (Αχιλλεύς), Λ. Τίβερη

Wilde Oscar, *Τι αξίζει να σε λεν Ερνέστο*, Ιαν. 1909, θσ. Οικονόμου, θτ. Πανελλήνιον.

Chekhov Anton, *Η αρκούδα*, Κ. Σ. Κοκόλης, 7.1.1909, θσ. Οικονόμου, θτ. Πανελλήνιον.

Ibsen Henrik, *Βρυκόλακες*, 13.1.1909, θσ. Οικονόμου, θτ. Πανελλήνιον, Διανομή: Θωμάς Οικονόμου (Οσβαλντ)

Hauptmann Gerhart, *Χανέλα Μάτερν*, μετ. Νικόλαος Οικονόμου, Φεβ; 1909, θσ. Οικονόμου, θτ. Πανελλήνιον, Διανομή: Μαρίκα Φιλιππίδου (Χανέλα), Μουστάκας (Γοτβαλντ), Ευάγγελος Δελενάρδος

Gorky Maxim, *Εις τον βυθόν*, μετ. Κ. Σ. Κοκόλης, 31.10.1909, θσ. Οικονόμου, θτ. Πανελλήνιον, Διανομή: Νίτσα Μουστάκα, Βασίλης Ρώτας, Ορέστης Κοντογιάννης (Αλκοολικός)

Μπραχφόγγελ, *Νάρκισσος* (ή *Μαντάμ Πομπαδούρ* ή *Νάρκισσος Ραμώ*), 8.9.1910, θσ. Οικονόμου, θτ. Πανελλήνιον, Διανομή: Θωμάς Οικονόμου (Νάρκισσος)

Sudermann Hermann, *Η χαμένη τιμή* ή *Η τιμή*, >9, 9, 1910, θσ. Οικονόμου, θτ. Πανελλήνιον

Ibsen Henrik, *Ρόσμερσκολμ*, 1.10.1910, θσ. Οικονόμου, θτ. Πανελλήνιον, Διανομή: Π. Καλογερίκος (Ρόσμερ), Κ. Βάρβα [Χαντά] (Ρεβέκα), Θ. Οικονόμου (Ούλριχ Μπρέντελ)

Bahr Hermann, *Ο κακόμοιρος ο τρελός* ή *Ο καημένος ο τρελλός*, μετ. Α. Νίκας, Διανομή: Θ. Οικονόμου, Ορ. Κοντογιάννης, Chekhov Anton, *Πρόταση*, 22.10.1910, θσ. Οικονόμου, θτ. Πανελλήνιον.

Schiller Friedrich, *Λουίζα Μύλλερ* ή *Ραδιουργία και έρως*, μετ. Γ. Στρατήγης, 1.2.1911, θσ. Οικονόμου, Δημοτικό Θέατρο Αθηνών, Διανομή: Ορ. Κοντογιάννης, Ευάγγελος Δελενάρδος, Νικόλαος Βέλμος, Θωμάς Οικονόμου (Γερω Μύλλερ), Π. Ζήση, Τατιανή Βέλμου, Θ. Ακράτου

Lavedan Henri, *Μονομαχία*, >20, 5, 1911, θσ. Οικονόμου- Καλογερίκου, θτ. Αθήναιον.

Goethe Johann Wolfgang Von, *Φάουστ **, Κ. Χατζόπουλος, 29; 8.1911, θσ.-θτ. Κυβέλης, Διανομή: Κυβέλη (Μαργαρίτα), Περικλής Γαβρηλίδης (Φάουστ), Θωμάς Οικονόμου (Μεφιστοφελής), Ροζάν (Βαλεντίνος)

Ibsen Henrik, *Νόρα **, <25.12.1911, θσ. Κυβέλης, Βασιλικόν Θέατρον, Θ. Οικονόμου (Ιατρός Ρανκ), Κυβέλη (Νόρα)

Ibsen Henrik, *Αγριόπαπια*, Νοέμβ; 1912, θσ. Οικονόμου, θτ. Ετουάλ, Διανομή: Θωμάς Οικονόμου (Γιάμαρ Έκδαλ)

Hebbel, *Μαρία Μαγδαληνή*, μετ. Σπύρος Μαρχέλλος, 2.11.1912, θσ. Οικονόμου, θτ. Ετουάλ, Διανομή: αδελφές Βέλμου, αδελφές Παπαχρήστου, Θ. Οικονόμου (Μαστραντώνης), Β. Ρώτας

Beaumarchais, *Ο κουρεύς της Σεβίλλης*, Δεκ; 1912, θσ. Οικονόμου, θτ. Ετουάλ, Διανομή: Θωμάς Οικονόμου (Φίγκαρο), Αλίκη Παπαχρήστου

Hugo Victor, *Οι άθλιοι*, Μαρ. 1913, θσ. Οικονόμου.

Goethe Johann Wolfgang Von, *Φάουστ*, μετ. Κ. Χατζόπουλος, 23.4.1913, θσ. Οικονόμου, Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών, Διανομή: Τατιανή Βέλμου (Μαργαρίτα), Θ. Οικονόμου

Strindberg August, *Ο Πατέρας*, 20.5.1913, θσ. Οικονόμου, θτ. Κυβέλης, Διανομή: Χριστόφορος Νέζεο, Σπύρος Πατρίκιος, Μερόπη Πεταλά, Γονίδης, Κα Ροζάν, Θ. Οικονόμου, Π. Καλογερίκος, Δ. Βενιέρης, Βασιλική Δημοπούλου, Γαλάτη

Shakespeare William, *Άμλετ*, 27.9.1913, θσ. Οικονόμου, Δημοτικό Θέατρο Αθηνών, Διανομή: Θ. Οικονόμου (Άμλετ), Τατιανή Βέλμου (Οφηλία), Δ. Βενιέρης (Βασιλέας), Χαρ; Ταβουλάρη (Βασίλισσα), Νικόλαος Βέλμος (Φάντασμα), Σημηριώτης;

Potter P. M, Maurier G. Du, *Τρίλιμπν **, 11.6.1914, θσ. Λεπενιώτη, θτ. Κυβέλης, Διανομή: Θ. Οικονόμου (υπνωτιστής Σβέγκαλυ), Χρ. Καλογερίκου, Ν. Παπαγεωργίου, Π. Καλογερίκος, Αιμ. Βεάκης

Hauptmann Gerhart, *Γούνα **, Sudermann Herrmann, *Φοιτς ** 2.10.1914, θσ. Λεπενιώτη, θτ. Κυβέλης, Διανομή: Θ. Οικονόμου, Αγ. Χρυσομάλλης, Β. Δημοπούλου;

Musset Alfred de, *Νυξ του Μαΐου*, Οκτ. 1914, Έκτακτος θίασος, Ν. Βέλμος, Ν. Μηλιάδης, Αρ. Ζήνων

Molière, *Φιλόγυρος **, Δεκ; 1914, Διανομή: Λύσανδρος Λύτρας (Αρπαγκόν)

Παλαμάς Κωστής, *Τρισεύγενη*, 13.2.1915, Έκτακτος θίασος, Δημοτικό Θέατρο Αθηνών, Διανομή: Π. Τσούκας (Δεντρογαλής), Λ. Λούης (Π. Φλώρης), Ζ. Παρασκευοπούλου (Τρισεύγενη), Τ. Βέλμου (Ποθούλα), Δ. Βενιέρης (Κ. Μπουρνόβας), Ν. Βέλμος (Νίκαιος), Μ. Γαβαθιώτης (Πάνος Τράτας), Χαρ. Ταβουλάρη (Γυναίκα του Δεντρογαλή), Π. Παπαστεφάνου (Κάραλης)

Πρίγκηπας Νικόλαος, *Η ανεψιά της κυρά Μαρίας*, Απρ.1915, Δραματική Σχολή Ωδείου Πειραιώς, Βασιλικόν Θέατρον.

Corré, *Ο διαβάτης*, Nwitter, Derley, *Ένα φλυτζάνι τσάι, Συμφορά πεθερά*, Απρ. 1915, Δραματική Σχολή Ωδείου Πειραιώς, Δημοτικό Θέατρο Πειραιώς

Shakespeare William, *Οθέλλος*, 9.11.1915, θσ. Οικονόμου - Βονασέρα, Δημοτικό Θέατρο Αθηνών, Διανομή: Ευτύχιος Βονασέρας (Οθέλλος), Θωμάς Οικονόμου (Ιάγος), Μηλιάδου (Δυσδαιμόνα)

Corré, *Σεβέρος Τορέλλης*, <20.12.1915, θσ. Οικονόμου - Βονασέρα, Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών, Διανομή: Θωμάς Οικονόμου (Τύραννος της Πίζας), Ευτύχιος Βονασέρας, Αιμίλιος Βεάκης, Στέλλα Γαλάτη (Αμαρτωλή μητέρα)

Shakespeare William, *Μάκβεθ*, μετ. Δ. Βικέλας, 5.2.1916, θσ. Βεάκη, Δημοτικό Θέατρο Αθηνών, Διανομή: Αιμ. Βεάκης (Μάκβεθ), Αγνή Ρεζάν (Λαίδη Μάκβεθ), Α. Σαρηγιάννης, Ευ. Δελενάδος (Μακδώφ), Αθ. Μαρίκος (Βάγγος), Καντιώτης (θυρωρός)

Musset Alfred de, *Καπρίς* (Διανομή: Μεξεβίση, Χρυσούλη, Ζαλλόγκας) Massenet, *Το πορτραίτο της Μινιόν* (Διανομή: Δις Τζέιμσον, Δις Καρατζά, Μπότασης, Καμάρας), Καζαντζάκη Γαλάτεια, *Ο άρχοντας Μαυριανός ή Ο άρχοντας και η μικρή γυναίκα του* ((Διανομή: Λουριώτου, Δαμασκηνού, Θεοχάρης, Οικονομίδης), 30.5.1916, Σύλλογος ερασιτεχνών, θτ. Ολύμπια.

Wilde Oscar, *Φλωρεντιανή Τραγωδία*, 23.6.1916, θσ.-θτ. Κυβέλης, Διανομή: Θωμάς Οικονόμου (Έμπορος), Λέλα Παπαδιαμαντοπούλου (Μπιάνκα)

Shakespeare William, *Οθέλλος **, 28.10.1916, Δημοτικό Θέατρο Αθηνών, Διανομή: Αχιλλεύς Μαδράς (Οθέλλος), Θωμάς Οικονόμου (Ιάγος), Θεώνη Δρακοπούλου (Δεισδαιμόνα)

Schiller Friedrich, *Ληστές*, <28.10.1916, Δημοτικό Θέατρο Αθηνών, Διανομή: Θωμάς Οικονόμου (Φραγκίσκος), Ζηνοβία Παρασκευοπούλου (Αμαλία), Δελενάδος (Κάρολος)

Wilde Oscar, *Ο ιδανικός σύζυγος **, Μάης 1917, Θίασος Δραμάτων και Κωμωδιών, θτ. Κυβέλης, Διανομή: Ν. Παπαγεωργίου, Αιμ. Βεάκης, Χρ. Καλογερίκου

Κρουασσέ, *Η καλή πρόθεσις **, Μάης 1917, Θίασος Δραμάτων και Κωμωδιών, θτ. Κυβέλης, Διανομή: Ελ. Κομπότη, Αιμ. Βεάκης, Δ. Βενιέρης, Μ. Φιλιππίδου

Sardou Victorien, *Η Ανδρεΐνη **, Μάης, 1917, Θίασος Δραμάτων και Κωμωδιών, θτ. Κυβέλης

Φος Ρίχαρντ, *Ο ένοχος **, Ιούν. 1917, Θίασος Δραμάτων και Κωμωδιών, θτ. Κυβέλης, Διανομή: Θωμάς Οικονόμου, Αιμίλιος Βεάκης, Πάνος Καλογερίκος, Μ. Δημοπούλου, Χρ. Καλογερίκου

Κιστμαίικερς, *Το ένστικτον **, Ιούν. 1917, Θίασος Δραμάτων και Κωμωδιών, θτ. Κυβέλης, Διανομή: Αιμ. Βεάκης, Ελ. Κομπότη, Μ; Φιλλιππίδης

Σακελλαρίου Αργυρώ, *Ο πρώτος μπάτσος, Συγγραφεύς, Γκρινιάρα **, Ιούν. 1917, Θίασος Δραμάτων και Κωμωδιών, θτ. Κυβέλης

Βρατσάνος Δημοσθένης, *Η καρβίδα **, Ιούν. 1917, Θίασος Δραμάτων και κωμωδιών, θτ. Κυβέλης, Διανομή: Αιμ. Βεάκης

Χορν Παντελής, *Το μαύρο καράβι **, 18.9.1917, θσ. Κυβέλης, θτ. Κυβέλης, Διανομή: Ν. Παπαγεωργίου (Πέτρος), Ι. Αποστολίδης (Κώστας), Α. Βεάκης (Γέρω-Βάρνης), Σ. Σάββας (Γιαλανδρής), Ι. Πρινέας (Λουβακός), Θ. Οικονόμου (Ο Καπετάνιος), Β. Βιράλης (Ένας υπάλληλος), Κ. Ζαφειροπούλου (Ελένη), Άννα Βώκου (Μυρσίνα), Ν. Τσόκα (Παγώνα)

Daudet Alphonse, *Αρλεξιάννα*, 10.5.1918, Θίασος Ωδείου, Βασιλικόν Θέατρον Διανομή: Ν. Ροζάν, Τσιτσιλιάνου, Αγ. Κοτσάλη, Κωνσταντινίδου, Κ. Ζερβού, Ξ. Κανελλοπούλου, Ορ. Κοντογιάννης, Γαλάνης, Σακελλαρίου

Αισχύλος, *Ορέστεια*, μετ. Γ. Σωτηριάδης, 22.12.1918, Θέατρον Ωδείου, Βασιλικόν Θέατρον, μουσ. Stanford, Διανομή: Κοτσάλη Αγγ. (Κλυταιμνήστρα), Κωνσταντινίδη Τζ. (Ηλέκτρα), Ροζάν Ν. (Ορέστης), Τσιτσιλιάνος Γ. (Αίγισθος), Κανελλοπούλου Ξαβ. (Κασσάνδρα), Μπενηψάλτη Βενετία [Τσιτσιλιάνου] (Αθηνά), Κοντογιάννης Ορ. (Πρεσβύτες Αργείος), Παπαχρήστος Γ. (Δεύτερος), Πλούτης Γ. (Τρίτος), Κωνσταντίνου Α. (Πρώτη Ακόλουθος της Ηλέκτρας), Γαλανού Α. Δεύτερη), Λεμονίδου Καίτη (Εκτη), 5 Πρεσβευτές, 6 Ακόλουθες

Moser Gustav von, *Ο βιβλιοθηκάριος*, 29.12.1918, Θέατρον Ωδείου, Βασιλικόν Θέατρον, Διανομή: Α. Φωκάς

Grillparzer Franz, *Το στοιχείο του πύργου ή Η προμάμμη*, μετ. Κ. Χατζόπουλος, 6.1.1919, Θέατρον Ωδείου, Βασιλικόν Θέατρον.

Shakespeare William, *Ρωμαίος και Ιουλιέττα*, μετ. Δ. Βικέλας, 26.1.1919, Θέατρον Ωδείου, Βασιλικόν Θέατρον, Διανομή: Αγγελική Κοτσάλη (Ρωμαίος), Βενετία Μπενηψάλτη [Τσιτσιλιάνου] (Ιουλιέττα), Παπαχρήστος (Καπουλέτος), Ροζάν (Μεγκούτιος), Κοντογιάννης (Πάτερ Λαυρέντιος)

Ibsen Henrik, *Ο μικρός Ειύλφ*, 7.3.1919, Θέατρον Ωδείου, Βασιλικόν Θέατρον, Διανομή: Γεώργιος Τσιτσιλιάνος (Άλφρεδ), Βενετία Μπενηψάλτη [Τσιτσιλιάνου] (Άστα), Τζ. Κωνσταντινίδη (Ρίτα), Γ. Πλούτης (Μπόργγκάμ), Σ. Κανελλοπούλου (Ποντικού),

Beaumarchais, *Οι γάμοι του Φίγκαρο*, μετ. Σ. Μαρκέλλος, 21.2.1919, Θέατρον Ωδείου, Βασιλικόν Θέατρον, Διανομή: Βενετία Μπενηψάλτη [Τσιτσιλιάνου], Ζερβού, Ξ. Κανελλοπούλου, Κοντογιάννης, Δεστούνης

Strindberg August, *Οι συνάδελφοι*, 13.4.1919, Θέατρον Ωδείου, Βασιλικόν Θέατρον.

Shakespeare William, *Χειμωνιάτικο παραμύθι*, μετ. Δημήτριος Κακλαμάνος, 26.10.1919, Θέατρον Ωδείου, Βασιλικόν Θέατρον, μουσ. Flotow, Διανομή: Ηλ. Δεστούνης, Αγ. Κοτσάλη, Κούλα Ζερβού, Π. Συριόπουλος, Μίμης Ερμάννος [Δ. Ροντήρης], Α. Παντόπουλος, Ορ. Κοντογιάννης, Άνδρ. Κωνσταντίνου, Μπατιστάτου, Παπαχρήστος, Βρασιβανόπουλος

Κορδαί [ή Φόλεϋ:] *Ο πλούσιος ανεπιός*, μετ. Κ. Δημητριάδης, U. Ojetti & Foley, *Το γαρύφαλλο*, Chekhov Anton, *Η αρκούδα*, 14.11.1919, Θέατρον Ωδείου, Βασιλικόν Θέατρον, Διανομή: Γ. Παπαχρήστος, Μ. Ερμάννος [Δ. Ροντήρης], Α. Παντόπουλος, Ε. Μπατιστάτου, Μαρία Μπενηψάλτη, Τ. Αδάμ Αγ. Κοτσάλη, Κωνσταντίνου, Ηλ. Δεστούνης, Ορ. Κοντογιάννης, Κούλα Ζερβού, Ηλίας Δεστούνης (Γρηγόρης), Παπαχρήστου

Schöntan F. von, *Μέγας διπλωμάτης*, 30; 11.1919, Θέατρον Ωδείου, Βασιλικόν Θέατρον, Διανομή: Κούλα Ζερβού, Ηλ. Δεστούνης, Ορ. Κοντογιάννης, Τσιτσιλιάνος, Μπενηψάλτη [Τσιτσιλιάνου], Κωνσταντίνου

Courteline Georges, *Ηουχία στο σπίτι, Ο μπουρμπούρος*, Δεκ. 1919, Θέατρον Ωδείου, Βασιλικόν Θέατρον, Διανομή: Παπαχρήστος, Μ. Ερμάννος [Δ. Ροντήρης], Ορ. Κοντογιάννης

Molière, *Ο κατά φαντασίαν ασθενής*, μετ. Ι. Πολέμης, Δεκ. 1919, Θέατρον Ωδείου, Διανομή: Κοντογιάννης, Κούλα Ζερβού, Κοτσάλη, Β. Ζήνων, Δεστούνης, Ερμάννος [Δ. Ροντήρης], Νέλα Βέρη, Κ. Λεμονίδου

Courteline Georges; *Ο κ. Αστυνόμος*, >20.12.1919, Θέατρον Ωδείου, Βασιλικόν Θέατρον, Διανομή: Ηλ. Δεστούνης

Τζιακόζα, *Οικτροί έρωτες*, μετ. Άγ. Βλάχος, Ιαν. 1920, Θέατρον Ωδείου, Βασιλικόν Θέατρον, Διανομή: Δεστούνης, Κοντογιάννης, Ζερβού

Λουκιανός, *Τίμων ο Μισάνθρωπος, Ο πετεινός, Ο κατάπλους ή Χάρων*, 2.1.1920, Θέατρον Ωδείου, Βασιλικόν Θέατρον, Διανομή: Ηλ. Δεστούνης

Grillparzer Franz, *Ηρώ και Λεάνδρος*, μετ. Κ. Χατζόπουλος, 4.1.1920, Θέατρον Ωδείου, Βασιλικόν Θέατρον, Διανομή: Αγ. Κοτσάλη, Μπενηψάλτη, Α. Κωνσταντίνου, Ηλ. Δεστούνης, Δ. Ροντήρης

Κύρου Αχιλλεύς, *Γιαγιά*, Πολέμης Ιωάννης, *Γελίμερ*, Κορομηλάς Γ., *Βυζαντινή Τραγωδία*, <25.1.1920, Θέατρον Ωδείου, Βασιλικόν Θέατρον,

Shakespeare William, *Δωδεκάτη νύχτα*, μετ. Κ. Χατζόπουλος, 15.2.1920, Θέατρον Ωδείου, Βασιλικόν Θέατρον, Διανομή: Δημήτρης Ροντήρης, Κ. Ζερβού, Ηλίας Δεστούνης, Αντώνης Φωκός (Σερ Αντρέας), Ορέστης Κοντογιάννης, Αγγελική Κοτσάλη, Ανδρέας Κωνσταντίνου, Π. Συριόπουλος

Shakespeare William, *Το ημέρωμα της στρίγγλας ή Μέγαιρα*, μετ. Ν. Ποριώτης, >15.3.1920, Θέατρον Ωδείου, Βασιλικόν Θέατρον, Διανομή: Κοτσάλη (Κατερίνα), Φ. Μπατιστάτου (Βιάνα), Α. Κωνσταντίνου (Χήρα), Ηλίας Δεστούνης (Πετρούκιος), Ιωάννης Δρόσης (Βικέντιος), Δημήτρης Ροντήρης (Λουκέντιος), Γ. Παπαχρήστος (Βατίστας), Συριόπουλος

Moser Gustav von, *Αραβικαί νύχτες*, μετ. Νικόλαος Ποριώτης, <15.3.1920, Θέατρον Ωδείου, Βασιλικόν Θέατρον, Διανομή: Ορ. Κοντογιάννης (Αρθούρος Χάμινκτοπ), Γ. Παπαχρήστος (Ραλφ Όρμεροδ), Κ. Ζερβού (Ρόζα Κολομπιέρ), Νέλα Βέρη (Κα Γκιλλιμπανδ), Φ. Μπατιστάτου (Δείζυ Μαίτλανδ), Α. Σακελλοπούλου, Α. Κωνσταντίνου, Ροντήρης, Συριόπουλος

Schnitzler Arthur, *Αγάπες*, 7.4.1920, Θέατρον Ωδείου, Βασιλικόν Θέατρον.

Sudermann Hermann, *Πεταλούδες*, >8.4.1920, Θέατρον Ωδείου, Βασιλικόν Θέατρον.

Molière, *Αρχοντοχωριάτης*, μετ. Ι. Πολέμης, <30.10.1920, Θέατρον Ωδείου, Βασιλικόν Θέατρον, Διανομή: Κοντογιάννης, Ζερβού

Μύλλερ, *Οι γυναίκες μας*, μετ. Σ. Μαρκέλλος, <18.11.1920, Θέατρον Ωδείου, Βασιλικόν Θέατρον, Διανομή: Κοντογιάννης

Grillparzer Franz, *Ο Ξένος ή Ο Ξένος και οι Αργοναύται*, μετ. Ν. Οικονόμου, 19.11.1920, Θέατρον Ωδείου, Βασιλικόν Θέατρον, Διανομή: Γ. Παπαχρήστος (Αιήτης), Αγ. Κοτσάλη (Μήδεια), Α. Γαλανού (Γόρα), Χ. Ρηγοπούλου (Περιττή), Δ. Ροντήρης (Φρίξος), Μ. Παπανικολάου, Κ. Αναγνωστοπούλου, Έλληνες της συνοδείας του Φρίξου και Κολχείς.

Grillparzer Franz, *Αργοναύται*, μετ. Ν. Οικονόμου, 19.11.1920, Θέατρον Ωδείου, Βασιλικόν Θέατρον, Διανομή: Γ. Παπαχρήστος (Αιήτης), Αγ. Κοτσάλη (Μήδεια), Α. Γαλανού (Γόρα), Χ.

Ρηγοπούλου (Περιττή), Δ. Ροντήρης (Άψυρτος), Κ. Αναγνωστοπούλου, Ηλ. Δεστούνης (Ιάσων), Ν. Συριόπουλος (Μίλων), Ι. Κοπανάς (Α' Αργοναύτης), Κ. Σακελλαρόπουλος (Β' Αργοναύτης), Κ. Θυμέλης (Γ' Αργοναύτης), Κ. Παπαγεωργίου (Αρχηγός Χαλκέων), Αργοναύται, Κολχείς, Παρθένοι

Λάουφς, *Το φρενοκομείον*, μετ. Πρ. Νικόλαος, <31.12.1920, Θέατρον Ωδείου, Βασιλικόν Θέατρον

Πρεβώ Αββάς, *Μανόν Λεσκώ*, >1.1.1921, Θέατρον Ωδείου, Βασιλικόν Θέατρον, Διανομή: Ροντήρης

Darnley, *Η δούκισσα του Πικαντίλυ*, <7.2.1921, Θέατρον Ωδείου, Βασιλικόν Θέατρον

Schnitzler Arthur, *Ο αποχαιρετισμός ή Το αποχαιρετιστήριο*, 7.2.1921, Θέατρον Ωδείου, Βασιλικόν Θέατρον

Καμπούρογλου Δ. Γρ., *Πρακτορείον η Τρυγών*, 7; 2.1921, Θέατρον Ωδείου, Βασιλικόν Θέατρον

Bahr Hermann, *Το κονσέρτο*, <21.3.1921, Θέατρον Ωδείου, Βασιλικόν Θέατρον.

Μπόργης Δημήτρης, *Ο ιατρός Μανυρίδης*, 8.4.1921, Θέατρον Ωδείου, Βασιλικόν Θέατρο, Διανομή: Ηλ. Δεστούνης, Π. Συριόπουλος, Γ. Παπαχρήστος, Κ. Ζερβού, Μαρία Μπενηψάλτη, Μ. Κωνσταντίνου, Κ. Θυμέλης, Ελένη Ακρίτα, Γ. Σακελλαροπούλου, Κ. Παπαγεωργίου

Schiller Friedrich, *Μαρία Στούαρτ*, μετ. Ανδρέου Αναγνωστάκη; 5.3.1922, Έκτακτος Θίασος Ωδείου Αθηνών, Βασιλικόν Θέατρον, Διανομή: Ξ. Κανελλοπούλου (Ελισάβετ), Κοτσάλη (Στούαρτ), Δεστούνης (Λέστερ), Γ. Παπαχρήστος (Τάλμποτ), Π. Χατζηπαναγιώτου (Μαργαρίτα Κεϋλ), Α. Παραράς (Κόμης Κεντ), Α. Σακελλαρίου (Πώλετ), Δημήτρης Ροντήρης (Μόρτιμερ), Ο Κοντογιάννης (Οβεσπιν), Κ. Παπαγεωργίου (Κόμης Βέλλιβιερ), Α. Γιαλλέλης (Οκελλι), Ι. Κοπανάς (Μέλβιλ), Μ. Φουρτούνας (Δρούρη), Ν. Χαλκοκονδύλης (Βούργουιν), Άννα Γαλανού (Ιωάννα Κέννενδυ), Κ. Βιλαέτης, Ε. Κρεουζής, Κ. Θυμέλης (Δάβισον), Π. Χατζηπέτρος (Βέρλεϊ),

Maeterlinck Maurice, *Μόννα Βάννα*, μετ. Γρ. Ξερόπουλος, 13.3.1922, Έκτακτος Θίασος Ωδείου Αθηνών, Βασιλικόν Θέατρο, Διανομή: Κούλα Ζερβού, Ορέστης Κοντογιάννης

Strindberg August, *Δεσποινίς Τζούλια*, 26.3.1922, θσ. Οικονόμου, θτ. Απόλλων, Διανομή: Τασία Αδάμ (Τζούλια), Σ. Σάββας (Γιάννης), Βώκου (Χριστίνα)

Φιφή, 19.1.1923, θσ. Οικονόμου, θτ. Απόλλων.

Wilde Oscar, *Φλωρεντιανή Τραγωδία*, 19.1.1923, θσ. Οικονόμου, θτ. Απόλλων, Διανομή: Θωμάς Οικονόμου (Εμπορος Σιμόνε), Τασία Αδάμ (Μπιάνκα), Γ. Γληνός (Πρίγκηπας)

Strindberg August, *Ο Πατέρας*, 11.2.1923, θσ. Οικονόμου, θτ. Απόλλων, Διανομή: Τασία Αδάμ (Λάουρα), Θωμάς Οικονόμου (Ίλαρχος)

Μπραχφόγγελ, *Νάρκισσος*, 26.2.1923, θσ. Οικονόμου, θτ. Απόλλων, Διανομή: Οικονόμου (Νάρκισσος), Αγ. Κοτσάλη, Αδάμ

Ibsen Henrik, *Νόρα*, 14. 4.1923, θσ. Οικονόμου, Εθνικό Θέατρο, Διανομή: Τασία Αδάμ (Νόρα)

Shakespeare William, *Άμλετ*, 21.4.1923, θσ. Οικονόμου, Εθνικό Θέατρο Διανομή: Τασία Αδάμ (Οφελία), Στέλλα Γαλάτη (Βασίλισσα)

Ο εμπρηστής *, 2; 10.1923, Διανομή: Θωμάς Οικονόμου (δύο ρόλοι αδελφών)

Γιοφύλλης Φώτος; *Η φαρμακωμένη*, 13.10.1923, θσ. Οικονόμου, Εθνικό Θέατρο.

Strindberg August, *Ο δανειστής*, 31.10.1923, θσ. Οικονόμου, θτ. Απόλλων, Διανομή: Θ. Οικονόμου (Ζωγράφος)

Goethe Johann Wolfgang Von, *Φάουστ*, , 9.1.1924, θσ. Οικονόμου, Εθνικό Θέατρο, Διανομή: Θ. Οικονόμου (Μεφιστοφελής), Πάρης (Φάουστ), Τασία Αδάμ (Μαργαρίτα)

Μια ερωτική νύχτα του Καζανόβα, Ο πόλεμος, 13.1.1924, θσ. Οικονόμου, Εθνικό Θέατρο, Διανομή: Τασία Αδάμ

Goethe Johann Wolfgang Von, *Ιφιγένεια*, μετ. Κ. Χατζόπουλος, 20.4.1924, θσ. Οικονόμου, Εθνικό Θέατρο, Διανομή: Τασία Αδάμ (Ιφιγένεια), Πρωτοπαπάς, Δ. Βενιέρης, Ιωάννου, Παπαγεωργίου

Ευριπίδης, *Ιππόλυτος στεφανηφόρος*, Τσοκόπουλος Γ. (παράφ.), 2.5.1924, Θέατρον Ωδείου, Εθνικό Θέατρο, Διανομή: Αγ. Κοτσάλη (Φαίδρα), Άννα Γαλανού, (Άρτεμις), Ξαβ. Κανελλοπούλου (Ιππόλυτος), Δ. Βενιέρης (Θησεύς)

Zola Emile, *Τερέζα Ρακέν*, 20.11.1924, θσ. Οικονόμου, Εθνικό Θέατρο, Διανομή: Τασία Αδάμ (Τερέζα Ρακέν), η Ιωάννου, ο Ιωάννου, Βερώνης, Βερώνη, Σαραντίδης

Ibsen Henrik, *Ο Αρχιτέκτων Σόλνες*, 1.2.1925, Οικονόμου, Εθνικό Θέατρο; Διανομή: Τασία Αδάμ, Θ. Οικονόμου (Σόλνες)

Sudermann Herrmann, *Φριτς*, 20.3.1925, θσ. Οικονόμου, Εθνικό Θέατρο.

Βερναρδάκης Δημήτριος, *Φάνυστα*, 3.5.1926, Έκτακτος Θίασος, Εθνικό Θέατρο, Διανομή: Εδμόνδος Φυρστ, Ξαβερία Κανελλοπούλου

Moser Gustav von, *Ο βιβλιοθηκάριος*, 23.5.1926, Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου, Εθνικό Θέατρο

Λάσκαρης Νικόλαος, *Παληόγλωσσα*, Nwitter, Derley, *Ένα φλυτζάνι τσάι*, 30.5.1926, Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου, Εθνικό Θέατρο.

Shaw George Bernard, *Κάντιτα*, μετ. Νικόλαος Ποριώτης, 3.2.1927, θσ. Οικονόμου, Εθνικό Θέατρο, Διανομή: Τασία Αδάμ (Κάντιτα), Νανά Παπαδοπούλου, Ανδρέας Παντόπουλος (Ιάκωβος Μορέλ), Κ. Οικονομίδης, Ηλίας Θεοδώρου, Κ. Χρηστάκης

Grillparzer Franz, *Μήδεια*, 6.2.1927, Έκτακτος Θίασος, Εθνικό Θέατρο, Διανομή: Μαρία Μπενηψάλτη [Τσιτσιλιάνου]; (Κρέουσα), Ηλίας Δεστούνης (Ιάσων), Αγγελική Κοτσάλη (Μήδεια)

Shakespeare William, *Ρωμαίος και Ιουλιέττα*, 16.3.1927, Έκτακτος Θίασος, Εθνικό Θέατρο Διανομή: Βενετία Τσιτσιλιάνου [Μπενηψάλτη] (Ιουλιέττα), Κοτσάλη (Ρωμαίος), Παπαχρήστος (Καπουλέτος), Κοντογιάννης (Πάτερ Λαυρέντιος), Δεστούνης, Παυλογιάννη

Suderman Hermann, *Ο άθεος κόσμος*, 29.3.1927, Έκτακτος Θίασος, Εθνικό Θέατρο; Διανομή: Τ. Αδάμ, Ν. Παπαδοπούλου, Σπ. Μουσούρης, Ηλ. Θεοδώρου.

Φώτος Πολίτης (1890-1934)

Γεννήθηκε στην Αθήνα και ήταν δευτερότοκος γιος του Νικόλαου Πολίτη. Οι σπουδές του άρχισαν στο σχολείο Μαρή και τον Ιούλη του 1908 αναχώρησε μαζί με τον αδελφό του για σπουδές Νομικής στην Ιένα. Εκεί εμφανίστηκαν οι πρώτες ιδεολογικές ανησυχίες. Τον Αύγουστο του 1908 τον συναντάμε να διαβάζει Καντ μαζί με τον ξαδελφό του Γ. Αποστολάκη, μια φυσιογνωμία που άσκησε καταλυτική επίδραση στη σκέψη του· όπως, επίσης κι εκείνη του Κ. Χατζόπουλου, μέσω του οποίου ήρθε σ' επαφή με τις σοσιαλιστικές ιδέες. Κατά τη διάρκεια των σπουδών του στη Γερμανία δημοσιεύτηκαν στο *Νουμά* τα άρθρα του «Καί πάλι το κοινωνικό ζήτημα» και «Εγωισμός». Τον Οκτώβρη του 1909 έφυγε για το Βερολίνο, αποφασισμένος να ασχοληθεί με καλλιτεχνικές μελέτες και παρακολούθησε, μεταξύ άλλων, μαθήματα αισθητικής του νεοκαντιανού φιλόσοφου Άλφους Ρηλ. Το φθινόπωρο του 1910 εγκαταστάθηκε τελικά ως φοιτητής Νομικής στο Μόναχο και, κατά πάσα πιθανότητα, παρέμεινε εκεί μέχρι τον Οκτώβρη του 1912. Τότε επέστρεψε στην Ελλάδα και για ένα διάστημα τον απασχόλησαν οι στρατιωτικές του υποχρεώσεις (1912-1914 και 1915-1916).

Στο μεταξύ, είχε αρχίσει να διακρίνεται στο χώρο της λογοτεχνίας. Πρωτοεμφανίστηκε ως ποιητής με το ψευδώνυμο «Σίκφριδ» το 1905 στο *Νουμά* και στα επόμενα χρόνια έγραψε συμβολιστικά ποιήματα και ήταν εκδοτικό μέλος του περιοδικού *Ηγησώ* (1907-1908). Το 1906 έστειλε θεατρικό έργο του στον Παντελίδειο δραματικό διαγωνισμό και το 1908 πήρε δεύτερο βραβείο στον ίδιο διαγωνισμό με το τρίπρακτο δράμα *Ο βουκόλακας*. Η συγγραφική του καριέρα άρχισε να μπαίνει στη φάση της ωρίμανσης με την τραγωδία του *Τσιμισκής* (1915) και τη σάτιρα *Καραγκιόζης ο Μέγας* (1923). Η εξέλιξη όμως αυτή δε συνεχίστηκε καθώς τα θεατρικά του ενδιαφέροντα διοχετεύθηκαν στα επόμενα χρόνια στη θεατρική κριτική και στη σκηνοθεσία. Το 1914 ξεκίνησε την καριέρα του ως κριτικός στο *Νουμά* και από την επόμενη χρονιά άρχισε συστηματικά την πολύχρονη και σταθερή σταδιοδρομία του στον χώρο της δημοσιογραφίας, στην εφημερίδα *Νέα Ελλάς*. Στη συνέχεια εργάστηκε ως κριτικός των εφημερίδων *Πρόοδος* (1917), *Νέα Ελλάς* (1917-1919), *Πολιτεία* (1919-1927), *Ελεύθερον Βήμα* (1927-1929) και *Πρωία* (1929-1934). Το 1929 εκλέχτηκε σύμβουλος του νεοσύστατου συλλόγου «Ένωσις Ελλήνων θεατρικών και μουσικών κριτικών».

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ: ΜΟΥΛΛΑΣ(1992)255-260, 262-290, 306-330, 400, ΣΙΔΕΡΗΣ (1954)1683-1700, (1956)1548-9, (1959)1480, (1961)286, (1964)20-25, (1965V)40, 46, (1965VI)23-4, 26, (1976)266-278, 368 κ.εξ. ΣΠΑΘΗΣ (1983)47, 51-52.

Παραστασιολόγιο

Σοφοκλής, *Οιδίπους Τύραννος*, μετ. Φ. Πολίτης, 20.5.1919, Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου, θτ. Ολύμπια, κοστ. Α. Φωκάς, Διανομή: Αιμ. Βεάκης (Οιδίπους), Ν. Σύλβας (Ιερεύς), Ν. Κόγκος (Κρέων), Κ. Μουστάκας (Τειρεσίας), Έφη Άγρα (Ιοκάστη), Χρ. Νέζεο (Άγγελος), Σ. Σάββας (Θεράπων Λαΐου), Π. Γαβριηλίδης (Εξάγγελος), Π. Καλογερίκος (Κορυφαίος)

Gogol Nikolai, *Ο επιθεωρητής*, μετ. Κ. Χατζόπουλος, 10.6.1919, Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου, θτ. Ολύμπια, σκην.-κοστ. Εταιρεία «Ags», Διανομή: Κ. Μουστάκας, Χρ. Νέζεο, Κ. Μουσουρή, Α. Λύτρας, Α. Φωκάς, Αιμ. Βεάκης, Α. Μουστάκα, Κ. Κολυβά, Β. Νιρβάνα, Κωστακοπούλου, Σ. Σάββας, Α. Αργυρίου, Μ. Κωνσταντίνου, Π. Γαβριηλίδης, Π. Μιχαλέας, Κ. Μίχας, Γ. Βλασόπουλος, Π. Αλφιέρης, Ν. Σύλβας, Δ. Καζούρης, Α. Περίδου, Μ. Νέζεο, Κ. Δαλέξιος, Γκαρσόνι, χωροφύλακες, έμποροι, πολίτες, λαός

Μάτεσης Αντώνιος, *Βασιλικός*, 24.3.1927, Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου, Εθνικό Θέατρο, σκην. Φ. Κόντογλου, Σπ. Παπαλουκάς, Διανομή: Ν. Παπαδοπούλου (Ρονκάλαινα), Αν. Βασιλείου (Γαρουφαλιά), Κ. Οικονομίδης (Δρογανίγος), Φαρμάκης, Π. Κατσέλης, (Γερασιμάκης), Μιχ. Παπαδάκης, Χρ. Ευθυμίου, Γ. Δαμασιώτης, Κ. Σαντοριναίος, Π. Χατζηπέτρος (Ρονκάλας), Μαρία Εδελστάιν (δουλεύτρα), Ταϊγέτη Χουλουβέα (Εβραία), (Σέμπρος), Ι. Σέττας (σέμπρος Μπουσάκας), Δ. Βουδούρης (πωλητής λιναριού),

Grillparzer Franz, *Η προιάμμη*, μετ. Κ. Χατζόπουλος, 31.3.1927, Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου, Εθνικό Θέατρο, Διανομή: Μαίρη Σαγιάννου (Βέροθα), Χατζηπέτρος, Φαρμάκης (Γιάροσμο), Νανά Παπαδοπούλου (Προιάμμη), Παπαδάκης, Δαμασιώτης, Μανωλιός, Σέττας

Shakespeare William, *Ο έμπορος της Βενετίας*, μετ. Αλ. Πάλλης, 14.4.1927, Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου, Εθνικό Θέατρο, σκην. Θ. Αρμενόπουλος, Διανομή: Κ. Σαντοριναίος (Αφέντης του Μαρόκου), Σέττας (Γενάρος), Φαρμάκης (Λορέντσος), Π. Χατζηπέτρος (Σάλοκ), Γ. Δαμασιώτης (Σαχλότος Γόμπος), Κ. Γρατιανού [Ανδρεάδη] (Πόρσια), Μ. Σαγιάννου (Νερίτσα), Α. Σταυρίδου (Γέσικα)

Ευριπίδης, *Εκάβη*, μετ. Απ. Μελαχροινός, 18.9.1927, θσ. Κοτοπούλη, Παναθηναϊκό Στάδιο, σκην. Αγ. Σπαχής, Ν. Καστανάκης, Φ. Κόντογλου, Φ. Πολίτης, μουσ. Αιμ. Ριάδης, Διανομή: Μ. Κοτοπούλη (Εκάβη), Φ. Λούη (Πολυξένη), Κ. Κολυβά-Βάχλα (Βάγια), Βεάκης (Πολυμήστωρ), Π. Γαβριηλίδης (Οδυσσεύς), Ν. Βολάνης (Αγαμέμνων), Α. Μινωτής (Ταλθύβιος), Δ. Ροντήρης (Ο ίσκιος του Πολυδώρου), Κορυφαίες: Χρυσούλα Μυράτ, Σμάρω Βεάκη, Γεωργία Βασιλειάδου, Πόπη Χατζηπαναγιώτου, Μαίρη Γαβριήλ, Καίτη Λεμονίδου, Νικολοπούλου, Λόλα Λεάνδρου, Ευτυχία Παυλογιάννη, Αλεξίου. Χορός: αιχμάλωτες γυναίκες Τρωαδίτισσες

Maeterlinck Maurice, *Πριγκίπισσα Μαλέν*, μετ. Άλκης Θρούλος, 31.3.1928, Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου, Εθνικό Θέατρο, σκην. Γ. Τσαρούχης, Γεωργαντά, Διανομή: Μαίρη Σαγιάννου, Κατερίνα Ανδρεάδη, Χρήστος Ευθυμίου (Τρελλός), Χατζηπέτρος

Ibsen Henrik, *Γιάννης Γαβριήλ Μπόρμαν*, μετ. Γ. Ν. Πολίτης, 7.4.1928, Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου, Εθνικό Θέατρο, Διανομή: Π. Χατζηπέτρος (Μπόρμαν), Ν. Κωνσταντίνου (Γουγγίλη), Κ. Σαντοριναίος (Έρχαρτ), Κ. Γρατιανού [Ανδρεάδη] (Έλλα), Άννα Σταυρίδου (Φάνυ), Χρήστος Ευθυμίου (Φύλιταλ), Μαίρη Σαγιάννου (Φρίντα), Μαρία Έδελστάιν (Μαλένα)

Κορνάρος Βιτσέντζος, *Η θυσία του Αβραάμ*, 28.3.1929, Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου, Εθνικό Θέατρο, σκην. Φ. Κόντογλου, Διανομή: Χρήστος Φαρμάκης (Άγγελος), Χρήστος Τσαγανέας (Αβραάμ), Ειρήνη Μαρσέλλου (Σάρρα), Μαίρη Σαγιάννου (Ισαάκ), Δέσποινα Βουγιουκλή (Άντα), Χρήστος Ευθυμίου (Σόφεο), Β. Χανιώτης (Συμπάν)

Νερούλος Ιάκωβος Ρίζος, *Κορακιστικά*, 28.3.1929, Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου, Εθνικό Θέατρο, σκην. Σπ. Βασιλείου, Διανομή: Χρήστος Τσαγανέας, Χρήστος Ευθυμίου

Shakespeare William, *Οθέλλος*, μετ. Κ. Θεοτόκης, 27.4.1929, Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου, Εθνικό Θέατρο, σκην. Θ. Αρμενόπουλος, Διανομή: Γ. Κουταλιανός [Ταλάνος] (Οθέλλος), Π. Κατσέλης (Ιάγος), Α. Βασιλείου (Δυσδαιμόνα), Χρ. Τσαγανέας (Βραβάντιος), Θ.

Καμενίδης (Γερουσιαστής), Αθ. Κωτσόπουλος (Γερουσιαστής), Σαπφώ Χανδάνου [Νοταρά] (Μπιάνκα), Β. Χανιώτης (Ροδρίγος), Χρ. Φαριμάκης (Μοντάνος), Θ. [Χρ;] Ευθυμίου (Ένας χωρατευτής), Νέλλη Μαρσέλλου (Αιμιλία), Γ. Δήμος (Λουδοβίκος),

Αισχύλος, *Αγαμέμνων*, μετ. Ι. Γρυπάρης, 19.3.1932, ΕΘ, σκην. Κλ. Κλώνης, μουσ. Μ. Βάρβογλης, Διανομή: Αιμ. Βεάκης (Αγαμέμνων), Μ. Σαγιάννου-Κατσέλη (Κασσάνδρα), Κ. Παξινού (Κλυταιμνήστρα), Αλ. Μινωτής (Κήρυξ), Γ. Γληνός (Αίγισθος), Κ. Καρούσος (Κορυφαίος), Ι. Αυλωνίτης (Κορυφαίος), Ηλ. Δεστούνης (Φύλακας), Εμμ. Κατράκης, Αλ. Μπούμπης

Ξενόπουλος Γρηγόριος, *Θείος Όνειρος*, 19.3.1932, ΕΘ, σκην. Κλ. Κλώνης, Διανομή: Αλίκη Μουσουρή (Γλαύκη), Σαπφώ Αλκαίου, Ν. Παρασκευάς, Ν. Παπαγεωργίου, Χριστόφορος Νέζεο, Μ. Ιακωβίδης, Ε. Μαμίας, Ν. Δενδραμής, Άννα Σταυρίδου

Shakespeare William, *Ιούλιος Καίσαρ*, μετ. Κ. Καρθαίος, 30.3.1932, ΕΘ, σκην. Κλ. Κλώνης, κοστ. Α. Φωκάς, Διανομή: Ν. Ροζάν (Ιούλιος Καίσαρ), Ν. Δενδραμής (Οκτάβιος Καίσαρ), Αλ. Μινωτής (Μάρκος Αντώνιος), Αιμ. Βεάκης (Βρούτος), Κ. Μουσουρές (Κάσιος), Γ. Γληνός (Κάσκιος), Μ. Κατράκης (Τιτίμιος), Χρ. Νέζεο (Ένας ποιητής), Χρ. Ευθυμίου (Ένας πολίτης), Λ. Ησαΐα (Καλπουρνία), Α. Σταυρίδου (Πορκία), Παντόπουλος, Ι. Μαρίνος (Ένας μάντης)

Βυζάντιος Δημήτριος, *Βαβυλωνία*, 15.4.1932, ΕΘ, σκην. Κλ. Κλώνης, Διανομή: Χρ. Ευθυμίου (Χιώτης), Χρ. Νέζεο, Μ. Κατράκης (Κρητικός), Ηλ. Δεστούνης (Πελοποννήσιος), Ι. Αυλωνίτης (Αλβανός), Ν. Παρασκευάς (Λογιώτατος), Μ. Ραυτοπούλου, Β. Μανωλίδου, Ευ. Μαμίας, Αν. Παντόπουλος, Τ. Λεπενιώτης

Mérimée P., *Η άμαξα*, 10.5.1932, ΕΘ, σκην. Κλ. Κλώνης, κοστ. Α. Φωκάς, Διανομή: Κ. Ανδρεάδη (Περικόλ), Αιμίλιος Βεάκης, Ν. Παρασκευάς, Θ. Αρώνης, Α. Παντόπουλος, Ευ. Μαμίας

Ostrovsky Alexandr (Nikolaevich), *Γλέντι, κρασί, αγάπη ή Μη ζης όπως σ' αρέσει, αλλά όπως πρέπει*, μετ. Ελ. Σιφναίου, 10.5.1932, ΕΘ, σκην. Κλ. Κλώνης, κοστ. Α. Φωκάς, Διανομή: Κ. Ανδρεάδη (Ντάσσα), Αιμ. Βεάκης, Σ. Αλκαίου, Γ. Γληνός (Πέτρος), Μ. Σαγιάννου-Κατσέλη (Γρούσσα), Φαριμάκης (μεθυσμένος), Ν. Ροζάν, Ηλ. Δεστούνης (πλανόδιος οργανοπαίκτης), Αθ. Μουστάκα, Μ. Ραυτοπούλου

Shakespeare William, *Ο έμπορος της Βενετίας*, μετ. Αλ. Πάλλης, 5.10.1932, ΕΘ, σκην. Κλ. Κλώνης, κοστ. Α. Φωκάς, Διανομή: Ν. Ροζάν (Σάυλακ), Καρούσος (Γενάρος), Αθ. Κωτσόπουλος (Σαλαρίνος), Ν. Δενδραμής (Βασάνης), Μ. Κατράκης (Λορέντσος), Χρ. Φαριμάκης (Γρατιανός), Κ. Ανδρεάδη (Πόρσα), Β. Μανωλίδου (Νερίτσα), Α. Σταυρίδου (Γέσικα), Μαμίας, Ιακωβίδης, Αυλωνίτης (Αφέντης του Μαρόκου),

Καζαντζάκη Γαλάτεια, *Ενώ το πλοίο ταξιδεύει*, 1.11.1932, ΕΘ, σκην. Κλ. Κλώνης, Διανομή: Κατερίνα Ανδρεάδη, Λέλα Ησαΐα κ.ά.

Sierra-Martinez Gregorio & Maria, *Το τραγούδι της κούνιας*, μετ. Α.Α.Κ., 14.11.1932, ΕΘ, Διανομή: Σ. Αλκαίου, Μιράντα Θεοχάρη, Τ. Λεπενιώτης, Β. Μανωλίδου, Ραυτοπούλου

Shaw George Bernard, *Ο άνθρωπος του πεπρωμένου ή Ναπολέον*, μετ. *Π, 14.11.1932, ΕΘ, Διανομή: Αλ. Μινωτής (Ναπολέον), Μιράντα Θεοχάρη, Ν. Δενδραμής, Ανδ. Παντόπουλος

Ο' Neil Eugene, *Άννα Κρίστου*, μετ. Κ. Παξινού, 29.11.1932, ΕΘ, σκην. Κλ. Κλώνης, Διανομή: Κ. Παξινού, Αιμ. Βεάκης, Αλ. Μινωτής, Σ. Αλκαίου, Γ. Ταλανός, Ανδ. Παντόπουλος, Ρούσσο, Θ. Αρώνης

Büchner Georg, *Ο θάνατος του Δαντών*, μετ. Γ. Καρανικολου, 3.1.1933, ΕΘ, Κλ. Κλώνης, κοστ. Α. Φωκάς, Διανομή: Αιμίλιος Βεάκης (Δαντών), Γ. Γληνός (Ροβεσπιέρος), Μιράντα Θεοχάρη, Αλ. Μινωτής

Shaw George Bernard, *Ο προσηλυτισμός του καπετάν Μπρασμπάουν*, μετ. Α.Α.Κ., 24.1.1933, ΕΘ, σκην. Κλ. Κλώνης, Διανομή: Ν. Ροζάν, Γ. Γληνός, Κ. Ανδρεάδη, Αλ. Μινωτής, Ευ. Μαμίας

Ibsen Henrik, *Γιάννης Γαβριήλ Μπόργκμαν*, 7.2.1933, ΕΘ, Διανομή: Ελένη Παπαδάκη (Ελλα Ρεντχάμ), Αιμίλιος Βεάκης κ.ά.

Ξενοπούλος Γρηγόριος, *Ποπολάρος*, 14.2.1933, ΕΘ, σκην. Κλ. Κλώνης, κοστ. Α. Φωκάς, Διανομή: Ν. Παρασκευάς (Κ. Ντιμάρας), Ν. Μαρσέλλου (Κοντέσσα Μαρία), Μ. Θεοχάρη (Έλντα), Ν. Παπαγεωργίου (Μαρινέρης), Κ. Παξινού (Ζαμπέλλα), Ν. Δενδραμής (Ζ. Πεμπονάρης), Λ. Ησαΐα (Τερέζα), Β. Μανωλίδου (Κιάρα), Θ. Αρώνης (Ρ. Μπράουν), Ηλ. Δεστούνης (Αγουστής), Ν. Αφεντάκη (Αννέτα), Ελ. Ξένος (Τζώρτζης)

Κορνάρος Βιτσέντζος, *Η θυσία του Αβραάμ*, 21.3.1933, ΕΘ, σκην. Κλ. Κλώνης, μουσ. Μ. Σκουλούδης, Διανομή: Ν. Ροζάν (Αβραάμ), Β. Μανωλίδου (Ισαάκ), Κ. Παξινού (Σάρρα)

Ρώτας Βασίλης, *Να ζει το Μεσολόγγι*, 21.3.1933, ΕΘ, Διανομή: Τ. Καρούσος (Παπα Γιώργης), Αθανασία Μουστάκα (Γιώργαινα), Βάσω Μανωλίδου (Τρελλή), Ρίτα Μυράτ, Φαρμάκης (Πάνος), Νίνα Αφεντάκη

Shakespeare William, *Οθέλλος*, μετ. Κ. Θεοτόκης, 28.3.1933, ΕΘ, σκην. Κλ. Κλεόβουλος, κοστ. Α. Φωκάς, Διανομή: Αιμ. Βεάκης (Οθέλλος), Γ. Γληνός (Ιάγος), Ελ. Παπαδάκη (Δυσδαιμόνα), Αλ. Μινωτής (Κάσσιος), Ευ. Μαμίας (Ροδερίγος), Αθ. Κωτσόπουλος (Γερούσιαστής), Τ. Καρούσος (Λουδοβίκος), Κ. Παξινού (Αιμιλία), Εμ. Κατράκης (Αρχοντας), Χρ. Φαρμάκης (Μαντατοφόρος)

Bernard Tristan, *Ζιζάνιο*, 25.4.1933, ΕΘ, Διανομή: Β. Μανωλίδου, Ευ. Μαμίας, Κ. Παξινού, Τ. Λεπενιώτης, Χρ. Φαρμάκης

Musset Alfred de, *Το φανάρι*, μετ. Κ. Βάρναλης, 25.4.1933, ΕΘ, Διανομή: Γ. Γληνός, Μ. Ιακωβίδης, Ν. Δενδραμής, Ρίτα Μυράτ, Χρ. Ευθυμίου

Σοφοκλής, *Οιδίπους Τύραννος*, μετ. Φ. Πολίτης, 10.5.1933, ΕΘ, σκην. Κλ. Κλώνης, κοστ. Α. Φωκάς, Διανομή: Αλ. Μινωτής (Εξάγγελος), Αιμ. Βεάκης (Οιδίπους), Ν. Ροζάν (Τειρεσίας), Ι. Αυλωνίτης, Γ. Γληνός (Κρέων), Κ. Παξινού (Ιοκάστη), Β. Μανωλίδου, Ηλ. Δεστούνης, Ν. Παρασκευάς, Αθ. Μουστάκα, Ν. Μαρσέλλου, Ευαγγελίδου, Θ. Καλλιγά, Ιατρίδου, Ν. Δενδραμής, Θ. Αρώνης, Αθ. Κωτσόπουλος, Γ. Ταλάνος, Χρ. Φαρμάκης, Α. Μαλλιαγρός και μαθητές της Σχολής Εθνικού

Molière, *Αρχοντοχωριάτης*, μετ. Γ. Ν. Πολίτης, 9.10.1933, ΕΘ, σκην. Κλ. Κλώνης, κοστ. Α. Φωκάς, μουσ. Μ. Σκουλούδης, Διανομή: Τ. Λεπενιώτης (Αρχοντοχωριάτης), Κ. Ανδρεάδη, Μιράντα Θεοχάρη, Ευάγ. Μαμίας, Αρ. Μαλλιαγρός (Χοροδιδάσκαλος), Χρ. Ευθυμίου, Μ. Ιακωβίδης, Θ. Αρώνης, Ν. Παρασκευάς (Φιλόσοφος), Ν. Δενδραμής, Β. Μανωλίδου, Ραυτοπούλου

Galsworthy John, *Καθήκον*, 7.11.1933, ΕΘ, σκην. Κλ. Κλώνης, κοστ. Α. Φωκάς, Διανομή: Μιρ. Θεοχάρη, Κ. Ανδρεάδη, Ρίτα Μυράτ, Ηλ. Δεστούνης (Αστυνόμος), Γ. Γληνός, Ν. Ροζάν, Ν. Παπαγεωργίου, Ν. Παρασκευάς, Θ. Αρώνης, Αλ. Μινωτής (Εβραίος), Ν. Δενδραμής, Χρ. Ευθυμίου, Μ. Ιακωβίδης, Α. Μαλλιαγρός, Ι. Αυλωνίτης, Τ. Καρούσος, Αθ. Κωτσόπουλος,

D' Annunzio, *Η κόρη του Γιόριο*, μετ. Ν. Ποριώτης, 29.11.1933, ΕΘ, σκην. Κλ. Κλώνης, κοστ. Α. Φωκάς, μουσ. Φραγκέτη, Διανομή: Σ. Αλκαίου (μητέρα του Αλίγκη), Ελ. Παπαδάκη (Ορνέλλα), Μιρ. Θεοχάρη (Μίλα), Ρίτα Μυράτ, Τ. Καρούσος (Αλίγκης), Γ. Γληνός (Λάζαρος), Δι. Ροζάν, Ν. Παρασκευάς, Αθ. Μουστάκα (Κορυφαία χορού), Ραυτοπούλου (γρή με βότανα), Θεριστάδες, Ηλ. Δεστούνης (επικεφαλής θεριστάδων), Ι. Αυλωνίτης (επικεφαλής θεριστάδων), Γ. Ταλάνος, Αθ. Κωτσόπουλος, Ν. Μαρσέλλου, Χορός γυναικών.

Χορν Παντελής, *Το φυντανάκι*, 20.12.1933, ΕΘ, σκην. Κλ. Κλεόβουλος, Διανομή: Αιμ. Βεάκης, Σ. Αλκαίου, Αθ. Μουστάκα, Β. Μανωλίδου, Κ. Παξινού, Αλ. Μινωτής, Ηλ. Δεστούνης, Αθ. Κωτσόπουλος, Ι. Τερζάκης, Γ. Ταλάνος, Παπαγεωργίου

Goldoni Carlo, *Λοκαντιέρα*, μετ. Ν. Ποριώτης, 17;1.1934, ΕΘ, σκην. Κλ. Κλεόβουλος, κοστ. Α. Φωκάς, Διανομή: Αυλωνίτης (Ιππότης), Λεπενιώτης (Ιππότης), Μαλλιαγρός, Ευθυμίου (Υπηρέτης Ξενοδοχείου), Ανδρεάδη (Μιραντολίνα), Μαμίας, Ιακωβίδης, Γληνός, Ιακωβίδης, Μαμίας, Ραυτοπούλου, Ρίτα Μυράτ,

Ibsen Henrik, *Βρυκόλακες*, μετ. Γ. Ν. Πολίτης, 31;1, 1934, ΕΘ, Διανομή: Κ. Παξινού (Κα Αλβιγκ), Αλ. Μινωτής (Οσβαλντ), Κ. Ανδρεάδη (Ρεγγίνα), Ν. Παρασκευάς (Μάνδερς), Ηλ. Δεστούνης

Shaw George Bernard, *Ο άνθρωπος του διαβόλου*, μετ. Α.Α.Κ., 13.2.1934, ΕΘ, Κλ. Κλώνης, κοστ. Α. Φωκάς, Διανομή: Ν. Παρασκευάς, Αλ. Μινωτής, Β. Μανωλίδου (Έσση), Γ. Ταλάνος, Ηλ. Δεστούνης, Ν. Παπαγεωργίου, Ρίτα Μυράτ, Γ. Γληνός, Ν. Μαρσέλλου, Ι. Τερζάκης, Θ. Αρώνης

Λιδωρίκης Αλέκος, *Λόρδος Βύρων*, 14.3.1934, ΕΘ, σκην. Κλ. Κλώνης, κοστ. Α. Φωκάς, Διανομή: Ελ. Παπαδάκη (Ανναμπέλλα), Μιρ. Θεοχάρη, Ν. Δενδραμής (Βύρων), Γ. Γληνός, Κακουλάκης, Μποργάκος, Χρ. Ευθυμίου, Θ. Αρώνης (Σέλλεϊ), Λ. Φερεντίδου, Στ. Ιατρίδου, Σ. Τριάντης, Θάλεια Καλλιγά (ο Βύρων μικρός)

Ντοστογιέφσκυ Φ., *Ταπεινοί και καταφρονημένοι*, μετ. Αιμ. Βεάκης, 17.4.1934, ΕΘ, σκν. Κλ. Κλώνης, κοστ. Α. Φωκάς, Διανομή: Αιμ. Βεάκης, Σ. Αλκαίου, Ελ. Παπαδάκη (Νατάσα), Τ. Καρούσος, Ν. Δενδραμής, Β. Μανωλίδου, Στ. Τριάντης, Θ. Αρώνης, Σ. Βεάκη, Μ. Ραυτοπούλου, Ε. Ηλιάδης, Ι. Τερζάκης, Στ. Ιατρίδου, Ηλ. Δεστούνης, Γ. Ταλάνος, Κ. Οικονομίδης, Σ. Νικολαΐδης, Α. Κωτσόπουλος

Αισχύλος, *Πέρσες*, μετ. Ι. Γρυπάρης, 9.5.1934, ΕΘ, σκην. Κλ. Κλώνης, μουσ. Α. Ευαγγελάτος, Διανομή: Αλέξης Μινωτής (Αγγελιαφόρος), Κατίνα Παξινού (Βασίλισσα), Νικόλαος Ροζάν, Γεώργιος Γληνός (Ξέρξης), Ι. Αυλωνίτης (Κορυφαίος), Τ. Καρούσος (Κορυφαίος), Αθανάσιος Κωτσόπουλος (Κορυφαίος)

Ευριπίδης, *Κύκλωψ*, μετ. Αλ. Πάλλης, 9.5.1934, ΕΘ, σκην. Κλ. Κλώνης, κοστ. Α. Φωκάς, μουσ. Μ. Σκουλούδης, χορ. Ά. Γριμάνης, Διανομή: Αιμίλιος Βεάκης, Χρήστος Ευθυμίου, Ηλίας Δεστούνης (Οδυσσέας), Χρήστος Φαρμάκης (Σάτυρος), Γ. Ταλάνος (Σάτυρος), Άγγελος Γριμάνης

Μελάς Σπύρος, *Ιούδας*, 3.10.1934, ΕΘ, σκην. Κλ. Κλώνης, κοστ. Α. Φωκάς, Διανομή: Κ. Παξινού, Αλ. Μινωτής (Ιούδας), Ελένη Παπαδάκη (Ζελφά), Γ. Γληνός, Ν. Παρασκευάς, Αιμ. Βεάκης, Γ. Ταλάνος

Zweig Stefan, *Του φτωχού τ' αρνί*, μετ. Λ. Κουκούλας, 6.11.1934, ΕΘ, σκην. Κλ. Κλώνης, κοστ. Α. Φωκάς, Διανομή: Αιμ. Βεάκης, Μήτσος Μυράτ, Τ. Καρούσος, Αλ. Μινωτής (Ναπολέων)

Schiller Friedrich, *Δον Κάρολος*, μετ. Β. Ρώτας, 28.11.1934, ΕΘ, σκην. Κλ. Κλώνης, κοστ. Α. Φωκάς, Διανομή: Γ. Γληνός (Φίλιππος Β'), Ελ. Παπαδάκη (Ελισάβετ), Ν. Δενδραμής (Δον Κάρολος), Αλ. Μινωτής (Μαρκήσιος Πόζας), Ν. Ροζάν (Δούκας Άλμπας), Κ. Παξινού (Πριγκήπισσα Έβολι), Αθ. Κωτσόπουλος (Δούκας Φέρια), Μ. Ιακωβίδης (Δομίνγος), Ι. Αυλωνίτης (Δούκας Μεδίνα), Χρ. Φαρμάκης (Δον Ραϋμόνδος), Θ. Αρώνης (Ο μέγας Ιεροεξεταστής), Σ. Ολύμπιος (Ο ηγούμενος), Θ. Καλλιγά (ένα παιδόπουλο), Ε. Ηλιάδης (Δον Μερκάδος), Φ. Καστοριάδης (Δύο άρχοντες), Η. Καμπύσης (Αξιωματικός), Α. Μαυροειδή (ένα παιδόπουλο), Σ. Τριάντης (Αλέξανδρος), Μ. Ρώτα (Ινφάντη), Ν. Μαρσέλλου (Δούκισσα του Ολιβάρεθ), Κ. Ασπρέα (Μαρκησία Μονδρεάρο), Ρένα Ροζάν (Κόμησσα Φουέντες), Τ. Καρούσος (Κόμης Λέρμας),

Ξενόπουλος Γρηγόριος, *Φοιτηταί*, 18.12.1934, ΕΘ, σκην. Κλ. Κλώνης, Διανομή: Β. Μανωλίδου (Φανή), Ηλ. Δεστούνης (Μπαρμπα-Γιώργης), Ν. Δενδραμής (Τάσος Λούζης), Σ. Αλκαίου (Κυρα-Μάρω), Αλ. Μινωτής (Θάνος Πετρόπουλος), Τ. Φαρμάκης (Β. Ιωαννίδης), Ρ. Ροζάν (Κούλα), Τζ. Γαρμπή (Κλειώ), Ν. Παρασκευάς (Πλάτωνας)

Δημήτρης Ροντήρης (1899-1981)

Γεννήθηκε στον Πειραιά και μετά τη μέση εκπαίδευση σπούδασε στη Σχολή Ευελπίδων (1915), καθώς επίσης και στη Νομική Σχολή του Πανεπιστημίου της Αθήνας. Φοίτησε στη Δραματική Σχολή της Εταιρείας Ελληνικού Θεάτρου και στη συνέχεια στελέχωσε το Θέατρον Ωδείου έχοντας δασκάλους του το Θ. Οικονόμου και τον Π. Καλογερίκο. Πρωτοεμφανίστηκε ως ηθοποιός το 1919 με το ψευδώνυμο Μίμης Ερμάννος και διακρίθηκε σε νεανικούς ρόλους: Φλοριζέλ στο *Χειμωνιάτικο παραμύθι* (1919), Λουκέντιος στο *Ημέρωμα της στρίγγλας* (1920) Φρίξος ο Ξένος και Άψυρτος στο *Χρυσούν Δέρας* του Γκριλλάρτσερ (1920), Μόρτιμερ στη *Μαρία Στούαρτ* (1922), Άγγελος στην *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη (1923)· καθώς επίσης και σε άλλους ρόλους στα έργα *Μπουρμπουρός, Κατά φαντασίαν ασθενής, Ηρώ και Λεάνδρος, Δωδεκάτη Νύχτα, Αραβικές νύχτες, Μανόν Λεσκώ* κ.ά. Στη συνέχεια εργάστηκε ως ηθοποιός στο θίασο Κοτοπούλη (1923-1928) και το 1925 ήταν έκτος ηθοποιός στην ιεραρχία του θιάσου, μετά τον Αποστολίδη. Στις αρχές του 1929 διαγράφηκε από μέλος του Σωματείου Ελλήνων Ηθοποιών για τη συμμετοχή του στον Καλλιτεχνικό Όμιλο. Στο θίασο της πρωταγωνίστριας διακρίθηκε κυρίως σε ρόλους του κλασικού ρεπερτορίου που απαιτούσαν καλή απαγγελία: Κήρυξ στον *Αγαμέμνονα* (1924), Κήρυξ και Πυλάδης στην *Ορέστεια* (1925), Εξάγγελος στον *Οιδίποδα Τύραννο* (1924, 1925), Αίμων στην *Αντιγόνη* (1924, 1926), Ίσκιος του Πολύδωρου στην *Εκάβη* (1927). Εμφανίστηκε επίσης ως Λαέρτης στον *Άμλετ* (1924), Ντι Νόλι στον *Ερρίκο Ε'* του Πιραντέλλο (1925) και Σάαφ στην *Ιουδήθ* του Μπερνστάιν (1925), αλλά και σε έργα βουλεβάρτου (*Ο αισχροκερδής, Ο Πειρασμός του Σαρλ Μερέ* κ.ά.).

Από νωρίς εκδηλώθηκαν πάντως τα λόγια ενδιαφέροντά του. Επιμελητής της έκδοσης των *Παρασκηνίων* μαζί με το Ν. Βέλμο από το φθινόπωρο του 1924, δημοσίευσε στο παραπάνω περιοδικό δύο σύντομες βιογραφίες για τον Γκολντόνι και τον Αλφιέρι· την ίδια χρονιά κυκλοφόρησε η μετάφραση του στη *Γενοβέφα* του Χριστοφ. Σμιθ. Το 1928 ήταν συνεργάτης των *Ελληνικών Γραμμάτων* του Μπαστιά, όπου ανέλαβε, για ένα μικρό διάστημα, τη στήλη της θεατρικής κριτικής και μετέφρασε, μεταξύ άλλων, τα μυθιστορήματα *Γιατί αμάρτησε* του Γκρότια Ντελέντα και *Το έγκλημα της Λαζαρίνας* του Γ. Ψυχάρη (*Le crime de Lazarina*). Γλωσσομαθής από νεαρή ηλικία μετέφρασε και θεατρικά έργα: την *Άννα Πέτερς* του Γένσεν, τον *Ταρτούφο* (σε συνεργασία με τον Καλογερίκο) και τον *Κατά φαντασίαν ασθενή* του Μολιέρου, τον *Κουρέα της Σεβίλλης* του Μπωμαρσαί κ.ά.

Το 1930 αναχώρησε με υποτροφία της Ακαδημίας Αθηνών για σπουδές σκηνοθεσίας στην Αυστρία και τη Γερμανία, όπου παρέμεινε μέχρι το 1933.

Από νωρίς καταπιάστηκε επίσης με ζητήματα διδασκαλίας νέων ηθοποιών. Το 1927 δίδαξε στη δραματική σχολή της Κοτοπούλη. Μετά την επιστροφή του από τη Γερμανία, συμμετείχε στην επιτροπή που θα κατάρτιζε τα κανονιστικά διατάγματα «περί εφαρμογής του νόμου περί παροχής αδείας εις τους ασκούντας το επάγγελμα του ηθοποιού» και δίδαξε για χρόνια στη Δραματική Σχολή του Εθνικού θεάτρου και του Ωδείου Αθηνών. Μετά το θάνατο του Πολίτη ανέλαβε τη θέση του σκηνοθέτη του Εθνικού Θεάτρου (Βασιλικού μετά το 1935) μέχρι το φθινόπωρο του 1942, οπότε αποχώρησε. Επέστρεψε στο Βασιλικό Θέατρο τον Αύγουστο του 1946 και με την ιδιότητα του γενικού διευθυντή και σκηνοθέτη παρουσίασε κλασικό κυρίως ρεπερτόριο μέχρι το 1950: *Πολύ κακό για τίποτε, Ρουί Μπλας, Ριχάρδος Β', Αμφιτρύων, Συρανό ντε Μπερζεράκ, Το ημέρωμα της στρίγγλας, Βολπόνε, Το παιχνίδι του έρωτα και της τύχης, Ορέστεια* κ.ά. Το 1952 επανήλθε στο Εθνικό Θέατρο για την προετοιμασία μιας τουρνέ στην Αμερική και σκηνοθέτησε την *Ηλέκτρα* (1952). Την άνοιξη του 1953 διορίστηκε και πάλι γενικός διευθυντής και σκηνοθέτης του κρατικού θεάτρου και παρέμεινε στη θέση αυτή μέχρι την οριστική αποχώρησή του (1955). Στις περιόδους που δεν εργαζόταν στο κρατικό θέατρο ίδρυσε την Ελληνική Σκηνή (1950-1952) και το Πειραϊκό Θέατρο (1957). Με το πρώτο θίασο σκηνοθέτησε παραστάσεις κλασικών και Ελλήνων συγγραφέων: *Έγκμοντ, Το δάσος του Οστρόφσκυ, Μια νύχτα μια ζωή* του Μελά, *Πρωτενουσιάνος* του Γ. Ρούσσου, *Άννα Βοράνου* του Π. Καγιά κ.ά. Παρόμοιο ρεπερτόριο παρουσίασε και στο Πειραϊκόν Θέατρον (*Δωδεκάτη Νύχτα, Λουίζα Μίλλερ, Μελτεμάκι, Πέρσαι, Οι γάμοι του Φίγκαρο, Τοπικός παράγων, Λοκαντιέρα* κ.ά). Κυρίως όμως καταπιάστηκε με το αρχαιοελληνικό θέατρο και ανέδειξε την Ασπασία Παπαθανασίου σε πρωταγωνίστρια στην αναβίωση της αρχαίας τραγωδίας. Ο θίασος ανέλαβε τη διεθνή προβολή της χώρας σε μακρόχρονες περιόδους στην Ευρώπη, την Αμερική και την Ασία.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ: *Θέατρο* '59, 273, ΣΙΑΕΡΗΣ (1954)1695,1699, (1956)1549, (1957)49, (1959)1476, 1479-1480, (1961)1190, (1961)1603-5, (1964//II)56, (1965V)40, (1965/V)44, (1965VII)22-38, (1976)285, 289-290, 293, 310, 375, ΣΠΑΘΗΣ(1983)53, 60-62

Παραστασιολόγιο

Καλομοίρης Μανώλης / Καμπύσης Γιάννης, *Το δακτυλίδι της μάνας*, 3.5.1928, θη. Ολύμπια, σκην. Κλ. Κλώνης, Διανομή: Αργυροπούλου, Πριμηκήρη, Λ. Ζώρας, Μπονάτης, Ρίζου, Λούρου, Γαλανού, Βλαχόπουλος

Καλομοίρης Μανώλης / Καζαντζάκης Νίκος, *Ο Πρωτομάστορας*, 10.1.1930, Εθνικόν Ωδείον, Ολύμπια, σκην. Κλ. Κλώνης, Διανομή: Αλίκη Βίτσου Επιτροπάκη (Σμαράγδα),

Επιτροπάκης (Πρωτομάστορας), Παπακωνσταντίνου (Αρχοντας), Ναυσικά Βουτυρά, Ιωάννα Ματσούκη (Μάνα), Γιαταγάνας (Μπάσος Γέρος)

Ξενοπούλος Γρηγόριος, *Φοιτηταί*, 18.12.1934, ΕΘ (Βλ. παραστασιολόγιο Φ. Πολίτη)

Tolstoi Alexei (Konstantinovich), *Ιβάν ο τρομερός ή Ο θάνατος του Ιβάν του τρομερού*, 16.1.1935, ΕΘ, σκην. Κλ. Κλώνης, Διανομή: Αιμ. Βεάκης (Ιβάν), Αλ. Μινωτής (Βορίς Γκοντούνοφ), Ν. Παρασκευάς (Σουίσου), Τ. Καρούσος (Σίτσκη), Ν. Ροζάν (Νικήτας Ρομανόβιτς)

Μάτεσης Αντώνιος, *Βασιλικός*, 5.2.1935, ΕΘ, σκην. Κλ. Κλώνης, κοστ. Α. Φωκάς Διανομή: Αλ. Μινωτής, Ι. Αυλωνίτης, Τ. Λεπενιώτης, Μ. Ιακωβίδης, Χρ. Ευθυμίου (Λαϊκός τύπος), Ηλ. Δεστούνης (Λαϊκός τύπος), Μ. Αλκαίου (Ρονκάλαινα), Γ. Γληνός (Ρονκάλας), Ρίτα Μυράτ, Ν. Παρασκευάς (Γερασιμάκης), Αθ. Μουστάκα (υπηρετρία Λαναρω), Μ. Ραυτοπούλου (Οβρηά), Ν. Δενδραμής, Ν. Παπαγεωργίου (μικροπωλητής)

Ρώτας Βασίλης, *Να ζει το Μεσολόγγι*, 22.3.1935, ΕΘ, Διανομή: Ν. Ροζάν, Χρ. Φαρμάκης, Σ. Αλκαίου, Ρένα Ροζάν, Θάλεια Καλλιγά, Βάσω Μανωλίδου, Ρίτα Μυράτ.

Προβελέγγιος Αριστομένης, *Ο Ρήγας*, 25.3.1935, ΕΘ, σκην. Κλ. Κλώνης, κοστ. Α. Φωκάς, Διανομή: Γ. Γληνός, Ελένη Παπαδάκη (Αυγή), Ηλ. Δεστούνης, Ι. Αυλωνίτης, Αθ. Κωτσόπουλος, Θ. Αρώνης, Χρ. Φαρμάκης, Μήτσος Μυράτ, Γ. Ταλάνος, Μ. Αλκαίου, Α. Μαλλιαγρός, Ηλιάδης

Beaumarchais, *Οι γάμοι του Φίγκαρο*, μετ. Γ. Σημηριώτης, 2.4.1935, ΕΘ, σκην. Κλ. Κλώνης, κοστ. Α. Φωκάς, μουσ. Β. Α. Μότσαρτ, Μ. Σκουλούδης, Διανομή: Μιράντα Θεοχάρη, Ν. Δενδραμής, Σ. Αλκαίου, Ρίτα Μυράτ, Β. Μανωλίδου, Χρ. Ευθυμίου, Τ. Λεπενιώτης, Ηλ. Δεστούνης, Μ. Μυράτ, Κ. Παξινού, Θ. Αρώνης

Pirandello Luigi, *Να ντύσουμε τους γυμνούς*, μετ. Τάκης Μπαρλάς, 14.5.1935, ΕΘ, Κλ. Κλώνης, Διανομή: Μ. Μυράτ (Λουδοβίκος Νότα), Ελ. Παπαδάκη (Ερσίλια Ντρέι), Αθ. Μουστάκα (Ονορίνα), Ι. Αυλωνίτης (Αλφρέντο Κανταβάλλε), Αλ. Μινωτής (Φράγκο Λασπίγκα), Νέλλη Μαροσέλλου- Γλυκοφρύδη (Έμμη), Γ. Γληνός (Γκρόττι),

Ibsen Henrik, *Πέερ Γκυντ*, μετ. Όμηρος Μπεκές, 7.10.1935, ΕΘ, σκην. Κλ. Κλώνης, κοστ. Α. Φωκάς, μουσ. Γκοργκ, Διανομή: Αλ. Μινωτής (Πέερ Γκυντ), Ελ. Παπαδάκη (Υγγριτ), Κ. Παξινού (Η γυναίκα με τα πράσινα), Αιμ. Βεάκης (Ο άρχοντας του Ντόβρε), Μ. Ιακωβίδης (Ο ξερακιανός), Σ. Αλκαίου (Μητέρα του Πέερ Γκυντ), Ρ. Μυράτ (Σολβέιγκ)

Shakespeare William, *Δωδεκάτη Νύχτα*, μετ. Βασίλης Ρώτας, 29.10.1935, ΕΘ, σκην. Κλ. Κλώνης, κοστ. Α. Φωκάς, Διανομή: Ν. Δενδραμής (Δούκας), Μ. Κατράκης, Αιμ. Βεάκης, Χρ. Ευθυμίου, Κ. Παξινού (Ολίβια), Β. Μανωλίδου, Ηλ. Δεστούνης, Γ. Γληνός (Φέστας), Ν. Παρασκευάς (Μαλβόλιο), Μιράντα Θεοχάρη

Παλαμάς Κωστής, *Τρισεύγενη*, 19.11.1935, ΕΘ, σκην. Κλ. Κλώνης, κοστ. Α. Φωκάς, Διανομή: Αιμ. Βεάκης (Μπουρνόβας, αγροφύλακας), Κ. Παξινού (Τρισεύγενη), Γ. Γληνός (Φλώρης), Αλ. Μινωτής (Πάνος Τράτας), Αλκαίου, Β. Μανωλίδου (Ποθούλα), Αθ. Κωτσόπουλος (Νίκαρως), Μουστάκα, Φαρμάκης

Cervantes Miguel de, *Δον Κιχώτης*, Διασκευή, Θ. Συναδινός, 14.1.1936, Βασιλικό Θέατρο (ΒΘ), σκην. Κλ. Κλώνης, κοστ. Α. Φωκάς, Διανομή: Ν. Παρασκευάς, Χρ. Ευθυμίου, Μ. Αλκαίου, Αθ. Μουστάκα, Αθ. Κωτσόπουλος, Μ. Κατράκης

Gogol Nikolai, *Ο επιθεωρητής*, 4.2.1936, ΒΘ, Διανομή: Ευ. Μαμίας, Τ. Λεπενιώτης, Χρ. Ευθυμίου (Μπόμπτσινσκυ), Μιρ. Θεοχάρη (Κα Επάρχου-Άννα Αντρέεβνα), Ν. Δενδραμής (Ιβάν Χλεστακωφ), Αιμ. Βεάκης (Επαρχος), Α. Μαλλιαγρός (διευθυντής ταχυδρομείου)

Μπόγρης Δημήτριος, *Αρραβωνιάσματα*, 26.2.1936, ΒΘ, σκην. Κλ. Κλώνης, κοστ. Α. Φωκάς, Διανομή: Ρ. Μυράτ, Σ. Αλκαίου, Σμ. Βεάκη, Αιμ. Βεάκης, Α. Μουστάκα, Αλ. Μινωτής, Μ. Κατράκης, Ν. Παρασκευάς, Χ. Πλακούδης, Χρ. Φαρμάκης, Γ. Ταλάνος, Α. Μαλλιαγρός, Αθ. Κωτσόπουλος, Γ. Πωγωνάτος

Τερζάκης Άγγελος, *Ο αυτοκράτωρ Μιχαήλ*, 24.3.1936, ΒΘ, σκην. Κλ. Κλώνης, κοστ. Α. Φωκάς, Διανομή: Αλ. Μινωτής (Μιχαήλ), Γ. Γληνός (Ιωάννης, αδελφός Μιχαήλ), Κ. Παξινού (Ζωή), Ν. Ροζάν (Μακροεμβολίτης), Ν. Δενδραμής (Ανδρόνικος), Αθ. Κωτσόπουλος (Μανουήλ Ιβάτζης), Ν. Παρασκευάς (Καλόγερος), Α. Μαλλιαγρός

Beaumarchais, *Ο κουρεύς της Σεβίλλης*, μετ. Δημήτρης Ροντήρης, 28.4.1936, ΒΘ, σκην. Κλ. Κλώνης, κοστ. Α. Φωκάς, Διανομή: Τ. Λεπενιώτης (Μπαζιλιο), Αιμ. Βεάκης (Ιατρός Μπάρολο), Ν. Δενδραμής (Κόντε Αλμαβίβα), Ευ. Μαμίας (Φίγκαρο), Β. Μανωλίδου (Ροζίνα), Γ. Ταλάνος και Α. Μαλλιαγρός (Υπηρέτες), Μ. Κατράκης (Συμβολαιογράφος)

Χορν Παντελής, *Το φυντανάκι*, 18.5.1936, ΒΘ

Σοφοκλής, *Ηλέκτρα*, μετ. Ι. Γρυπάρης, 3.10.1936, ΒΘ, Ηρώδειο, σκην. Κλ. Κλώνης, κοστ. Α. Φωκάς, μουσ. Δ. Μητρόπουλος, Διανομή: Κ. Παξινού (Ηλέκτρα), Ελ. Παπαδάκη (Κλυταιμνήστρα), Αθ. Κωτσόπουλος (Ορέστης), Β. Μανωλίδου (Χρυσόθεμις), Αθ. Μουστάκα (Πρώτη Κορυφαία), Ν. Ροζάν (Παιδαγωγός), Γ. Γληνός (Αίγισθος)

Shakespeare William, *Ρωμαίος και Ιουλιέττα*, μετ. Κ. Καρθαίος, 21.10.1936, ΒΘ, σκην. Κλ. Κλώνης, κοστ. Α. Φωκάς, Διανομή: Β. Μανωλίδου (Ιουλιέττα), Ν. Δενδραμής (Ρωμαίος), Αιμ. Βεάκης (Λαυρέντιος), Γ. Γληνός (Μερκούτιος), Μ. Κατράκης (Αρχοντας), Αθ. Μουστάκα (Παραμάννα), Σ. Αλκαίου (Καπουλέταινα), Ν. Παρασκευάς (Καπουλέτος), Ι. Αυλωνίτης, Α. Μαλλιαγρός, Ευ. Μαμίας

Hauptmann Gerhart, *Πριν από το ηλιοβασίλεμα*, μετ. Ν. Καζαντζάκης, 24.11.1936, ΒΘ, Διανομή: Αθ. Κωτσόπουλος (Μαθητής του Κλάουζεν), Γ. Γληνός (Γαμβρός του Κλάουζεν), Μιρ. Θεοχάρη (Ινγκεν Πίτερς), Ελ. Παπαδάκη (Μπετίνα Κλάουζεν), Αιμ. Βεάκης (Κλάουζεν), Κ. Παξινού, Αλκαίου, Ν. Παρασκευάς (Φίλος του Κλάουζεν), Ηλ. Δεστούνης (Εφημέριος), Μ. Κατράκης (Υπηρέτης), Μήτσος Μυράτ, Ν. Δενδραμής, Α. Μαλλιαγρός (Δήμαρχος), Γ. Ταλάνος, Τ. Λεπενιώτης, Ευ. Μαμίας

Ξενόπουλος Γρηγόριος, *Πειρασμός*, 22.12.1936, ΒΘ, σκην. Κλ. Κλώνης, κοστ. Α. Φωκάς Διανομή: Ν. Παρασκευάς, Σ. Αλκαίου, Ελ. Παπαδάκη (Αγγέλα), Ν. Δενδραμής, Μιράντα Μυράτ, Μήτσος Μυράτ, Ιωαν. Βεάκης, Β. Μανωλίδου (Υπηρέτρια Καλλιόπη), Γ. Ταλάνος, Ηλ. Δεστούνης, Ν. Μαροσέλλου

Molière, *Ο κατά φαντασίαν ασθενής*, μετ. Ιωάννης Πολέμης, 1.1937, ΒΘ, κοστ. Α. Φωκάς, Διανομή: Αιμ. Βεάκης κά.

Gozzi Carlo, *Τουραντώ*, μετ. Γ. Ν. Πολίτης, 2.3.1937, ΒΘ, Διανομή: Ν. Ροζάν, Γ. Γληνός, Ελ. Παπαδάκη (Τουραντώ), Ευ. Μαμίας, Χρ. Ευθυμίου, Τ. Λεπενιώτης, Ν. Δενδραμής, Μιράντα Μυράτ

Vildrac C., *Το υπερωκεάνιο Τενάσιτυ*, μετ. Α. Σημηριώτης, 16.3.1937, ΒΘ, Διανομή: Μιράντα Μυράτ, Αιμ. Βεάκης, Γ. Γληνός, Ν. Δενδραμής, Σ. Αλκαίου, Γ. Γληνός

O' Neil Eugene, *Πόθοι κάτω απ' τις λεύκες*, 30.3.1937, ΒΘ, Διανομή: Αιμ. Βεάκης, Κ. Παξινού, Γ. Γληνός

Goldoni Carlo, *Ο υπηρέτης δύο αφεντάδων*, 11.5.1937, ΒΘ, σκην. Κλ. Κλώνης, Α. Φωκάς, Διανομή: Μ. Ιακωβίδης, Β. Μανωλίδου, Α. Μαλλιαγρός, Ευ. Μαμίας, Μιράντα Μυράτ, Χρ. Ευθυμίου, Ν. Δενδραμής, Μαρία Αλκαίου

Ευριπίδης, *Ιππόλυτος*, 2.6.1937, ΒΘ, Ηρώδειο, μουσ. Δ. Μητρόπουλος, Διανομή: Αλ. Μινωτής (Ιππόλυτος), Κ. Παξινού (Φαίδρα), Αθ. Κωτσόπουλος (Αγγελιοφόρος), Μιράντα Μυράτ (Αρτεμις), Αθ. Μουστάκα (Παραμάννα)

Shakespeare William, *Άμλετ*, μετ. Β. Ρώτας, 25.10.1937, ΒΘ, σκην. Κλ. Κλώνης, κοστ. Α. Φωκάς, Διανομή: Αλ. Μινωτής (Άμλετ), Μ. Ιακωβίδης, Μ. Κατράκης (Λαέρτης), Αθ.

Κωτσόπουλος, Ηλ. Δεστούνης, Σ. Αλκαίου (Βασίλισσα), Β. Μανωλίδου, Ευ. Μαμίας, Χρ. Ευθυμίου, Αιμ. Βεάκης

Wilde Oscar, *Η βεντάλια της λαίδης Γουίντεριμ*, μετ. Β. Ηλιόπουλος, 8.12.1937, ΒΘ, σκην. Κλ. Κλώνης, Διανομή: Κ. Παξινού, Α. Μινωτής, Ν. Δενδραμής, Μήτσος Μυράτ, Μ. Ιακωβίδης, Σ. Αλκαίου, Ελ. Παπαδάκη (Λαίδη Γουίντεριμ)

Kleist Heinrich von, *Ο πρίγκηπας του Χόμπουργκ*, μετ. Κ. Καρθαίος, 16.3.1938, ΒΘ, Διανομή: Αλ. Μινωτής (Πρίγκηπας του Χόμπουργκ), Αιμ. Βεάκης, Γ. Γληνός, Ν. Μαρσέλλου, Ελ. Παπαδάκη (Πριγκήπισσα Ναταλία της Οράγγης)

Σοφοκλής, *Ηλέκτρα*, μετ. Ι. Γρυπάρης, 11.9.1938, ΒΘ, Αρχαίο Θέατρο Επίδαυρου, σκην. Κλ. Κλώνης, κοστ. Α. Φωκός, μουσ. Δ. Μητρόπουλος, Διανομή: Κ. Παξινού (Ηλέκτρα), Ελ. Παπαδάκη (Κλυταιμνήστρα), Αθ. Κωτσόπουλος (Ορέστης)

Shakespeare William, *Βασιλιάς Ληρ*, μετ. Β. Ρώτας, 21.10.1938, ΒΘ, σκην. Κλ. Κλώνης, κοστ. Α. Φωκός, Διανομή: Αιμ. Βεάκης (Ληρ), Κ. Παξινού (Γονερίλη), Ελ. Παπαδάκη (Ρεγάνη), Β. Μανωλίδου (Κορδέλια), Ν. Ροζάν (Γλώστερ), Αλ. Μινωτής (Εδγαρ), Γ. Γληνός (Εδμόνδος), Ευ. Μαμίας (Τρελός), Στ. Βόκοβιτς, Μ. Κατράκης, Αθ. Κωτσόπουλος, Ηλ. Δεστούνης, Ν. Παπαγεωργίου, Αλ. Δεληγιάννης

Wilde Oscar, *Ένας ιδανικός σύζυγος*, 14.12.1938, ΒΘ, Διανομή: Σ. Αλκαίου, Ν. Δενδραμής, Κ. Παξινού, Ελ. Παπαδάκη (Λαίδη Τσίλτερν), Αλ. Μινωτής

Τεοξάκης Άγγελος, *Ο σταυρός και το σπαθί*, 19.4.1939, ΒΘ, σκην. Κλ. Κλώνης, κοστ. Α. Φωκός, Διανομή: Κ. Παξινού, Αλ. Μινωτής, Αιμ. Βεάκης

Αισχύλος, *Πέρσαι*, μετ. Ι. Γρυπάρης, 6.10.1939, ΒΘ, Διανομή: Κ. Παξινού, Αλ. Μινωτής, Γ. Γληνός, Ν. Ροζάν

Shakespeare William, *Ριχάρδος Γ'*, μετ. Κ. Καρθαίος, 2.11.1939, ΒΘ, σκην. Κλ. Κλεόβουλος, κοστ. Α. Φωκός, Διανομή: Αλ. Μινωτής (Ριχάρδος), Μ. Κατράκης, Ι. Βεάκης, Βόκοβιτς, Γ. Γληνός, Κ. Παξινού, Β. Μανωλίδου, Ηλ. Δεστούνης, Ευ. Μαμίας

Ο' Neil Eugene, *Πέρα απ' τον ορίζοντα*, μετ. Κ. Παξινού, 12.12.1939, ΒΘ, σκην. Κλ. Κλώνης, Διανομή: Αιμ. Βεάκης, Σ. Αλκαίου, Ηλ. Δεστούνης, Γ. Γληνός, Κ. Παξινού, Αλ. Μινωτής

Μελάς Σπύρος, *Παπαφλέσσας*, 1.4.1940, ΒΘ, σκην. Κλ. Κλώνης, κοστ. Α. Φωκός, Διανομή: Αλ. Μινωτής (Παπαφλέσσας)

Shakespeare William, *Ο έμπορος της Βενετίας*, μετ. Αλ. Πάλλης, 21.10.1940, ΒΘ, σκην. Κλ. Κλώνης, κοστ. Α. Αντώνης, μουσ. Χούμπερτινκ, [Χάμπερτινκ], Διανομή: Α. Μινωτής (Σάυλοκ), Ελ. Παπαδάκη (Πόρσια), Μ. Αλκαίου (Νερίτσα), Ν. Δενδραμής (Βασάνης), Αθ. Κωτσόπουλος (Λορέντσος), Διον. Παπαγιαννόπουλος (Βαλτάσαρ), Έλ. Βεργή (Γέσικα), Χρ. Ευθυμίου (Σαχλότος), Στ. Βόκοβιτς (Τουβάλ), Μ. Κατράκης (Γενάρος).

Γιαννούλης Σαραντίδης (1902-1948)

Τα νεανικά του χρόνια τα πέρασε στην Πόλη και ήταν μέλος της συντροφιάς του καλλιτεχνικού περιοδικού *Λόγος* του Όμ. Μπεκέ. Η πρώτη ερασιτεχνική εμφάνιση του ήταν ως Εξάγγελος στην παράσταση του *Οιδίποδα Τυράννου* από το θίασο Βεάκη-Νέζεο στην Πόλη (1921). Το 1922 εμφανίστηκε ως ηθοποιός στη Δραματική Σχολή Κωνσταντινουπόλεως (μαζί με την Ελ. Χαλκούση, το Μ. Κουνελάκη, το Γ. Βακαλό και τον Αν. Γιαννίδη) και διακρίθηκε στη *Στέλλα Βιολάντη* (Παναγής Βιολάντης) και στους *Φοιτητές* (Λούζης) του Ξενόπουλου. Στη συνέχεια, αναχώρησε για θεατρικές σπουδές στο Παρίσι και φοίτησε για τρία χρόνια στη σκηνογραφική σχολή του Στανισλάβ Μετζές, απ' όπου πήρε το δίπλωμά του. Στα επόμενα χρόνια εργάστηκε με το ψευδώνυμο Ζαν Σαράν στο γαλλικό θέατρο. Μαθήτευσε για δύο χρόνια δίπλα στο Σαρλ Ντυλλέν και από το 1929 προσλήφθηκε ως δεύτερος ρεζισέρ και ηθοποιός στο θιάσό του. Μεταξύ άλλων, έπαιξε στους *Όρνιθες* του Αριστοφάνη, στο *Φιλόγυρο* του Μολιέρου και στο *Ο καθένας με την αλήθεια του* του Πιραντέλλο. Μετά την ανασύσταση του Βιε Κολομπιέ ήταν εταίρος της Κομπανί ντε Κενζ και εργάστηκε, ως ηθοποιός και ρεζισέρ, στο ανέβασμα της σαιξπηρικής κωμωδίας *Πολύ κακό για το τίποτα*, καθώς και των έργων του Αντρέ Ομπέ Νάε και *Ο Ατιμασμός της Λουκρητίας*. Ακολούθησε τις περιοδείες του θιάσου στην Ελβετία, το Βέλγιο, την Ολλανδία, την Ισπανία και την Αγγλία.

Στα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του 1930 τον ανακάλυψαν Έλληνες λόγιοι (Στ. Στεφάνου, Ιο. Σκαρβαίου, Γ. Σιδέρης κ.ά.) και επισκέφτηκε, περαστικός, την Ελλάδα το 1933 και το 1934. Τελικά ήρθε στην Αθήνα το Νοέμβριο του 1936 για να αναλάβει τα καθήκοντά του σκηνοθέτη στην καλλιτεχνική εξόρμηση του θιάσου Κοτοπούλη στο νεόκτιστο Ρεξ. Ο Σαραντίδης σκηνοθέτησε εικοσιένα έργα με το θίασο και μετά το 1939 δούλεψε με την Ανδρεάδη. Στη διάρκεια της Κατοχής εργάστηκε αρχικά με το θίασο Μανωλίδου-Αρώνη-Χόρον (στο θέατρο Πάνθεον) και ανέβασε, μεταξύ άλλων, τη *Θυσία* του Πωλ Κλωντέλ. Το 1945 συγκροτήθηκε ο θίασος Ενωμένοι Καλλιτέχνες, που λειτούργησε με δύο κλιμάκια ως το καλοκαίρι του 1946. Εργάστηκε στο πρώτο απ' αυτά (θέατρο Λυρικόν) με καταξιωμένους ηθοποιούς (Αιμ. Βεάκης, Αντ. Γιαννίδης, Γ. Γληνός, Μιράντα Μυράτ) ανεβάζοντας έργα, όπως το *Αν δουλέψεις θα φας*, *Ιούλιος Καίσαρ*, *Παράξενο ιντερομέτσο* και *Θεοδώρα*. Έφυγε απογοητευμένος το 1946 για τη Γαλλία και εργάστηκε ως ρεζισέρ του Ντυλλέν. Πέθανε στο Παρίσι το Μάρτη του 1948.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ: ΣΙΔΕΡΗΣ(1948)449, (1961)126,128, (1965VIII)23-25, (1976)284-7, ΣΠΑΘΗΣ(1983) 47, 55, 58

Παραστασιολόγιο

Josset André, *Ελισάβετ, Η γυναίκα δίχως άντρα*, 3.2.1937, θσ. Κοτοπούλη, θτ. Κοτοπούλη - Rex, σκην. Κ. Λάσκαρης, Γ. Τσαρούχης, Διανομή: Μ. Κοτοπούλη, Δημήτρης Μυράτ, Γιώργος Παππάς, Χ. Τσαγανέας, Θ. Αρώνης, Αντ. Γιαννίδης, Τζ. Περίδου

Shakespeare William, *Όπως αγαπάτε*, 27.3.1937, θσ. Κοτοπούλη, θτ. Κοτοπούλη - Rex, σκην.-κοστ. Ν. Χατζηκυριάκος-Γκίκας Διανομή: Μαρίκα Κοτοπούλη (Ροζαλίνα), Γ. Παππάς (Ιάκωβος), Δ. Μυράτ (Ορλάνδος), Β. Λογοθετίδης (Αδάμ), Αντώνης Γιαννίδης (Κόρινος), Μαίρη Αρώνη, Ρ. Μυράτ, Θ. Αρώνης, Χρ. Τσαγανέας, Τ. Βιτσιώρης, Παντελής Ζερβός

Τερζάκης Άγγελος, *Γαμήλιο εμβατήριο*, 13.5.1937, θσ. Κοτοπούλη, θτ. Κοτοπούλη - Rex, Διανομή: Μαρίκα Κοτοπούλη, Δημήτρης Μυράτ, Γιώργος Παππάς, Χ. Τσαγανέας, Θ. Αρώνης, Αντ. Γιαννίδης, Ρίτα Μυράτ, Μαίρη Αρώνη, Νίτσα Τσαγανέα, Σμ. Στεφανίδου, Αγγ. Λαλαούνη

Shakespeare William, *Μάκβεθ*, μετ. Κ. Καρθαίος, 19.11.1937, θσ. Κοτοπούλη, θτ. Κοτοπούλη - Rex, σκην. Κ. Πλακωτάρης, Ιωάν. Ζωγράφος, Αλέξης Σολομός, Διανομή: Γ. Παππάς (Μάκβεθ), Μαρίκα Κοτοπούλη (Λαίδη Μάκβεθ), Τ. Γαλανός, Αντ. Γιαννίδης, Δημήτρης Μυράτ (Μακντώφ), Παντελής Ζερβός, Φ. Κοκόλα (Μάγισσα), Μ. Γιατρά (Μάγισσα), Α. Λαλαούνη (Μάγισσα), Τζ. Καρούσος (Ρος), Μ. Φωτόπουλος (Άνγκος), Ρ. Μυράτ (Λαίδη Μακντώφ)

Shaw George bernard, *Κάντιντα*, μετ. Ν. Νικολαΐδης, 26.1.1938, θσ. Κοτοπούλη, θτ. Κοτοπούλη-Rex, σκην.-κοστ. Γ. Τσαρούχης Διανομή: Μαρίκα Κοτοπούλη, Βασίλης Λογοθετίδης, Γιώργος Παππάς, Δημήτρης Μυράτ, Ρίτα Μυράτ, Τζ. Καρούσος

Ζερί Α., *Έκτο πάτωμα*, 9.3.1938, θσ. Κοτοπούλη, θτ. Κοτοπούλη-Rex, σκην. Κ. Λάσκαρης Κίμων, Διανομή: Γ. Παππάς, Δ. Μυράτ, Μ. Κοτοπούλη, Β. Λογοθετίδης, Ελ. Χαλκούση

Μπόγρης Δημήτρης, *Όλα θ' αλλάξουν*, 26.5.1938, θσ. Κοτοπούλη, θτ. Κοτοπούλη-Rex, σκην. Ν. Πιτσιρίλος, Διανομή: Β. Λογοθετίδης, Θ. Αρώνης

Maugham Somerset, *Η λαίδη Μπέτσου εξοφλεί*, 10.8.1938, θσ. Κοτοπούλη, θτ. Κοτοπούλη-Rex, Διανομή: Μαρίκα Κοτοπούλη, Γιώργος Παππάς

Συναδινός Θεόδωρος, *Καλώς ήλθες*, 13.9.1938, θσ. Κοτοπούλη, θτ. Κοτοπούλη-Rex, σκην. Κίμων Λάσκαρης, Διανομή: Μαρίκα Κοτοπούλη, Βασίλης Λογοθετίδης,

Peyret-Chappuis Charles de, *Φρενίτις*, μετ. Πολ. Μοσχοβίτης, Οκτ. 1938, θσ. Κοτοπούλη, θτ. Κοτοπούλη-Rex, Διανομή: Μαρίκα Κοτοπούλη

Λιδωρίκης Αλέκος, *Αίθουσα αναμονής*, Φεβ. 1939, θσ. Κοτοπούλη, θτ. Κοτοπούλη, σκην. Κίμων Λάσκαρης.

Obey André, *Δον Ζουάν*, μετ. Μ. Σκουλούδης, 28.4.1939, θσ. Κοτοπούλη, θτ. Κοτοπούλη-Rex, σκην. Ν. Χατζηκυριάκος - Γκίκας, κοστ. Ν. Χατζηκυριάκος - Γκίκας, Γ. Τσαρούχης, μουσ. Dar. Milhaud, Διανομή: Μαρίκα Κοτοπούλη (Ελβίρα), Γιώργος Παππάς (Δον Ζουάν), Παντελής Ζερβός, Γιαννίδης

Musset Alfred de, *Τα καπρίτσια της Μαριάννας*, μετ. Λ. Κουκούλας, Αυγ. 1939, θσ. -θτ. Κατερίνας Ανδρεάδη, σκην.-κοστ. Γ. Βακαλόπουλος, μουσ. Γ. Πονηρίδης, Διανομή: Θ. Μορίδης, Δαμασιώτης, Αποστολίδης, Κ. Ανδρεάδη

Molière, *Γιώργης Νταντέν*, μετ. Στ. Σπηλιωτόπουλος, Αύγ. 1939, θσ.-θτ. Κατερίνας Ανδρεάδη, σκην.-κοστ. Γ. Βακαλόπουλος, μουσ. Γ. Πονηρίδης, Διανομή: Λεκού, Δαμασιώτης, Ιατρίδη

Ibsen Henrik, *Η κυρά της θάλασσας*, μετ. Λ. Κουκούλας, Οκτ. 1939, θσ. Κατερίνας Ανδρεάδη, θτ. Παλλάς, σκην. Γ. Βακαλόπουλος, Διανομή: Ρώμα, Δαμασιώτης, Αποστολίδης, Μορίδης, Φαρμάκης, Σταρένιος, Λεκκού

Goldsmith Oliver, *Τα λάθη μιας νύχτας*, μετ. Στ. Σπηλιωτόπουλος, Ιουν. 1940, θσ. -θτ. Κατερίνας Ανδρεάδη.

Γκραντ Νιλ, *Η πολιτική του ποδόγυρου*, Ιούλ. 1940, θσ. -θτ. Κατερίνας Ανδρεάδη

Εύα Πάλμερ Σικελιανού (1874-1952)

Γεννήθηκε σε μεγαλοαστικό περιβάλλον της Νέας Υόρκης και από το 1896 ως το 1900 σπούδασε φιλολογία στο Bryn Mawr College, όπου συμμετείχε στη προετοιμασία ερασιτεχνικής παράστασης του *Όπως αγαπάτε*. Ανάμεσα στο 1898-1906 πηγαίνοερχόταν στην Ευρώπη και μετά το 1902 εγκαταστάθηκε στο Παρίσι. Την ίδια εποχή προσπάθησε, χωρίς επιτυχία, ν' αρχίσει θεατρική καριέρα· πήρε ιδιωτικά μαθήματα από ηθοποιούς της Κομεντι Φρανσαίς και ετοίμαζε με τη Σάρα Μπερνάρ το *Πελλέας και Μελισάνθη*, αλλά η συνεργασία διαλύθηκε. Το 1903 παρακολούθησε παραστάσεις του Χέρμπερτ Μπίρμπομ Τρη στην Αγγλία και συναντήθηκε με την Πάτρικ Κάμπελ, αλλά δεν κατάφερε να συνεργαστεί μαζί της. Οι θεατρικές εμφανίσεις της έγιναν τελικά σε κύκλους αισθητιστών του Παρισιού, όπου έπαιξε στο *Dialogue au soleil couchant* και τη θεατρική αλληγορία *Équinoxe*. Το 1906 γνωρίστηκε με το ζεύγος Ραϋμόνδου και Πηνελόπης Ντάνκαν στο Παρίσι, παρακολούθησε τις αναζητήσεις τους πάνω στην αρχαία ελληνική ενδυμασία, έμαθε αργαλειό και άκουσε για πρώτη φορά βυζαντινές μελωδίες και δημοτικά τραγούδια. Τον Ιούλη του 1906 έφτασε με τους Duncan στην Ελλάδα και έμειναν στο σπίτι των τελευταίων στον Κοπανά. Εκεί γνωρίστηκε με τον Άγγελο Σικελιανό, τον οποίο παντρεύτηκε αργότερα στην Αμερική (1907). Το 1908 γνώρισε τον Κ. Ψάχο και παρακολούθησε δίπλα του μαθήματα βυζαντινής μουσικής στο Ωδείο Αθηνών από το 1915 έως το 1920. Το 1919 δόθηκε ομιλία της στο Λύκειο Ελληνίδων για το αρχαίο ένδυμα και ακολούθησαν δύο χρόνια αργότερα διαλέξεις στην αίθουσα της Αρχαιολογικής Εταιρείας, στο Λύκειο Ελληνίδων και τον Παρνασσό (βλ. και *Τρεις διαλέξεις*, Εστία, Αθήνα, 1921).

Το 1924 ταξίδευε στην Ευρώπη και για την κατασκευή του «παναριμόνιου» μουσικού οργάνου και εξέδωσε μια έκκληση (*An Appeal to the Musicians*) για τη βυζαντινή μουσική. Επιστρέφοντας στην Ελλάδα, ο Άγγελος της ανακοίνωσε τα σχέδιά του για τις Δελφικές Γιορτές. Από το χειμώνα του 1924/5 άρχισε να προετοιμάζει τα κοστούμια και τη χορογραφία του *Προμηθέα Δεσμώτη*. Το 1926 τής απονεμήθηκε χρυσό μετάλλιο στην Διεθνή Έκθεση Διακοσμητικών Τεχνών στο Παρίσι για τα υφαντά της. Συνέχισε με πυρετώδεις ρυθμούς την εργασία της για τη διδασκαλία του χορού και την ραφή των κοστούμιών, ενώ, παράλληλα, είχε αναλάβει την αλληλογραφία, την οργάνωση και την επίβλεψη της οικονομικής πλευράς των εκδηλώσεων. Μετά τις Γιορτές αναχώρησε στην Αμερική και έδωσε μεγάλη σειρά ομιλιών από τη Νέα Υόρκη μέχρι το Σαν Φρανσίσκο («The Greek

tragic chorus», «Ancient and traditional Greek music», «The Re-establishment of Delphi as World Center», «The Significance of Delphic Movement in Greece» κ.ά). Ο κύκλος των ομιλιών συνεχίστηκε στο Παρίσι («La Musique Byzantine et les Fêtes de Delphes», «La Chanson populaire Grecque»). Με την επιστροφή στην Αθήνα άρχισε η προετοιμασία των δεύτερων Δελφικών Γιορτών, όπου ανέλαβε και πάλι τη διδασκαλία του χορού και τα κοστούμια του. Μετά την επιτυχία των εκδηλώσεων, δημοσίευσε, μεταξύ άλλων, δύο άρθρα της για τη μόδα και την ελληνική βιοτεχνία και υπέβαλε υπόμνημα στον Οργανισμό Τουρισμού για ίδρυση σχολής Βυζαντινής μουσικής το καλοκαίρι του 1930. Το 1931 δημοσιεύτηκαν επίσης θεωρητικά άρθρα της για το θέμα της μουσικής στο αρχαίο δράμα. Οι δελφικές εκδηλώσεις ωστόσο είχαν οδηγηθεί σε οικονομική καταστροφή, το σπίτι στη Συκιά απειλούνταν με κατάσχεση και η προσπάθεια θέσπισης Λαχείου Δελφικών Εορτών δεν τελεσφόρησε. Μετά από κάποια σχέδια για δημιουργία υπαίθριου θεάτρου και τη σκηνοθεσία του έργου του Σικελιανού *Ο Τελευταίος Ορφικός Διθύραμβος*, αναχώρησε για την Αμερική τον Αύγουστο του 1933.

Εκεί συνέχισε μέχρι το τέλος της δεκαετίας του 1930 τις προσπάθειες για τη διάδοση της Δελφικής ιδέας και της ελληνικής μουσικής. Το 1934 και 1935 παρουσίασε τις *Βάκχες* σε Κολλέγια, το 1935 ήρθε σ' επαφή με την Ε. Ρούσβελτ για τη διάδοση της Δελφικής ιδέας και το 1936 οργάνωσε έκθεση υφαντών για την αναβίωση του αρχαιοελληνικού δράματος στο Metropolitan Museum of Art (30.5 έως 1.8.1936). Το 1937 εργαζόταν στη Ομοσπονδιακό Θέατρο (Federal Theater) της Νέας Υόρκης και ετοίμαζε τους *Πέρσες* του Αισχύλου και την *Ειρήνη* του Αριστοφάνη γράφοντας μουσική σε βυζαντινά μοτίβα. Προέκυψαν όμως διαφωνίες που οδήγησαν στην απόλυσή της. Το 1938 άρχισε τη συγγραφή της αυτοβιογραφίας της και στη συνέχεια γνωρίστηκε με τον Αμερικανό χορευτή Ted Shawn· άρχισε η συνεργασία τους για τη δημιουργία τραγικού χορού, ανδρικού αυτή τη φορά, με το συγκρότημα του χορευτή στη Φλόριδα, η διαφωνία αντιλήψεων όμως τερμάτισε τη συνεργασία το 1939. Το 1940 δημοσιεύτηκε από την *Greek War Relief* το θεωρητικό της κείμενο «What is Greek Theater?» και το 1946 υποστήριξε την υποψηφιότητα του Σικελιανού για το βραβείο Νόμπελ. Το 1948 τέλειωσε την αυτοβιογραφία της και το 1950 εκδηλώθηκε μια μικρή απόπειρα οργάνωσης νέων Δελφικών Γιορτών με προτάσεις του Αμερικανού Christie. Το 1952, ένα χρόνο μετά το θάνατο του Άγγελου, επέστρεψε στην Ελλάδα. Πέθανε στους Δελφούς στις 4 Ιουνίου 1952.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ: John Anton στο *Ιερός Πανικός*, Αθήνα, 1992, σσ. 255-7, ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ(1966)1-7, ΠΑΠΑΔΑΚΗ(1995)19, ΣΙΔΕΡΗΣ (1976)342-3.

Παραστασιολόγιο

Αισχύλος, *Προμηθέας Δεσμώτης*, μετ. Ι. Γρυπάρης, 9.5.1927, Θίασος Δελφικών Εορτών, Αρχαίο Θέατρο Δελφών, σκην. Φώσκολος, κοστ. Εύα Σικελιανού, μουσ. Κ. Ψάχος, Διανομή: Γ. Μπούρολος (Προμηθέας), Ορ. Κοντογιάννης (Κράτος), Ηλ. Δεστούνης (Ήφαιστος, Ερμής), Γ. Μαυρογένης (Ωκεανός), Κ. Μαρούλη [Κακούρη] (Ιώ), Μαρ. Βελούδιου (Βία), Χορός Ωκεανίδων: Κ. Πράτσικα (Κορυφαία), Μ. Γιαγκάκη (Κορυφαία), Έλ. Καββαδία, Έλ. Μαργαρίτη, Αν. Κολυβά, Έλ. Καντώνη, Νίνα Δεληβοριά, Νέλλα [Κουκ] Προεστοπούλου, Βέττα & Βίκυ Ραφτοπούλου, Μαρ. Μαμωνά, Άννα & Καίτη Ψυλιανού, Νατ. Τσαρλαμπά, Έλ. Σεφερλή, Ρούσ. Μαυρομάτη. Διακοσμητικά πρόσωπα στο χορό: Ειρηνούλα Λεώνη, Διονυσία Δρίνη, Ευαγγελία Μαμωνά, Τασούλα Λανταδίου, Νίτσα Κοκκίνη, Κατίνα Ανδρονίκου, Η. Τσαούση, Μαρία Καντώνη, Μαργαρίτα Ξανθάκη, Φαλίνα Σκώρου, Μαρία Χρύση, Βιολέττα Παπαιωάννου, Τιτή Ντεβαίντα

Αισχύλος, *Προμηθέας Δεσμώτης*, μετ. Ι. Γρυπάρης, 1.5.1930, Θίασος Δελφικών Εορτών, Αρχαίο Θέατρο Δελφών, σκην. Γ. Κοντολέων, κοστ. Εύα Σικελιανού, μουσ. Κ. Ψάχος, Διανομή: Γ. Μπούρολος (Προμηθέας), Ι. Αυλωνίτης (Κράτος), Ηλ. Δεστούνης (Ερμής), Γ. Μαυρογένης (Ωκεανός), Κ. Μαρούλη [Κακούρη] (Ιώ), Σχάιφερ (Βία). Χορός Ωκεανίδων: Κούλα Πράτσικα, Μ. Γιαγκάκη, Έλ. Καββαδία, Έλ. Μαργαρίτη, Αν. Κολυβά, Έλ. Καντώνη, Νίνα Δεληβοριά, Νέλλα [Κουκ] Προεστοπούλου, Βέττα & Βίκυ Ραφτοπούλου, Μαρία Μαμωνά, Άννα & Καίτη Ψυλιανού, Νατ. Τσαρλαμπά, Έλλη Σεφερλή, Ρούσσα Μαυρομάτη. Διακοσμητικά πρόσωπα στο χορό: Ειρηνούλα Λεώνη, Διονυσία Δρίνη, Ευαγγελία Μαμωνά, Τασούλα Λανταδίου, Νίτσα Κοκκίνη, Κατίνα Ανδρονίκου, Η. Τσαούση, Μαρία Καντώνη, Μαργαρίτα Ξανθάκη, Φαλίνα Σκώρου, Μαρία Χρύση, Βιολέττα Παπαιωάννου, Τιτή Ντεβαίντα

Αισχύλος, *Ικέτιδες*, μετ. Ι. Γρυπάρης, 2.5.1930, Θίασος Δελφικών Εορτών, Αρχαίο Θέατρο Δελφών, σκην. Γ. Κοντολέων, κοστ. Εύα Σικελιανού, μουσ. Κ. Ψάχος, Διανομή: Γ. Μαυρογένης (Δαναός), Ηλίας Δεστούνης (Βασιλέας του Άργους), Ι. Αυλωνίτης (Κήρυκας)

Σικελιανός Άγγελος, *Ο διθύραμβος του ρόδου ή Ο τελευταίος ορφικός διθύραμβος*, Απρ. 1933, Έκτακτος Θίασος, Υπαίθριο Θέατρο Φιλοπάππου.

Κωνσταντίνος Χρηστομάνος (1867-1911)

Γεννήθηκε στην Αθήνα και ήταν πρωτότοκος γιός του καθηγητή Χημείας στο Πανεπιστήμιο Αθηνών Αναστάσιου Χρηστομάνου και της Athena Lindenmayr, κόρης του γιατρού του Όθωνα. Τελειώνοντας το γυμνάσιο γράφηκε στην ιατρική της Αθήνας (1884) αλλά εγκατέλειψε γρήγορα τις σπουδές του. Το 1888 έφυγε για σπουδές φιλοσοφίας στη Βιέννη υπό την επίδραση των ιδεών του Σοπενχάουερ. Το ενδιαφέρον του στράφηκε προς τη βυζαντινή ιστορία και την παλαιογραφία. Έγραψε μελέτες για το ρωμαϊκό δίκαιο και το 1891 ανακηρύχθηκε διδάκτορας του Πανεπιστημίου του Ίνσμπρουκ με θέμα «Περί των βυζαντινών θεσμών εν τω Φραγκικώ δικαίω». Προσπάθησε, χωρίς επιτυχία, να εργαστεί ως βιβλιοθηκάριος της ελληνικής βιβλιοθήκης της Βιέννης. Από το 1895 ως το 1899 εργάστηκε ως λέκτορας της ελληνικής γλώσσας στο πανεπιστήμιο της Βιέννης και στο Ινστιτούτο Ανατολικών Σπουδών. Δεν κατόρθωσε όμως να εξελιχτεί και το 1899 υπέβαλε την παραίτησή του εγκαταλείποντας την πανεπιστημιακή καριέρα. Το 1891 η αυτοκράτειρα Ελισάβετ της Αυστρίας τον προσέλαβε ως καθηγητή ελληνικών και συνοδό στα ταξίδια της (1891-3). Στο διάστημα 1894-6 ανέπτυξε δημοσιογραφική δραστηριότητα στο *Νέο Ελεύθερο Τύπο* της Βιέννης και στα χρόνια 1896-9 προσχώρησε στους κύκλους των συμβολιστών του βιεννέζικου περιοδικού *Wiener Rundschau*, συμμετέχοντας μάλιστα στην έκδοση του περιοδικού στο διάστημα 1898/9. Το 1898 εκδόθηκαν τα *Ορφικά Τραγούδια* και το συμβολιστικό ονειρόδραμα *Η σταχτιά γυναίκα*. Την ίδια χρονιά, αμέσως μετά το θάνατό της Ελισάβετ, εκδόθηκαν τα *Φύλλα ημερολογίου (Το βιβλίο της αυτοκράτειρας Ελισάβετ)*. Αναχώρησε από τη Βιέννη το 1899 και στο διάστημα 1899-1900 ταξίδεψε στην Ευρώπη (Παρίσι, Νάπολη, Μασσαλία κ.ά.).

Φτάνοντας στην Αθήνα στις αρχές του 1901 εμφανίστηκαν τα πρώτα σχέδια για τη δημιουργία ενός καλλιτεχνικού θεάτρου, με τους Δ. Καμπούρογλου και Π. Νιρβάνα. Το Φλεβάρη της ίδιας χρονιάς διάβασε στο θέατρο του Διονύσου την «Εισήγησή» του για την ίδρυση της Νέας Σκηνής μπροστά σε νέους και παλιότερους λόγιους της πρωτεύουσας. Αρχικά, αποφασίστηκε σύσταση μετοχικής εταιρείας και δημοσιεύτηκε το καταστατικό και ο οργανισμός της. Στη συνέχεια όμως, ήρθε σε ρήξη με τα περισσότερα μέλη της και συνέχισε μόνος του σχεδόν την υλοποίηση του οράματός του. Ο θίασος έκανε την πρώτη επίσημη εμφάνισή του στο Βαριετέ με την *Αλκηστη*, αλλά, από το Γενάρη μέχρι το Μάη του 1902, έπαιζε στο Δημοτικό Θέατρο. Ο δικηγόρος Πέτρος Θηβαίος πρόσφερε τελικά τα αναγκαία κεφάλαια, το

θέατρο Ομονοίας ανακαινίστηκε και στα τέλη Ιουλίου του 1902 ο θίασος βρήκε μόνιμη στέγη. Τους χειμερινούς μήνες η Νέα Σκηνή έφευγε σε μεγάλες περιοδείες: το 1902 στην Αίγυπτο, Θεσσαλονίκη, Θράκη, Πόλη, Μυτιλήνη, το 1903 στη Ρουμανία, Οδησό, Πόλη, Σμύρνη, Σύρο, Αίγυπτο, το 1904 στη Σμύρνη, Αίγυπτο και Πόλη. Το καλοκαίρι του 1904 ο θίασος συνεργάστηκε με την Ευαγ. Παρασκευοπούλου και τον Γ. Πετρίδη, ενώ η τελευταία περιόδός του (1905) τέλειωσε με τις έκτακτες παραστάσεις του *Άμλετ*, με τη συμμετοχή του Νικόλαου Λεκατσά και της Θεώνης Δρακοπούλου στο Δημοτικό Θέατρο Αθηνών. Στις αρχές του 1906 εμφανίστηκαν φήμες στον Τύπο για ανασύσταση του θεάτρου της Νέας Σκηνής αλλά η προσπάθεια είχε λήξει.

Το 1908-9 ανέλαβε καθηγητής απαγγελίας στο νεοσύστατο Μουσικόν και Δραματικόν Λύκειον και έπειτα από λίγους μήνες δίδασκε στην Δραματική Σχολή του Ωδείου Λόππνερ. Στα τέλη του 1909, έπειτα από πρωτοβουλία του ίδιου και του Γ. Τσοκόπουλου, σχεδιαζόταν νέα καλλιτεχνική εξόρμηση, που έμεινε όμως στα χαρτιά. Στο μεταξύ, επέστρεψε στη δραματολογία και τη λογοτεχνία (ιδρυτικό μέλος της Εταιρείας Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων το 1908). Τον Αύγουστο του 1908 παίχτηκαν *Τα τρία φιλιά* και το Σεπτέμβρη του 1909 *Ο Κοντορεβυθούλης* από το θίασο Κοτοπούλη. Παράλληλα, είχαν αρχίσει σοβαρά προβλήματα με την υγεία του και τον Οκτώβρη του 1909 επρόκειτο να αναχωρήσει για τη Βιέννη. Πέθανε στις 14.11.1911 και την ίδια χρονιά εκδόθηκε το μυθιστόρημά του *Η Κερένια Κούκλα*.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ: ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΥ(1964), ΑΝΤ(1977)50-51, ΣΙΔΕΡΗΣ(1961)1628-1639, (1962)19-20, (1976)231, 334.

Παραστασιολόγιο

[Γαλλικοί μονόλογοι και αποσπάσματα], 15.8.1901, «Μύστες» Νέας Σκηνής, Αίθουσα.

G. D' Annunzio, *Όνειρον θερινής νυκτός* (σκηνή τραγικής), Shakespeare William, *Ρωμαίος και Ιουλιέττα* (σκηνή κήπου), 5.9.1901, «Μύστες» Νέας Σκηνής, Δημοτικό Θέατρο Αθηνών, Διανομή: Θεώνη Δρακοπούλου, Μήτσος Μυράτ (Ρωμαίος), Κυβέλη (Ιουλιέττα)

Αλεξανδρής Βασίλειος, *Ευγενής επαίτις*, 5.9.1901, «Μύστες» Νέας Σκηνής, Δημοτικό Θέατρο Αθηνών, Διανομή: Κυβέλη, Αλεξάνδρα Βρατσάνου, Ραυτόπουλος, Ν. Παπαγεωργίου, Σ. Σκίπης, Γ. Ροδάκης

Ευριπίδης, *Άλκηστις*, μετ. Κ. Χρηστομάνος, 22.11.1901, Νέα Σκηνή, θτ. Βαριετέ, μουσ. Χρ. Γλουκ, Διανομή: Σ. Σκίπης (Απόλλων), Μ. Ρωμανός (Θάνατος), Ελ. Πασαγιάννη (Θεράπεινα), Ειμ. Ξανθάκη (Άλκηστις), Ν. Παπαγεωργίου (Άδμητος), Π. Λέων (Ηρακλής), Αρ. Ζήνων (Φέρης), Μ. Μυράτ (Θεράπων), Χορός

Ibsen Henrik, *Αγριόπαπια*, μετ. Σπ. Μαρκέλλος, 4.12.1901, Νέα Σκηνή, θτ. Βαριετέ, Διανομή: Ν. Ραυτόπουλος (Βέρλε), Ν. Παπαγεωργίου (Γρηγόρης Βέρλε), Αγ. Χρυσομάλλης (Γέρω Έκδαλ), Μ. Μυράτ (Γιάλαμ Έκδαλ), Ελ. Πασαγιάννη (Γκίνα), Κυβέλη (Εδβίγη), Ξανθάκη (Κα Σέρβυ), Μ. Ρωμανός (Ρέλιγκ), Άγγελος Σικελιανός (Ένας άλλος κύριος), Θ. Παναγιωτόπουλος

(Μόλβιγκ), Γ. Ροδάκης (Γκρόμπεργκ), Αρ. Ζήνων (Πέτερσεν, θαλαμηπόλος), Σ. Σκίπης (Γένσεν), Π. Λέων (Ένας χονδρός κύριος), Σπ. Πασαγιάννης (Ένας μύωψ κύριος), Δημοσθένης Βρατσάνος (Ένας φαλακρός κύριος),

Goldoni Carlo, *Λοκαντιέρα*, μετ. Ν. Ποριώτης, 20.12.1901, Νέα Σκηνή, θτ. Βαριετέ, Διανομή: Μ. Μυράτ (Ιππότης Νερολίθαρος), Α. Χρυσομάλλης (Ταλαπούπουλος), Α. Σικελιανός (Ο Κόντε Ροδανγίτης), Ελ. Πασαγιάννη (Μιραντολίνα), Νέλλη Δαναού (Ορτανσία), Κυβέλη (Δηϊάνειρα), Γ. Ροδάκης (Καμαριέρης), Αρ. Ζήνων (υπηρέτης του Ιππότη)

Tolstoi Lev (Nikolaevich), *Το κράτος του ζόφου*, μετ. Αγ. Κωνσταντινίδης, 14.1.1902, Νέα Σκηνή, Δημοτικό Θέατρο Αθηνών, σκην. Σπύρος Παπαδάτος, Διανομή: Ν. Ραυτόπουλος (Πέτρος Γινάντις), Π. Καλογερίκος (Αγροτικός αστυνόμος), Ελ. Πασαγιάννη (Ανύσια), Μ. Μαλτέζου (Ακουλίνα), Κυβέλη (Ανιούτκα), Σ. Σκίπης (Νικήτας), Μ. Μυράτ (Παράνυμφος), Ν. Παπαγεωργίου (Γαμβρός της Ακουλίνας), Αν. Μαρινάκη (Μάρθα), Ελ. Σβορώνου (Κουμπάρα), Αγ. Χρυσομάλλης (Προξενητής), Δ. Βρατσάνος (Σύζυγος Μαρίκας), Γ. Ροδάκης (Αμαξηλάτης), Σπ. Πασαγιάννης (Δικαστής), Αρ. Ζήνων (Ακείμ), Ν. Δαναού (Ματρώνα), Ειμ. Ξανθάκη (Μαρίνα), Π. Λέων (Μήτρις), Αλεξ. Βρατσάνου (Γειτόνισσα)

Ibsen Henrik, *Ένας εχθρός του λαού*, μετ. Σπ. Μαρκέλλος, 24.1.1902, Νέα Σκηνή, Δημοτικό Θέατρο Αθηνών, Διανομή: Ν. Ραυτόπουλος (Όθων Στόκιαν), Π. Καλογερίκος (Χανς Στόκιαν), Ειμ. Ξανθάκη (Ιωάννα), Ελπίς Ξανθάκη (Πέτρα), Σαραντινός (Φέδερικ), Δ. Βρατσάνος (Χάουσταδ), Μ. Μυράτ (Βίλιγκ), Αρ. Ζήνων (Θόμψων [Ασλάκεν]), Α. Χρυσομάλλης (Βάρζε), Γ. Ροδάκης (Χόλστεν)

Καβαλόττη Φ., *Η κόρη του Ιεφθάε*, Σπ. Λοβέρδος, 17.3.1902, Νέα Σκηνή, Δημοτικό Θέατρο Αθηνών, Διανομή: Ν. Παπαγεωργίου, Δ. Βρατσάνος, Κυβέλη, Ειμ. Ξανθάκη

Chekhov Anton, *Τέρας* [Η αρκούδα], 17.3.1902, Νέα Σκηνή, Δημοτικό Θέατρο Αθηνών, Διανομή: Ειμ. Ξανθάκη (Χήρα Παπώφ), Π. Καλογερίκος (Γρηγόριος Στεπάνοβιτς), Αγ. Χρυσομάλλης (Λουκάς, γέρος υπηρέτης)

Goldoni Carlo, *Οι ερωτευμένοι*, μετ. Γ. Καρατζά, 24.3.1902, Νέα Σκηνή, Δημοτικό Θέατρο Αθηνών, Διανομή: Αρ. Ζήνων, Κυβέλη, Ελ. Πασαγιάννη, Σ. Σκίπης, Ειμ. Ξανθάκη, Π. Καλογερίκος, Σπ. Πασαγιάννης, Ν. Δαναού, Αγ. Χρυσομάλλης, Δ. Δεβάρης

Véber Pierre, *Το αριστερό χέρι*, μετ. Νικόλαος Ποριώτης, 23.4.1902, Νέα Σκηνή, Δημοτικό Θέατρο Αθηνών, Διανομή: Μ. Μυράτ, Αγ. Χρυσομάλλης, Αρ. Ζήνων, Σ. Σκίπης, Δ. Δεβάρης, Ειμ. Ξανθάκη, Ελ. Ποθητού, Σ. Βρατσάνου.

Brioux E., *Η κούνια*, μετ. Ε. Ευστρατιάδης, 13.5.1902, Νέα Σκηνή, Δημοτικό Θέατρο Αθηνών, Διανομή: Ν. Παπαγεωργίου, Π. Καλογερίκος, Αρ. Ζήνων, Δ. Βρατσάνος, Ειμ. Ξανθάκη, Ελ. Πασαγιάννη, Σ. Βρατσάνου, Ελ. Δαναού

CoppéF., *Le rendez-vous*, 21.5.1902, Νέα Σκηνή, Δημοτικό Θέατρο Αθηνών

Daudet Alphonse, *Αρλεζιάνα*, μετ. Γ. Αυκέριος, 28.7.1902, Νέα Σκηνή, θτ. Ομονοίας, μουσ. Μπιζέ, Διανομή: Μ. Μυράτ (Φρεντερή), Αρ. Ζήνων (Φραγκέτος), Π. Λέων (Βαλτάσαρ), Π. Καλογερίκος (Μιτίφιο), Αγ. Χρυσομάλλης (Κυρ-Μάρκος), Δ. Δεβάρης (Ένας ναύτης), Στ. Γαλάτη (Ρόζα), Κυβέλη (Το κακόμοιρο), Ειμ. Ξανθάκη (Βιβέττα), Ν. Δαναού (Γρηά Ρενώ)

Καρρέ Φ., Μπιλλώ Α., *Η νύφη μου*, μετ. Μ. Μυράτ, 31.7.1902, Νέα Σκηνή, θτ. Ομονοίας, Διανομή: Αρ. Ζήνων, Μ. Μυράτ, Π. Λέων, Αγ. Χρυσομάλλης, Δ. Βρατσάνος, Ν. Παπαγεωργίου, Γουΐδα, Κυβέλη, Ελ. Δαναού

Η καινούργια δούλα, 5.8.1902, Νέα Σκηνή, Ομονοίας, Διανομή: Τ. Λεπενιώτης, Αρ. Ζήνων, Α. Χρυσομάλλης, Κυβέλη, Βρατσάνου

Haundrey George, *Λωποδύτης*, 6.8.1902, Νέα Σκηνή, θτ. Ομονοίας, Π. Καλογερίκος, Αρ. Ζήνων, Σ. Σκίπης, Τ. Λεπενιώτης, Π. Λέων, Σ. Σάββας, Δ. Βρατσάνος, Α. Χρυσομάλλης, Δ. Δεβάρης, Ν. Παπαγεωργίου, Βρατσάνου, Ελ. Δαναού, Κυβέλη, Μαρινάκη, Ι. Παπαδόπουλος

Courteline Georges, Hallevy, *Ο αστυνόμος είναι καλό παιδί*, 9.8.1902, Νέα Σκηνή, θτ. Ομονοία, Διανομή: Τ. Λεπενιώτης, Σ. Σάββας, Α. Χρυσομάλλης, Δ. Βρατσάνος, Μ. Μυράτ, Αρ. Ζήνων, Δ. Δεβάρης, Ελ. Δαναού

Rovetta Jer., *Δορίνα*, μετ. Σπ. Μαρκέλλος, 19.8.1902, Νέα Σκηνή, θτ. Ομονοίας, Διανομή: Στ. Γαλάτη, Μ. Μυράτ, Μαρινάκη, Ν. Παπαγεωργίου, Ελ. Δαναού, Ειμ. Ξανθάκη, Κυβέλη, Τ. Λεπενιώτης, Βρατσάνου, Α. Χρυσομάλλης, Δ. Βρατσάνος, Σ. Σκίπης

Carus Alfred, *Ο κύριος Μπρινιόλ και η κόρη του*, μετ. Κ. Μακρής, 23.8.1902, Νέα Σκηνή, θτ. Ομονοίας, Διανομή: Τ. Λεπενιώτης, Π. Λέων, Μ. Μυράτ, Σ. Σάββας, Α. Ζήνων, Δ. Δεβάρης, Ελ. Δαναού, Κυβέλη, Βρατσάνου, Μαρινάκη

Bracco, *Απιστος*, μετ. Μιχ. Λάνδος, 30.8.1902, Νέα Σκηνή, θτ. Ομονοίας, Διανομή: Κυβέλη, Μ. Μυράτ, Ν. Παπαγεωργίου

Mendes Catulle, *Η γυναίκα του παληάτσου*, μετ. Χρ. Δαραλέξης, 9.9.1902, Νέα Σκηνή, θτ. Ομονοίας, Διανομή: Μ. Μυράτ, Στ. Γαλάτη, Π. Λέων, Κυβέλη, Βρατσάνου, Ιωνίδου, Ν. Παπαγεωργίου, Σ. Σκίπης, Α. Ζήνων

Meilhac Henri, Hallevy, *Λολόττα*, μετ. Γ. Αυκέριος, 9.9.1902, Νέα Σκηνή, θτ. Ομονοίας, Διανομή: Κυβέλη, Ιωνίδου, Μελανία Λενκίδου, Α. Χρυσομάλλης, Ν. Παπαγεωργίου

Meilhac Henri, Hallevy, *Η γκαρσονιέρα*, μετ. Χρ. Δαραλέξης, 15.9.1902, Νέα Σκηνή, θτ. Ομονοίας, Διανομή: Τ. Λεπενιώτης, Α. Χρυσομάλλης, Δ. Βρατσάνος, Βρατσάνου, Δ. Δεβάρης

Δαραλέξης Χρήστος, *Φαία και νυμφαία*, 28.9.1902, Νέα Σκηνή, θτ. Ομονοίας, Διανομή: Κυβέλη, Ειμ. Ξανθάκη, Στ. Γαλάτη, Ν. Παπαγεωργίου, Α. Ζήνων, Π. Λέων, Μ. Μυράτ, Μελανία Λεωνίδου, Ιωνίδου

Heiberg Gunnar, *Το μπαλκόνι*, μετ. Μ. Χατζόπουλος, 3;10.1902, Νέα Σκηνή, θτ. Ομονοίας, Διανομή: Αρ. Ζήνων, Στ. Γαλάτη, Ν. Παπαγεωργίου, Π. Λέων, Δ. Βρατσάνος, Δ. Δεβάρης

Schnitzler Arthur, *Λιμπελάι*, μετ. Κ. Χρηστόμανος, 31.5.1903, Νέα Σκηνή, θτ. Ομονοίας, Διανομή: Σ. Σάββας, Κυβέλη, Ελ. Πασαγιάννη, Ιωνίδου, Μ. Μυράτ, Ν. Παπαγεωργίου, Π. Λέων

Valabrègue, *Βουλευτηλίκι*, μετ. Μ. Μυράτ, 7.6.1903, Νέα Σκηνή, θτ. Ομονοίας, Διανομή: Τ. Λεπενιώτης, Α. Χρυσομάλλης, Π. Λέων, Δ. Δεβάρης, Γ. Ρόδων [Ροδάκης], Ελ. Πασαγιάννη, Ιωνίδου, Κυβέλη, Θάλεια Θαλή;

Ibsen Henrik, *Έντα Γκάμπλερ*, μετ. Σπ. Μαρκέλλος, 12.6.1903, Νέα Σκηνή, θτ. Ομονοίας, Διανομή: Μ. Μυράτ (Τέσμαν), Ειμ. Ξανθάκη (Έντα), Ν. Δαναού (Ιουλία Τέσμαν), Κυβέλη (Τέα), Ν. Παπαγεωργίου (Λόεβμπουργ), Π. Λέων (Μπρακ)

Schöntan Franz von, *Η χρυσή αράχνη*, μετ. Σπύρος Μαρκέλλος, 16.6.1903, Νέα Σκηνή, θτ. Ομονοίας, Διανομή: Τ. Λεπενιώτης, Μ. Μυράτ, Ελ. Δαναού, Α. Χρυσομάλλης, Σπ. Πασαγιάννης, Π. Λέων, Ν. Παπαγεωργίου, Γ. Ρόδων [Ροδάκης], Δ. Δεβάρης, Σ. Σάββας, Θάλεια Ιωάννου

Giacosa G., *Το κατάβρεγμα του έρωτος*, 23.6.1903, Νέα Σκηνή, θτ. Ομονοίας, Διανομή: Σπ. Πασαγιάννης, Π. Λέων, Α. Χρυσομάλλης, κ.ά.

Bernard Tristan, *Πώς μιλούμε τ' αγγλικά*, μετ. Κ. Χρηστομάνος, 23; 6.1903, Νέα Σκηνή, θτ. Ομονοίας, Διανομή: Τ. Λεπενιώτης

Καβαλόττι Φελίτσε, *Άσπρα Ρόδα*, 30.6.1903, Νέα Σκηνή, Ομονοίας, Διανομή: Τ. Λεπενιώτης, Α. Χρυσομάλλης, Κυβέλη, Μ. Μυράτ

Ντανκούρ, *Η φώκια*, 30.6.1903, Νέα Σκηνή, θτ. Ομονοίας Διανομή: Ιωνίδου, Χρυσομάλλης

Halbe, *Νειάτα*, μετ. Αλ. Διομήδης, 8.7.1903, Νέα Σκηνή, θτ. Ομονοίας, Διανομή: Α. Χρυσομάλλης (Εφημέριος), Κυβέλη (Άννα), Δ. Δεβάρης (Αρμάνδος), Σπ. Πασαγιάννης (Γρηγόρης), Μ. Μυράτ (Χανς), Ελ. Δαναού (Μαρούσκα)

Becque Henri, *Σύρτα-φέρτα*, 11; 7.1903, Νέα Σκηνή, θτ. Ομονοίας, Διανομή: Μυράτ, Ν. Παπαγεωργίου, Α. Σικελιανός, Ελ. Πασαγιάννη, Ιωνίδου

Nuitter, Derley, *Ένα φλυτζάνι τσάι*, μετ. Λαδόπουλος; 11.7.1903, Νέα Σκηνή, θτ. Ομονοίας, Διανομή: Ν. Παπαγεωργίου, Α. Χρυσομάλλης, Κυβέλη, Δ. Δεβάρης

Χρηστομάνος Κωνσταντίνος, *Η βοσκοπούλα και ο χοιροβοσκός*, 13.7.1903, Νέα Σκηνή, Ομονοίας, Διανομή: Κυβέλη, Μ. Μυράτ

Becque Henri, *Η Παριζιάνα*, 25.7.1903, Νέα Σκηνή, θτ. Ομονοίας, Διανομή: Α. Χρυσομάλλης, Δ. Δεβάρης, Μ. Μυράτ, Κυβέλη, Ιωνίδου

Ξενοπούλος Γρηγόριος, *Ο τρίτος*, 1.8.1903, Νέα Σκηνή, θτ. Ομονοίας, Διανομή: Ειμ. Ξανθάκη, Ν. Παπαγεωργίου, Μ. Μυράτ, Ελ. Δαναού, Ιωνίδου

Κορομηλάς Δημήτριος, *Η κυρία Βεράντη*, 1.8.1903, Νέα Σκηνή, θτ. Ομονοίας, Διανομή: Μ. Μυράτ, Α. Χρυσομάλλης, Κυβέλη

Bilhaud A., *Τελευταία απ' όλες*, μετ. Χρήστος Δαραλέξης, 9.8.1903, Νέα Σκηνή, θτ. Ομονοίας, Διανομή: Μ. Μυράτ, Ν. Παπαγεωργίου, Δ. Δεβάρης, Α. Χρυσομάλλης, Α. Σικελιανός, Σ. Σάββας, Ελ. Πασαγιάννη, Κυβέλη, Ειμ. Ξανθάκη, Θάλεια Ιωάννου, Ελ. Δαναού

Turgenief Ivan, *Το ξένο ψωμί*, μετ. Αγαθ. Κωνσταντινίδης, 16.8.1903, Νέα Σκηνή, θτ. Ομονοίας, Διανομή: Ειμ. Ξανθάκη (Όλγα), Ν. Παπαγεωργίου (Κουσόφκασ)

Κορομηλάς Δημήτριος, *Ο μίτος της Αριάδνης*, 16.8.1903, Νέα Σκηνή, θτ. Ομονοίας.

Schöntan Franz & August, *Η αρπαγή των Σαββίνων*, Διασκ: Κ. Χρηστομάνος, 23.8.1903, Νέα Σκηνή, θτ. Ομονοίας, Δ. Δεβάρης (Μαρίνος Μαρινάτος), Α. Χρυσομάλλης (Στρουθοπόλης), Ελ. Δαναού, Κυβέλη, Ν. Παπαγεωργίου, Ελ. Πασαγιάννη, Π. Λέων, Ιωνίδου, Σ. Σάββας, Θ. Ιωάννου

Καμπύσης Γιάννης, *Οι Κούρδοι*, 26; 8.1903, Νέα Σκηνή, θτ. Ομονοίας, Διανομή: Ελ. Δαναού (Η κυρά Σταβρόπλενα), Ν. Παπαγεωργίου (Πέτρος), Μ. Δημοπούλου (Σμαράγδα), Μ. Μυράτ (Βάσος), Κυβέλη (Ανέττα)

Pailleron Ed., *Σπίθα*, μετ. Π. Καλογερίκος, 4.9.1903, Νέα Σκηνή, θτ. Ομονοίας, Διανομή: Μ. Μυράτ, Ειμ. Ξανθάκη, Κυβέλη

Porto-Riche, *Η τύχη της Γιαννούλας*, 16.9.1903, Νέα Σκηνή, θτ. Ομονοίας, Διανομή: Ν. Παπαγεωργίου, Σπ. Πασαγιάννης, Κυβέλη, Μ. Δημοπούλου

Sande Geor., *Μαρκήσιος Βιλλεμέρ*, μετ. Π. Καλογερίκος, 13.10.1903, Νέα Σκηνή, Δημοτικό Θέατρο Αθηνών, Διανομή: Ν. Παπαγεωργίου, Μ. Μυράτ, Α. Χρυσομάλλης, Δ. Δεβάρης, Σ. Σάββας, Μ. Δημοπούλου, Ειμ. Ξανθάκη, Κυβέλη, Ελ. Πασαγιάννη

Capus Alfred, *Οι σύζυγοι της Λεοντίνης*, μετ. Μ. Μυράτ; Χ.Δαραλέξης; 27.10.1903, Νέα Σκηνή, Δημοτικό Θέατρο Αθηνών, Διανομή: Τ. Λεπενιώτης, Α. Χρυσομάλλης, Δ. Δεβάρης, Ν. Παπαγεωργίου, Σ. Σάββας, Μ. Ευαγγελίδης; Μ. Δημοπούλου, Ελ. Πασαγιάννη, Ελ. Δαναού, Κυβέλη, Ιωνίδου

Σοφοκλής, *Αντιγόνη*, μετ. Κ. Χρηστομάνος, 2.11.1903, Νέα Σκηνή, Δημοτικό Θέατρο Αθηνών, μουσ. Μέντελσον, Διανομή: Ειμ. Ξανθάκη (Αντιγόνη), Κυβέλη (Ισμήνη), Σάββας (Κορυφαίος), Σπ. Πασαγιάννης (Κορυφαίος), Π. Λέων (Κρέων), Μ. Μυράτ (Αίμων), Φ. Ροζάν (Τειρεσίας), Ν. Παπαγεωργίου (Αγγελος), Ελ. Πασαγιάννη (Ευριδίκη), Δ. Δεβάρης (Εξάγγελος)

Μπερ ντε Τυρίκ, *Το ισόγειο*, 6.2.1904, Νέα Σκηνή, Αίθουσα Μουσικής Εταιρείας, Διανομή: Αγγ. Ροδίου, Κυβέλη, Μ. Μυράτ, Σ. Σάββας

Provincs M., *Το πυρ υπό την τέφραν*, 6.2.1904, Νέα Σκηνή, Αίθουσα Μουσικής Εταιρείας, Διανομή: Κυβέλη, Μ. Μυράτ κ.α.

Daudet Alphonse, *Ψεύτρα*, 8.6.1904, Νέα Σκηνή, θτ. Ομονοίας, Διανομή: Ευ. Παρασκευοπούλου, Κυβέλη, Ελ. Πασαγιάννη, Ιωνίδου, Μ. Μυράτ, Σ. Σάββας, Α. Χρυσομάλλης, Ν. Παπαγεωργίου, Σπ. Πασαγιάννης

Dumanoir & Lagargue, *Οι απόμαχοι του γάμου*, 10.6.1904, Νέα Σκηνή, θτ. Ομονοίας, Διανομή: Ιωνίδου, Κυβέλη, Ελ. Πασαγιάννη, Τ. Λεπενιώτης, Μ. Μυράτ, Α. Χρυσομάλλης, Σπ. Πασαγιάννης, Π. Λέων, Ν. Παπαγεωργίου, Σ. Σάββας, Αγγέλα Ροδίου

Mirbeau Octave, *Το πορτοφόλι*, 10.6.1904, Νέα Σκηνή, θτ. Ομονοίας, Διανομή: Ελ. Πασαγιάννη, Τ. Λεπενιώτης, Μ. Πικόνης, Σ. Σάββας, Νέστωρ Πάρις;

Caré F., Bisson A., *Ο Προσωπάρχης*, 25.6.1904, Νέα Σκηνή, θτ. Ομονοίας, Διανομή: Π. Λέων, Α. Χρυσομάλλης, Τ. Λεπενιώτης, Ν. Παπαγεωργίου, Πικόνης, Σ. Σάββας, Μ. Παλμύρας, Ν. Πάρις, Μ. Μυράτ, Ιωνίδου, Ελ. Πασαγιάννη, Κυβέλη, Αγγ. Ροδίου

Αννινος Χαράλαμπος, *Η νίκη του Λεωνίδα*, 1.7.1904, Νέα Σκηνή, θτ. Ομονοίας, Διανομή: Α. Χρυσομάλλης, Ιωνίδου, Κυβέλη, Τ. Λεπενιώτης, Π. Λέων, Σπ. Πασαγιάννης, Ν. Παπαγεωργίου, Πικόνης, Σ. Σάββας, Μ. Παλμύρας, Ελ. Σβορώνου, Μαρ. Στέλλα, Τ. Λορέντζου, Ν. Πάρις, Α. Ροδίου, Αλφρεάδος Άλβις

Godine & Barrière, *Η κακοκέφαλη [Η κουφιοκέφαλη]*, 17.7.1904, Νέα Σκηνή, θτ. Ομονοίας, Διανομή: Τ. Λεπενιώτης, Α. Χρυσομάλλης, Ν. Πάρις, Π. Λέων, Πικόνης, Ελ. Πασαγιάννη, Ιωνίδου, Α. Ροδίου, Λορέντζου

Γκρενέ, Ντανκούρ, *Το ταξίδι των Μπερλιόζ*, 23.7.1904, Νέα Σκηνή, θτ. Ομονοίας

Ξενοπούλος Γρηγόριος, *Το μυστικό της κοντέσσας Βαλέραινας*, 30.7.1904, Νέα Σκηνή, θτ. Ομονοίας, Διανομή: Ευ. Παρασκευοπούλου (Κοντέσσα Βαλέραινα), Τ. Λεπενιώτης (Μανώλης Βαλέρης), Ελ. Πασαγιάννη (Κοντέσσα Τασία), Μ. Μυράτ (Παυλάκης), Α. Χρυσομάλλης (Παπούζας), Α. Ροδίου (Ευμορφία)

Ο απροσδόκητος υιός, Ένας κύριος χωρίς χρήματα, Οι δύο κωφοί, Διασκ: Χ. Άννινος, 5.8.1904, Νέα Σκηνή, θτ. Ομονοίας

Αριστοφάνης, *Εκκλησιάζουσai*, μετ. Π. Δημητρακόπουλος, 11.8.1904, Νέα Σκηνή, θσ. Ομονοίας, μουσ. Θ. Σακελλαρίδης, Διανομή: Σ. Σάββας (Πραξαγόρα), Α. Χρυσομάλλης (Βλέπυρος, Γυναίκα), Ν. Κουρής (Χρέμης, ο και κατακαθείς, Μια γρηά), Π. Λέων (Ο μη κατακαθείς), Ν. Παπαγεωργίου (Νεανίας), Ι. Σαραμαντής (Γείτων), Ν. Πάρις (Κήρουξ, αυλητής), Μ. Μυράτ (Γυναίκα, Νεάνις, Θεραπαίνις), Σπ. Πασαγιάννης (Γυναίκα), Παλμύρας (Γυναίκα, Μια γρηά)

Kneisel Rudolf, *Κάτι ξέρω*, μετ. Σπ. Μαρκέλλος, 20.8.1904, Νέα Σκηνή, θτ. Ομονοίας, Διανομή: Α. Χρυσομάλλης, Ευ. Παρασκευοπούλου, Κυβέλη, Ν. Παπαγεωργίου, Ελ. Πασαγιάννη, Σ. Σάββας, Ζωή Κουρή

Κόκκος Δημήτριος, *Φόλα, Γυαλένιο Μάτι*, 9.9.1904, Νέα Σκηνή, θτ. Ομονοίας, Διανομή: Ευ. Παρασκευοπούλου (Σταματίνα), Α. Χρυσομάλλης (Αντώνης)

Najak H., Hennequin Maurice., *Ο μπεμπές*, 17.9.1904, Νέα Σκηνή, θτ. Ομονοίας, Διανομή: Σ. Σάββας, Μ. Μυράτ, Κουρή, Α. Χρυσομάλλης, Ν. Παπαγεωργίου, Πικόνης, Ευ. Παρασκευοπούλου, Κυβέλη, Μ. Σαραμαντή, Ζ. Κουρή, Ν. Πάρις

Αυγέρης Μάρκος, *Μπροστά στους ανθρώπους*, 5.10.1904, Νέα Σκηνή, Δημοτικό Θέατρο Αθηνών, Διανομή: Ν. Παπαγεωργίου (Λουκάς), Παυλίνα Χατζηχρήστου (Νανέττα), Μ. Σαραμαντή (Λένα), Μ. Μυράτ (Ο γιος του Άρχοντος), Γ. Πετρίδης (Μπάριμπα Μήτρος), Μάρθα Κουρή (Θεία), Σ. Σάββας (Ένας γέρος), Παλμύρας (Ένα παιδί)

Ξένος Κ. Γ., *Οι πρασινόπουλοι*, 12.10.1904, Νέα Σκηνή.

Carus Alfred, *Ο αντίπαλος*, 5.6.1905, Νέα Σκηνή, Ομονοίας, Διανομή: Ν. Παπαγεωργίου, Μ. Μυράτ, Σαραμαντής, Π. Καλογερίκος, Τ. Λεπενιώτης, Παλμύρας, Γ. Πετεινός, Ι. Δρόσος, Κυβέλη, Μ. Δημοπούλου, Μ. Σαραμαντή, Νίτσα Λουλουδάκη, Λορέντζου

Shakespeare William (δσκ: Holbein), *Η στρίγγλα που έγινε αρνάκι*, μετ. Σ. Μαργέλλος, 13.6.1905, Νέα Σκηνή, θτ. Ομονοίας, Διανομή: Α. Χρυσομάλλης (Μπατίστας), Κυβέλη (Κατερίνα), Σαραμαντή (Μαρίκα), Α. Μαρίκου (Ανέττα), Μ. Μυράτ (Κρέμας), Π. Καλογερίκος (Πετρούκος), Παμύρας (υπηρέτης Κάλπας), Γ. Νεφάντζης; (υπηρέτης Φάπας), Ν. Παπαγεωργίου (Μουσικοδιδάσκαλος), Δρόσος (Ο παπουτσιής)

Carus Alfred, *Οι δύο τρόποι*, 20.6.1905, Νέα Σκηνή, θτ. Ομονοίας, Διανομή: Τ. Λεπενιώτης, Μ. Μυράτ, Ν. Παπαγεωργίου, Σαραμαντής, Π. Καλογερίκος, Παλμύρας, Δρόσος, Σαραμαντή, Μ. Δημοπούλου, Κυβέλη, Μαρίνου, Λορέντζου

Μάξι Μούρεϋ, *Η περιπέτεια*, 28; 6.1905, Νέα Σκηνή, θτ. Ομονοίας, Διανομή: Ν. Παπαγεωργίου, Μ. Μυράτ, Σαραμαντή, Δρόσος

Bisson A; *Το πρόβατο*, 28.6.1905, Νέα Σκηνή, θτ. Ομονοίας, Διανομή: Α. Χρυσομάλλης, Σαραμαντή, Μ. Δημοπούλου, Ν. Παπαγεωργίου, Μ. Μυράτ

Valabregue A. - Hennequin Maurice, *Κοραλία και Σια*, μετ. Μ. Μυράτ, 2.7.1905, Νέα Σκηνή, θτ. Ομονοίας, Διανομή: Α. Χρυσομάλλης (Ιούλιος Δυφορέ), Τ. Λεπενιώτης (Στέφανος Μπενουά), Ν. Παπαγεωργίου (Ερνέστος Τομερέλ), Μ. Μυράτ (Δικηγόρος), Παλμύρας (Φ. Γκαλισπάρ), Π. Καλογερίκος (Μπιζενόλ), Γ. Πετεινός (Πουαρέλ), Ι. Δρόσος (Υπηρέτης Ιωσήφ), Κυβέλη (Λουκιανή Δυφορέ), Μαργαρίτα Στέφα (Λαύρα), Μ. Σαραμαντή (Κοραλία και Σια), Μ. Δημοπούλου (Κλημεντία Γκαλισπάρ), Α. Μαρίνου (Ελιανή δε Μπουκιβάλ), Τ. Λορέντζου (Μοδίστρα)

Augier Emile, *Αναίσχυντοι*, μετ. Γ. Ανκέριος, 11.7.1905, Νέα Σκηνή, Ομονοίας, Διανομή: Τ. Λεπενιώτης, Μ. Μυράτ, Α. Χρυσομάλλης, Π. Καλογερίκος, Ν. Παπαγεωργίου, Παμύρας, Σαραμαντής, Γ. Πετεινός, Μ. Δημοπούλου, Κυβέλη, Μ. Σαραμαντή

Δυπόν και Σία, 15.7.1905, Νέα Σκηνή, θτ. Ομονοίας.

Φραγκαντώνης Τ. , *Ξένη* , 29.7.1905, Νέα Σκηνή, θτ. Ομονοίας.

Godine, Όσβλαθ, Ζιφφάρ, *Η πρώτη νύχτα του γάμου του κ. Κάριπ και Σια*, 5.8.1905, Νέα Σκηνή, θτ. Ομονοίας, Α. Χρυσομάλλης, Μ. Σαραμαντή, Κυβέλη, Τ. Λεπενιώτης, Π. Καλογερίκος, Ι. Δρόσος, Μαρίνου, Στέφα, Ν. Παπαγεωργίου, Αλφρέδος Άλβις, Λορέντζου

Becque Henri, *Η απαγωγή*, 12.8.1905, Νέα Σκηνή, Ομονοίας, Διανομή: Κυβέλη, Μ. Μυράτ, Ν. Παπαγεωργίου

Αρτές, *Κορσίδο*, μετ. Μ. Μυράτ, 26.8.1905, Νέα Σκηνή, Ομονοίας, Διανομή: Τ. Λεπενιώτης, Κυβέλη, Σαραμαντής, Α. Χρυσομάλλης, Ν. Παπαγεωργίου, Μ. Δημοπούλου, Ι. Δρόσος, Μαρίνου, Π. Καλογερίκος, Μ. Μυράτ

Meilhac Henri, Hallevy, *Η χήρα*, 10.10.1905, Νέα Σκηνή, θτ. Ομοιοίας, Διανομή: Ν. Παπαγεωργίου, Ά. Χρυσομάλλης, Ι. Δρόσος, Ευ. Δαμάσκος, Σαραμαντής, Π. Καλογερίκος, Ολ. Δαμάσκου, Μ. Σαραμαντή, Αγ. Περίδου, Λορέντζου, Μαρίνου, Δαν. Δαμάσκου, Ν. Πάρις, Άλβες

Shakespeare William, *Άμλετ*, μετ. Δ. Βικέλας, 30.10.1905, Νέα Σκηνή, Δημοτικό Θέατρο Αθηνών, Ν. Λεκατσάς (Άμλετ), Π. Καλογερίκος (Κλάυδιος), Παλμύρας (Πολώνιος), Ν. Παπαγεωργίου (Οράτιος), Ευ. Δαμάσκος (Λαέρτης), Μ. Πλατάνης (Ροξενκράς), Π. Προκάκης (Γκωλδεστέρον), Μ. Μυράτ (Όσρικ), Άλβες (Βερνάνδος), Σαραμαντής (Ηθοποιός Α'), Ά. Χρυσομάλλης (Νεκροθάπτης Α'), Γ. Νεράνζης (Νεκροθάπτης Β'), Ι. Δρόσος (Σκιά πατρός Άμλετ), Αγ. Περίδου (Γκέρτρουδ), Θεώνη Παπά [Δρακοπούλου] (Οφηλία), Νέστωρ Πάρις (Μία ηθοποιός)

Χρηστομάνος Κ., *Τα τρία φιλιά **, 29; 8.1908, θσ. Κοτοπούλη, θτ. Νέας Σκηνης.

Χρηστομάνος Κ., *Κοντορεβυθούλης **, 21.9.1909, θσ. Κοτοπούλη, θτ. Νέας Σκηνης.

Πηγές

Α΄ . ΠΡΩΤΟΓΕΝΕΙΣ

1. Τύπος* . α: Εφημερίδες

Αθήναι (1903-1906, 1910-1914, 1916)

**Ακρόπολις* (1888-1890)

Ακρόπολις (1900-1906)

Ακρόπολις (1929-1931)

Άστυ, Το (1901)

Βαλκανικός Ταχυδρόμος (1919)

Βραδυνή, Η (1924, 1927, 1930-1931)

Δημοκρατία (1924-1925)

Έθνος (1927, 1930)

Ελεύθερον Βήμα (1922-1937)

Ελεύθερος Τύπος (1927)

Ελληνική (1932)

Ελληνικός Ταχυδρόμος (1929-1930)

**Εμπρός* (1903)

Εστία (1901-1906)

**Εστία* (1918-1919)

**Εφημερίς* (1873-1880)

Ημερήσιος Τύπος (1930)

Καιροί (1902-1903, 1905-1906)

Νέα Ελλάς (1916)

Νέον Άστυ (1901-1902)

**Παλιγγενεσία* (1888-1895)

Πατρίς (1915, 1919)

Πολιτεία (1927)

Πρωία (1927-1930)

* Όταν προηγείται 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.

Πρωινός Τηλέγραφος (1926)

**Σκριπ* (1902)

Χρόνος (1903)

Χώρα, Η (1923-1924)

1. Τύπος. β: Περιοδικά

Αθήναι (1934-1935)

Αθήναι, Μηνιαίον Παράρτημα (1907-1913).

Ακρίτας (1904-1906)

Αλεξανδρινή Τέχνη Αλεξάνδρειας (1927-1931)

Αναγέννηση (1926-1928)

Ανατολή (1902-1903)

Ανεμώνη (1910)

Ανθρωπότης (1919-1923)

Απ' όλα δι' όλους (1903-1907)

Απ' όλα δι' όλους (1936)

Απόλλων, (1904-1908)

Απόλλων (1919)

Αρμονία (1916-1917)

**Ασμοδαίος* (1875-1885)

Αττική Ίρις (1898-1915)

Αυγή (1917)

Αυγή Θεσσαλονίκης (1922-1924)

**Αυλαία* (1882)

Γράμματα (1934)

Δάφνη (1909-1911)

Δελτίο (1919)

Δελτίον Συλλόγου Ελλήνων Ηθοποιών (1906-1910)

Διάλεξις, Η (1928)

Διανόηση, (1925)

Διανοούμενος Πειραιά (1929-1930)

Διάπτων Αστήρ (1900)

Διόνυσος, Ο (1901-1902)

Εβδομάς (1927-1930)

Εθνική Αγωγή (1898-1904)

**Εθνική Βιβλιοθήκη* (1865-1873)

Εθνική Ζωή (1916)
Εικονογραφημένη, Η (1904-1921, 1929, 1936)
Εικονογραφημένος Παρνασσός, Ο (1915-1916)
Ελλάς (1907-1914, 1916-1924)
Ελληνικά Γράμματα (1927-1930)
Ελληνικά Φύλλα (1935-1936)
Ελληνική Επιθεώρησης (1907-1946)
Ελληνική Τέχνη (1924-1925)
Ελληνικόν Θέατρον, Το (1925-1938)
Επιθεώρηση (1919-1920)
Επιθεώρησης (1904) Α
Επιφυλλίδες (1926-1929)
Εργασία (1930-1931)
**Εστία* (1876-1895)
**Ευτέρπη* (1847-1855)
Ηλύσια (1927)
Θεατής (1925-1927)
Θεατρικά Χρονικά (1930-1931)
**Θεατρική Επιθεώρησης* (1879)
Θεατρική Τέχνη (1935-1936)
Θέατρο (1938)
Θέατρον, Το (1922)
Θησαυρός (1922-1924)
Θρύλος (1919)
Θυμέλη (1933)
Ιδέα (1933)
**Ιλισσός* (1868-1872, 1894-1896)
Ίρις των Αθηνών (1897-1904)
Καλλιτέχνης, Ο (1910-1914)
Καλλιτεχνία (1920-1921)
Κριτική (1903)
Κριτική (1923-1924)
Κριτική και Ποίηση (1914-1919)
Κριτική και Τέχνη (1924-1925)
Κύκλος, Ο (1931-1939)
Κυριακάτικη (1898-1900)
Κυριακή του «Ελευθέρου Βήματος» (1926-1927)

Λαϊκόν Πανεπιστήμιον της Βραδυνής (1932-1935)
Λόγος (1917-1919)
Λόγος, Ο Κων/πολης (1918-1922)
Λόγος, Ο (1930-1931)
Λογοτεχνία (1920)
Μαύρος Γάτος (1919-1920)
Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια (1926-1929)
**Μη χάνεσαι* (1880-1883)
Μικρός Αριστοφάνης (1916)
Μορφές Θεσσαλονίκης (1936-1937)
Μούσα (1920-1923)
Μουσικά Χρονικά (1928-1933)
Μουσική Επιθεώρησης (1921-1922)
Μουσικός Κόσμος (1935-1936)
Μποέμ, Οι Πειραιά, (1920-1921)
Μπουκέτο, Το (1929-1930)
Νάρκισσος (1909-1910)
Νέα Γενεά (1913-1914)
Νέα Γράμματα (1924)
Νέα Γράμματα, Τα (1935-1940)
Νέα Επιθεώρηση (1928-1929, 1933-1934)
Νέα Εποχή (1935-1936)
Νέα Εστία (1927-1930)
Νέα Ζωή Αλεξάνδρειας (1911-1912)
Νέα, Τα (1916)
Νέα Τέχνη (1924)
Νεοελληνικά Γράμματα (1938, 1940)
Νέοι Άνθρωποι (1930)
Νέοι Βωμοί (1924)
Νέοι, Οι (1919)
Νέοι Πρωτοπόροι (1931-1936)
Νουμάς, Ο (1903-1917, 1918-1924, 1929-1931)
Νυκτερίς (1901-1902)
Ξεκίνημα, Το (1933-1934)
**Οικογένεια* (1893-1894)
Όρθρος (1923)
Παν, Ο (1908-1909)

Παναθήναια (1900-1915)
**Πανδώρα* (1850-1872)
Πάνθεον (1926-1927)
Πάνθεον (1933-1935)
Παρασκήνια (1924-1928)
Παρασκήνια, Τα (1938-1940)
Παρθενών Πειραιά, (1908)
Παρθενών (1913)
Παρθενών (1928)
**Παρνασσός* (1877-1895)
Παρνασσός (1919-1922)
Πειθαρχία (1929-1931)
Περιοδικόν μας, Το Πειραιά (1900-1902)
Πινακοθήκη (1901-1926)
Πνοή (1928-1930)
Πολιτισμός (1919-1922)
Πρόσωπα και Μάσκες (1930)
Πρωτοπορία (1929-1931)
Πρωτοπόροι (1930-1931)
Πυρσός (1917-1919)
**Ραμπαγάς* (1878-1889)
Ρυθμός Πειραιά (1932-1934)
Σήμερα (1933-1934)
Σοσιαλιστική Επιθέωση (1933)
Σφαίρα (1919-1920)
Τέχνη (1898-1899)
Τέχνη και Θέατρον (1916)
**Τοξότης* (1840-1841, 1844)
Τρίτο Μάτι, Το (1935-1937)
Φιλότεχνος Βόλου (1926-1927)
Φραγγέλιο (1926-1929)
Φυλλίς (1901-1904)
Φυλλίς (1914)
**Φύσις, Η* (1890-1893)
**Χρυσάλλις* (1863-1866)

2. Αρχεία

- Ανδρεάδη Κατερίνας, Θεατρικό Μουσείο (αρ. 195).
Βασιλικού Θεάτρου, Θεατρικό Μουσείο (αρ. 34, 59, 97).
Βλάχου Άγγελου, Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο (Ε.Λ.Ι.Α.)
Δραματικών Σχολών, Θεατρικό Μουσείο (αρ.86).
Εθνικού Θεάτρου, Θεατρικό Μουσείο (αρ. 77, 109, 125, 193).
Επαγγελματικής Σχολής Θεάτρου, Θεατρικό Μουσείο (αρ.76).
Εταιρείας Ελλ. Θεατρικών Συγγραφέων, Θεατρικό Μουσείο (αρ. 188, 191).
Εταιρείας Ελληνικού Θεάτρου, Θεατρικό Μουσείο (αρ.15, 31, 46, 52, 52α, 107, 125, 175).
Εταιρείας υπέρ της διδασκαλίας αρχαίων ελληνικών δραμάτων, Θεατρικό Μουσείο (αρ.89).
Εταιρείας Φίλων του Θεάτρου, Θεατρικό Μουσείο (αρ. 209).
Θεάτρου Τεχνης - Καρόλου Κουν, Θεατρικό Μουσείο (αρ.138, 103).
Θιάσου Οι Νέοι, Θεατρικό Μουσείο (αρ. 32).
Καρζή Λίνου, Θεατρικό Μουσείο (αρ. 112, 182).
Κατσέλη-Σαγιάννου Μαίρης, Θεατρικό Μουσείο (αρ. 121).
Κοτοπούλη Μαρίκας, Θεατρικό Μουσείο (αρ. 125, 163, 164).
Κουνελάκη Μιχάλη, Κουνελάκη Μιράντας.
Λιδωρίκη Μιλτιάδη, Διεθνείς Σχέσεις Πολιτισμού.
Μυράτ Μήτσου, Θεατρικό Μουσείο (αρ.78).
Πολίτη Φώτου, Θεατρικό Μουσείο (αρ. 186α-186δ).
Πρώτου Πανελληνίου Θεατρικού Συνεδρίου, Θεατρικό Μουσείο (αρ.60, 99).
Ροντήρη Δημήτριου, Διεθνείς Σχέσεις Πολιτισμού (Αταξινόμητο)
Ροντήρη Δημήτριου, Θεατρικό Μουσείο (αρ. 187/1-3).
Σικελιανού Εύας και Άγγελου, (Αρχείο Μέλπωσ και Οκτάβιου Μερλιέ)
Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών.
Σικελιανού Εύας και Άγγελου, Ιστορικό αρχείο Μουσείου Μπενάκη.
Σικελιανού Εύας και Άγγελου, Θεατρικό Μουσείο (αρ.11, 102)
Σικελιανού Εύας και Άγγελου, (Αρχείο Mario Meunier), Ε.Λ.Ι.Α.
Συμφωνητικά και επιστολές θιάσων, Θεατρικό Μουσείο (αρ. 20, 21, 84).
Συναδινού Θ. Ν., Ε.Λ.Ι.Α.
Σωματείου Τεχνικών Θεάτρου, Θεατρικό Μουσείο (αρ. 35).

3. Εκδόσεις

— *Τα πρώτα τρία έτη του Εθνικού Θεάτρου. Λογοδοσία του Διοικητικού Συμβουλίου*, Αθήνα, 1935.

— *Το τέταρτον έτος του Βασιλικού Θεάτρου. Λογοδοσία Διοικητικού Συμβουλίου*, Αθήνα, 1936.

Andréades André, *Les Théâtres à Vienne*, Bruxelles, 1929.

— *Les Théâtres à Munich*, Bruxelles, 1930.

— *Une Semaine à Salzburg*, Bruxelles, 1932.

Καλογερίκος Πάνος, *Στοιχεία της τέχνης και του λόγου*, Έκδοση Επαγγελματικής Σχολής Θεάτρου, Τυπογραφικά Καταστήματα Ακροπόλεως, Αθήνα, 1925.

— *Η μιμική ήτοι πώς εκφράζονται επιστημονικώς αι διάφοροι ψυχικά καταστάσεις. Με 110 εικόνες*, Τυπογρ.Καταστήματα Ακροπόλεως, Αθήνα, 1928.

— *Εκλογή ποιημάτων και μονολόγων. Με λεπτομερείς οδηγίες για την τεχνική απαγγελία*, Τύποις Καταστημάτων Ακροπόλεως, Αθήνα, 1930.

Καραντινός Σωκράτης, *Η αγωγή του λόγου. Ορθοφωνία, άρθρωση και στοιχεία για τις αρρώστειες και τα ελαττώματα της ομιλίας*, Αθήνα, 1933.

— *Στοχασμοί γύρω στο θέατρο*, Αρ. Μαυρίδης, Αθήνα, 1941.

— *Το αρχαίο δράμα και η παράσταση της Εκάβης*, Αετός, Αθήνα, 1944.

Κατσέλης Πέλος, *Σαίξπηρ: I. Οθέλλος (νόημα και χαρακτήρες). Μελέτη*, Τυπ. Ακροπόλεως, Αθήνα, 1932.

Κουνελάκης Μιχάλης, *Η Σκηνοθεσία. Διάλεξεις*, [Πειραιάς], 1927.

Λάσκαρης Νικόλαος, *Θεατρικόν Λεξικόν (Γαλλο-ελληνικόν)*, Αθήναι, 1923.

Μαντούδης Μ. Σ, *Ο θεσμός ασκήσεως του επαγγέλματος του ηθοποιού*, Αθήνα, 1937.

Μελάς Σπύρος, *Σφυρίγματα*, Αθήνα, 1923.

— *Για ένα καινούργιο θέατρο*, Τεχνικά Φύλλα «Παρασκηνίων», Αθήνα, 1924.

— *Κουβέντες του Φορτούνιο*, Σαλίβερος, Αθήνα, 1936.

Μουζενίδης Τάκης, *Απαγγελία και τέχνη*, Γκοβόστης, Αθήνα, [1936;].

— *Aischylos und sein Theater*, Otto Elsner Verlagsgesellschaft, στη σειρά «Die Bühnenkunst der Antike I», Berlin, 1937.

Πολίτης Φώτος, *Staat und Theater in Griechenland*, Reale Accademia D' Italia, Roma, 1934.

Ρώτας Βασίλης, *Οδηγός για σχολικές παραστάσεις*, έκδοση «Μουσικών Χρονικών», Αθήνα, 1930.

Σικελιανού Εύα, *Τρεις διαλέξεις*, Τυπογραφείον Εστίας, Αθήνα, 1921.

Β΄ . ΔΕΥΤΕΡΟΓΕΝΕΙΣ ΠΗΓΕΣ

1. Λευκώματα

— *Καλλιτεχνικόν λεύκωμα Ελληνικού Λυρικού Θεάτρου. Θίασος Έλσας Ενκελ*, Επιμ. Δ. Πίππη, Εκδ. Ένωσις Αθηνών, Αθήνα, χ.χ.

— *Αλέκος Λιδωρίκης. Τριάντα χρόνια θέατρο*, Φέξης, Αθήνα, χ.χ.

— *Εικοσιπενταετηρίς Λυκείου Ελληνίδων (1911-1936) και Πεντηκονταετηρίς Καλλιρόης Παρρέν (1886-1936)*, Τύποις Ν. Ταρουσόπουλου, Αθήνα, 1937.

— *Ο Γεώργιος Νάζος και το “Ωδείο Αθηνών”*, Επιμ. Γ. Δροσίνης, Αθήνα, 1938.

— *Η Μαρίκα Κοτοπούλη 30 χρόνια θιασάρχης (1909-1939)*, Αθήνα, 1939.

— *Αναμνηστικόν Λεύκωμα για τα δεκαπεντάχρονα της Κατερίνας*, Αθήνα, 1952.

— *Κάρολος Κουν. 25 χρόνια θέατρο*, Έκδοση «Θεάτρου Τέχνης», Αθήνα, 1959.

— *25 χρόνια θεάτρου Κώστα Μουσούρη*, Αθήνα, 1961.

— *Φώτος Πολίτης. 30 χρόνια από το θάνατό του (1934-1964). Αφιέρωμα. Αναδρομή και θύμηση*, Επιμ. Γ. Γληνού - Ν. Μάτσα, Αθήνα, 1964.

— *Ωδείο Αθηνών. Εκατονταετηρίς 1871-1971*, Μουσικός Δραματικός Σύλλογος, Αθήνα, 1971.

— *Θέατρο Τέχνης 1942-1972*, Έκδοση «Θεάτρου Τέχνης», Αθήνα, 1974.

— *Λίνος Καρζής· ο άνθρωπος και το έργο του*, επιμ. Ελ. Α. Σοφρά, Ιωλκός, Αθήνα, 1978.

— *Βασίλης Ρώτας 1889-1977*, Επιμ. Ελένη Βασιλοπούλου, πρόλογος-εισαγωγή Βούλα Δαμανάκου, Αθήνα, 1979.

— *Ερασιτεχνική Σκηνή Αθηνών. 50 χρόνια (1930-1980)*, Αθήνα, 1980.

— Ελένη Παπαδάκη: *Η σκιαγραφία μιας ξεχωριστής θεατρικής ιδιοφυΐας*, Βιβλιοπωλείο της «Εστίας», Αθήνα, [1983].

— Μπέλλα Ραφτοπούλου: *Ελεύθερα σχέδια από Ελληνικά Αγγεία για τις Δελφικές Εορτές (1925-1927)*, Επιμ. Εμμανουήλ Μαυρομιάτης, Αθήνα, 1983.

— Θάνος Κωτσόπουλος, Αθήνα, 1984— *Η σκηνογραφία στο νεοελληνικό θέατρο*, Επιμ. Δήμ. Τσούχλου - Ασ. Μπαχαριάν, Άποψη, Αθήνα, 1985.

— *Για τον ηθοποιό και συγγραφέα Θάνο Κωτσόπουλο*, Αθήνα, 1992.

— Λίνος Καρζής: *δεκατέσσερα χρόνια από το θάνατό του 1978-1992*, επιμ. Ελ. Α. Σοφρά, Ιωλκός, Αθήνα, 1992.

2. Αφιερώματα περιοδικών σε Έλληνες σκηνοθέτες

Κάρολος Κουν: *Η λέξη*, 62, Μαρ. 1987.

Σπύρος Μελάς: *Νέα Εστία*, 947, Χριστούγεννα, 1966.

Φώτος Πολίτης: *Ελληνική Δημιουργία*, 145, 1954.

— *Νέα Εστία*, 59, 658, 1954.

Εύα Πάλμερ-Σικελιανού: *Καινούρια Εποχή*, Καλοκαίρι, 1957

— *Ηώς*, τομ. 9-10, τχ. 98-107, 1966/7

Κωνσταντίνος Χρηστομάνος: *Ελληνική Δημιουργία*, 83, 1951.

— *Νέα Εστία*, 70, 826, 1961.

3. Ανθολογίες και Άπαντα

Αθανασιάδης Νόβας Θέμος, *Αθηναϊκή Δραματολογία. Κριτική του Θεάτρου*, Αθήνα, 1956.

— *Θεατρικά Μελετήματα*, Αθήνα, 1963.

Θρύλος Άλκης, *Το Ελληνικό θέατρο*, Τομ. Α'-Β', Ακαδημία Αθηνών, Ίδρυμα Κώστας και Ελένης Ουράνη, Αθήνα, 1977.

Καραντινός Σωκράτης, *Προς το αρχαίο δράμα...Τριάντα χρόνια αγώνας και αγωνία για την προσπέλαση στο θέμα της ερμηνείας του αρχαίου δράματος 1937-1967*, Αθήνα, 1969.

Κατσέλης Πέλος, *Γύρω από το θέατρο*, Θεωρία, Αθήνα, ²1983.

Κουν Κάρολος, *Για το θέατρο*, Ιθάκη, Αθήνα, 1981.

— *Κάνουμε θέατρο για την ψυχή μας*, Καστανιώτης, Αθήνα, 1987.

Μελάς Σπύρος, *Τέχνη και ζωή. Δοκίμια*, Πήγασος, Αθήνα, 1944.

Μινωτής Αλέξης, *Εμπειρική θεατρική παιδεία*, Οι εκδόσεις των φίλων, Αθήνα, ²1988.

Παλαμάς Κωστής, *Άπαντα*, τομ. Α'-ΙΣΤ', Μπίρης, Αθήνα, χ.χ.

Πολίτης Φώτος, *Εκλογή από το έργο του*. Τομ. Α' - Β', Ι. Δ. Κολλάρος και Σια, Αθήνα, 1938.

— *Θεατρικές Επιφυλλίδες*, Γαλαξίας, Αθήνα, 1964.

— *Επιλογή κριτικών άρθρων* τομ. Α: Θεατρικά, Ίκαρος, Αθήνα, 1984.

— *Επιλογή κριτικών άρθρων* τομ. Β: Θεατρικά, Ίκαρος, Αθήνα, 1984.

— *Επιλογή κριτικών άρθρων* τομ. Γ: Λογοτεχνικά, Ίκαρος, Αθήνα, 1985.

— *Επιλογή κριτικών άρθρων* τομ. Δ: Κοινωνικά, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα, 1991.

Ρώτας Βασίλης, *Θέατρο και γλώσσα*. Τομ. Α' - Β', Επικαιρότητα, Αθήνα, 1986.

Σεβαστίκογλου Γιώργος, *Πράξις*, Καστανιώτης, Αθήνα, 1992

Σικελιανός Άγγελος, *Πεζός λόγος*, Ίκαρος, Αθήνα, 1980.

4. Αναμνήσεις, Απομνημονεύματα και Αυτοβιογραφίες

Αθανασιάδης - Νόβας Θέμος, «Θέατρα της Μόσχας», *Νέα Εστία*, 62, 728, 1.11.1957, σσ. 1593-1600.

Αλκαίου Μαρία, «Μια μαρτυρία της ηθοποιού Μαρίας Αλκαίου», *Θέατρο*, 59-60, 1977, σσ. 83-94.

— «Ενθυμήματα», *Εκκύκλημα*, 13, Απριλίου-Ιούνιος, 1987, σ. 49.

Ανεμογιάννης Γιώργος, *Θεατρική περιπέτεια*, Αθήνα, 1990.

Βαφόπουλος Γ. Θ., *Θεατρικές σελίδες 1924-1974*, Ρέκος, Θεσσαλονίκη, 1988.

Βεάκης Αιμίλιος, «Μια ζωή θέατρο. Σύντομη αυτοβιογραφία», *Θέατρο*, 51/52, 1976, σσ. 17-20.

Βονασέρας Ευτύχιος, *Σαράντα χρόνια θέατρο*, Νέα Υόρκη, [1928].

Γεωργαντάς Δ. Σπύρος, *Δελφικές εορτές· αναμνήσεις από τις Δελφικές εορτές 1927, 1930 του ζεύγους Σικελιανού*, Αθήνα, 1971.

Γληνός Γιώργος, «Για το πνευματικό Μνημόσυνο του Φώτου Πολίτη: Σύντομο χρονικό», στο Γ. Γληνός (επιμ.), *Ωρες Σκηνης*, Β', Αθήνα, 1961, σσ. 30-32

Δαμάσκος Ευάγγελος, *Ιστοριούλες και ανέκδοτα απ' το Ελληνικό Θέατρο*, Δελούδης, Κύπρος, 1935.

Δουράκης Κώστας, *Θεατρικά ανέκδοτα και αναμνήσεις*, Προμηθεύς, Αθήνα, 1955.

Δροσίνης Γεώργιος, *Σκόρπια φύλλα της ζωής μου*, τομ. Α'-Γ', Σύλλογος προς διάδοσιν ωφελίμων βιβλίων. Φιλολογική Επιμέλεια, Γ. Παπακώστας, Αθήνα, ²1982.

Ζαφειρίου Ελένη, *Τι να σου πρωτοθυμηθώ βρε μάνα*, Οδός Πανός, Αθήνα, 1991.

Καββαθάς Βασίλης (επιμ.), *Το ημερολόγιο μιας θεατρίνας*, Καστανιώτης, Αθήνα, 1991.

Κακούρη Κατερίνα, «Οι Δελφικές Εορτές (μέσα από τη Δελφική Ιδέα)», *Νέα Εστία*, 110, 1.7.1981, σσ. 865-872

Καλλέργης Λυκούργος, *Συγκομιδή Ιδεών Αγαθών*, Δωδώνη, Αθήνα, 1995.

Καλομοίρης Μανώλης, *Η ζωή μου και η τέχνη μου. Απομνημονεύματα 1883-1908*, Νεφέλη, Αθήνα, 1988.

Καμπούρογλου Δημήτριος Γρ., *Απομνημονεύματα μιας μακράς ζωής 1852-1932*, τομ. Α'- Β' Βιβλιοθήκη Ιστορικών Μελετών, Αθήνα, 1985.

Καραντινός Σωκράτης, *Σαραντα χρόνια θέατρο. Τομ. Ι: Στον προθάλαμο - Σκαμπανεβάσματα Α' 1920-1946*, Αθήνα, 1974.

Κατράκης Μάνος, *Μάνος Κατράκης*, Κάκτος, Αθήνα, 1984.

Κλώνης Κλεόβουλος, «Η σκηνογραφία στον Σαίξπηρ· οι πραγματοποιήσεις του Εθνικού Θεάτρου», *Θέατρο*, 16, Αθήνα, 1964, σσ. 131-132.

Κοκόλα Φρόσω, *Ήλιε ανάτειλε, Ήλιε λάμψε και δωσ' μου*, Αθήνα, 1989.

Κοτοπούλη Μαρίκα, «Η Μαρίκα Κοτοπούλη. Τα ωραιότερα επεισόδια της ζωής της», *Ελληνικά Γράμματα*, Δ', από τχ. 40, 1.2.1929, σσ. 141-7.

Κουν Κάρολος, «Η ζωή του Κάρουλου Κουν· αφηγήσεις στο Σπύρο Χατζάρα», *Καλλιτεχνική Επιθεώρηση*, 1, 2, 1978, σσ. 47-53, 50-57.

— *Συνομιλίες*, Κάκτος, Αθήνα, 1988.

Κοφινιώτης Μιχάλης Ε., *Θεατρικά ανέκδοτα και αναμνήσεις*, Αθήνα, χ.χ.

Κωτσόπουλος Θάνος, «Ο σκηνοθέτης», *Νέα Εστία*, 59, 658, 1.12.1954, σσ. 1702-5

Λαπαθιώτης Ναπολέων, *Η ζωή μου. Απόπειρα συνοπτικής αυτοβιογραφίας*, Στιγμή, Αθήνα, 1986.

Λαυράγκας Δ., *Απομνημονεύματα*, Γκοβόστης, Αθήνα, χ.χ.

Μανωλίδου Βάσω, *Βάσω Μανωλίδου*, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα, 1997.

Μαργαρίτη Έλλη, «Δελφικές Εορτές», *Ταχυδρόμος*, τχ. 29, 21. 7.1983.

Μάτσας Αρτέμης, *Θεατρικές Μνήμες*, Εκδ. Τάσος Πιτσιλός, Αθήνα, 1986.

Μελάς Σπύρος, *Πενήντα χρόνια θέατρο*, Νέα Βιβλιοθήκη Φέξη, Αθήνα, 1960.

Μινωτής Αλέξης, «Ο Φώτος Πολίτης και το Εθνικόν Θέατρον», *Νέα Εστία*, 59, 658, 1.12.1954, σσ. 1713-1717.

— «Μαθητεία στον Σαίξπηρ· τριάντα ετών προσπάθεια του “Εθνικού”», *Θέατρο*, 16, 1964, σσ. 64-75

— *Μακρινές φιλίες*, Κάκτος, Αθήνα, 1981.

— «Φώτος Πολίτης. Ο εμφυχωτής και πνευματικός “πατέρας” του καλλιτεχνικού νεοελληνικού θεάτρου», *Ευθύνη*, 223, 224, 1990, σσ. 305-310, 378-382.

Μουσούρης Κώστας, «Ο δάσκαλος, ο σκηνοθέτης, ο συνεργάτης, ο φίλος», *Νέα Εστία*, 947, Δεκ. 1966, σσ. 78-86.

Μυράτ Μήτσος, *Η ζωή μου*, Αθήνα, 1928.

— *Ο Μυράτ κ' εγώ. Πενήντα χρόνια ζωή και θέατρο*, Αθήνα, 1950.

Νέξερ Μαρίκα, *Θυμάμαι*, Σμυρνιαωτάκης, Αθήνα, χ.χ.

Νέξερ Χριστόφορος, *Πενήντα χρόνια θέατρο*, Αθήνα, 1950.

Νιρβάνας Παύλος, *Φιλολογικά απομνημονεύματα*, Οδυσσέας, Αθήνα, 1988.

Ντάνκαν Ιζαντόρα, *Η ζωή μου*, μετ. Άννα Σικελιανού, Νεφέλη, Αθήνα, 1988.

Ξερόπουλος Γρηγόριος, «Δημήτριος Καμπούρογλου», *Νέα Εστία*, 12, 141, 1.11.1932, σσ. 1131-3.

— «Βρυκόλακες χωρίς σκηνοθέτη (1894)», *Νέα Εστία*, 48, 1950, 1475-7.

— «Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος και η Νέα Σκηνή», *Άπαντα*, τομ.11, Μπίρης, Αθήνα, 1971, σσ. 204-222.

Παπαθανασίου Ασπασία, *Σελίδες Μνήμης*, Καστανιώτης, Αθήνα, 1996.

Παπαϊωάννου Ιωάννης, «Η ζωή μου ήταν θέατρο. Από το πολύκροτον ημερολόγιον του Παπαϊωάννου», *Βραδυνή*, 2.5.1931.

Ραγκαβής Αλέξανδρος Ρίζος, *Απομνημονεύματα*, τομ. Α'-Δ', Αθήνα, 1894-1930.

Σαββάκης Αλέξης, *Ιωάννης Τσαρούχης υπό Αλεξίου Σαββάκη*, Καστανιώτης, Αθήνα, 1993.

Σακελλάριος Αλέκος, *Λες και ήταν χθες...*, Σμυρνιωτάκης, Αθήνα, χ.χ.

Σαράφης Αθ., *Βερώνη-Γεννάδη*, Αθήνα, 1938.

Σεφέρης Γιώργος, *Μέρες*, τομ. Α'-Γ' , Ίκαρος, Αθήνα, 1975-1977.

Σιδέρης Γιάννης, «Έγκατα... Σελίδες ανέκδοτης αυτοβιογραφίας», *Θέατρο*, 49/50-57/58, Αθήνα, 1977, σσ. 17-21, 25-30, 63-8, 37-42, 31-7.

Σικελιανού Πάλμερ Εύα, *Ιερός Πανικός*, μετ. John P. Anton, Εξάντας, Αθήνα, 199.

Σολομός Αλέξης, «Η πρώτη επαγγελματική επαφή· πρωτοδούλεψα Σαίξπηρ κάνοντας κοστούμια για τον *Μάκβεθ* του θιάσου Μαρίκας Κοτοπούλη στα 1937», *Θέατρο*, 16, 1964, σσ. 136-7.

— *Βίος και παίγνιον· Σκηνή Προσκήνιο Παρασκήνια*, Δωδώνη, Αθήνα, 1980.

Σπηλιωτόπουλος Στάθης, *Το θέατρο όπως το έζησα*, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα, 1965.

Στεφάνου Στέφανος, «Αναμνήσεις από το Βασιλικόν θέατρον», *Ελεύθερον Βήμα*, από 28.2.1928 - 13.3.1928.

Στράτου Δώρα, *Μια παράδοση...Μια περιπέτεια. Οι Ελληνικοί Λαϊκοί Χοροί*, Φέξης, Αθήνα, 1964.

Συναδινός Θεόδωρος, *Πώς πρωτοεμφανίστηκα στο θέατρο*, Τυπ. Ακροπόλεως, Αθήνα, 1933.

— «Πενήντα χρόνια Τύπος και θέατρο», *Νέα Εστία*, 75, 880 - 76, 896, 1964.

Ταβουλάρης Διονύσιος, *Απομνημονεύματα*, Πυρσός, Αθήνα, 1930.

Φωτόπουλος Διονύσης (επιμ.), *Παραμύθια πέραν της όψεως*, Καστανιώτης, Αθήνα, 1990.

Φωτόπουλος Μίμης, *25 χρόνια θέατρο*, Αθήνα, 1958.

Χαλκούση Ελένη, *Πόλη αγάπη μου*, Κάκτος, Αθήνα, 1980.

— *Θεατρικό ημερολόγιο*, Κάκτος, Αθήνα, 1981.

Χρηστομάνος Κωνσταντίνος, *Το βιβλίο της αυτοκράτειρας Ελισάβετ*, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη, ²1984.

5. Βιβλιογραφία. α: Ελληνική Σκηνοθεσία

Ανδρεάδης Α. Μ., *Το Βασιλικόν Θέατρον*, Τζάκα - Δελαγραμματικά, Αθήνα, 1933.

Ανεμογιάννης Γιώργος, *Μαρίκα Κοτοπούλη - Η Φλόγα*, Έκδοση Μουσείου και κέντρου μελέτης του νεοελληνικού θεάτρου, Αθήνα, 1994.

Αντ Μετίν, «Η δράση του Ελληνικού θεάτρου στην παλιά Κωνσταντινούπολη. Μια ιστορική αναδρομή από το 1818 ως το 1914», *Θέατρο*, 59-60, 1977, σσ. 38-59.

Αργυρόπουλος Γιάγκος, «Ο Κ. Χρηστομάνος και η απαγγελία», *Ελληνική Δημιουργία*, Δ', 83, 15.7.1951, σσ. 137-8.

Βέης Νικόλαος, «Κωνσταντίνος Κυριακός Αριστίας και Ανδρέας Κάλβος», *Νέα Εστία*, 27, 313, 1.1.1940, 1940, σσ. 13-22.

Βεργόπουλος Κωνσταντίνος, «Η ελληνική οικονομία από το 1926-1935», *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τομ. ΙΕ', Εκδοτική Αθηνών, 1978, σσ. 327-342.

Βερέμης Αθανάσιος, «Η οικονομία από το 1923 ως το 1926», *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, ό.π. σσ. 301-3.

Βλάχος Γεώργιος Α., «Άγγελος Βλάχος», *Νέα Εστία*, 539, Δεκ. 1949, σσ. 3-13.

Γεωργουσόπουλος Κώστας, «Ένας μαθητής του Φώτου Πολίτη το 1919», στο *Μία μέρα...: Δεκαπέντε ιστορίες καθημερινότητας από τα αρχαία χρόνια ως την εποχή μας*, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού πολιτισμού και γενικής παιδείας, Αθήνα, σσ. 339-366.

— «Η Άλκηστις του Κ. Χρηστομάνου. Μία ανακοίνωση», *Η Λέξη*, 56, Αύγ. 1986, σσ. 693-5.

Γιάκος Δημήτρης, «Λίνος Καρζής», *Νέα Εστία*, 103, 1221, 1978, σσ. 683-5.

— «Κωστής Μιχαηλίδης», *Νέα Εστία*, 110, 1300, 1981, σ. 1165.

— «Πέλος Κατσέλης», *Νέα Εστία*, 110, 1300, 1981, σ. 1166.

— «Τάκης Μουζενίδης», *Νέα Εστία*, 110, 1300, 1981, 1165-6.

Γιαννουλόπουλος Ιωάννης, «Η οικονομία από το 1919 ως το 1923», *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, ό.π. σσ. 296-301.

Γκόλφης Ρήγας, «Η βυζαντινή τραγωδία *Τσιμισκής* του Φώτου Πολίτη», *Ελληνική Δημιουργία*, ΙΓ', 145, 15. 2.1954, σσ. 205-206.

Γκράτζιου Όλγα, «Από την ιστορία του βυζαντινού μουσείου: τα πρώτα χρόνια», *Μνήμων*, 11, 1987, σσ. 54-73.

Γκρέκου Αγορή, *Ζωή (1902-1922)*, Διάπτων, Αθήνα, 1993.

Γλυτζουρής Αντώνης, «Η Μαρίκα Κοτοπούλη και η Ελευθέρα Σκηνή», στο *Για την Μαρίκα Κοτοπούλη και το Θέατρο στην Ερμούπολη*, Πρακτικά Συμποσίου, ΚΝΕ/ΕΙΕ, Αθήνα, 1996, σσ. 89-124

— «Η δημιουργία θέσης σκηνοθέτη στο “Βασιλικόν Θέατρον” (1898-1902)», *Μνήμων*, 18, 1996, σσ. 61-88

Γουνελάς Χ. Δ., «The Literary and Cultural Periodicals in Athens between 1897 and 1910», *Μαντατοφόρος*, 17, Ιούν. 1981, σσ. 14-45.

Δανιηλίδης Δημοσθένης, «Στη μνήμη της Εύας Σικελιανού», *Καινούρια Εποχή*, Καλοκαίρι 1957, σσ. 11-22.

[Δαραλέξης Χ;], «Πρώται εις τας Αθήνας πλαστικά εικόνες», *Παναθήναια*, 15.1.1912, σσ. 169-171

Δαφνής Γρηγόριος, *Η Ελλάδα μεταξύ δύο πολέμων 1923-1940*, τομ.Α'-Β', Ίκαρος, Αθήνα, ²1974.

Δελβερούδη Ελίζα - Άννα, «Η καλλιέργεια του πατριωτικού αισθήματος στη θεατρική παραγωγή των αρχών του 20ου αιώνα», στο Γ. Θ. Μαυρογορδάτος - Χρ. Χατζηιωσήφ (επιμ.) *Βενιζελισμός και αστικός εκσυγχρονισμός*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 1988, σσ. 287-314.

— «Μαρίκα Κοτοπούλη· Εικοσιπέντε χρόνια από τη ζωή της, 1887-1912. Σχέδιο Βιογραφίας», *Μνήμων*, 12, 1989, σσ. 43-66

— «Βεντετισμός ή έργα με θέση: η ανανέωση του δραματολογίου στην Αθήνα κατά την τελευταία δεκαετία του 19ου αιώνα», στο *Ζητήματα ιστορίας των νεοελληνικών γραμμάτων· αφιέρωμα / Κ. Θ. Δημαρά*, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη, 1994, σσ. 219-242.

— «Η Μαρίκα Κοτοπούλη θιασάρχης», στο *Για την Μαρίκα Κοτοπούλη και το Θέατρο στην Ερμούπολη*, Πρακτικά Συμποσίου, ΚΝΕ/ΕΙΕ, Αθήνα, 1996, σσ. 66-88.

Δημαράς Αλέξης, *Η μεταρρύθμιση που δεν έγινε*, Ερμής, Αθήνα, 1974.

Δημαράς Κ. Θ., *Σκέψεις για την τοπική δεκτικότητα ως όρο των διεθνών ρευμάτων*, μετ. Α. Κ., Αθήνα, 1968.

— «Ο τελέσφορος συγκερασμός», *Ιστορία του ελληνικού έθνους*, ό.π. σσ. 484-489.

— *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Ίκαρος, Αθήνα, 1987 (8η έκδ.).

Δημητριάδης Αντρέας, *Ο Νικόλαος Λεκατσάς και η συμβολή του στην ανάπτυξη της υποκριτικής τέχνης στην Ελλάδα*, Διδακτορική Διατριβή, Πανεπιστήμιο Κρήτης, Ρέθυμνο, 1997.

Δραγούμης Μ. Φ., «Κωνσταντίνος Α. Ψάχος», *Λαογραφία*, ΚΘ', 1974, σσ. 311-322

Ελεφάντης Άγγελος, *Η επαγγελία της αδύνατης επανάστασης. Κ. Κ. Ε και αστισμός στο μεσοπόλεμο*, Θεμέλιο, Αθήνα, ²1979.

Έξαρχος Θεόδωρος, *Έλληνες ηθοποιοί. «Αναζητώντας τις ρίζες»*, Τομ. Α' -Γ', Δωδώνη, Αθήνα, 1995-1997.

Ευαγγελάτος Σπύρος, *Ιστορία του θεάτρου εν Κεφαλληνία 1600-1900*, Αθήνα, 1970.

Ηλιού Φίλιππος, «Ελληνική Βιβλιογραφία 1800-1863. Προσθήκες, συμπληρώσεις», *Τετράδια εργασίας*, 4, Αθήνα, 1983, σσ. 44-145.

Θρύλος Άλκης, «Κ. Χρηστομάνος (1867-1911)», *Νέα Εστία*, 21, 249, 1.5.1937, σσ. 686-692, τχ. 250, 15.5.1937, σσ. 746-751.

— *Μορφές και θέματα του θεάτρου*, τομ. Α'-Β', Διφρός, Αθήνα, 1961-2.

Ιωαννίδης Αντρέας, «Ο αισθητικός λόγος στο Μεσοπόλεμο», στο *Βενιζελισμός και αστικός εκσυγχρονισμός*, ό.π. σσ. 369-390.

Καγιαλής Τάκης, «Ο Μακρυγιάννης του Σεφέρη», στο *Μοντερνισμός και ελληνικότητα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 1997, σσ. 33-64.

Καλλονά Δ., *Ο Πάνος Αραβαντινός και η Σκηνογραφία*, Αθήνα, 1946.

Καράογλου Χ. Α., «Φιλολογικά τεκμήρια για την καθιέρωση της σκηνοθεσίας στην Ελλάδα (1890-1930)», *Εντευκτήριο*, 6, Απρ. 1989, σσ. 51-71.

— «Αθηναϊκά Λογοτεχνικά Περιοδικά (1920-1924). Βιβλιογραφία και παρουσίαση», *Αντίχαρη. Αφιέρωμα στον καθηγητή Σταμάτη Καρατζά*, Ε.Λ.Ι.Α, 1984, σσ. 153-204.

— *Το περιοδικό Μούσα (1920-1923)*, Νεφέλη, Αθήνα, 1991.

— (επιμ.), *Περιοδικά λόγου και τέχνης (1901-1940). Τόμος Πρώτος: Αθηναϊκά Περιοδικά (1901-1925)*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 1996.

Καρπόζηλον Μάρθα, *Αφιέρωματα περιοδικών. Συμβολή στην καταγραφή τους (1880-1980)*, Αθήνα.

Κατσιμπαλής Γ. Κ., *Βιβλιογραφία Α. Σικελιανού*, Ελληνική Εκδοτική Εταιρεία Α.Ε., Αθήνα, 1946.

Κιουσοπούλου Τόνια, «Η πρώτη έδρα βυζαντινής ιστορίας στο Πανεπιστήμιο Αθηνών», *Μνήμων*, 15, 1993, σσ. 257-276.

Κορομηλάς Γ. Δ., «Μια επέτειος. Δημήτριος Κορομηλάς», *Νέα Εστία*, 504, 1948, σσ. 842-844.

Κωτίδης Αντώνης, *Μοντερνισμός και "Παράδοση" στην ελληνική τέχνη του μεσοπολέμου*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 1993.

Λαδογιάννη - Τζούφη Γεωργία, *Κοινωνική κρίση και αισθητική στο Μεσοπόλεμο. Η παρέμβαση του περιοδικού Ιδέα*, Οδυσσέας, Αθήνα, 1993.

— *Αρχές του νεοελληνικού θεάτρου. Βιβλιογραφία των εντύπων εκδόσεων 1637-1879*, Ιωάννινα, 1982.

Λάσκαρης Νικόλαος Ι. - «Το νεοελληνικόν θέατρον από του 1844-1854», *Παναθήναια*, Θ', 15.3.1909 - 15.4.1909, σσ. 313-4, 353-5.

— «Από την ιστορίαν του νεοελληνικού θεάτρου· Τα εν Αθήναις κατά το 1856-57», *Ελληνική Επιθεώρησις*, ΚΑ', 247, Μάιος 1928 - ΚΒ', 255, Ιανουάριος 1929.

— «Το νεοελληνικόν θέατρον· Σύντομος περίληψις εκ της ανεκδότου ιστορίας του», *Το Ελληνικόν Θέατρον*, 1.2.1931 - 25.12.1931.

— «Από την ιστορίαν του νεοελληνικού θεάτρου· Τα εν Αθήναις από του 1862-1875», *Το Ελληνικόν Θέατρον*, 1.8.1933 - Δεκ. 1936.

— «Από την ιστορίαν του νεοελληνικού θεάτρου· Τα εν Αθήναις από του 1858-1862», *Το Ελληνικόν Θέατρον*, Φεβ. 1937 - Δεκ. 1938.

— *Ιστορία του Νεοελληνικού Θεάτρου*, Τόμ. Α' - Β', Μ. Βασιλείου & Σια, Αθήνα, 1938-1939.

— «Το νεοελληνικόν θέατρον εν Κωνσταντινουπόλει (1858-1863)», *Νέα Εστία*, 15, 349, 1.7.1941, σσ. 541-543 έως 353, 1.11.1941, σσ. 812-816.

Λεονταρίτης Γ., «Οικονομία και κοινωνία από το 1914 ως το 1918», *Ιστορία του ελληνικού έθνους*, ό.π. σσ. 74-85.

Λιάκος Αντώνης, «Ο Ελευθέριος Βενιζέλος και το διεθνές ταμείο εργασίας», στο *Βενιζελισμός και αστικός εκσυγχρονισμός*, ό.π. σσ. 255-270.

Λιδωρίκης Μιλτιάδης, «Ο Άγγελος Βλάχος και το “Βασιλικόν Θέατρον”», *Νέα Εστία*, ΜΣΤ', 539, Δεκ. 1949, σσ. 64-71

Μάγερ Κ. , *Ιστορία του ελληνικού τύπου*, Α'-Γ', Αθήνα, 1957-1960.

Μαυρίκου- Αναγνώστου Μ., *Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος και η Νέα Σκηνή*, Φέξης, Αθήνα, 1964.

Μαυρογένη Μαρία, *Οι παραστάσεις των κωμωδιών του Αριστοφάνη ως άσεμνο θέαμα στις πρώτες δεκαετίες του 20ου αιώνα*, Διπλωματική εργασία, Πανεπιστήμιο Κρήτης, Ρέθυμνο, 1996.

Μαυρογορδάτος Γιώργος Θ., «Λαϊκή βάση των κομμάτων και ταξικές αντιθέσεις στην Ελλάδα του μεσοπολέμου», *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, τχ. 28, 1976, σσ. 235-258.

— *Stillborn Republic. Social Coalitions and Party Strategies in Greece, 1922-1936*, University of California Press, Berkeley, L.A. , 1983.

— «Βενιζελισμός και αστικός εκσυγχρονισμός» στο *Βενιζελισμός και αστικός εκσυγχρονισμός*, ό.π. σσ. 9-19.

Mazower Mark, «Οικονομική πολιτική στην Ελλάδα, 1932-1936» *Βενιζελισμός και αστικός εκσυγχρονισμός*, ό.π. σσ. 171-181.

Μικέ Μαρία, *Το λογοτεχνικό περιοδικό «Ο Κύκλος» (1931-1939, 1945, 1947)*, Διδακτορική Διατριβή, Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 1988.

Μιχαηλίδης Μιχαήλ Ι., *Λεσβιακαί σελίδες. Μέρος πρώτον. Βίος και έργα Δημητρίου Ν. Βερναρδάκη*, Μυτιλήνη, 1909.

Μοσκόφ Κωστής, *Εισαγωγικά στην ιστορία του κινήματος της εργατικής τάξης. Η διαμόρφωση της εθνικής και κοινωνικής συνείδησης στην Ελλάδα*, Θεσσαλονίκη, 1979.

Μουλλάς Παναγιώτης, *Ο λόγος της απουσίας. Δοκίμιο για την επιστολογραφία με σαράντα ανέκδοτα γράμματα του Φώτου Πολίτη (1908-1910)*, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα, 1992.

Μυλωνά Τερέζα, «Το “Θέατρο Τέχνης” του Σπύρου Μελά», *Εκκύκλημα*, 12, 1990, σσ. 29-36.

Οικονομίδης Δημήτριος Β., «Ο Κωνσταντίνος Κυριακός Αριστίας μέχρι της αφίξεώς του εις τας Αθήνας», *Ελληνική Δημιουργία*, Ε', 1950, σσ. 43-46.

— «Από την ιστορίαν του νεοελληνικού θεάτρου και ρουμανικού θεάτρου συμβολή εις τα περί του βίου και της δράσεως του Κωνσταντινουπολίτου Κων/τίνου Κυριακού Αριστίου (1800-1880)», *Αρχαίον Θρακικού Λαογραφικού και Γλωσσικού Θησαυρού*, 17, 1952, σσ. 147-196.

— «Το εν Βουκουρεστίω ελληνικόν θέατρον και οι μαθηταί του Κωνσταντινουπολίτου Κων/νου Κυριακού Αριστία», *Αρχαίον Θρακικού Λαογραφικού και Γλωσσικού Θησαυρού*, 19, 1954, σσ. 161-192.

Παναγιώτου Γ. Α., *Ελεύθερον Βήμα. Δημοσιεύματα 1922-1944. Βιβλιογραφική καταγραφή*, Ερμής, Αθήνα, 1978.

Παπαγεωργίου Ιωάννα, «Λεωνίδας Καπέλλος: Η συμβολή του στο θέατρο της Σύρου και στη διαμόρφωση της νεοελληνικής σκηνης» στο *Για τη Μαρία Κοτοπούλη και το Θέατρο στην Ερμούπολη*, Αθήνα, 1996, σσ. 203-215.

Παπαδάκη Λία (επιμ.), *Γράμματα της Εύας Palmer Σικελιανού στη Natalie Clifford Barney*, Καστανιώτης, Αθήνα, 1995.

— «Τα ευρεθέντα της βιβλιοθήκης των Δελφών του Άγγελου και της Εύας Σικελιανού», *Εταιρεία Λευκαδικών Μελετών*, Η', 1995.

Παπανδρέου Νικηφόρος, *Ο Ίψεν στην Ελλάδα. Από την πρώτη γνωριμία στην καθιέρωση*, Κέδρος, Αθήνα, 1983.

Παπαστράτης Προκόπης, «Από τη Μεγάλη Ιδέα στη Βαλκανική Ένωση», στο *Βενιζελισμός και αστικός εκσυγχρονισμός*, ό.π. σσ. 417-438.

Πάτσιου Βίκυ, *Ηγισώ (1907-1908) και Ποιητική Έκδοση (1913-1914)*, Διάπτων, Αθήνα, 1992.

Πετράκου Κυριακή, *Οι δραματικοί διαγωνισμοί στην Αθήνα 1870-1925*, Διδακτορική Διατριβή, Πανεπιστήμιο Αθήνας, Αθήνα, 1996.

Πετράς Σώτος, *Βασιλικό Θέατρο. Ελληνική Οπερέττα· Ιστορία και ανέκδοτα με 160 εικόνες.*, Καλλιτεχνική Βιβλιοθήκη, Αθήνα, 1960.

[Πολίτης Λίνος], *Βιβλιογραφία κριτικών άρθρων Φώτου Πολίτη 1914-1934*, Εστία, Αθήνα, 1940.

Πούχνερ Βάλτερ, «Ο Φώτος Πολίτης ως σκηνοθέτης αρχαίας τραγωδίας. Οι επιδράσεις του Max Reinhardt στο ελληνικό θέατρο του 20ου αιώνα», *Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου· έξι μελετήματα*, 1984, 120-137.

— *Ο Παλαμάς και το θέατρο*, Καστανιώτης, 1995, Αθήνα.

— *Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος ως δραματογράφος*, Καστανιώτης, 1997, Αθήνα.

Ρήγος Άλκης, *Η Β' Ελληνική Δημοκρατία 1924-1935. Κοινωνικές διαστάσεις της πολιτικής σκηνής*, Θεμέλιο, Αθήνα, 1988.

Ροδάς Μιχάλης, *Μορφές του θεάτρου*, Πήγασος, Αθήνα, 1944.

Σαχίνης Απόστολος, *Η πεζογραφία του αισθητισμού*, Αθήνα, 1981

Σβορώνος Νίκος Γ., *Ανάλεκτα νεοελληνικής ιστορίας και ιστοριογραφίας*, Θεμέλιο, Αθήνα, ²1987.

— *Επισκόπηση της νεοελληνικής ιστορίας*, Θεμέλιο, Αθήνα, 1988 (Έκδ. 11η).

Σιδέρης Γιάννης, «Α. Ρ. Ραγκαβής», *Αναγέννηση*, Μαρ. 1928, σσ. 318-326.

— «Θεατρικά έργα του Γκαίτε στην Ελλάδα», *Μουσικά Χρονικά*, 39/40, Μαρ. 1932, σσ. 99-102.

— «Μία δοξασμένη ανάμνηση: ο Βερναρδάκης», *Ελληνικόν Θέατρον*, 1.12.1933.

— «Η νέα ελληνική δραματολογία. Το δραματικό ειδύλλιο. Ιστορικό και κριτικό σχεδιάσμα», *Ξεκίνημα*, 13, Ιαν. 1934, σσ. 9-12.

— «Σύγχρονοι Έλληνες λογοτέχναι. Δημήτρης Μπόγρης», *Νέα Εστία*, 19, 224, 15.4.1936, σσ. 560-564.

— «Πρώτοι αφανείς ήρωες. Σκηνογράφοι», *Τα Παρασκήνια*, Α', 17, 3.9.1938.

— «Ο Αντουάν στην Ανατολή», *Τα Παρασκήνια*, Α', 19, 17.9.1938.

- «Σαράντα χρόνια θεατρικής ζωής», *Νέα Εστία*, 15.4.1939, σσ. 569-570.
- «Ροζαλία Νίκα», *Νέα Εστία*, 26, 302, 15.7.1939, σ.1005.
- «Τα ιστορικά του θεάτρου μας. Οι Σκηνοθέται», *Ηώς*, Β', 25.8.1939.
- «Ο Σαίξπηρ στην Ελλάδα», *Νέα Εστία*, 29, 337-341, 1941, σσ. 46-50, 98-100, 194-7.
- «Τηλέμαχος Λεπενιώτης», *Νέα Εστία*, 37/8, 436, 1945, σσ. 726-7.
- «Η Παντομίμα· Ένας άγνωστος αγωνιστής και πρωτοπόρος του θεάτρου μας», *Νέα Εστία*, 40, 1946, 860-865 κεξ.
- «Ο Χρηστομάνος και η σκηνοθετική του αξία», *Νέα Εστία*, 40, 1.12.1946, σσ. 1235-1241.
- «Από τη σπουδαιότερη περίοδο του θεάτρου μας· Η Αλκηστις στη “Νέα Σκηνή”», *Ο Αιώνας μας*, Σεπτ. 1947, σσ. 217-220.
- «Γιαννούλης Σαραντίδης», *Νέα Εστία*, 43, 498, 1.4.1948, σσ. 449-450.
- «Ένας πρωτοπόρος του θεάτρου», *Νέα Εστία*, 504, 1.7.1948, σσ. 844-5.
- «Το Βέλγικο θέατρο στην Ελλάδα. Η επίδραση του Μαίτερλινκ», *Νέα Εστία*, 526, 1.6.1949, 690-691.
- «Ο πατέρας της ελληνικής μονόπρακτης κωμωδίας», *Νέα Εστία*, ΜΣΤ', 539, Δεκ. 1949, σσ. 42-63.
- «Η σκηνοθεσία στην Ελλάδα», *Νέα Εστία*, 48, 1950, σσ. 113-117.
- «Οι πρωτοπόροι του θεάτρου· Οι Βρυκόλακες και ο Ξενόπουλος», *Νέα Εστία*, 48, 559, 15.10.1950, σσ. 1380-1382.
- *Ιστορία του νέου Ελληνικού θεάτρου (1794-1944). Τόμος Πρώτος: 1794-1908*, Ίκαρος, Αθήνα, [1951].
- «Σαπφώ Αλκαίου», *Νέα Εστία*, 566, 1.2.1951, σσ. 205-206.
- «Μιλτιάδης Λιδωρίκης», *Νέα Εστία*, 567, 15.2.1951, σσ. 269-272.
- «Αιμίλιος Βεάκης· η σταδιοδρομία του», *Νέα Εστία*, 50, 577, 15.7.1951, σσ. 958-962.
- «Νίκος Ροζάν», *Νέα Εστία*, 51, 588, 1952, σ. 52
- «Τίμος Μωραϊτίνης», *Νέα Εστία*, 52, 607, 1952, σσ. 1381-4.
- «Το Βαριετέ στην Ελλάδα», *Φιλολογική Πρωτοχρονιά*, 1952, σσ. 258-263.
- «Ο Γιώργος Γληνός μέσα στο ελληνικό Θέατρο», στο Γ. Γληνός (επιμ.), *Ωρες Σκηνης*, Αθήνα, 1953, σσ. 50-70.

- «Οι πρώτες οπερέττες», *Φιλολογική Πρωτοχρονιά*, 10, 1953, σσ. 115-117.
- «Βασίλης Αργυρόπουλος», *Νέα Εστία*, 53, 621, 15.5.1953, σσ. 685-686.
- «Φαία και Νυμφαία: το άτυχο συμβολιστικό δράμα...», *Νέα Εστία*, 1953, σσ. 124-131.
- «Ένα χρονικό της Μαρίκας Κοτοπούλη», *Νέα Εστία*, 56, 1.10.1954, σσ. 1398-1405.
- «Ο Φώτος Πολίτης· άνθρωπος του θεάτρου», *Νέα Εστία*, 59, 658 1.12.1954, σσ. 1682-1701.
- «Νίκος Παπαγεωργίου», *Νέα Εστία*, 57, 662, 1955, σσ. 199-200.
- «Carzis Linos», *Enciclopedia Dello Spettacolo*, III, Roma, 1956, σσ. 145-146.
- «Cun Carolos», *Enciclopedia Dello Spettacolo*, III, Roma, 1956, σσ. 1797-1798.
- «Μαρίκα Κοτοπούλη· Μερικές ξεχωριστές στιγμές απ' τη ζωή της», στο «*Ημέρα Ηθοποιού*» αφιερωμένη στη Μαρίκα Κοτοπούλη, Αθήνα, 1956.
- «Ο Ίψεν στην Ελλάδα», *Νέα Εστία*, 60, 705, 15.11.1956, σσ. 1538-1552.
- *The Modern Greek Theatre; A Concise History*, Published by the Hellenic Centre of the International Theatre Institute / Difros, Αθήνα, 1957.
- «Το *Ξημερώνει...*, ο σκηνοθέτης του και ο θίασός του», *Νέα Εστία*, 744, 1.7.1958, σσ. 1030-1031.
- «Ι. Παπαϊωάννου», στο «*Ημέρα Ηθοποιού*» αφιερωμένη στον Γιάννη Παπαϊωάννου και τον Γιάννη Αγγελόπουλο, 1958.
- «Κάρολος Κουν» στο *25 χρόνια θέατρο*, Αθήνα, 1959, σσ. 7-9.
- «Ο Σίλλερ και το νέο ελληνικό θέατρο», *Νέα Εστία*, 66, 777, 15.11.1959, 1474-1481.
- «Melas Spiros», *Enciclopedia Dello Spettacolo*, IV, Roma, 1960, σσ. 386-387
- «Βασίλης Λογοθετίδης», *Νέα Εστία*, 67, 684, 1.3.1960, σσ. 334-336.
- «Το θέατρο του Τσέχωφ στην Ελλάδα», *Νέα Εστία*, 67, 785, 15.3.1960, σσ. 362-373.
- «Θωμάς Οικονόμου (1900-1927). Αγώνες για μια γνήσια θεατρική τέχνη», *Νέα Εστία*, 67, 1.5.1960, σσ. 593-596, 15.5.1960, σσ. 651-657.
- «Το θέατρο του Τολστόι στην Ελλάδα», *Νέα Εστία*, 15.11.1960, σσ. 1480-1484.

— «Politis Fotos», *Enciclopedia Dello Spettacolo*, VIII, Roma, 1961, σσ. 285-286.

— «Rondiris Dimitris», *Enciclopedia Dello Spettacolo*, VIII, Roma, 1961, σσ.1189-1190.

— «Κώστας Μουσούρης. Τα παιγμένα έργα και μερικά γεγονότα», *25 Χρόνια του Θεάτρου Μουσούρη*, Αθήνα, 1961, σσ. 7-17, 114-125.

— «Ελένη Παπαδάκη», στο Γ. Γληνός (επιμ.), *Ωρες Σκηνής*, Β', Αθήνα, 1961, σσ.133-140.

— «Ο εκλεκτός του ελληνικού θεατρικού κοινού», *Νέα Εστία*, 15.1.1961, σσ. 117-131.

— «Το θέατρο του Παντελή Χορν», *Νέα Εστία*, 70, 823, 15.10.1961, σσ. 1343-1357.

— «Η “Νέα Σκηνή” του Χρηστομάνου· έργα, παραστάσεις και άλλα μερικά (1901-1905)», *Νέα Εστία*, 70, 826, 1.12.1961, σσ. 1628-1639.

— «Ελληνικές παραστάσεις του Πιραντέλλο», *Νέα Εστία*, 70, 826, 1.12.1961, σσ. 1599-1610.

— «Τα ελληνικά έργα· η παρουσία τους στη “Νέα Σκηνή”», *Θέατρο*, 1, 1962, σσ. 15-25.

— «Τα ελληνικά έργα· η παρουσία τους στο “Βασιλικόν Θέατρον”», *Θέατρο*, 2, 1962, σσ. 23-34.

— «Το Θέατρο του Μαίτερλνικ», *Νέα Εστία*, 838, 1.6.1962, σ. 867.

— «Τα κρητικά θεατρικά έργα· Η παρουσία τους στη νέα ελληνική σκηνή», *Θέατρο*, 4, 1962, σσ. 24-29.

— «Κοσμική ερασιτεχνία στο θέατρο· Η λάμψη της στα επινίκια του 1912-1913», *Θέατρο*, 5, 1962, σσ. 36-42.

— «Τα τέσσερα πρώτα θεατρικά χρόνια της ελευθερωμένης Θεσσαλονίκης (1912-1915)», *Νέα Εστία*, 62, 850, 1.12.1962, σσ. 1743-1755.

— «Ο διχασμός στο θέατρο», *Θέατρο*, 7,1963, σσ. 28-36.

— «Παλαιοί πόθοι για την αναβίωση της τραγωδίας», *Θέατρο*, 8, 1963, σσ. 35-36.

— «Το θέατρο του Βερναρδάκη· τα εβδομήντα χρόνια της Φαύστας», *Θέατρο*, 9,1963, σσ. 26-46.

— «Θέατρο και Καραγκιόζης· Μια πρώτη ματιά στη σχέση τους», *Θέατρο*, 10, 1963, σσ. 35-39.

— «Η πρώτη Αντιγόνη πριν από εκατό χρόνια», *Θέατρο*, 12, 1963, σσ. 31-33.

- «Η πρώτη εξόρμηση του Φώτου Πολίτη», στο Γ. Γληνός (επιμ.), *Φώτος Πολίτης. Αφιέρωμα, 30 χρόνια από το θάνατό του*, Αθήνα, 1964, σσ. 20-25.
- «Ο Ελευθέριος Βενιζέλος και το θέατρο», *Ηώς*, 76-85, 1964, σσ. 423-427.
- «Τα πρώτα χρόνια του Μήτσου Μυράτ», *Νέα Εστία*, 75, 877, 1964, σσ. 135-8.
- «Ο Σαίξπηρ στην Ελλάδα», *Θέατρο*, από Ιαν.-Φεβ. 1964 σσ. 27-33 έως και Μάιος- Ιουν. 1965, σσ. 23-35.
- «Δημήτρης Μπόγρης (1890-1964)», *Νέα Εστία*, 76, 891, 15.8.1964, σσ. 1189-1202.
- «Θωμάς Οικονόμου· Στιγμές από τη θεατρική ζωή του», στο «*Ημέρα Ηθοποιού*» αφιερωμένη στον *Θωμά Οικονόμου*, 1964.
- «Θεατρικό Γλωσσάριο», Ανάτυπο από το *Θέατρο '65*, Αθήνα, 1965.
- «Αιμίλιος Βεάκης, φωτεινή μορφή του θεάτρου μας», *Θέατρο*, 19, 1965, σσ. 76-82.
- «Ο Ρομαίν Ρολλάν στη σκηνή μας», *Θέατρο*, 26, 1966, σ. 62
- «Προσπάθειες για να ριζώσει το θέατρό μας», *Θέατρο*, 26, 1966, σσ. 80-82.
- «Λορδικά, η επίδραση του ποιητή στο θέατρό μας», *Θέατρο*, 29/30, 1966, σσ. 113-132.
- «Το Εικοσιένα και το θέατρο ήτοι πώς γεννήθηκε η νέα ελληνική σκηνή», *Νέα Εστία*, 88, 1403, 1970, σσ. 151-191.
- «Αγγελική Κοτσάλη», *Νέα Εστία*, 87, 1029, 1970, σσ. 686-7.
- «Αντώνης Βώπτης (1890-1970)», *Νέα Εστία*, 87, 1022, 1970, σσ. 194-195.
- «Μάριος Παλαιολόγος (1891-1970)», *Νέα Εστία*, 87, 1022, 1970, σσ. 195-196.
- «Χριστόφορος Νέζεο (1889-1970)», *Νέα Εστία*, 87, 1025, 1970, 402-4.
- «Χρήστος Ευθυμίου (1902-1971)», *Νέα Εστία*, 89, 1053, 1971, σσ. 684-5.
- «Ελληνικές και ξένες διασκευές του Δοστογιέφσκι στο Θέατρό μας», *Νέα Εστία*, 90, 1066, 1.12.1971, σσ. 1648-1655.
- «Το “Θέατρο Τέχνης” του Καρόλου Κουν», στο *Θέατρο Τέχνης 1942-1972*, Αθήνα, 1972.
- «Οι αντάρτες του Νουμά μεταφράζουν τραγωδίες στη Δημοτική», *Θέατρο*, 31, 1973, 47-56.

— «Τα Ορεστειακά. Ταραχές για να μη παίζονται οι τραγωδίες σε μετάφραση», *Θέατρο*, 33, 34/6, 1973, σσ. 51-61, 89-99.

— «Το θέατρο του Βασιλειάδη», *Νέα Εστία*, 96, 1137, 15.11.1974, σσ. 1702-1716.

— «Ροζαλία Νίκα, μια δόξα που 'χε ξεχαστεί», *Θέατρο*, 43, 1975, σσ. 62-64.

— «Αξέχαστη βασίλισσα στο Δον Κάρλος», *Θέατρο*, 43, 1975, σ. 102

— «Η ελληνική οπερέττα· με αφορμή το θάνατο της Λαουτάρη», *Θέατρο*, 43, 1975, σσ. 66-81.

— *Το αρχαίο θέατρο στη νέα Ελληνική σκηνή. Α΄ :1817-1932*, Ίκαρος, Αθήνα, 1976.

Σουρής Κ. Γ., *Γεώργιος Σουρής και η εποχή του*, Αθήνα, 1949.

— «Η παλιά Αθήνα· το σαλόνι του Σουρή», *Νέα Εστία*, 634, 1953, σσ. 1743-1755.

Σπάθης Δημήτρης, «Η γέννηση του Δημοκρατικού θεάτρου στη σύγχρονη Ελλάδα», στο *Βασίλης Ρώτας 1889-1977*, Αθήνα, 1979, σσ. 362-378.

— *Το νεοελληνικό θέατρο*, Ανάτυπο από τον 10ο τόμο της έκδοσης «Ελλάδα - Ιστορία - Πολιτισμός, Αθήνα, 1983.

— «Αι λυπηραί συνέπειαι των επαναστάσεων· τα πολιτικά γεγονότα του 1843 και Του Κουτρούλη ο γάμος», *Τα Ιστορικά*, 2, Αθήνα, 1984, σσ. 317-334

— *Ο Διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 1986.

— «Ο θεατρικός Βερναρδάκης. Κλασικός ή ρομαντικός;», *Λεσβιακά*, ΙΑ', 1987.

— «Η αμφισβήτηση της αναγκαιότητας του θεάτρου στο πλαίσιο του νεοελληνικού διαφωτισμού», στο *Ζητήματα ιστορίας των νεοελληνικών γραμμάτων· αφιέρωμα / Κ. Θ. Δημαρά*, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη, 1994, σσ. 191-201.

Σπητέρης Τώνης, «Η νεοελληνική τέχνη από το 1913 ως το 1941», *Ιστορία ελληνικού έθνους*, ό.π σσ. 504-514.

Σταυρίδη - Πατρικίου Ρένα, *Δημοτικισμός και κοινωνικό πρόβλημα*, Ερμής, Αθήνα, 1976.

Στεφάνου Στέφανος, «Ο πρώτος Έλληνα σκηνοθέτης», *Ελεύθερον Βήμα*, 20.1.1935.

Τζιόβας Δημήτρης, *Οι μεταμορφώσεις του Εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στο μεσοπόλεμο*, Οδυσσέας, Αθήνα, 1989.

Τομανάς Κωνσταντίνος, *Το θέατρο στην παλιά Θεσσαλονίκη*, Νησίδες, Θεσσαλονίκη, 1994.

Φεσσά - Εμμανουήλ Ελένη, *Η αρχιτεκτονική του νεοελληνικού θεάτρου 1720-1940*, τομ. Α'-Β', Αθήνα, 1994.

Φιλιππίδης Δημήτρης, «Εκσυγχρονισμός στην αρχιτεκτονική και πολεοδομία του Μεσοπολέμου, στο *Βενιζελισμός και αστικός εκσυγχρονισμός*, ό.π. σσ. 141-148.

Vitti Mario, *Η γενιά του τριάντα. Ιδεολογία και μορφή*, Ερμής, Αθήνα, ³1989.

Χαστάογλου Βίλμα, «Η ανάδυση της νεοελληνικής πόλης: η σύλληψη της μοντέρνας πόλης και ο εκσυγχρονισμός του αστικού χώρου», στο *Βενιζελισμός και αστικός εκσυγχρονισμός*, ό.π. σσ. 93-112.

Χατζηπαυστόλου Αντ. , *Ιστορία του ελληνικού μελοδράματος*, Αθήνα, 1949.

Χατζηιωσήφ Χρήστος, *Η γηραιά σελήνη. Η βιομηχανία στην Ελλάδα 1830-1940*, Θεμέλιο, Αθήνα, 1993.

Χατζηνικολάου Νίκος, *Εθνική Τέχνη και Πρωτοπορία, Όχημα*, Αθήνα, 1982

Χατζηπανταζής Θόδωρος - Μαράκα Λίλα, *Η Αθηναϊκή Επιθεώρηση*, Ερμής, Αθήνα, 1977.

Χατζηπανταζής Θόδωρος, *Το Κωμειδύλλιο*, Ερμής, Αθήνα, 1981.

— «Η μεγάλη απεργία των ηθοποιών (1919) και τα πρώτα στάδια του συνδικαλισμού στο ελληνικό θέατρο», στο *Βενιζελισμός και αστικός εκσυγχρονισμός*, ό.π. σσ. 271-286.

Χριστοφής Ν. Λουκάς, *Ο φιλολογικός περιοδικός Τύπος (1890-1919)*, Μπάουρον, Αθήνα, ²1983.

5. Βιβλιογραφία. β: Ξένη Σκηνοθεσία

Abel Richard (ed.), *French Film Theory and Criticism 1907-1939, vol. 1, 1907-1929*, Princeton, 1988.

Allevy Marie-Antoinette, *La Mise en Scène En France dans la première moitié du dix-neuvième Siècle*, Slatkine Reprints, Genève, 1976.

And, Metin, *A History of theatre and popular entertainment in Turkey*, Forum Yayinlari, Ankara, 1963/4.

Anderson Michael, «The Idea of Commedia in the Twentieth Century», *Theatre Research International*, vol. 23, No 2, Summer 1998, σσ. 167-173.

Antoine André, *Memories of the Théâtre Libre*, trans. by Marvin Carlson, University of Miami Press, Florida, 1971.

— «Behind the Fourth Wall», trans. by Joseph M. Bernstein, στο Toby Cole & Helen Krich Chinoy (eds), *Directors on Directing; A Source Book of the Modern Theater*, Macmillan Publishing Company, New York, London, 1976, σσ. 89-102.

Appia Adolph, *The Work of Living Art*, University of Miami Press, Florida, 1981.

— *Music and the Art of the Theater*, trans. by R. W. Corrigan & M. D. Dirks, University of Miami Press, Florida, 1962.

— *Essays, Scenarios and Designs*, trans. by Walter R. Volbach, UMI Research Press, Michigan, 1989. A

Bablet Dennis, «Edward Gordon Craig and Scenography», trans. by Kate Heller, *Theatre Research*, XI, 1, 1971, σσ. 7-22.

- *The Theatre of Edward Gordon Craig*, Methuen, London, 1981.

Beacham Richard C., *Adolphe Appia. Theater Artist*, Cambridge University Press, Cambridge, 1987.

Benedetti Jean, *Stanislavsky*, Methuen, London, N.Y., 1988.

Bergmann Gösta M., «Der Eintritt des Berufsregisseurs in das französische Theater», *Maske und Kothurn*, 10, 3/4, 1964, σσ. 431-454,

— «Der Eintritt des Berufsregisseurs in die deutschsprachige Bühne», *Maske und Kothurn*, 12, 1, 1966, σσ. 63-92.

Bieber Margaret, «The influence of the ancient theater on the modern theater» στο *The History of the Greek and Roman Theater*, Princeton University Press, New Jersey, 1961, σσ. 254-70.

Borchmeyer Dieter, *Richard Wagner; Theory and Theatre*, transl. by Stewart Spencer, Oxford University Press, 1991.

Bordwell David, Janet Staiger, Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, London, 1988.

Bradby David - Williams David, *Director's Theatre*, Macmillan, London, 1988.

Brahm Otto, «Style and Substance», trans. by J. M. Bernstein, στο *Directors on Directing*, ό.π. σσ. 103-108,

Braun Edward, *The Theatre of Meyerhold; Revolution on the Modern Stage*, Methuen, London, 1986.

— *The Director and the Stage*, Methuen, London, 1987.

Brockett G. Oscar, *History of the theatre*, Allyn and Bacon, Boston, 1991 (6η έκδ.)

Burnim Kalman A., *David Garrick, Director*, University of Pittsburgh Press, Carbondale, 1961.

Carlson Marvin, *The German Stage in the Nineteenth Century*, New Jersey, 1972.

— *Goethe and the Weimar Theatre*, Cornell University Press, N.Y., London, 1978.

— *Theories of the Theatre; A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present*, Cornell University Press, Ithaca, London, ³1989.

Carnicke Sharon Marie, *The Theatrical Instinct. Nikolai Evreinov and the Russian Theatre of the Early Twentieth Century*, Peter Lang, New York, 1989.

Chinoy Krich Helen, «The Emergence of the Director», *Directors on Directing*, ό.π. σσ. 1-77.

Chothia Jean, *André Antoine*, Cambridge University Press, Cambridge, 1991.

Copeau Jacques, *Texts on Theatre*, trans. by John Rudlin & Norman H. Paul, Routledge, London, N.Y., 1990.

Craig Gordon Edward, *Craig on theatre*, Methuen, London, 1991.

Danchenko-Nemirovich Vladimir, «The Three Faces of the Director», trans. by J. Cournos, στο *Directors on Directing*, ό.π. σσ. 119-124.

Deak Frantisek, *Symbolist Theatre: The Formation of an Avant-Garde*, John Hopkins University Press, Baltimore, 1993.

DeHart Steven, *The Meininger Theater 1776-1926*, UMI Research Press, Michigan, ²1981.

Dort Bernard, «Le metteur en scène: un souverain qui s' efface», στο *Le Théâtre*, Bordas, Milan, 1986, σσ. 140-52.

Dymkowski Christine, *Harley Granville Barker. A Preface to Modern Shakespeare*, Washington, 1986.

Flashar Hellmut, *Inszenierung der Antike: Das Griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit 1585-1990*, C. H. Beck, München, 1991.

Georg II, Duke of Saxe-Meiningen, «Pictorial Motion», trans. by Burlin Helen, στο *Directors on Directing*, ό.π. σσ. 81-88.

Goethe Johann Wolfgang von, «Κανόνες για τους ηθοποιούς: από τη Βαϊμάρη του 1803», μετ. Δ. Μυράτ, *Θέατρο*, 2, 1964, σσ. 9-13.

Golub Spencer, *Evreinov: The Theater of Paradox and Transformation*, UMI Research Press, Michigan, 1984.

- Gourfinkel Nina, *Théâtre Russe Contemporain*, Paris, Éditions Albert, 1930.
- Grube Max, *The Story of the Meininger*, trans. by Anne Marie Koller, University of Miami Press, Florida, 1970.
- Gyseghem André Van, *Theatre in Soviet Russia*, Faber and Faber, London, [1940].
- Hadamovsky Franz, «Max Reinhardt and Austria», trans. by Stanley Radcliffe, *Theatre Research*, V, 3, 1963, σσ. 120-7.
- Hemmings F. W. J., *The Theatre Industry in Nineteenth-Century France*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993.
- Henderson John A., *The First Avant-Garde (1887-1894); Sources of the Modern French Theater*, George G. Harrap & CO. LTD, London, 1971.
- Horst Claus, *The Theatre Director Otto Brahm*, UMI Research Press, Michigan, ²1981.
- Jackson Anthony, «Harley Granville Barker as Director at the Royal Court Theatre 1904-1907», *Theatre Research*, XII, 2, 1972, σσ. 126-38,
- Jelavich Peter, *Munich and theatrical modernism*, Harvard University Press, 1985.
- Knapp Bettina L., *The Reign of the Theatrical Director in French Theater : 1887-1924*, Whitston Publication Company, N.Y., 1988.
- Koller Ann Marie, *Georg II of Saxe-Meiningen and the German Stage*, Stanford University Press, Stanford, California, 1984.
- Koszarski Richard, *An Evening's Entertainment; The age of the Silent Feature Picture, 1915-1928*, στη σειρά *History of the American Cinema vol.3*, New York, 1990.
- Kuhns David F., «Expressionism, Monumentalism, Politics: Emblematic Acting in Jessner's *Wilhelm Tell* and *Richard III*», *New Theatre Quarterly*, VII, 25, 1991, σσ. 41-8.
- Large David C., Weber William, (eds), *Wagnerism in European Culture and Politics*, Cornell University Press, Ithaca & London, 1984.
- Leiter Samuel L., *The Great Stage Directors*, Facts on File, New York, 1994.
- Marker Lise-Lone, *David Belasco; Naturalism in the American Theater*, Princeton University Press, Princeton, 1975.
- Marshall Norman, *The Producer and the Play*, David-Poynter Limited, London, 1975.
- Meyerhold Vsevolod, *Meyerhold on Theatre*, Methuen, London, 1969.

- *Κείμενα για το θέατρο*, μετ. Α. Βογιάζος Ιθάκη, Αθήνα, 1982.
- Muriel St. Clare Byrne, «Charles Kean and the Meininger Myth», *Theatre Research*, VI, 3, 1964, σσ. 137-153.
- Murray Christopher, «Robert William Ellinston's Production of *Faoust*, Drury Lane, 1825», *Theatre Research*, XI, 2 & 3, 1971, σσ. 102-13.
- Murphy Brenda, *American Realism and American Drama, 1880-1940*, Cambridge University Press, Cambridge, 1987.
- Newman M. L., «Reinhard and Craig?», στο M. Jacobs Margaret & J. Warren John (eds.), *Max Reinhardt: The Oxford Symposium*, Oxford Polytechnic School, Oxford, 1986, σσ. 6-15.
- Osborne John, «From Political to Cultural Despotism: the Nature of the Saxe-Meiningen Aesthetic», *Theatre Quarterly*, V, 17, 1975, 40-54.
- Patterson Michael, *The First German Theatre*, Routledge, London, N.Y, 1990.
- Rather J. L., *Reading Wagner; A Study In The History Of Ideas*, Louisiana State University Press, Baton Rouge & London, 1990,
- Reinhardt Max, «Regiebuch for *The Miracle*», trans. by Oliver M. Saylor στο *Directors on Directing*, ό.π. σσ. 296-310,
- Rudlin John, *Jacques Copeau*, Cambridge Univesrity Press, Cambridge, 1986.
- Senelick Laurence, «Nikolay Evreinov's *Inspector General* », *Performing Arts Journal*, VIII, 1(1984)113-118.
- Stanislavsky Konstantin, *Ένας ηθοποιός δημιουργείται*, Γκόννης, Αθήνα, χ.χ.
- *Πλάθοντας ένα ρόλο*, Γκόννης, Αθήνα, 1977.
- *Η ζωή μου στην τέχνη*, Γκόννης, Αθήνα, 1980.
- Stromberg Roland N. (ed), *Realism, Naturalism and Symbolism: Modes of Thought and Expression in Europe, 1848-1914*, Walker & Company, New York, 1968.
- Stourac R. & McCreery, *Theatre as a Weapon; Workers' Theatre in Soviet Union, Germany and Britain, 1917-1934*, London, 1986.
- Styan J. L., *Max Reinhardt*, Cambridge Univesrity Press, Cambridge, 1982.
- *The Shakespeare Revolution: Criticism and Performance in the Twentieth Century*, Cambridge University Press, Cambridge, 1983.
- *Modern Drama in Theory and Practice vol. 1 : Realism and Naturalism, vol. 2:: Symbolism, Surrealism and the Absurd, vol. 3: Expressionism and Epic Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge, N.Y., 1991.

Tairov Alexander, *Notes of a Director*, University of Miami Press, Florida, 1969.

Terfloth Hohn H., «The pre-Meiningen rise of the director in Germany and Austria», *Theatre Quarterly*, vol.26, n.21, 1976, σσ. 65-86.

Whitton David, *Stage Directors in Modern France*, Manchester University Press, Manchester, 1987

Willet John, *The Theatre of the Weimar Republic*, Holmes & Meier, N.Y., London, 1988.

Worrall Nick, *Modernism to Realism on the Soviet Stage; Tairov - Vakhtangov - Okhlopkov*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989.

Ευρετήριο

Α

- Α-μπε-σε*, 288
Αβδής Θαλής, 257
Αβραμίδης Δημ., 499
Αγαμέμνων, 187, 210, 240, 242, 245, 247, 248, 385, 403, 420, 529
Αγαπάτε αλλήλους, 79
Αγάπες, 389
Αγάπη της Λουλούκας, *H*, 16
Αγαπητικός της Βοσκοπούλας, *O*, 16, 91, 252, 253, 353, 368, 403, 405, 429
Αγγελομάτης Χρ., 312
Αγγελόπουλος Μάριος, 310
Αγοράστρια, *H*, 343
Άγρα Έφη, 94
Άγρας Τέλλος, 414
Αγριόπαπια, *H*, 389, 484, 511
Αδάμ Τασία, 98, 111, 114, 162, 256, 511
Αδελφοί Καραμαζώφ, 113, 124, 133, 376
Αδριανού Κυβέλη, 50, 52, 59, 60, 69, 70, 71, 93, 110, 135, 189, 194, 204, 210, 238, 240, 242, 246, 253, 257, 289, 290, 291, 292, 295, 309, 311, 312, 315, 350, 351, 363, 364, 372, 395, 404, 405, 465, 474
Αθανασιάδης Νόβας Θέμος, 148, 236, 255, 277, 294, 295, 300, 342, 399, 409, 450, 465
Αθάνατος Κώστας, 164, 169, 421, 447, 451
Άθεος κόσμος, *O*, 389
Αθηναίεις, *Oι*, 439
Αίας, 474
Άιξενστάιν Σ. (Eisenstein Sergei), 156, 318, 373
Αίθουσα αναμονής, 288
Αιμιλία Γαλότη, 482
Αϊντα, 79
Αισχροκερδής, *O*, 529
Αισχύλος, 47, 186, 208, 245, 248, 258, 265, 336, 359, 370, 386, 402, 407, 414, 444, 507
Ακούσιος Ιατρός, *O*, 7
Ακράτου Θεώνη, 510
Αλανάκι, *Το*, 447
Αλάτι και πιπέρι, 506
Αλαφούζου Αλεξάνδρα, 234, 463
Αλεξάνδρου Αντιγόνη, 261
Αλεξιάδης Δημοσθένης, 9, 22
Αλίκη, περιγρήττισσα, 83
Αλκαίου Μαρία, 246
Αλκαίου Σαπφώ, 276, 291
Άλκηστη, 48, 53, 113, 270, 272, 274, 363, 376, 403, 418, 437, 458, 540
Άλντεν Τζων, 438
Αλυσίδες, *Oι*, 509, 510
Αλφιέρι Β. (Alfieri Vittorio), 6, 529
Αμαλία, βασίλισσα, 444
Αμαξάς Ένσελ, 387, 389
Αμηρά Αλεξάνδρα, 202
Αμηράς Άγγελος, 202, 511
Αμλετ, 55, 50, 101, 135, 210, 301, 389, 425, 529, 541
Αμπελάς Ιωάννης, 79, 204, 310
Αμφιτύω, 166, 530ν
Αν βγω νικητής, 493
Αν δουλέψεις θα φα, 534ς
Αναδυομένη, *H*, 159
Ανακρέων, 24, 375
Αναστασιάδης Γεώργιος, 86, 157, 387
Αναστασίου Μιχάλης, 261
Ανδαλουσιανός σκύλος, *O*, 318
Ανδρεάδη Κατερίνα, 162, 197, 245, 276, 300, 309, 312, 313, 314, 315
Ανδρεάδης Ανδρέας, 32, 44, 159, 160, 211, 229, 241, 271, 298, 299, 347
Ανδρεΐνη, 74
Ανδρομάχη, 193
Ανεμογιάννης Γιώργος, 310
Άνθρωποι και ποντίκια, 484
Άνθρωπος είμαι κι εγώ, 289
Άνθρωπος και υπεράνθρωπος, 425
Άνθρωπος που αλλάζει κεφάλια, *O*, 333
Άνθρωπος του διαβόλου, *O*, 507
Ανιέζα, 253, 288
Άννα Βοράνου, 530
Άννα Πέτερος, 143, 529
Άννινος Χαράλαμπος, 13, 108, 110, 122, 156
Ανούγ Ζ. (Anouilh Jean), 321
Αντιγόνη, 21, 22, 24, 25, 28, 33, 143, 193, 210, 212, 270, 371, 380, 384, 385, 414, 421, 445, 529
Αντίζηλοι, 425
Αντιόπη, 10, 16, 330
Αντουάν Α. (Antoine André), 30, 31, 32, 33, 36, 55, 56, 62, 66, 106, 115, 151, 157, 161, 162, 165, 166, 169, 286, 317, 323, 341, 343, 344, 349, 389, 390, 394, 395
Αντρέγιεφ Λ. (Andreyev Leonid), 209
Αντωνάκης (σαντουριτζής), 457
Αντωνιάδης Αντώνιος, 21
Αντωνιάδου Σοφία, 293, 407, 408
Αξιώτης Π., 308
Απαγωγή της Σμαράγδας, *H*, 489
Απαγωγή των Σαββίνων, *H*, 270
Απάτη αντ' απάτης, 24
Απιστη, *H*, 54
Απολεσθείς πατήρ, *O*, 389
Αποστολάκης Γιάννης, 120, 121, 405, 524
Αποστολίδης Ι., 529
Απόστρατος, *O*, 493
Αποχαιρετισμός, *O*, 389
Απόψε θα γελάσουμε, 484

Άππια Α. (Appia Adolphe), 62, 63, 116, 347
 Αραβαντινός Πάνος, 79, 82, 84, 91, 129, 212, 238
Αραβικές Νύχτες, 529
Αράπικος γάμος, Ο, 493
Αργυροί γάμοι, Οι, 499
 Αργυρόπουλος Βασίλης, 207, 290
 Αργυρόπουλος Μιχαήλ, 509
Αριστέρο χέρι, Το, 136, 270, 351
 Αριστίας Κωνσταντίνος Κυριακός, 6, 7, 8, 13, 43
Αριστόδημος, 7
 Αριστοτέλης, 337, 359
 Αριστοφάνης, 23, 331, 336, 373, 434, 435, 460, 462, 503, 538
Αρκούδα, Η, 362
Αρλεζιάνα, 96, 120, 270, 482
Αρλεκίνος Βασιλεύς, Ο, 113-4, 368
 Αρμενόπουλος Θεόδωρος, 79, 356
Αρμόδιος και Αριστογείτων, 7
 Αρνωτάκης Μιχαήλ, 9, 22
 Αρνώτης Λεωνίδα, 73, 77
Αρραβόνες της Νάσης, Οι, 261
Αρραβωνιάσματα, Τα, 160, 335, 383, 429, 482
 Αρτάντωφ Σλιτ Αλέξανδρος, 87, 88
 Αρτώ Α. (Artaud Antonin), 157
Αρχιτέκτων Σόλνες, 389
Αρχοντοχωριάτης, Ο, 245, 249, 263, 409, 463
Άσπρο και το Μαύρο, Το, 336, 499
Αστυνομικά Παρασκήνια, Τα, 475
Άσωτος, Ο (Αλ. Σούτσου), 404
Άσωτος, Ο (Φ. Ραϊμόντ), 389
Ατιμασμός της Λουκηρικής, Ο, 534
 Αυγέρης Μάρκος, 388, 389
 Αυλωνίτης Ιωάννης, 450, 509
Αυτοκράτωρ Μιχαήλ, 288
Αυτός είμαι, 288
Αφηρημένοι, Οι, 16
Αχαρνείς, 460

B

Βαβυλωνία, 245, 246, 403, 404, 405, 408, 429, 453, 454, 505
Βαβυλωνία 1929, 88
 Βάγκνερ Κοζίμα (Wagner Cosima), 437
 Βάγκνερ Ριχάρδος (Wagner Richard), 62, 79, 188, 349, 352, 367, 382, 413, 414, 415, 417, 434, 436, 443
 Βακαλόπουλος (Βακαλό) Γεώργιος, 151, 310, 315, 349, 534
Βάκχες, 538
 Βάλας Δημήτρης, 153, 284, 285, 333, 336, 404, 405, 429
 Βαλτεσιώτης Στέφανος, 82, 494
 Βαμβακάρης Γ., 162

Βάμβας Νεόφυτος, 20
 Βάνδη Μαρία, 261
 Βανδής Τίτος, 488
 Βάρβα Καίτη, 509
 Βαρβέρης Αντώνιος, 21, 22
 Βάρβογλης Μάριος, 249
 Βασιλειάδης Σπυρίδων, 15, 329, 404, 405
 Βασιλειάδου Γεωργία, 261
 Βασιλείου Σπύρος, 180, 263, 349
Βασιλιάς και ο σκύλος, Ο, 499
Βασιλιάς Αηρ, 31, 74, 300, 301, 425
Βασιλικός, Ο, 177, 211, 297, 300, 352, 379, 403, 449, 482
Βασιλοπούλα μας Αλεξάνδρα, Η, 77
Βάτραχοι, 267, 268, 403
 Βάχλας Νικόλαος, 111, 162, 452
 Βαχτάγκωφ Ευγ. (Vakhtangov Yevgeny), 148, 175, 322
Βδέλλα, Η, 93
 Βεάκης Αιμίλιος, 12, 52, 111, 135, 142, 151, 152, 201, 212, 225, 226, 229, 276, 291, 292, 293, 301, 307, 445, 465, 511, 534
 Βέην Σάτον (Vane Sutton), 267, 272
 Βέης Νικόλαος, 404
 Βεκιαρέλλης Β., 416
 Βελλιανίτης Θεόδωρος, 111
 Βέλμος Νικόλαος, 509, 510, 511, 529
 Βέλμου Τατιανή, 510, 511
 Βελμύρας Κωστής, 173, 205
 Βελούδιος Θάνος, 442
 Βεμπέρ Π. (Véber Pierre), 351
 Βενιζέλος Ελευθέριος, 104, 222, 233, 265, 400, 402, 414, 420, 464
Βεντάλια της λαϊκής Ουίντερμυρ, Η, 371
 Βέντεκιντ Φρ. (Wedekind Frank), 30, 209
 Βεριόπουλος Ανδρέας, 111, 162
 Βερναρδάκης Δημήτριος, 10, 13, 14, 15, 16, 18, 20, 26, 32, 36, 42, 46, 118, 180, 182, 216, 330, 364, 383, 404, 405, 412
 Βερνάρδος, πρίγκηπας του Σαξ-Μάνιγκεν, 29, 33, 375
 Βερόνη Αικατερίνη, 10, 11, 16, 164
 Βιγιάο Ε. (Vuillard Edouard), 372
 Βίζυηνός Γεώργιος, 25
 Βίλμπραντ Α. (Wilbrandt Adolf), 28, 380
 Βιτσιώρη Ν. βλ. Τσαγανέα Ν.
 Βιτσιώρης Τίμος, 162, 163
 Βίττι Μάριο, 397
 Βλαχόπουλος Αριστέιδης, 293
 Βλάχος Άγγελος, 14, 16, 19, 21, 22, 27, 38, 39, 40, 41, 42, 45, 46, 38, 56, 72, 93, 119, 122, 183, 216, 231, 241, 249, 298, 326, 383, 427
 Βλάχος Γεώργιος, 241, 242, 298, 465
Βολπόνε, 530
 Βολταίρος (Voltaire), 6, 7, 20
 Βόλτερ Σαρλότ (Wolter Charlotte), 28
 Βόλφ Αλ. (Wolff Pius Alexander), 389
 Βονασέρα Πιπίνα, 22

Βονασέρας Ευτύχιος, 12, 70, 95, 135, 393, 511
Βοσκοπούλα και χοιροβοσκός, Η, 367
Βουβές αγάπες, 499
Βούλγαρης Γεώργιος, 42
Βουλιαγμένη Καμπάνα, 389
Βουτιερίδης Ηλίας, 284, 462, 510
Βουτσινάς, 82
Βουτσινάς Άγγελος, 94
Βρασιβανόπουλος Γεώργιος, 415, 437
Βρασιβανοπούλου Α., 96
Βρασιβανοπούλου Κλ., 94, 96, 162
Βρατσάνος Δημοσθένης, 50
Βρούτος, 6, 7
Βρυκόλακας, 434, 524
Βρυκόλακες, Οι, 12, 30, 63, 379, 389, 484
Βρουσούλα, 511
Βυζάντιος Περικλής, 124, 169, 203, 340
Βυζάντιος (Χατζηασλάνης) Δημήτριος, 454
Βυσινόκηπος, 30, 64, 315, 322
Βάκος Γεράσιμος, 18, 52, 53
Βώττης Αντώνης, 79, 87, 373

Γ

Γαβριηλίδης Περικλής, 81, 294
Γαϊδούρι του Μπουριντάν, Το, 475
Γαλάζια κεριά, Τα, 488
Γαλάζιο πουλί, Το, 203
Γαλάνης Θ., 96
Γαλανού Άννα, 162
Γαλάτεια, 15, 405, 433
Γαμήλιο εμβατήριο, 289
Γάμοι του Ρωμανού, Ο, 261*ι*
Γάμοι του Φίγκαρο, Οι, 300, 530
Γάμος από το παράθυρο, Ο, 510
Γάμος του Κουτρούλη, Ο, 404
Γέητς Ουίλ. Μπ. (Yeats William Butler), 62
Γειτόνισσες, 159
Γένσεν, 529
Γεράκης Νάσος, 11
Γέσνερ Λ. (Jessner Leopold), 151, 152, 161, 236, 284, 286, 342, 356
Γεωγραφία και έρωας, 389
Γεώργιος Α΄, βασιλιάς, 33, 93
Γεώργιος Β΄, δούκας του Σαξ-Μάινινγκεν (Georg II, Herzog von Sachsen-Meiningen), 29, 32, 33, 43, 56, 371, 383, 389, 286
Γήταυρος, Ο, 464, 510
Γιαλούρης Αντώνης, 151, 480
Γιαννακόπουλος Χρήστος, 261
Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκιμαν, 178
Γιαννίδης Αντώνης, 151, 534
Γιαννόπουλος Περικλής, 44, 413, 414, 421, 435
Γιατρός με το στανιό, 143

Γιοκαρίνης Ν., 266, 319
Γιός του ίσκιου, Ο, 81, 103, 408, 434, 499
Γιούζοβα Ελένη, 87
Γιοφύλλης Φώτος, 89, 158
Γκαίτε (Goethe, Johann Wolfgang von), 5, 6, 21, 55, 260, 284, 285, 364, 382, 389
Γκαλσγουόρθυ Τζ. (Galsworthy John), 267
Γκάντι Μ. (Ghandi Mahatma), 406
Γκάρρικ Ντ. (Garrick David), 31
Γκιτρώ Σ. (Guitry Sacha), 368
Γκλάσπελ Σούζαν (Glaspell Susan), 439
Γκόγκολ Ν. (Gogol Nikolai), 65, 115, 273
Γκολντόνι Κ. (Goldoni Carlo), 210, 256, 262, 369, 450, 454, 529
Γκόλφης Ρήγας, 404, 431, 464, 510
Γκόρκυ Μ. (Gorky Maxim), 100, 389
Γκουαρντίνιο, 80
Γκρητ Μπεν (Greet Ben), 211
Γκριζα νειάτα, 289, 319
Γκριλπάρτσερ Φρ. (Grillparzer Franz), 177, 179, 357, 387, 389
Γριφφιθ Ντ. (Griffith David), 156, 157, 208
Γλάρος, Ο, 320, 322, 364
Γληνός Γεώργιος, 162, 163, 511, 534
Γλυκειά Νανά, 79
Γόησσα Αρτεμης, 74
Γονατάς Στ., 227, 432
Γουζέλης Δημήτριος, 450
Γούνα, Η, 389
Γουναρόπουλος Γεώργιος, 169, 319, 349
Γρατιανού Καίτη βλ. Ανδρεάδη Κ.
Γρηγορίου Ε. Θ., 146
Γριμάνης Άγγελος, 249, 263, 374
Γρουπάρης Ιωάννης, 228, 229, 237, 240, 242, 279, 298, 303, 432
Γυάλινος κόσμος, Ο, 484
Γυναίκα του παληάτσου, Η, 367
Γύπαρις, 404
Γυρισμός, Ο, 252, 253
Γύρος του κόσμου, Ο, 49

Δ

Δακτυλίδι της μάνας, Το, 196, 434
Δακτυλογράφος ζητεί θέσιν, 159
Δαμάσκος Ευάγγελος, 11, 53
Δαμβέρογης Ιωάννης, 122, 227, 242, 298
Δανειστής, Ο, 389
Δανηλίδης Δημοσθένης, 419, 440
Δαντών, 246, 381, 386, 409
Δαράξξης Χρήστος, 51, 59, 85, 103, 110, 108, 349
Δαρίγγος Κώστας, 261
Δάσος, Το, 530
Δαφνής Κ., 328
Δάφνης Στέφανος, 290

Δεβάρης Διονύσιος, 187, 251, 262, 270-272, 273, 321, 403, 416, 418, 429, 437, 449, 461, 494

Δειλινού Ελευθερία, 261

Δελβερούδη Ελίζα-Άννα, 44

Δελενάρδος Ευάγγελος, 510

Δεληγιάννης, 509

Δεληκατερίνης Ιωάννης, 85, 108

Δεν παίζουν με τη φωτιά, 389

Δεν παίζουν με τον έρωτα, 173

Δενδραμής Νικόλαος, 276

Δεπάστας, 85

Δεσποινίς Τζούλια, 101, 389, 482

Δεστούνης Ηλίας, 162, 186

Δημαράς Κωνσταντίνος, 423, 439

Δημητρακοπούλου Αλεξάνδρα, 84

Δημητρακοπούλου Μαργ., 509

Δημητρακόπουλος Πολύβιος, 55, 108, 373

Δημητρακόπουλος Σπ., 509

Δημητράκος Κοσμάς, 35

Δημητράκος Οδυσσέας, 35

Δημήτρης Σγούρας, 261

Δημητριάδης Αντρέας, 12, 13

Δημητρόπουλος Γ., 261

Δημοπούλου Βασιλική, 511

Δημοπούλου Μαρία, 50

Δήμος Γ., 261

Διαμαντόπουλος Δ., 272, 274, 349

Διαρκούντος του χορού, 24

Δίδυμα της Αγίας Ελεούσας, Τα, 489

Διθύραμβος του Ρόδου, Ο (Ο τελευταίος ορφικός διθύραμβος), 190, 271, 538

Δικαίωμα ο έρωας, 10

Δίκη του Θανάση, Η, 159, 204

Διομήδης, 85

Διομήδης Αλέξανδρος, 96, 242

Διπλαράκου Νάντια, 290

Διπλή ζωή, 511

Δοκίμιον της αγάπης, Το, 272

Δον Κάρολος, 381, 389, 507

Δον Κιχώτης, 10

Δον Κιχώτης (Διασκευή Θ. Συναδινού), 300

Δόξα του Ελληνικού Θεάτρου, Η, 402

Δόξας Άγγελος, 88, 316

Δοξιάδης Κ., 310

Δούκα Λ., 488

Δούκας, 29

Δούκας Γιάννης, 488

Δούκισσα των Αθηνών, Η, 55

Δουράκης Κώστας, 70, 86

Δραγάτης Αιμίλιος, 88

Δραγούμης Ίων, 414, 435, 452

Δραγούμης Φ., 187

Δρακοπούλου Θεώνη, 50, 93, 135, 364, 511, 541

Δρανδάκης Π., 151

Δροσίνης Γεώργιος, 18, 25, 29, 51, 93, 97

Δύο Ορφανές, Οι, 208

Δύσκολος, Ο, 198

Δωδεκάτη Νύχτα, Η, 369, 389, 521, 530

E

Εβρέινωφ Ν. (Evreinov Nikolai), 65, 148, 345, 368, 410

Εγκλημα του γιατρού, Το, 475

Εδώ θα μείνουμε για πάντα, 288, 319

Είνε τρελλός;, 143

Ειρήνη (Αριστοφάνη), 538

Ειρήνη (Δ. Δεβάρη), 272

Εισαγγελεύς Χάλλερ, 511

Εκάβη, 211, 213, 215, 218, 220, 229, 303, 319, 336, 357, 358, 403, 447, 448, 449, 529

Εκκλησιάζουσες, 51, 435

Έλγα, 70

Ελύτης Οδυσσέας, 318

Εμείς και ο χρόνος, 484

Εμμανουήλ Άννα, 488

Εμπέογλου, 83

Εμπορος της Βενετίας, Ο, 64, 178, 182, 316, 327, 356, 381, 389, 482

Ένα ταξιδάκι στη σελήνη, 159

Ένας ιδανικός σύζυγος, 371, 425

Ένκελ Έλσα, 282, 367

Ενοικιοστάσιο, 489

Ένστικτον, Το, 74

Έντα Γκάμπλερ, 63, 64, 150, 315

Ένωσις ψυχών, 493

Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα, 167

Επάγγελμα της Κας Γουόρρεν, Το, 253

Επιθεωρητής έρχεται, Ο, 484

Επιθεωρητής, Ο, 65, 113, 114, 119, 125, 133, 383

Επισκόπο και Σία, 371

Επιστροφή του Ασώτου, Η, 452

Επιτροπάκης, 509

Επτά επί Θήβας, 172, 185, 353, 377, 379

Ερασιτέχναι της ζωής, Οι, 46

Έρδε-Έρδε, 494

Ερνάνης, 208

Ερρίκος Δ΄ (Λ. Πιραντέλλο), 203, 529

Ερρίκος Δ΄ (Γ. Σαίξπηρ), 484

Ερρίκος Ε΄, 425

Έρω εως το τετράγωνον, 288

Έρωτα μαστροχαλαστή, 499

Ερωτευμένοι, Οι, 270

Ερωτική καθοδήγησι, 489ς

Ερωτικό γαϊτανάκι, 506

Ερωτόκριτος, Ο (Διασκευή Θ. Συναδινού), 409, 410, 457, 403

Ερωφίλη, 272, 274, 456, 457, 458, 403, 404, 462

Έσσαιρ Φ. (Esslair Ferdinand), 28

Εστίας, 122

Εσύ φταίς, 293

Έτσι είναι αν έτσι νομίζετε, 353

Ευαγγελάτος Αντίοχος, 249

Ευαγγελίδης Δ., 319

Ευαγγελίδου Εύα, 488
Ευθυμίου Χρήστος, 162, 245, 450
Ευριπίδης, 192, 215, 272, 358, 449, 529
Ευρυμέδη, 25, 375
Εφεδρος, Ο, 489
Εφημερίδες, 330

Z

Ζαΐρα, 20
Ζαλοκώστας Γ., 91
Ζάμπα Πέπη, 85
Ζαμπέλιος Ιωάννης, 7, 404
Ζάνος Νικόλαος, 93, 94, 95, 96, 99
Ζαρού Α. (Jarry Alfred), 62
Ζαφειρόπουλος Παν., 308
Ζαχαρίτσας Αιμίλιος, 261
Ζάχος Αριστοτέλης, 434
Ζεμιέ Φ. (Gémier Firmin), 60, 148, 150, 151, 166, 168, 176, 211, 236, 238, 341, 343, 345, 380, 408
Ζερβός Ι., 207,
Ζερβός Παντελής, 273, 488
Ζερβού Κούλα, 94, 96, 162, 404
Ζηλοτυπία του Γιάννη, Η, 330
Ζήνων Αριστείδης, 50
Ζήση Π., 510
Ζητείται ξεν προεμί, 261
Ζήτω η ζωή, 203
Ζολά Ε. (Zola Emile), 62, 71, 341, 382, 386, 389, 390, 395
Ζολύ, 25, 82, 123, 385
Ζόμπαρτ (Sombart Werner), 412
Ζοντέλ (Jodelle Etienne), 244
Ζουβέ Λ. (Jouvet Louis), 148
Ζουμπιρί, 475
Ζυλλιέν Ζ. (Jullien Jean), 395
Ζωγράφος Ν., 261, 310
Ζωγράφος Παναγιώτης, 448
Ζωή και παραμύθι, 288
Ζώης Ν., 379
Ζωντανό πτώμα, 195, 485

H

Ηλέκτρα (Ευριπίδη), 143, 192, 193, 529
Ηλέκτρα (Σοφοκλή), 187, 192, 270, 303, 323, 364, 384, 403, 409, 414, 437, 438, 444, 445, 529
Ηλέκτρα (Ού. φον Χόφμανσταλ), 408
Ηλιάδης Βασ., 66, 207, 265, 275, 459
Ηλίθιος, Ο, 210, 482
Ηλιος και βροχή, 493
Ημέρωμα της στρίγγλας, Το, 312, 387, 389, 529, 530
Ηρώ και Λεάνδρος, 389, 529
Ησαΐα Λέλα, 294

Θ

Θα μ' αγαπήσεις, 289
Θαλασσινός Θεόδωρος, 42
Θάνατος της Δέσπως και των νυφάδων της εις τον Πύργον του Δημουλά, Ο, 21
Θάνατος του εμποράκου, 484
Θάνατος του Καίσαρος, Ο, 7
Θάνατος του Περικλέους, Το, 109, 493
Θαύμα, Το, 64
Θαυματουργό νερό, Το, 475
Θείος Βάνιας, 484, 509
Θεοδώρα, 28
Θεοδώρα του Βυζαντίου, Η, 274
Θεοδωρίδη Αλίκη, 194, 251, 319
Θεοδωρίδης Κώστας, 66, 202, 251, 282
Θεοδώρον Ηλίας, 311, 433, 167, 191, 224, 230, 231
Θεοτοκάς Γεώργιος, 401, 410, 411, 412, 482, 484
Θεοτόκης Κωνσταντίνος, 178
Θεόφιλος (Χατζημιχαήλ) 448, 454, 458
Θηβαίος Πέτρος, 540
Θρήνοι και άσματα, 23
Θρύλος Άλκης, 109, 148, 158, 159, 174, 177, 178, 183, 186, 187, 207, 210, 213, 226, 237, 245, 248, 253, 255, 261, 262, 300, 303, 309, 312, 315, 316, 317, 318, 321, 322, 332, 344, 346, 361, 381, 385, 386, 409, 421, 425
Θύελλα, 499
Θυσία (Π. Κλωντέλ), 534
Θυσία (Σ. Μελά), 499
Θυσία του Αβραάμ, 207-8, 357, 403, 404, 407, 425
Θων Νικόλαος, 42, 46

I

Ιακωβίδης Μιχ., 81, 372, 373, 509, 510, 511
Ιατρόπουλος Κωνσταντίνος, 6, 7
Ιατρός Κνοκ, Ο (Κνοκ), 488, 506
Ιβάν ο τρομερός, 300
Ιδξλάλ, 372
Ικέτιδες, 184, 360, 403, 414, 437, 441, 443
Ίμπσεν Χ. (Ibsen Henrik), 12, 29, 30, 53, 122, 161, 177, 351, 382, 387, 389, 436, 484
Ιούδας, 277, 499
Ιουδήθ, 74, 529
Ιουλία, 17, 91, 121, 123, 493
Ιουλιέττες χωρίς Ρωμαίους, 288
Ιούλιος Καίσαρ, 30, 74, 218, 245, 246, 381, 450, 534
Ιππόλυτος, 403

Ίρβινγκ Χ. (Irving Henry), 31, 32, 101, 285
Ισαυροί, 46, 387
Ιστορία της Αθήνας, Η, 252, 288, 346, 373
Ιστορία του στρατιώτη, Η, 192
Ιφιγένεια εν Ταύροις (Γκαίτε), 260, 389
Ιφιγένεια εν Ταύροις (Ευριπίδη), 193, 240
Ιωάννης Γ', 368
Ιωαννίδης Α., 28
Ιωαννόπουλος Δημήτρης, 256, 288
Ίων, 493
Ιωσήφ Μιλτιάδης, 71, 94, 372

Κ

Καγιάς Παναγιώτης, 289, 506, 530
Καζαντζάκη Γαλάτεια, 161, 185, 266, 272
Καζαντζάκης Νικόλαος, 102, 103, 123, 160, 346, 389, 413, 434, 509
Καημένος ο τρελλός, Ο, 389, 511
Καθένας με την αλήθεια του, Ο, 534
Καθένας, Ο, 244
Καινούργια ζωή, 288
Καίσαρης Ιωσήφ, 82
Κακή ώρα, Η, 24
Κακίσης Κ.,
Κακούρη Κατερίνα, 161
Κακριδής Ιωάννης, 439
Καλαποθάκης Δημήτριος, 46
Καλή Ελπίδα, Η, 31
Καλλέργης Λυκούργος, 268, 373
Καλλιγά Θάλεια, 245, 261
Καλλίδης Κώστας, 261, 273
Καλογεράς Άγγελος, 439
Καλογερίκος Πάνος, 22, 50, 95, 116, 129, 130, **141-146**, 150, 158, 165, 167, 168, 171, 174, 178, 182, 186, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 196, 197, 201, 202, 211, 222, 226, 228, 229, 230, 231, 232, 241, 259, 261, 263, 284, 288, 299, 305, 308, 323, 332, 333, 335, 378, 384, 387, **390-393**, 408, 446, **474-477**, 511, 529
Καλογερίκου Μαρία, 286
Καλογερίκου Χριστίνα, 95, 474, 511
Καλόκαρδος γρουσουζής, Ο, 505
Καλομοίρης Μανώλης, 82, 134, 196, 306, 506
Καλοστύπης Ι., 10
Καλουτά Άννα, 88
Καμενίδης Θ., 261, 488
Καμπάνης Άριστος, 103, 112
Κάμπελ Π. (Campbell Patrick), 537
Καμπούρογλου Γρηγόριος, 8
Καμπούρογλου Δημήτριος, 16, 17, 375, 540
Καμπύσης Γιάννης, 30, 101, 118, 375, 413, 434
Κανάλης, 25
Κανελλοπούλου Ξαβερία, 96, 162

Κάντιντα, 389
Καπέλλος Λεωνίδα, 8, 21
Καπόνι, Το, 209
Κάπρα Φ. (Capra Frank), 318
Καραβία Αιμιλία, 90
Καραβίδας Κώστας, 412, 435
Καραγάτσης Μ., 506
Καραγιάννης Ιωάννης, 11
Καραγκιόζης, 159, 452
Καραγκιόζης ο Μέγας, 174, 452, 524
Καραϊσκάκης, 507
Καρακάξα, 133, 204, 416
Καρακάσης Λ., 88
Καραμούζης Χρυσάνθος, 261
Καραντινός Ν., 478
Καραντινός Σωκράτης, **262-264**, 265, 267, 271, 285, 302, 313, 317, 319, 349, 403, 418, 419, 478, 479
Καραντώνης Ανδρέας, 279
Καρατζά Ραλλού, 6
Καρατζάς Ιωάννης, 6
Καρζής Λίνος, **257-259**, 264, 274, 359, 370, 378, 379, 403, 412, 414, 418, **435-436**, 444, 445, 446, **480-481**
Καρθαίος Κ., 439
Καρμινάτι (Carminati Tulio), 73
Καροβάλια του Καραγκιόζη, Τα, 452
Καρύδης Σοφοκλής, 15
Καστανάκης Θράσος, 310
Καστανάκης Ν., 317
Κατά φαντασίαν ασθενής, Ο, 143, 273, 364, 369, 392, 529
Κατηφόρης Νίκος, 289, 464
Κατοχή, Η, 18
Κατράκης Μάνος, 245, 260, 261, 480
Κατσέλη Μαίρη, 162, 232, 245, 276
Κατσέλης Πέλος, 162, 194, 195, 232, 237, 239, 273, 312, 356, 418, **465-466**, **482-483**
Κατσιμπαλής Κ., 242
Κάτω από ξεστό ουρανό, 445
Καφεεντάκι, Το, 257
Κελεπούρι, Το, 499
Κεμάλ (Atatürk Kemal), 455
Κεραμόπουλος Δ., 187, 378, 441
Κέρρ Άλφρεντ (Kerr Alfred), 284
Κην Τσαρλς (Kean Charles), 28, 178, 382
Κλαβίγιος, 21
Κλαιρ Ρ. (Clair René), 318
Κλάιστ (Kleist Heinrich von), 389, 465
Κλάμπουντ (Klabund - Alfred Henschke), 368
Κλαρετύ Ζ. (Claretie Jules), 28
Κλέφτης στον παράδεισο, Ένας, 87
Κλώνης Κλεόβουλος, 154, 196, 212, 242, 246, 270, 277, 304, 327
Κλωντέλ Π. (Claudel Paul), 534
Κνίππερ (Knippper Olga), 64
Κόκκινα γάντια, Τα, 79
Κοκκινάκης Ι. Δ., 186
Κόκκινη πρωτομαγιά, Η, 464

- Κοκκίνης Νικόλαος, 49
Κόκκινο πουκάμισο, Το, 336, 499
 Κόκκινος Δ., 316, 353, 499
Κόκκινος Παπαγάλος, 133
 Κόκκος Δημήτριος, 25
 Κοκόλα Φρόσω, 271, 273
 Κοκτώ Ζ. (Cocteau Jean), 373
 Κόλεριτζ (Coleridge Samuel Taylor), 178, 382
 Κολλάρος Αλέκος, 163, 173
 Κολοκοτρώνης Β., 493
 Κολυβά Κατίνα, 511
 Κ ο μ ι σ α ρ ζ έ φ σ κ α γ ι α Β .
 (Komissarzhevskaya Vera), 64
 Κομισσαρζέφσκυ Τ. (Komissarzhevsky Theodor), 317
 Κομπότη Ελένη, 511
Κονσέρτο, Το, 143, 389
Κοντά στη φωτιά, 493
 Κονταράτος Απόστολος, 81, 82, 84, 85, 86, 87, 92, 94, 129
 Κοντογιάννης Ορέστης, 96, 162, 510
 Κόντογλου Φώτης, 180, 269, 270, 271, 349, 459, 460
 Κοντολέων Γ., 186
Κοντορεβυθούλης, Ο, 367, 541
 Κοπώ Ζ. (Coreau Jacques), 62, 63, 65, 69, 148, 149, 162, 166, 234, 236, 314, 315, 317, 318, 341, 344
Κορακιστικά, Τα, 208, 356, 357, 403, 404, 408
Κοραλία και Σία, 52
 Κορδάτος Γιάννης, 384
Κόρη του Γιόριο, Η, 246, 249, 357, 371, 409
Κόρη του Ιεφθάε, Η, 136, 350
Κόρη του παντοπώλου, Η, 14
Κόρη των κυμάτων, Η, 123, 493
 Κορνήλιος Π. (Corneille Pierre), 365
 Κορομηλάς Δημήτριος, 16, 23, 24, 25, 26, 28, 33, 37, 38, 88, 91, 92, 200, 328, 330, 349, 368, 369, 374, 375, 405
Κοσμική κίνησις, 288
 Κοτοπούλη Μαρία, 44, 46, 59, 69, 71, 72, 80, 89, 97, 119, 135, 164, 189, 201, 202, 203, 204, 207, 211, 212, 213, 215, 216, 217, 218, 219, 221, 224, 238, 240, 241, 242, 251, 253, 255, 257, 281, 282, 290, 292, 293, 294, 299, 304, 309, 311, 312, 315, 323, 343, 368, 385, 386, 404, 405, 408, 445, 447, 449, 484
 Κοτοπούλης Δημήτριος, 10, 13, 48, 98, 330, 509
 Κοτσάλη Αγγελική, 96, 162, 163, 168, 293
 Κουκ Τζωρτζ Κραμ (Cook George Cram), 438, 439, 440, 460
Κουκλονεράιδα, 510
 Κουκούλας Λέων, 135, 166, 174, 238, 239, 316, 321, 333, 343, 354
 Κουλίωφ Κ., 310
 Κουμουνδούρος Αλέξανδρος, 27
 Κουν Κάρολος, 34, 264, **266-275**, 295, 308, 314, 315, 318, **320-322**, 323, 324, 338, 359, **362-364**, 371, 373, 393, 403, 418, 429, 420, **456-462**, **484-487**
 Κουνελάκης Μιχάλης, 128, 129, 148, **151-154**, 181, 190, 204, 207, 218, 229, 248, **256-257**, 262, 284, 324, 332, 334, 333, 342, 377, 393, **488-492**, 534
 Κουντούρης Ι., 261
Κούρδοι, Οι, 53, 136, 344, 375
Κουρέας της Σεβίλλης, Ο, 210, 369, 383, 529
Κουρέλι, Το, 77, 134, 136
 Κουρή Λόλα, 509
 Κουρή Μαρία, 509
 Κουριανός Νικόλαος, 457
 Κουρίστης Τ., 488
 Κουρτίδης Αριστοτέλης, 32, 81, 82, 331
 Κουρτίδου Ασπασία, 158
Κράτος του ζόφου, Το, 10, 51, 78, 355, 375, 394, 395
 Κρέηγκ (Craig Edward Gordon), 61, 63, 65, 116, 148, 153, 157, 166, 317, 344, 374
 Κρόμελνκ (Crommelynck Fernand), 209, 284
 Κρόνεγκ Λ. (Chronegk Ludwig), 43
 Κροντηράς Κώστας, 135, 158, 162, 256, 261
Κρυφός πόθος, Ο, 122, 493
Κύκλος με την κιμωλία, Ο, 365
Κυκλώματα, 261
Κύκλωπας, 218, 272, 403, 445, 446
Κύνειο άσμα, 489
Κυρά της θάλασσας, Η, 389
Κυρά-Ινγκερ, Η, 507
Κυρία Βεράνδη, Η, 24
Κυρία δε με μέλλει, Η, 312
Κυρία κάνει σπορ, Η, 261
Κυρία με τις Καμέλιες, Η, 506
Κυρία Μποβαρύ, Η, 321
 Κυριακίδης Στίλπων, 434
 Κυριακός Αριστέιδη, 18
 Κυριακός Πέτρος, 452
 Κυριακού Β., 36
Κύριος Νομάρχης, Ο, 493
Κύριος των 5 μ.μ., Ο, 202
 Κύρου Αχιλλεύς, 242
 Κωλέττης Ιωάννης, 401
Κωμωδία της ευτυχίας, Η (Μ. Κουνελάκη), 489
Κωμωδία της ευτυχίας, Η (Ν. Εβρένωφ), 368
Κωμωδία των παρεξηγήσεων, Η, 177
 Κωνσταντινίδης Αγαθοκλής, 51
 Κωνσταντινίδης Γρ., 88
 Κωνσταντινίδου Ιουλία, 94, 96, 162
 Κωνσταντίνος, βασιλιάς, 425
 Κωτσόπουλος Θάνος, 162, 245, 246, 261, 286

Λ

Λαβύρινθος, 494
Λαγκαδάς Γεώργιος, 11, 17, 47, 79
Λαϋγκάουζεν Β. (Leyhausen Wilhelm), 302, 303, 315
Λαλαούνη Αγγελική, 198
Λαμπελέτ Ναπολέον, 85, 367
Λαμπίκης Δ., 224, 298
Λαμπίς (Labiche Eugène), 24, 321, 363
Λαμπράκης Δημήτριος, 167, 241
Λαμπροίδη Έλλη, 430
Λαμπροίδης Γεώργιος, 134, 136, 174, 210
Λανγκ Φρ. (Lang Fritz)
Λάνδης Αντώνιος, 11
Λαπαθιώτης Ναπολέον, 59, 90, 207
Λάσκαρη Ν., βλ. *Τσαγανέα Ν.*
Λάσκαρης Νικόλαος, 17, 18, 31, 34, 57, 82, 93, 109, 111, 129, 142, 208, 239, 240, 298, 331, 338, 404, 405, 429, 453, 512
Λαυράγκας Διονύσιος, 82
Λε Κορμπυζιέ (Le Corbusier - Charles-Édouard Jeanneret), 459
Λεγκουβέ (Legouvé Ernest)
Λεκατσάς Νικόλαος, 11, 12, 13, 18, 22, 35, 37, 43, 45, 48, 50, 60, 93, 100, 182, 330, 387, 541
Λεμονίδου Καίτη, 162
Λένιν (Lenin Vladimir Ilich), 412, 455
Λενορμάν Α. (Lenormand Henri-René), 177, 253, 257, 410, 480
Λεονάρδο Δα Βίντσι (Leonardo da Vinci), 382, 432
Λεοντιάς Σαπφώ, 20
Λεπενιώτης Τηλέμαχος, 58, 80, 93, 217, 230, 291, 511
Λέσσιγκ (Lessing Gotthold Ephraim), 382, 432
Λευκή Σελίδα, 71
Λέων Πέτρος, 50
Λεωφορείον ο πόθος, 484
Ληστές, Οι, 389
Λιβαδάς Θεαγένης, 28, 40
Λιδωρίκης Αλέκος, 288, 297, 300, 319, 327
Λιδωρίκης Μιλτιάδης, 16, 17, 81, 82, 84, 87, 91, 92, 94, 108, 109, 110, 112, 113, 114, **121-126**, 132, 133, 136, 137, 160, 174, 184, 186, 200, 204, 218, 220, 241, 343, 352, 354, 367-368, 369, 371, 376, 386, 401, 420, **493-498**
Λιλόσ Α., 313
Λίνα, 499
Λιντάου Π. (Lindau Paul), 39, 389, 509
Λίντεο Μαξ (Linder Max), 66
Λιούμπιτς Ε. (Lubitsch Ernst), 318
Λογοθετίδης Βασίλης, 209, 290

Λοκαντιέρα, Η, 210, 262, 256, 350, 369, 454, 450, 530
Λοξοδρομία, 475
Λοπέζ (Lopez Sabbatino), 135
Λόρδος Βύρων, Ο, 249, 288, 356, 381
Λόρε Π. (Lorre Peter), 506
Λοττάρ Ρ. (Lothar Rudolf), 368
Λουάο Ραούλ, 201, 221, 401
Λούης Λουδοβίκος, 282
Λουίζα Μίλλερ (Ερωτας και Ραδιουργία), 14, 388, 389, 505, 530
Λουιζιάνα, 450
Λουκιανός, 353
Λουκρητία Βοργία, 23
Λουνατσάρσκυ Α. (Lunacharsky Anatoly), 442, 453
Λυκιαρδόπουλος Μιχαήλ, 30
Λύκοι και τα πρόβατα, Οι, 464
Λυμπέρης Ε., 261
Λυνιέ-Πο (Lugné-Poë Aurélien-Marie), 30, 55, 150
Λύρα του γερω-Νικόλα, Η, 403, 427
Λύτρας Λύσανδρος, 511

Μ

Μάγια, Η, 345
Μαδράς Αχιλλεύς, 95, 511
Μαικήνας, 159, 204, 416
Μαίτερλινκ Μ. (Maeterlinck Maurice), 30, 101, 102, 135, 177, 203, 349, 372, 389
Μακάρεβιτς Κοδρίγκα Ειρήνη, 124
Μακέδος, 88
Μακλίν Τσ. (Macklin Charles), 178
Μακμπέθ, 143, 210, 211, 389, 498
Μακρής Ζαχαρίας, 56
Μακρυγιάννης, 458
Μαλλαομέ (Mallarmé Stéphane), 350
Μαλλιαγρός Αριστείδης, 245
Μαμάκης Αχιλλέας, 300, 312, 354
Μαμιζέλ Νιτούς, 510
Μαμίας Ενάγγελος, 450
Μαμούλιαν (Mamoullian Ruben), 318
Μανιάτης Κ., 300, 312
Μανόν Λεσκώ, 529
Μανούσος Αντώνιος, 8, 13, 21, 43
Μαντάμ Μαρή, 133, 494
Μαντάμ Μαρή αλλά βουζ αν, 494
Μαντάμ Μπάτερφλάι, 506
Μαντούδης Μ. Σ., 309, 310
Μανωλίδου Βάσω, 245, 276, 291, 307, 384
Μαρζουβάνωφ Μ., 169
Μαρία Δοξαπατρή, 14, 20
Μαρία ή Μάριος, 475
Μαρία Μαγδαληνή, 372, 389, 505
Μαρία Στούαρτ, 389, 529
Μαρίκος Α., 261
Μαρινάκης Ι., 261
Μαριέλλος Σπύρος, 510, 511

- Μαρκήσιος Βιλλεμέρ*, 475
 Μαρκίδης Τ., 261, 488
 Μαξ Καρλ (Marx Karl), 412
 Μαρούλη Κ. βλ. Κακούρη Κ.
 Μαρσέλλου Ειρήνη - Νέλλη, 111, 162, 245, 261
 Μαρτζώκης Λουδοβίκος Ιγνάτιος, 20
 Μάρτιν Καρλ-Χάιντς (Martin Karl-Heinz), 148
Μαρτίνα, 173
Μάρτυς, 82, 123
Μασκώτ, 81
 Μάτσης Αντώνιος, 178, 482
 Ματθαίος Ν., 261
 Ματσούκης Δημήτρης, 311
 Μαυρίκου-Αναγνώστου Μ., 55
Μεγάλη Αικατερίνη, Η, 267
Μεγάλη καμπή, Η, 505
Μεγάλη στιγμή, 288
Μεγάλο θέατρο του κόσμου, Το, 67
Μεγάλο παιχνίδι, Το, 482
Μεγάλος μπάλος, Ο, 507
 Μεγερχόλντ Βζ. (Meyerhold Vsevolod), 63, 64, 149, 155, 175, 176, 186, 236, 243, 317, 343, 344, 356, 406, 451, 452, 455
Μέθοδος των τριών, Η, 499
 Μελάς Μιχαήλ, 25
 Μελάς Σπύρος, 1, 59, 72, 81, 103, 111, 122, 148, 159, 163, 172, 173, 177, 180, 182, 185, 188, 190, 191, 192, 193, 195, 199, 203, 204, 205, 208, 209, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 239, 237, 238, 240, **250-253**, 254, 255, 256, 257, 268, 278, 279, 287, 288, 319, 321, 324, 333, 335, 336, 337, 341, 343, 344, 345, 346, 348, 349, **353-355**, 356, 360, 363, 365, **368-369**, 370, 371, 372, 373, 377, 379, 386, 399, 400, 403, 408, 409, 410, 411, 429, 430, 432, 434, 442, 444, 446, 456, 457, 458, 460, **499-504**, 530
 Μελαχρινός Απόστολος, 212
Μελτεμάκι, Το, 530
 Μενικέλι (Menichelli Pina), 73
 Μεντές Κ. (Mendès Catulle), 367
 Μέντζελος Δ., 397
Μεράκι του άρχοντα, Το, 289
 Μερέ Σαρλ (Méré Charles), 204, 209, 215, 529
Μερόπη, 14, 15, 16, 28, 405
Μετά το γάμο, 215
 Μεταξά Αντιγόνη, 22, 135, 162, 266
 Μεταξάς Ιωάννης, 319, 427, 462, 466, 467, 506
Μήδεια, 193
 Μηλιάδης Γιάννης, 187, 363, 420
Μητρόπολις, 156
 Μητρόπουλος Δημήτρης, 185, 192
Μια γυναίκα πέρασε (Αιμ. Ζαχαρίτσα), 261
Μια γυναίκα πέρασε (R. Coolus), 113, 125, 376
Μια γυναίκα χωρίς σημασία, 321, 371
Μια νύχτα, 475
Μια νύχτα μια ζωή, 159, 165, 253, 336, 353, 499, 530
Μικρή μας πόλη, Η, 484
Μικρός Εγγόλφ, Ο, 207, 389
Μίνα φον Μπάρχελμ, 482
 Μινωτής Αλέκος, 163, 194, 195, 201, 217, 245, 246, 276, 292, 293, 307, 316, 327
Μις Τσάρλεστον, 270, 428
Μισάνθρωπος, 505
 Μιστριώτης Γεώργιος, 22, 37, 50, 190, 259, 414, 416, 420, 438, 444, 474
Μίτος της Αριάδνης, Ο, 24
Μιχαήλ Κράμερ, 154, 488, 489
 Μιχαηλίδης Κωστής, 276, 311, **505**
Μνηστήρες του θρόνου, 482
 Μοκλέρ Κ. (Maucier Camille), 62
 Μολιέρος (Molière, Jean-Baptiste Poquelin), 7, 65, 245, 264, 273, 312, 421, 429, 464, 511, 529, 534
 Μόλλας Αντώνιος, 114, 453
Μόνα Βάννα, 389
Μονάκριβη, 136
Μόνικα, 253
Μοντέρνα Καμαριέρα, 80
Μοντέρνο σπίτι, Το, 159
 Μόντι Β. (Monti Vicenzo), 7
 Μορίδης Θεόδωρος, 261
 Μόρντο Ρενάτο, 312, **506**
 Μουζενίδης Τάκης, 311, 317, 384, 463, 465, **507-508**
 Μουλλέν, 204, 401
 Μουνέ-Σουλύ (Mounet-Sully), 28
 Μουσατέσκου Θ. (Musatescu Tudor), 489
 Μουσσολίνι (Mussolini Benito), 406, 455
 Μουσούρης Κώστας, 111, 162, 163, 168, 173, 194, 314, 315, 316, 319
 Μουσσινάκ Λ. (Moussinac Leon), 157
 Μουστάκα Αθανασία, 402
 Μουστάκα Νίτσα, 510
 Μουχσίν Ερτουγρούλ (Muhsin Ertugrul), 237, 409
 Μπαίικερ (Baker George Pierce), 341
 Μπαϊκλιν Ά. (Böcklin Arnold), 349
 Μπαλίεφ Ν. (Baliev Nikita), 346
Μπαμπάς εκπαιδεύεται, Ο, 429, 456, 499
Μπαρ Ελδοράδο, 506
 Μπαρ Χ. (Bahr Hermann), 389
 Μπάρκερ Γ. Μ. (Barker Harley Granville), 65
 Μπαρκουιλέρο Βίλλυ, 79, 88
 Μπαρλός Τάκης, 171, 172, 247, 251
 Μπάσσερμαν Ά. (Basserman Albert), 116
 Μπασιτιάς Κωστής, 88, 159, 162, 165, 172, 174, 179, 180, 183, 196, 207, 209, 211, 215, 216, 223, 239, 310, 311, 315, 333, 338, 353, 432, 446, 453, 465, 506, 429

Μπαστιέ Νόρα, 273
Μπατάιγ Α. (Bataille Henri), 209, 244
Μπατιστάτου Ε., 96
Μπατύ Γκ. (Baty Gaston), 148, 244, 283, 408, 422
Μπγιέρονεν Μπ. (Björnson Björnstjerne), 389
Μπεκές Όμηρος, 151, 488, 534
Μπελάσκο (Belasco David), 151
Μπεν Χουρ, 156
Μπενάκης Αντώνης, 190
Μπενη-Ψάλτη Βενετία, 94, 96, 162
Μπενη-Ψάλτη Μαρία, 96
Μπέργκνερ Ελ. (Bergner Elisabeth), 506
Μπερνάρ Ζ. Ζ. (Bernard Jean-Jacques), 173, 257
Μπερνάρ Σάρα (Bernhardt Sarah), 10, 55, 74, 537
Μπερνστάιν Α. (Bernstein Henry), 529
Μπερτίνι (Bertini Francesca), 74
Μπέρολτ Γιόζεφ, 424, 409, 445
Μπετόβεν (Beethoven Ludwig Van), 248, 382
Μπιντού Α. (Bidou Henry), 421
Μπίτνερ, 41
Μπλοκ Σ, 482
Μπόργης Δημήτρης, 159, 256, 288, 311, 319, 383, 429, 465
Μπόέμ, 506
Μπομπονιέρα, 87
Μπονάρ Π. (Bonnard Pierre), 372
Μπουαγιέ, 82, 204
Μπουασσύ Γκαμπριέλ, 417
Μπουθ Έ. (Booth Edwin), 28, 178, 382
Μπουκουβάλα Ιωάννα, 261
Μπουνιουέλ Λ. (Bunuel Louis), 318
Μπουρίνι, Το, 288, 489
Μπουρμπορός, 529
Μπουρντέλ Ε.-Α. (Bourdelle Émile-Antoine), 455
Μπουρντόν Ζ. (Bourdon Georges), 29, 36
Μπραγκάλια (Bragaglia Anton Guilio), 151
Μπραμ Ό. (Brahm Otto), 30, 55, 162, 389, 394
Μπρεχτ Μπ. (Brecht Bertold), 236
Μπριέ (Brieux Eugène), 31, 93
Μπριούσοβ Βαλέρι (Bryusov Valery), 62
Μπωμαρσαί (Beaumarchais Pierre-Augustin Caron), 529
Μυράτ Δημήτρης, 163, 197, 241
Μυράτ Μήτσος, 50, 51, 53, 54, 59, 93, 105, 148, 163, 197, 210, 219, 294, 350, 351
Μυράτ Μιράντα, 534
Μυράτ Ρίτα, 261, 315
Μυράτ Χρυσούλα, 294
Μυρμηροφωλιά, 493
Μυσσέ Α. (Musset Alfred de), 173
Μωραϊτίνης Τίμος, 79, 87, 159, 160, 252, 288, 346, 373

Μωρό μου, Το, 77

N

Να ζη το Μεσολόγγι, 260
Νάζος Γεώργιος, 93, 96, 97
Νανά, 71, 386
Νάρκισσος, 135, 511
Νεγρεπόντης Μιλτιάδης, 167
Νέζεο Θεμιστοκλής, 257
Νέζεο Μαρία, 88, 261
Νέζεο Χριστόφορος, 227, 452, 511
Νειάτα, 270
Νεκρή Πολιτεία, Η, 364
Νεόνυμφοι, Οι, 389
Νέος θίασος, Ο, 109, 493
Νεράιδα του Κάστρου, Η, 16, 375
Νέρων εν Κορίνθω, Ο, 15
Νεφέλαι, 17, 101
Νίκα Ροζαλία, 46, 80, 510
Νίκας Αντώνιος, 49, 197, 312, 346
Νίβας Ντ., 493
Νικηφόρος Φωκάς (Δ. Βερναρδάκη), 42, 46
Νικηφόρος Φωκάς (Ν. Καζαντζάκη), 160
Νικόλαος, πρίγκηπας, 56, 90, 104, 105
Νικολάου Νέλλη, 261
Νικοντέμι (Niccodemi Dario), 136, 256
Νιρβάνας Παύλος, 52, 71, 89, 103, 104, 105, 106, 114, 122, 123, 216, 225, 240, 242, 275, 350, 351, 431, 540
Νίτσε (Nietzsche Friedrich), 62, 349, 412, 413, 417, 443
Νοβέλλι (Novelli Ermete), 74
Νοικοκυρά, 159
Νοικοκυραίοι, Οι, 510
Νορντάου Μαξ, 10
Νόρτνεν Χανς Φον, 85, 133, 401
Νοταρά Σαπφώ, 162, 261
Ντ' Αννούντσιο (D' Annunzio Gabriele), 352, 364, 371, 413
Ντάνκαν Ιζ. (Duncan Isadora), 414, 416, 417, 437, 438, 442, 460
Ντάνκαν Πηνελόπη, 187, 270, 271, 414, 419, 437, 438, 439, 537
Ντάνκαν Ράϊμοντ (Duncan Raimond), 187, 270, 271, 414, 419, 437, 438, 439, 537
Ντε Μιλ Σεσίλ (De Mille Cecil), 156, 157
Ντεβόρ Γκ. (Devore Gaston), 71
Ντέβις Όμηρος, 268, 271
Ντελσάρτ (Delsarte François), 146, 261, 391
Ντελύκ (Delluc Louis), 157
Ντενί Μ. (Denis Maurice), 372
Ντέρπφελντ (Dörpfeld W.), 24, 33
Ντίτριχ Κ. (Dieterich Karl), 40, 425
Ντιαγκίλεφ (Diaghilev Sergei), 148, 373
Ντίγκελστετ Φ. (Dingelstedt Franz), 28

Ντιμπούκ, 365
Ντίνοσ Κ., 261
Ντοστογιέφσκυ Φ. (Dostoevsky Fyodor),
113, 210, 276
Ντούζε Ελ. (Duse Eleonora), 10, 61
Ντυλλάκ Ζ. (Dullac Germaine), 156
Ντυλλέν Σ. (Dullin Charles), 148, 149,
234, 283, 534
Ντωντέ (Daudet Alphonse), 96
Νυχτερίδα, Η, 506, 312
Νώε, 534

Ε

Εανθάκη Ειμαρμένη, 50, 52, 59, 93
Εανθές Μελαχροινές, 151
Εανθουδίδης Στέφανος, 404
Ξενόπουλος Γρηγόριος, 12, 13, 16, 29, 49,
53, 54, 57, 58, 59, 60, 66, 71, 72, 80,
89, 98, 99, 103, 104, 105, 109, 110, 111,
122, 135, 159, 160, 161, 170, 173, 183,
184, 202, 204, 211, 216, 217, 227, 230,
231, 233, 242, 250, 253, 256, 275, 276,
285, 288, 289, 290, 291, 294, 295, 296,
338, 349, 351, 375, 376, 404, 405, 413,
427, 512, 534
Ξένος και οι Αργοναύται, Ο, 389, 529
Ξένος Στέφανος, 28
Ξέσχισμα της γάτας, Το, 91
Ξημερώνει ... , 389, 509
Ξιφίρ Φαλέρ, 82, 84, 86, 123
Ξύπνημα, Το, 288

Ο

Ο' Νηλ (O' Neill Eugene), 252
Οδοιπόρος, Ο, 23
Οθέλλος, 178, 283, 334, 357, 372, 381,
382, 389, 466, 483
Οθωναίος Νικόλαος, 90, 111, 352
Οιδίπους Τύραννος, 22, 28, 32, 42, 64,
67, 112, 113, 114, 119, 151, 152, 163,
184, 185, 210, 215, 248, 249, 276, 284,
302, 304, 345, 346, 355, 356, 358, 380,
382, 403, 424, 445, 488, 527, 534
Οικονομίδης Ι., 20
Οικονομίδης Κώστας, 174, 178, 213, 248,
312
Οικονόμου Αριστείδης, 509
Οικονόμου Θωμάς, 1, 39, **40-48**, 49, 50,
52, 56, 57, 58, 59, 60, 93, 94, 95, 96,
97-100, 104, 107, 119, 126, 127, 134,
135, 136, 137, 142, 145, 150, 154, 158,
162, 164, 174, 182, 183, 192, 195, 196,
208, 229, 256, 257, 260, 261, 280, 281,
289, 290, 291, 298, 299, 304, 305, 322,
324, 331, 343, 351, 352, 371, **387-390**,

402, 405, 425, 431, 474, 480, **509-523**,
529
Οικονόμου Παρασκευάς, 87
Όλα θ' αλλάζουν, 288
Όλγα, βασίλισσα, 37
Ολύμπιος Σπύρος, 273
Ομπέ Αντρέ (Obey André), 534
Ονέ Ζ. (Ohnet Georges), 390
Όνειρο καλοκαιρινής νύκτας, 64, 78, 267,
268, 275, 371, 387, 389, 484
Όνειρο της Ριβιέρας, Το, 87
Όνειρον του Πιερόττου, Το, 82, 367
Όνειροπλάνοι, Οι, 333
Όπιομάν, 494
Ορεινός Γ., 463
Ορέστεια, 42, 210, 304, 331, 388, 529, 530
Ορέστης, 6
Όρκος του πεθαμένου, Ο, 409
Όρνιθες, 267, 373, 457, 534
Ορφανίδης Θεόδωρος, 21
Ορφέας στον Άδη, Ο, 218
Οστρόφσκυ Αλ. (Ostrovsky Alexander),
530
Ουάιλντ Όσκαρ (Wilde Oscar), 166, 321,
352, 371, 389
Ουγκώ (Hugo Victor), 23
Ουέστ, 85
Όφφενμπαχ Ζ. (Offenbach Jacques), 218,
510
Όφτενταλ, 438
Οχλόπκωφ Ν. (Okhlopkov Nikolai), 236

Π

Παγκάστη, 28
Παιδομάζωμα, Το, 17
Παιχνίδι του έρωτα και της τύχης, Το, 530
Παλαιολόγος Μάριος, 195, 482
Παλαμάς Κωστής, 101, 102, 114, 117,
118, 122, 127, 163, 171, 174, 177, 208,
216, 281, 337, 343, 359, 364, 365, 366,
385, 389, 414, 434, 452
Παλαμάς Λέανδρος, 439
Πάλλης Αλέξανδρος, 178, 272, 445, 509
Παμπστ Γκ. (Pabst Georg Wilhelm), 318
Παναγία η Κατηφόρισα, 107
Παναθήναια, 79, 80
Πανόραμα, 133
Πανουργία του Αρλεκίνου, Η, 367, 494
Πανουργίες του Σκαπέν, Οι, 135, 312
Πανταζή Ε., 509
Παντόπουλος Ανδρέας, 111, 158, 162, 163
Παντόπουλος Ευάγγελος, 12, 13, 16, 18,
49
Παντοπούλου Νανσιανά, 111, 162
Παντρολογήματα, Τα, 273, 458
Παξινού Κατίνα, 307, 384
Παπαγάλος 1920, 373
Παπαγεωργίου Κ., 162, 163

- Παπαγεωργίου Νικόλαος, 22, 50, 59, 93,
 135, 136, 144, 158, 192, 194, 227, 231,
 256, 262, 294, 324, 344, 478, 511
 Παπαδάκη Ελένη, 162, 307
 Παπαδήμας Αδαμάντιος, 294
 Παπαδιαμάντης Αλέξανδρος, 119
 Παπαδόπουλος Σύλβιος, 87, 88, 266
 Παπαθανασίου Ασπασία, 304, 319, 530
 Παπαϊωάννου Γιάννης, 80, 85, 88, 282,
 510
 Παπαλεξάνδρου Κ. Θ. , 198, 235, 240,
 347
 Παπαλουκάς Σπύρος, 180, 349
 Παπανδρέου Γεώργιος, 230, 238, 240, 242
 Παπαντωνίου Ζαχαρίας, 409
Παπαρδέλα, 133
 Παπαστυρίδη-Καρούζου Σεμνή, 422
Παπαφλέσσα, 499, 505
 Παπαχρήστος Γ., 162
 Παπαχρήστου Αλίκη, 511
 Παππός Γιώργος, 315
 Πάππος Ν., 30
Παραμονή της Ελληνικής Επανάστασης,
Η, 20, 405
Παραμύθι της εντυχίας, *Το*, 288
Παράξενο Ιντερομέτσο, 534
 Παραράς Λάμπρος, 439
 Παρασκευάς Νικόλαος, 136, 147, 150,
 192, 201, 209, 228
 Παρασκευόπουλος Νικόλαος, 9
 Παρασκευοπούλου Ευαγγελία, 10, 11, 16,
 44, 164, 509, 541
 Παρασκευοπούλου Ζηνοβία, 511
 Παράσχος Κλέων, 414, 427
Παρείσακτος, *Ο*, 349, 389
 Παρθένης Κωνσταντίνος, 349
Παριζιάνα, 87
 Πασαγιάννη Ελένη, 93, 187
 Πασέρ Στ. (Passeur Stève), 343
Πατέρας, *Ο*, 135, 389, 511
 Πατριόκιος Σπύρος, 12
Πέερ Γκνντ, 300
Πειρασμός 1920, *Ο*, 402
Πειρασμός, *Ο* (Γ. Ξενόπουλου), 170
Πειρασμός, *Ο* (Σ. Μερέ), 204, 529
Πειρατής, *Ο*, 78
 Πελαντάν (Péladan Joséphin), 417
Πελλέας και Μελισάνθη, 537
 Πελλερεν (Pellerin Jean-Victor), 209
Πενθεσίλεια, 177, 465
Περάστε την πρώτη του μηνός, 484
 Πέριβελης Κωνσταντίνος, 16
Περιπλανώμενος Ιουδαίος, *Ο*, 9
 Περνώ Ουμβέρτος (Pernot Huber), 404
Πέρσες, 25, 29, 33, 133, 184, 245, 249,
 302, 316, 356, 375, 380, 402, 403, 420,
 461, 530, 538
 Πεσματζόγλου Γ., 242
Πετεινός, *Ο*, 24
 Πετρακόπουλος, 240
 Πετρίδης Γ., 541
 Πετρίδου Μαρία, 50
Πετροχάροδες, *Οι*, 510
 Πετσάλης Τέλης, 39, 42
Πικ-Νικ, 80
 Πικιώνης Δημήτριος, 263, 310, 419, 434,
 459
 Πικρός Πέτρος, 194
 Πινέρο Α. (Pinero Arthur Wing), 425
Πίνες, 203
 Πιραντέλλο Λ. (Pirandello Luigi), 127,
 167, 203, 208, 209, 215, 529, 534
 Πισκάτορ Έρ. (Piscator Erwin), 148, 149,
 236, 342, 373, 465
Πίσω στη γη, 499
 Πιτοέφ Ζ. (Pitoëff Georges), 69, 148, 161,
 176, 215, 283
 Πιτώ Ρενέ, 440
 Πλανσόν Ρ. (Planchon Roger), 65
 Πλαστήρας Νικόλαος, 135, 227, 432
 Πλάτωνας, 359, 415
 Πλέσσα Νικόλαος, 217
Πληγωμένα πουλιά, 161
Πληγωμένο χελιδόνι, *Το*, 493
 Πλούτης Γεώργιος, 162
Πλούτος, 165, 272, 273, 274, 363, 403,
 457, 458, 460
 Ρόε Ε. Α. (Roe Edgar Allan), 145, 438
Ριός απ' τους δύο, , 152
Ρόλεμος εν πολέμω, 83
Ρόλεμος τέλειωσε, *Ο*, 261
 Πολίτης Γιώργος, 90, 113
 Πολίτης Νικόλαος, 20, 119, 427, 433, 524
 Πολίτης Φώτος, 1, 68, 72, 101, 105, 106,
 107, 111, 112, 113, **114-121**, 125, 126,
 129, 135, 136, 137, 148, 150, 154, 155,
 156, 157, 171, 172, **173184**, 188, 190,
 192, 193, 194, 196, 197, 199, 202, 209,
 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 227,
 229, 230, 231, 232, 233, 237, 238, 240,
 242, **243-250**, 251, 254, 255, 260, 261,
 264, 269, 270, 271, 275, 276, 277, 278,
 280, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 294,
 295, 297, 300, 301, 302, 305, 306, 307,
 314, 315, 316, 322, 323, 324, 330, 333,
 334, 335, 336, 341, 344, 349, 355, 358,
 360, 365, 369, 371, 372, 373, 374, 377,
379-383, 386, 399, 403, 404, 405,
406-411, 421, 424, 425, 427, 429, 432,
 434, **448-456**, 458, 460, 461, 464, 466,
 467, 482, 494, 505, **524-528**
 Πολλίни Μπ. (Pollini Bernard), 29
 Πόλου Αθανασία, 402
 Πολτί Ζ. (Polti Georges), 391
Πολύ κακό για το τίποτε, 530, 534
 Πονηρίδης Γεώργιος, 384
Ποπολάρος, *Ο*, 288
 Ποριώτης Νικόλαος, 104, 337
Πόρτα και το παράθυρο, *Η*, 288
 Πόρτο-Ρις (Porto-Riche Georges), 391
Πουλί της νύχτας, *Το*, 159
Πούλιαν για το Τέξας, 499

Πουτσίνι Τζ. (Puccini Giacomo), 506
 Πούχνερ Βάλτερ, 380
 Πράτσικας Γ., 263, 314
Πρετσιόζα, Η, 389
Πριγκήπισσα Μαλέν, 59, 178, 181, 356
Πρίγκηψ Βαλεντίνος, 85
Πρίγκηψ του Πίλσεν, Ο, 83
Πρίγκηψ των δολλαριών, Ο, 270
 Προβελέγγιος Αριστομένης, 22
 Προεστοπούλου - Κουκ Νέλλα, 439
Πρόλογος στην Ασπραία, 261
Πρόλογος στο προσκήνιο, 261
Προμάμμη (Το στοιχειό του πύργου), 39, 179, 357, 387, 389
Προμηθεάς Δεσμώτης, 185, 186, 192, 193, 213, 258, 359, 360, 369, 378, 403, 417, 441, 442, 443, 444, 449, 480, 537
Προμηθεύς εν Ολύμπω, 10
Προξενήτρες, Οι, 261
Προσκαλώ τον Ναύαρχον, 23
 Προυστ Μ. (Proust Marcel), 459
Πρωί, μεσημέρι, βράδυ, 136
Πρωτενουσιάνος, 530
Πρώτη νύκτα του γάμου, Η, 53
Πρωτομάστορας, Ο, 82, 196, 434
Πρώτον περὺγισμα, Το, 494
Πτώσις του υπουργείου, Η, 24
 Πωπ Γεώργιος
Πώς υπεδέχθη ο λαός των Αθηνών τους λατρευτούς του πρίγκηπας, 494

P

Ραγκαβής Αλέξανδρος Ρίζος, 13, 14, 15, 18, 20, 21, 23, 24, 25, 26, 28, 29, 37, 38, 118, 216, 349, 383, 404, 405, 444
 Ραγκαβής Κλέων, 23, 28, 46, 337
Ραδιοφίλημα, Το, 345
 Ραϊμόντ Φ. (Raimund Ferdinand), 389
 Ράινχαρντ Μαξ (Reinhardt Max), 63, 64, 65, 68, 69, 75, 105, 106, 117, 129, 148, 149, 150, 151, 152, 155, 157, 162, 166, 176, 183, 197, 212, 236, 244, 262, 277, 285, 286, 294, 312, 335, 336, 340, 341, 343, 344, 346, 356, 358, 365, 380, 398, 399, 408, 422, 448, 449
 Ρακίνας (Racine Jean), 193, 365
 Ράνκε Λ. (Ranke Leopold), 406
 Ραντλώφ Σ. (Radlov Sergei), 286
 Ραπτάρχη Ιωάννης, 23, 364
 Ραυτόπουλος Ν., 50
 Ραφτοπούλου Μαρία, 452
 Ραφτοπούλου Μπέλλα, 360, 361, 378
 Ραχήλ (Rachel), 101
 Ρεζάν Αγνή, 81
Ρήγας Βελεστινλής, 499
 Ρηγόπουλος Ανδρέας, 15
 Ρηλ Αλ. (Riehl Alois), 382, 524
 Ριάδης Αιμίλιος

Ρίμποτ (Ribot), 146
 Ριστόρη Αδ. (Ristori Adelaide), 28, 101
Ριχάρδος Β΄, 505, 530
Ριχάρδος Γ΄, 210
 Ροδός Μιχάλης, 135, 142, 174, 179, 223, 239, 238, 264, 297, 300, 309, 369, 386, 462
 Ροδοκανάκης Πλάτων, 404
 Ροζάν Νικόλαος, 293
 Ρόης Γ. Λ., 452
Ρομάνσο, Το, 210
Ρόμπιν Χουντ, 156
Ρομπότ, 170
 Ροντήρης Δημήτριος, 1, 34, 111, 162, 163, 168, 194, **195-197**, 198, 222, 230, 242, 250, 276, 277, 278, 279, 293, 297, 299, 300, **301-307**, 312, 314, 316, 320, 322, 324, 327, 335, 337, 338, 346, 358, **365-366**, 369, 371, **383-384**, 386, 403, 444, 445, 505, **529-533**
Ρόσμερσχολμ, 389, 474, 484
 Ροστάν Εδ. (Rostand Edmond), 333
 Ρόστρουπ (Rostrup Egil), 284
Ρουϊ Μπλας, 530
 Ρουλάν Αλμπέρ, 201, 202, 206, 215, 221, 314, 401
Ρουμπής, η Κουμπή και τα κουμπιά, Ο, 499
 Ρουσόπουλος Αθανάσιος, 22
 Ρουσσέ Ζ. (Rousse Jacques), 65
 Ρουσσέλ Λ. (Roussel Louis), 452
Ρούσσιχη Σάλατα, 373
 Ρούσσο Γ., 530
 Ρουσώ Α. (Rousseau Henri), 454
 Ρούφος Κανακάρης Λουκάς, 258, 370, 422
Ρωμαίος και Ιουλιέττα, 135, 143, 300, 351, 358, 389
 Ρωμανός, 511
Ρωμείο, Το, 133
 Ρώτας Βασίλης, 100, 148, 149, 186, 187, 224, 229, 231, 234, 259-261, 264, 266, 271, 286, 290, 295, 308, 321, 403, 433, 445, 446, 463, 510, 511

Σ

Σάββας Σπύρος, 81
 Σαγιάννου Μ. βλ. Κατσέλη Μ.
 Σαίξπηρ (Shakespeare William), 31, 47, 65, 150, 178, 210, 245, 283, 284, 285, 292, 365, 382, 389, 399, 407, 466
 Σακελλαρίδης Θεόφραστος, 78, 88, 270, 428
 Σακελλαρίδης Ιωάννης, 414, 417
 Σακελλάριος Αλέκος, 289, 319
Σαλώμη, 166, 167, 169, 170, 172, 201, 357, 371, 509, 510
 Σαμάρας Σπύρος, 82, 83, 330

- Σαμπανιέβα, 85, 132
 Σαντοριναίος Κ., 162
 Σαντοριναίος Ν., 261
 Σαπουνόφουσκας, 87
 Σαπφώ, 46
 Σαραντίδης Γεώργιος, 261, 511
 Σαραντίδης Γιαννούλης, 151, 314, 315, 319, 320, 324, **534-536**
 Σαρντού Β. (Sardou Victorien), 28, 32, 36, 55, 74, 312
 Σαρντώ Έλεν, 186
 Σαρσαί Φρ. (Sarcey Francisque), 390, 391
 Σβάνσον Γκ. (Swanson Gloria), 156
 Σεβαστίκογλου Γιώργος, 317
 Σεβέρος Τορέλλη, 74
 Σέρινταν (Sheridan Richard Brinsley), 425
 Σέρριφ (Sherriff Robert Cedric), 267
 Σεφέρης Γιώργος, 320, 385, 410
 Σημηριώτης Άγγελος, 261
 Σημηριώτης Γεώργιος, 158, 172, 261, 464
 Σιγάλας Μάρκος, 22, 50, 266, 474
 Σιδέρης Γιάννης, 1, 31, 35, 77, 163, 165, 237, 246, 248, 253, 255, 261, 266, 268, 269, 276, 277, 288, 290, 295, 316, 317, 323, 381, 400, 403, 404, 405, 429, 534
 Σικελιανός Άγγελος, 50, 93, 184, 185, 186, 190, 272, 302, 325, 360, 367, 412, 414, 416, 417, 419, 423, 438, 439, 441, 444, 446, 447, 450, 480
 Σικελιανού Πάλμερ Εύα, **184-190**, 193, 254, 257, 258, 259, 302, 325, **359-362**, 363, 365, 371, 378, 398, 403, 404, 410, 416, 417, 421, 422, 423, 437, 438, 439, **440-444**, 445, 446, 447, 449, 450, 456, 457, 458, 460, 461, 467, 480, **537-539**
 Σικελιανού Πηνελόπη, βλ. Ντάνκαν Π.
 Σίλλερ Φρ. (Schiller Friedrich), 5, 6, 389
 Σιμόν, 177, 337, 355
 Σισιλιάνος (Τσιτσιλιάνος) Γεώργιος, 94, 162
 Σκαρβαίου Ίρις, 234, 308, 317, 534
 Σκίπης Σωτήρης, 50, 93
 Σκουλούδης Μανώλης, 249, 457
 Σκυλίσης Ισιδωρίδης Ιω., 72, 177, 374
 Σλέντερ Π. (Schlenter Paul), 42
 Σνίτσερ Ά. (Schnitzler Arthur), 389, 506
 Σολομός Αλέξης, 270, 272, 274, 304, 317, 460
 Σολωμός Διονύσιος, 405
 Σονάτα του Κρόντσερ, 482
 Σοπενχάουερ Α. (Schopenhauer Arthur), 349, 417, 439, 540
 Σόρμα Ά. (Sorma Agnes), 10, 39, 389, 509
 Σουμουρούν, 64, 67, 365
 Σούντερμαν Χ. (Sudermann Hermann), 203, 389
 Σουρής Γεώργιος, 17, 18, 37, 101, 434
 Σούτσας Παντελής, 9
 Σούτσος Αλέξανδρος Α., 27
 Σούτσος Παναγιώτης, 23
 Σοφία, πριγκίπισσα, 425
 Σοφοκλής, 192, 284, 336, 399, 414
 Σπάθης Δημήτρης, 5
 Σπασμένη στάμνα, 389
 Σπαχής, 31
 Σπεκ Έμμυ, 263
 Σπένγκλερ Ό. (Spengler Oswald), 412
 Σπιέρος Μ., 318
 Σπίθα, Η
 Σπινέλλης Λουδοβίκος, 11
 Σπίτι της Κούκλας, Το (Νόρα), 53, 135, 389, 482, 511
 Στ' ανοιχτά, 272
 Στάθης, 269, 403, 458, 459
 Σταθόπουλος Τίμος, 44, 47, 49, 80, 387
 Στάκου Α., 50
 Στάλιν Ι. (Stalin Joseph), 455
 Στανισλάβσκι Κ. (Stanislavsky Konstantin), 64, 146, 148, 151, 157, 166, 175, 183, 236, 286, 317, 322, 323, 340, 341, 343, 355, 389, 393, 395, 406
 Σταυρίδου Άννα, 261
 Σταυρός και το σπαθί, Το, 289, 300
 Σταχτιά γυναίκα, Η, 540
 Στέλλα Βιολάντη, 151, 488, 534
 Στέρης Γ., 310
 Στέρνμπεργκ Γ. (Sternberg Josef von), 318
 Στεφάνου Βασιλεία, 42
 Στεφάνου Στέφανος, 37, 38, 39, 41, 42, 185-186, 229, 236, 240, 271, 298, 300, 316, 338, 347, 384, 465, 517
 Στη μέση του δρόμου, 261
 Στη φυλακή, 109
 Στην Οξώπορτα, 71
 Στηρίγματα της κοινωνίας, Τα, 387, 389
 Στο Βυθό, 100, 389
 Στο πανηγύρι, 385
 Στο τηλέφωνο, 475
 Στοργή, 203
 Στραβίνσκι Ι. (Stravinsky Igor), 192, 345
 Στράους Γ. (Strauss Johann), 506
 Στράτου Δόρα, 91
 Στρίντμπεργκ (Strindberg August), 30, 101, 388, 389, 395
 Συζυγική κρίση, 506
 Σύζυγος τρελλάινεται, Ο, 261
 Συκουττής Ιωάννης, 439
 Συμ Γιάννης, 310
 Συνάδελφοι, Οι, 389
 Συναδινός Θεόδωρος, 50, 67, 158, 159, 177, 194, 195, 204, 208, 217, 223, 229, 230, 232, 239, 275, 277, 285, 288, 289, 293, 295, 297, 308, 309, 310, 333, 400, 416, 452
 Συρανό ντε Μπερζεράκ, 530
 Συρέ Ε. (Schuré Eduard), 413, 417, 437
 Συριόπουλος Πέτρος, 162
 Σχολείο κακογλωσσιάς, 425
 Σω Τζ. Μπ. (Shaw George Bernard), 267, 283, 389, 425, 510

T

Ταβουλάρης Διονύσιος, 9, 22, 42, 95
 Ταβουλάρης Μήτσος, 47
 Ταβουλάρης Χριστόφορος, 45, 47, 49, 113, 129
 Ταγκόπουλος Δημήτριος, 71, 101, 256, 509, 510
 Ταγκόπουλος Πάνος, 90, 135, 388
 Ταιν Ιπ. (Taine Hippolyte), 62
 Ταϊρωφ Αλ. (Tairon Alexander), 148, 161, 236, 317, 333, 368
 Ταλάνος Γεώργιος, 162, 245, 261
 Ταλμά (Talma Francois-Joseph), 7, 101
Ταξίδι του κ. Περισόν, Το, 321
Ταξιδιώτης χωρίς αποσκευές, 321, 363
Ταπεινοί και καταφρονεμένοι, 276, 381
Ταρτούφος, 143, 529
Τελευταίαν στιγμήν, Την, 493
Τελευταίες μέρες της Πομπηίας, Οι, 74
Τέλος του ταξιδιού, Το, 335
Τερέζα Ρακέν, 389
 Τερζάκης Άγγελος, 288, 297, 480
 Τζάκσον Μπ. (Jackson Barry), 283
 Τζιόβας Δημήτρης, 427
 Τζιότο (Giotto di Bondone), 357
Τζιτζίκι, Το, 288
 Τηκ Λ. (Tieck Ludwig), 28, 380, 383
Τι αξίζει να σε λεν Ερνέστο, 371
Τιμή, Η, 389
Τιμολέων, 7
Τιμόνι στον έρωτα, 289
Τιτάνικ Βαλς, 488
 Τολστόι Λ. (Tolstoy Leo), 10, 355
Τοπικός παράγων, 530
 Τουλουζ-Λωτρэк (Toulouse-Lautrec Henri de), 372
Τράβα το κορδόνι, 209
Τραγούδι της κούνιας, Το, 505
Τραγούδι του καλού ανθρώπου, Το, 506
Τρεις αδελφές, 484
Τρεις δεκανείς, Οι, 23
Τρεις μάσκες, Οι, 475
Τρελλώνει, 425
 Τρη Χέρμπερτ Μπίρμπομ (Tree Herbert Beerbohm), 537
Τρία Φιλιά, Τα, 59, 541
Τριάκοντα, Οι, 14, 405
Τριαντάφυλλα όλο το χρόνο, 475
 Τρικούπης Χαρίλαος, 122
Τρικυμία, Η, 177, 275, 322, 507
Τρικυμίες, 135
Τρίλμπν, 511
Τρίμορφη γυναίκα, Η, 159, 160, 161, 202
Τρισεύγεννη, 90, 102, 107, 118, 135, 177, 337, 358, 366, 389, 390, 434, 505, 509
Τρίτος, Ο, 13
 Τριχάς Σπύρος, 88, 147
 Τρουφιέ (Truffier Charles-Jules), 93, 389
 Τσαγανέα Νίτσα, 135, 158, 162

Τσαγανέας Χρήστος, 162
Τσαλιμάκια, 288
 Τσάπεκ Κ. (Capek Karel), 170
 Τσάπλιν Τσ. (Chaplin Charlie), 156
 Τσαρούχης Γιάννης, 180, 271, 274, 310, 349, 445, 461, 484
 Τσεκούρας Νίκος, 289
 Τσερόνε (Τσερώνης, Ceronne), 25
 Τσέχωφ Α. (Chekhov Anton), 64, 256, 267, 315, 320, 322, 362, 364, 489
Τσιμισκής, 111, 524
 Τσοκόπουλος Γεώργιος, 59, 68, 74, 94, 108, 110, 124, 402, 497, 515
 Τσούγκος Δ. Γ., 148
Τύχη της Μαρούλας, Η, 271, 330, 403, 427, 429

Υ

Υδροπότης σύζυγος, Ο, 16
Υιός της ερήμου, Ο, 389
Υπουργός συνεργάζεται, Ο, 288, 295
Υφαντές, Οι, 509

Φ

Φαία και Νυμφαία, 59, 349
Φαίδρα, 22
 Φαίριμπανκς Ντ. (Fairbanks Douglas), 156
 Φαλιέρος Άγγελος, 202
Φάντασμα του Μετροπόλ, Το, 506
Φάουστ, 42, 72, 99, 132, 202, 285, 286, 336, 389, 511
 Φαρμάκης Χρήστος, 162, 245, 246, 261
Φασγά, 509
Φαύστα, 16, 46, 405
 Φέλινγκ Γ. (Fehling Jürgen), 236, 507
 Φελπς Σ. (Phelps Samuel), 28
 Φερντινάντωφ (Ferdinandov B. A.), 148
Φιλόγυρος, Ο, 177, 429, 534
Φιλήστε με, 203
 Φιλιππάκη Αθηνά, 21
 Φιλιππίδου Μαρία, 511
Φίλιππος Β΄ της Ισπανίας, 14
Φιόρο του Λεβάντε, Το, 77
Φλαντρώ, 157, 203
 Φλεριανός Ν., 162
Φλόγα, Η, 353, 429
Φλωρεντιανή τραγωδία, 135, 371, 506, 511
Φόβος του ξύλου, Ο, 475
Φοίνισσες, 370, 403
Φοιτηταί, Οι, 125, 154, 160, 277, 289, 376, 489, 534
Φονικό, Το, 261
 Φόρντ Τζών (Ford John), 318
Φορτουνάτος, 404
Φουέντε Οβεχούνα, 507

Φουξ Γκ. (Fuchs George), 57, 117, 356
Φουσκοθαλασσιές, 288, 319
Φραγκιάς Ι., 404
Φραγκοπούλου Άννα, 39, 44, 45, 46, 93
Φρανς Αν. (France Anatole), 47
Φρέρης Β., 261, 266
Φριτς, 389
Φρόντ Σ. (Freud Sigmund), 146, 466
Φρούτο εποχής, 261
Φτέρης Γ., 234, 345
Φτωχού τ' αρνί, Του, 507
Φυντανάκι, Το, 160, 276, 277, 289, 293,
335, 379, 505
Φυρστ Βάλτεο, 67, 84, 129, 401
Φυρστ Εδμόνδος, 95, 133, 135, 143, 155,
282, 520
Φωκάς Αντώνης, 94, 124, 165, 169, 249,
327, 336, 353, 357
Φωτεινή Σάντορη, 385
Φωτιάδης Δ., 273, 384
Φωτόπουλος Μίμης, 257, 270

X

Χάζλιτ Ουίλιαμ (Hazlitt William), 178,
382
Χαιϊδάρι, 506
Χαλασμένο σπίτι, Το, 136, 499
Χαλιμά, 88
Χαλκούση Ελένη, 148, 151, 194, 195, 273,
314, 323, 399, 534
Χάλμ Φρ. (Halm Friedrich), 389
Χάλμπε Μαξ (Halbe Max), 370
Χανδάνου Σ. βλ. Νοταρά Σαπφώ
Χανέλα Μάτερον, 389, 506, 509
Χανιώτης Β., 256, 261
Χάουπτμαν Γκ. (Hauptmann Gerhart), 30,
70, 341, 389, 395, 436, 489
Χάρης Πέτρος, 174, 181, 203, 210, 211,
223, 224, 297, 385
Χάσης, Ο, 404, 450
Χατζηαποστόλου Αντ., 79
Χατζηαποστόλου Νικόλαος, 367, 494
Χατζηκυριάκος Γκίκας Νίκος, 319, 310,
314, 349
Χατζημιχάλη Αγγελική, 434
Χατζηπαναγιώτου Πόπη, 162
Χατζηπανταζής Θόδωρος, 4, 15, 77
Χατζόπουλος Δημήτριος, 71, 102, 110,
120
Χατζόπουλος Κωνσταντίνος, 30, 40, 42,
44, 67, 69, 75, 104, 105-106, 107, 116,
127, 149, 171, 227, 285, 290, 331, 345,
425, 524
Χειμωνιάτικο Παραμύθι, 64, 174, 387,
389, 529
Χειραφέτησις, 17
Χέλμης Γεώργιος, 203, 220, 240, 321, 507
Χέμπελ Φρ. (Hebbel Friedrich), 74, 389

Χέρι της μαϊμούς, Το, 475
Χέρντεο (Herder Johann Gottfried), 382
Χέσσελινγκ (Hesselings Christian), 404
Χίος δούλη, 23
Χίτλεο (Hitler Adolf), 455, 465
Χοηφόροι, 210, 322
Χομόλκα (Homolka Oskar), 506
Χορεύτρια της μαύρης ταβένας, Η, 74
Χορν Παντελής, 66, 94, 103, 105, 106,
107, 116, 123, 159, 160, 171, 227, 231,
288, 379, 385,
Χορός του βορρά, Ο, 109
Χουρμούζης Μ., 272, 403
Χουρμούζιος Αιμίλιος, 320, 464
Χόφμαν Βάλτεο, 246
Χόφμανσταλ (Hofmannsthal Hugo von),
30, 408
Χρησταρής Μιχαήλ, 6, 7
Χρηστομάνος Αναστάσιος, 540
Χρηστομάνος Κωνσταντίνος, 1, 10, 16,
18, 19, 38, **48-56**, 58, 59, 81, 93, 102,
103, 113, 115, 120, 125, 135, 158, 164,
167, 173, 181, 182, 219, 228, 260, 271,
273, 280, 287, 292, 311, 323, 344, 348,
349-352, 354, 360, 364, 367, 371, 372,
375, 386, 390, 394, 395, 413, 434, 461,
540-547
Χριστοπούλου Μαλ., 488
Χριστός ξανασταυρώνεται, Ο, 507
Χριστοφορίδης Περικλής, 163
Χριστόφορος, πρίγκιπας, 91
Χρόνος είναι όνειρο, Ο, 257, 490
Χρυσά άντερα, Τα, 284
Χρυσομάλλης Άγγελος, 50, 93

Ψ

Ψαθάς Δημήτρης, 289
Ψαρούδας Ιωάννης, 196
Ψάχος Κωνσταντίνος, 187, 360, 416, 440,
444, 457, 537
Ψέμμα και πάλιν ψέμμα, 159
Ψευτοσπουδαίες, Οι, 312
Ψυχάρης Γιάννης, 529
Ψυχή του στρατιώτου, Η, 122, 493
Ψυχοπατέρας, Ο, 13, 135
Ψυχοσάββατο, Το, 349

Ω

Ωζιέ Ε. (Augier Emile), 390

Atalanta in Calydon, 438

Barney Natalie Clifford, 361, 438

Barrière Theodore, 24

Bouteille du quarante huit, *La*, 24

Bradley A. C., 382

Chassang Alexis, 329

Cigalle chez les fourmis, *La*, 24

Coolus Romain, 376

Courcy Charles, 24

Curieuses, *Les*, 24

Dialogue au soleil couchant, 537

Disney Walt, 318

Équivoque, 537

Étincelle, *L'*, 24

Feu au couvent, *Le*, 24

Gozlan Léon, 24

Hilar Karel Hugo, 236, 400

Ingenue, *L'*, 24

Legouvé Ernest, 24

Lettre chargée, *La*, 24

Lindenmayr Athena, 540

Louys Pierre, 361

Meilhac Henri, 24

Merprises de Lambinet, *Les*, 24

Mistislavsky Sergei, 148

Naoroji Kourshed, 361

Nus Eugène, 24

Pailleron Édouard, 24

Pater Walter, 362

Phalère qui rit, 401

Pluie et le beau temps, *La*, 24

Régis Edmond, 146

Shawn Ted, 538

Souris, *La*, 24

Swinburne Algeron Charles, 438

Tourneur Maurice, 157

Un mari malgré lui, 24